



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Formen der Abwesenheit.

**Transitionale Justiz im filmischen Kontext
der argentinischen Vergangenheitsbewältigung.**

Drei Beispiele“

Verfasserin

Anna Magdalena Sperl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Vielen Dank / Gracias a/ Thank you ...

... meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ. Prof. Dr. Elisabeth Büttner für wertvolle Fragen und Anmerkungen zur Arbeit, sowie die wichtigen Diskussionen im DiplomandInnenseminar.

... Dr. Vrääth Öhner für die entscheidenden Literaturhinweise, die wohlüberlegten Kommentare und die Übernahme der Begutachtung.

... meinen Eltern Bettina und Otfried Sperl, die mich vor und während meines Studiums nicht nur finanziell äußerst großzügig unterstützt haben, sondern mir mit stets offenem Ohr, Haus und Herzen große Freiheit(en) ermöglicht haben.

... Anna Feldbein für ihre freundschaftliche Solidarität bei endlosen Bibliotheksbesuchen, ihr aufmerksames Zuhören und Lesen, viele nützliche Ratschläge sowie die immer motivierenden Pausen und kleinen Ablenkungen zwischendurch.

... Christian Pissano por discusiones siempre inspiradoras y la motivación necesaria en los momentos de agotamiento.

... Julia Stauber, die mir mit sorgfältiger Korrektur und wertvollen Diskussionen und Fragen zur Seite stand, sowie Johanna Charpentier, Catharina Sperl und Sebastian Müller, die ebenfalls Korrektur lasen und mich durch ihr Interesse bestärkt haben.

... Lena Stölzl für DEN ORDNER

... Avanti Verma and Courtney Michelle Patrick for the efficient and elaborate correction of the English abstract.

... Gabriela Sofía Flores por sus buenos consejos, sus recomendaciones siempre útiles y por escucharme pacientemente.

... Lisa Rauschenberger für anregende Fragen, konstruktive Kritik und eine fesselnde Diplomarbeit.

... Dominic Schneider für technische Unterstützung in Notfällen.

... bagru thewi und dem verein kritTFM für die Organisation und den Raum für Präsentation und Diskussion eines Teils meiner Arbeit.

... meiner Tante Sabine Sickert für die Wochen, die ich in ihrem wunderbaren Haus in Griechenland verbringen durfte.

Inhalt

Erster Teil.....	1
-------------------------	----------

1. Eröffnung eines langen Prozesses.....	1
---	----------

Vergangenheitsbewältigung in Argentinien 1 – Argentinische Geschichte im Film
4 – Forschungsvorhaben 6

2. Justiz als Mittel der demokratischen Identifikationsstiftung.....	6
---	----------

Transitionale Justiz in Argentinien – Sehen, bezeugen, Untersuchen 8 – Disparität
von Macht und Wahrheit 11 – Untersuchung als Verfahren 12 – Justiz als
Staatsgewalt 13 – Scilingo – Bezeugen und Erinnern 14 – Erinnerung und Wahrheit
16 – Transitionale Justiz: Vergangenheitspolitik der 1990er 19 – „Argentinazo“ –
der Einfluss der Wirtschaftskrise 2001/02 23

3. Theatrales und agonales Dispositiv.....	26
---	-----------

Theatralität des Gerichts 26 – Die Rolle der Erinnerung in der transitionalen Justiz
30 – Das Urteil im Theater 32 – *Demos krinein* – die Mehrheit entscheidet 34 –
Agonalität des Tribunals 35 – Öffentlichkeit des Verfahrens 36 – *The pictures
speak for themselves* – Film im Nürnberger Prozess 38 – Sagen und Zeigen, Hören
und Sehen 39 – *NAZI CONCENTRATION CAMPS* 41 – Justizielle
Vergangenheitsbewältigung in Argentinien: Die Anwesenheit des Abwesenden 45 –
Transparenz einer Lücke 47

Zweiter Teil.....	50
--------------------------	-----------

4. *LA MUJER SIN CABEZA* (Lucrecia Martel, AR 2008) –

sichtbare Lücke, vernehmbares Schweigen.....	51
---	-----------

Postkolonialistische Blebschäden 54 – Die Lücke hinter den Verschwundenen 57 – Problematik des Verschwindens für die Justiz 59 – Die Familie als kriminelle Vereinigung 61 – Die Frau ohne Kopf 64 – “Watching the movie you feel like *you* have a concussion” – Abwesenheit und Krankheit 68 – Krankheit als (Ver-)Störung des „Volkskörpers“ 71 – Die desorientierte Kadage 74 – Das laute Schweigen der Trauernden 77 – “Si se calla el cantor...” – der Einsatz von Musik 80 – “Pensar tu propia vida de otra manera” - Strategien der Differenz 84

5. *NUEVE REINAS* (Fabián Bielinsky) –

der trübe Schein der Wahrheit.....	86
---	-----------

Das Erbe des Neoliberalismus 86 – Allegorien der Nation im argentinischen Film 88 – Betrug als Fiktion 89 – Die Allegorie der Nation 91 – Selbstjustiz 95 – Neue Solidarität und Simulation 98 – Doppelter Boden der Fiktion 102 – Die bodenlose Simulation 106

6. EL RATI HORROR SHOW (Enrique Piñeyro, AR 2010/ 2012) –

Untersuchung gegen die Staatsgewalt.....109

Untersuchung gegen die Staatsgewalt 111 – “*Masacre de Pompeya*“ - *Chronologie einer Justiz-Farce* 111 – Kontinuität der Straflosigkeit und ungerechte Unregelmäßigkeiten 112 – Medien und Justiz / Medien als vierte Gewalt 114 – Selbstverschuldete Unmündigkeit 114 – Die (Irr-)Wege zum Ausgang 115 – Der Film als Tribunal 119 – Ästhetische Mittel der Aufklärung 121 – Humor ist, wenn man trotzdem lacht... – Humor als Mittel der Distanzierung 122 – Selbstreferentialität als Zweck und als Mittel 123 – “Ninguna historia empieza cuando empiezan las historias“ - der Beginn der Geschichte(n) 125

7. Schlussplädoyer.....128

8. Bibliographie.....132

9. Anhang.....141

10. Abstract deutsch143

11. Abstract englisch.....145

12. Curriculum Vitae.....147

Erster Teil

1. Eröffnung eines langen Prozesses

Zwei Parolen prägten den Diskurs über die Verbrechen der letzten Diktatur in Argentinien: "Los argentinos somos derechos y humanos" und "¡Justicia y verdad!" Diese beiden Parolen werden durch das Ende des gewaltvollsten Regimes getrennt, das dieser Staat in seiner an Gewalt nicht armen Geschichte erlebt hat. Zugleich definieren sie die beiden Fronten, zwischen denen sich der Kampf um die Deutungshoheit über die Vergangenheit in Argentinien abspielt.

"Los argentinos somos derechos y humanos" skandierten Vertreter_innen und Sympathisant_innen der letzten Militärdiktatur (1976-1983) während der Fußballweltmeisterschaft 1978. Übersetzt bedeutet der Satz: „Wir Argentinier sind gerecht und menschlich.“ Dies war als anspielungsreiche Replik auf die Kritik von internationalen Menschenrechtsorganisationen und ausländischen Regierungen gemünzt, die der argentinischen Militärjunta¹ gravierende Verletzungen der Menschenrechte (auf Spanisch: „derechos humanos“) vorwarfen.

Als Reaktion auf den II. Weltkrieg hatte die europäische Antifaschismusbewegung den Ruf „Nie wieder!“ (span.: „¡Nunca más!“) geprägt. Diesen entlehnten die Argentinier nach dem Ende der Diktatur, um eine klare Abkehr von den Verbrechen des Regimes zu signalisieren. Wodurch diese Abkehr bewirkt werden sollte, wurde in der zweiten Parole deutlich, die neben dem „¡Nunca más!“ zum wohl am häufigsten verwendeten Slogan der argentinischen Menschenrechtsbewegung wurde: „¡Justicia y Verdad!“ („Gerechtigkeit und Wahrheit!“) „Justicia“ bedeutet im Spanischen sowohl „Gerechtigkeit“ als auch „Justiz“.

¹ Die Junta war die Führungsriege des Militärregimes und damit die offizielle Regierung Argentiniens während der Militärdiktatur. Sie bestand aus den Oberbefehlshabern der drei Streitkräfte (Heer, Luftwaffe und Marine). Während der siebeneinhalb Jahre dauernden Militärdiktatur in Argentinien folgten drei Juntas bestehend aus insgesamt neun Generälen aufeinander.

Diese Forderung der argentinischen Menschenrechts- und Opferorganisationen gewann breite Unterstützung in der Bevölkerung, nachdem sich die schon während der Fußball-WM laut gewordenen Vorwürfe der Menschenrechtsverletzungen sämtlich bewahrheitet hatten und in vielen Fällen noch übertroffen worden waren. Am schockierendsten war für viele Argentinier_innen, als die Zahl der *desaparecidos*, der unter der Militärdiktatur Verschwundenen, bekannt geworden war und unter welchen Umständen diese meist verschwunden waren. Allerdings waren der Verbleib der Verschwundenen und wer genau für ihr Verschwinden verantwortlich war, lange Zeit ungeklärt und sind es zum Teil bis heute. So erklärt sich die vehemente Forderung, die inzwischen auch einem nationalen Feiertag den Namen gegeben hat („Tag der Erinnerung für die Gerechtigkeit und die Wahrheit“, der 24. März, Tag des Militärputsches 1976).

Zwischen den beiden genannten Slogans liegt auch der Abgrund der transitionalen Justiz, also der Justiz in der Zeit des Übergangs von der Militärdiktatur zur Demokratie:

Zum einen ist da das äußerst zynische Wortspiel, das „Los argentinos somos derechos y humanos“ mit den Worten „derechos humanos“ (Menschenrechte) betreibt angesichts der Menschenrechtsverletzungen, die durchaus nicht so heimlich stattfanden, wie dies im Nachhinein oft dargestellt wurde. So befand sich die ESMA, eines der größten „geheimen“ Gefängnisse und Folterzentren, in direkter Nachbarschaft zum Fußballstadion Riverplate, in dem etliche Spiele der damaligen WM stattfanden. Für alle Opfer der Militärgewalt war der von offiziellen Medien und dem Militär geprägte Slogan offensichtlich eine Ohrfeige, da er in dreister Weise leugnete, wie das Regime mit seinen Gegner_innen und denjenigen, die verdächtigt wurden, Gegner_innen zu sein, umging.

Darüber hinaus demonstriert das Wortspiel auch den provozierend unheilvollen Unterton, der den offiziellen Diskurs des Regimes bestimmte. Dessen sprachlicher Duktus war Teil der psychischen Gewalt, mit der die Militärjunta Angst verbreitete. Dies wird etwa am Gebrauch des Begriffs „Subversive“ deutlich, der der Junta als Oberbegriff für ein ebenso verschwommenes wie auch stets ausweitbares Feindbild diente. Innerhalb dieses Feindbildes konnte sich nahezu alles bewegen, was als politisch links vom offiziellen Diskurs eingeordnet wurde. Die Bezeichnung „zurdo“ (links bzw. „Linker“) war Beschimpfung und konkrete Drohung zugleich, denn öffentlich als „zurdo“ bezeichnet zu werden, kam einer Denunziation gleich. Besonders in den ersten beiden Jahren der Diktatur, die besonders viele Opfer forderten, war nach einer

Denunziation mit baldiger Verhaftung, Folter und oftmals dem Tod zu rechnen. Die Bezeichnung „zurdo“ umfasste dabei nicht nur linkspolitische Terroristen; für die militärischen Machthaber war die „falsche Gesinnung“ vielmehr fast gleichbedeutend mit konkreten Straftaten, die allerdings vom Regime niemals konkret definiert wurden. Dies zeigt sich auch an der Äußerung des damaligen Gouverneurs von Buenos Aires, General Ibérico Saint-Jean: „Zuerst werden wir alle Subversiven umbringen, dann ihre Kollaborateure, danach ihre Sympathisanten, hierauf jene, die gleichgültig scheinen und schließlich die Ängstlichen.“² „Die Argentinier“ als „derechos“, was zugleich „rechts“ und „gerecht“ bedeuten kann, zu bezeichnen, schließt damit auch alle „zurdos“ aus der Nationalgemeinschaft und somit von den Bürgerrechten aus.

Während die Unterstützer_innen des Militärs in ihrem Slogan zusammenzwingen, was nicht zusammengehört (nämlich „derecho“ im Sinne von „rechts“ sowie „humano“ als grundlegende Eigenschaften des argentinischen Volkes), wird in der zweiten Parole „Justicia y Verdad“ offenbar zwischen den Konzepten Wahrheit und Gerechtigkeit unterschieden. So zeigt die Nennung beider Begriffe zum einen die Notwendigkeit der Aufklärung der vom Militärregime begangenen Verbrechen gegen die Menschheit³, zum anderen wird anerkannt, dass diese Wahrheit nicht automatisch zur Gerechtigkeit führt, sondern dass zusätzlich zur Aufklärung ein eigener juristischer Prozess geführt werden muss, in dem diese Verbrechen verurteilt werden. Das Bedürfnis nach Aufklärung lieferte auch die Begründung für die sogenannten „juicios por la verdad“ (Wahrheitsprozesse), die seit 1998 in verschiedenen Städten Argentiniens stattfanden: Durch den Erlass von Amnestiegesetzen war damals der juristische Prozess zur Verurteilung der Verantwortlichen des Staatsterrorismus quasi zum Erliegen gekommen. Daraufhin initiierte die parlamentarische Bundeskammer eigene Ermittlungen, in denen versucht wurde, Beweise zu sammeln und die Wahrheit über die näheren Umstände der von der Militärregierung begangenen Verbrechen aufzuklären, ohne dass dies direkte juristische Konsequenzen nach sich gezogen

² Im Original: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después (...) a sus simpatizantes, enseguida (...) a aquellos que permanezcan indiferentes y finalmente mataremos a los tímidos”, zitiert nach: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-64507-2006-03-20.html>, aufgerufen am 16.08.2013. Alle Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin

³ Die gebräuchlichere Übersetzung des englischen „Crimes against Humanity“, wie sie in den Nürnberger Prozessen erstmals zur Anklage kamen, als „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ stellt nach Hannah Arendt das „Understatement des Jahrhunderts“ dar, da es nicht um die fehlende Menschlichkeit geht, sondern um Verbrechen, die nach Art und Umfang die gesamte Menschheit angehen. (s. Huhle, Rainer: *Vom schwierigen Umgang mit „Verbrechen gegen die Menschheit“ in Nürnberg und danach*. Nürnberger Menschenrechtszentrum - Centro de derechos humanos, Nürnberg, 2009), http://www.stiftungevz.de/fileadmin/user_upload/EVZ_Uploads/Handlungsfelder/Handeln_fuer_Menschenrechte/Menschen_Rechte_Bilden/huhle-verbrechen_gegen_die_menschheit.pdf, S.1

hätte. Dennoch bilden die Ermittlungen der Kammer seit der Wiederaufnahme der regulären Gerichtsprozesse oftmals die Beweisgrundlage für die Anklage gegen die Militärs.

In Argentinien hat die Wiederaufnahme der Prozesse gegen die Akteure der Militärdiktatur erst unter der Regierung Néstor Kirchners begonnen, dessen Regierung sich durch die starke Identifikation mit den Anliegen der argentinischen Menschenrechtsbewegung ausgezeichnet hat. Seiner Wahl zum Präsidenten ging eine Staatskrise voraus, die 2001 mit gewaltsamen Protesten im ganzen Land die internationale Aufmerksamkeit auf sich zog und die Reaktion auf die Staatspleite war. Diese war ein Produkt der Wirtschaftspolitik des *Proceso de Reorganización Nacional* (Prozess der nationalen Reorganisation), wie die Militärs ihr Regierungsprogramm bezeichneten. Die tiefgreifende Neoliberalisierung der argentinischen Wirtschaft, die der *Proceso* in Gang gesetzt hatte und deren Auswirkungen Fernando Solanas in seinem Film *MEMORIA DEL SAQUEO* (*Memoria del saqueo – die Globalisierung hat ein Gesicht*, AR/F/CH, 2004) dokumentiert hat, wurde auch in den nachfolgenden Regierungen fortgesetzt, allen voran unter der Administration von Carlos S. Menem (1989-1999). In der gleichen Zeit musste auch die Menschenrechtsbewegung herbe Rückschläge hinnehmen. So wurden in der Regierungszeit Menems die unter Alfonsín verabschiedeten Amnestiegesetze nicht nur bestätigt, sondern auch die bis dahin erzielten justiziellen Erfolge der Vergangenheitsbewältigung zum großen Teil wieder rückgängig gemacht.

Der vorliegenden Arbeit liegt die These zugrunde, dass die argentinische Bevölkerung durch diesen Rückzug des Staates tiefgreifend verunsichert wurde. Dies hat dazu geführt, dass sich die Bevölkerung von den staatlichen Institutionen innerlich distanziert hat. Im rechtsfreien Raum, der sich zwischen der Straffreiheit und der fehlenden Aufklärung der Vergangenheit auftut, begegnen sich die Bürger_innen untereinander und dem Staat gegenüber mit einem tiefen Misstrauen, das sich in einem von Gewalt geprägten Umgang miteinander sowie einer umfassenden Demoralisierung niederschlägt.

Dies wird unter anderem in der nationalen Filmproduktion reflektiert, die in den Jahren nach der Staatskrise viel internationale Aufmerksamkeit erhielt. So schien die Entwicklung des *Nuevo Cine Argentino* (NCA, dt., „Neues Argentinisches Kino“) ein Hoffnungsträger für das krisengeschüttelte Land und damit auch ein Aushängeschild im Ausland zu werden. Dies zeigte sich besonders durch Einladungen zu und Auszeichnungen auf internationalen Filmfestivals in Europa und den USA, sowie der Auszeichnung von *EL SECRETO DE SUS OJOS* (Regie: Juan

José Campanella, 2009) mit dem Oscar® für den besten fremdsprachigen Film 2010.⁴ Für ein Land, das sich selbst weniger als Teil Lateinamerikas denn als transatlantische „Enklave Europas“ sieht, haben diese Auszeichnungen erhebliche kulturelle Definitionsmacht.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie sich die mangelnde justizielle Vergangenheitsbewältigung im argentinischen Film zeigt. Da die Justiz in unzertrennlicher Verbindung mit dem Verbrechen auftritt – was umgekehrt nicht zwangsläufig der Fall ist – steht im Mittelpunkt aller Filme, die ich hier analysieren möchte, ein Kriminalfall im weitesten Sinn. Nicht in allen Filmen sind dabei Täter_innen und Opfer klar auszumachen noch ist immer klar, worin genau das Verbrechen besteht. Alle Filme haben jedoch gemeinsam, dass sich in ihnen eine Form der Dysfunktionalität der argentinischen Justiz nach der Diktatur zeigt, die im Staat eine Abwesenheit von Gerechtigkeit bedeutet. Welche Form diese Abwesenheit der Gerechtigkeit annimmt, ist in den Filmen so unterschiedlich wie die Art und Weise, in der sie dies jeweils darstellen. Meiner These zufolge macht sich jeder der von mir untersuchten Filme die jeweilige Dysfunktionalität, von der er erzählt, auch als ästhetische Strategie zu eigen und spiegelt sie entweder narrativ, formalästhetisch oder strukturell wider.

Um diese Vielfalt der Strategien aufzuzeigen, erschien es bei der Auswahl der Filme auch sinnvoll, auf Werke zurückzugreifen, die sich sowohl in ihrer Erzählweise als auch im Genre deutlich voneinander unterscheiden: So kann Lucrecia Martels Film *LA MUJER SIN CABEZA* (2008) exemplarisch für den erfolgreichen argentinischen Independent-Film gelten, wohingegen *NUEVE REINAS* (2000) von Fabián Bielinsky als Kultfilm des Mainstreamkinos in die nationale Kinogeschichte eingegangen ist. Enrique Piñeyros Dokumentarfilm *EL RATI HORROR SHOW* (2010-2012) steht wiederum ganz in der Tradition eines aufklärerischen „Dritten Kinos“ von Pino Solanas und Fernando Birri, wie es in den 60er Jahren in Lateinamerika Schule machte.

Die ästhetischen Strategien, die in den Filmen zur Anwendung kommen, um über die mangelnde Vergangenheitsbewältigung zu reflektieren, sind auch ein Mittel der Selbstreflexivität des Mediums Film. Wir werden dadurch als Publikum auf uns selbst zurückgeworfen: So werden wir

⁴ Formal wird der zuletzt genannte Film in der argentinischen Fachpresse zwar sicher nicht dem „Nuevo Cine Argentino“ zugerechnet, doch orientiert sich meine Aufzählung hier an der Filmauswahl des gleichnamigen Masterseminars von Katrin Sassen, das im SoSe 2013 am Institut für Romanistik der Universität Wien stattfand. Obige Argumentation spiegelt weniger formale Kriterien wider als die Wahrnehmung des argentinischen Kinos im Ausland.

uns unserer Rolle als Kinopublikum bewusst, und erfahren uns als Teil der Gesellschaft, in der sich das abspielt, was die Filme widerspiegeln.

Zunächst will ich mich dem Begriff der Justiz als Mittel demokratischer Identitätsstiftung nähern, wobei ich versuche, dies zur jüngeren Geschichte argentinischer Vergangenheitsbewältigung parallel zu lesen. Cornelia Vismanns Zuordnung von Gericht und Tribunal zum theatralen bzw. agonalen Dispositiv folgend sollen anhand einer vergleichenden Lektüre des ersten Nürnberger Prozesses und der Entwicklung der transitionalen Justiz in Argentinien die medialen Anordnungen, die sie implizieren, veranschaulicht werden. Darauf aufbauend werde ich im Folgenden analysieren, inwiefern in den untersuchten Filmen ein bestimmter Aspekt der argentinischen Geschichte aufscheint und mit welchen ästhetischen Mitteln er widergespiegelt wird. Die Einordnung in den Kontext der transitionalen Justiz soll dabei das Potential zeigen, das den Filmen innewohnt, um die Wahrnehmung dafür zu schärfen, dass wir als Kinopublikum gleichzeitig Beobachter_innen und Teil der Gesellschaft sind.

2. Justiz als Mittel der demokratischen Identifikationsstiftung

Die Einordnung unserer Beobachtungen in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang wird erst möglich, wenn wir diesen Zusammenhang als historisch begreifen, d.h., wenn wir verstehen, wie er entstanden ist. Dieses historische Verständnis von Gesellschaft ist dabei grundlegend für demokratisches Handeln, das stets danach strebt, das menschliche Zusammenleben im Austausch mit allen Teilen der Gesellschaft weiterzuentwickeln. Wie eng verknüpft gerade die Entstehungsgeschichte der Justiz mit der Entwicklung der Demokratie ist, hat Michel Foucault in *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, so der Titel dreier Vorträge, die er 1973 an der Katholischen Universität Rio de Janeiro hielt, in einem breiten historischen Bogen dargelegt, der sich von der Antike in die Neuzeit spannt. Dabei misst er dem Begriff der Erinnerung besondere Bedeutung für gesellschaftliche Umbruchsituationen bei. Da transitionale Justiz eben in solchen Umbruchsituationen zum Einsatz kommt, sind Foucaults Ausführungen von besonderem Interesse, um zu verstehen, welche Rolle Erinnerung auch im Kontext der transitionalen Justiz in Argentinien spielt.

Foucault erklärt am Anfang seiner Vortragsreihe mit Rekurs auf Nietzsche den Begriff/Prozess der Erkenntnis als das Ergebnis historischer Entwicklungen⁵. Diese sind geprägt durch bestimmte soziale Praktiken, die aus jeweils konkreten ökonomischen und politischen Lebensbedingungen hervorgehen. Diese sozialen Praktiken führen sowohl zu neuen Objekten (Techniken, Konzepten) als auch zu „gänzlich neue[n] Formen von Subjekten und Erkenntnissubjekten. Auch das Erkenntnissubjekt hat eine Geschichte; auch die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, also die Wahrheit, hat eine Geschichte.“⁶

Aus diesem Grund stellen politische und ökonomische Lebensbedingungen auch keinen „Schleier“ für das Erkenntnissubjekt dar, sondern sind das „Medium, durch das hindurch die Erkenntnissubjekte und damit auch die Wahrheitsbeziehungen sich herausbilden.“⁷ Unter den sozialen Praktiken, die zu dieser Herausbildung führen, bezeichnet Foucault die juristischen Praktiken als die wichtigsten, indem sie Urteile über Schuld und Verantwortung begründen, außerdem definieren, was als Vergehen gewertet wird sowie festlegen, wer wofür Wiedergutmachung leisten muss oder bestraft wird⁸. Man könnte diese Urteile, Definitionen und Festlegungen auch als Ein- bzw. Ausschlusskriterien für die menschliche Gemeinschaft bezeichnen: Wer gehört mit welchen Rechten zur Gemeinschaft und wer wird von ihr ausgeschlossen?

Diese Praktiken werden aber immer wieder neu festgelegt und verändern sich, entsprechend den politischen und ökonomischen Umständen, in denen sie entstehen. Insofern stellt das Bewusstsein über die Historizität dieser sozialen Praktiken und ihren Einfluss auf uns als Erkenntnissubjekte und dementsprechend auch auf unser Verhältnis zur Wahrheit einen entscheidenden Faktor unserer politischen Handlungsfähigkeit dar.

⁵ Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen. Drei Vorträge an der Katholischen Universität Rio de Janeiro 1973*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt a.M., 2003, S.17ff

⁶ Ebd., S.10

⁷ Ebd., S.28

⁸ Vgl. ebd., S.12f

Wenn wir demnach die sozialen Praktiken, die unser Leben bestimmen, als dynamisch begreifen, als veränderlich und konditioniert, und uns dessen bewusst sind, dass wir in ihrer Ausübung auch immer den ökonomischen und politischen Bedingungen unterliegen, aus denen sie hervorgegangen sind, können wir politische Entscheidungen treffen, die dazu beitragen, diese Bedingungen zu verändern.

Dieser Erkenntnisprozess soll im Folgenden am Beispiel der transitionalen Justiz in Argentinien dargestellt werden.

Transitionale Justiz in Argentinien – Sehen, Bezeugen, Untersuchen

Die Teilnahme der Bürger_innen an politischen Prozessen erfordert allerdings Vertrauen in die Wirksamkeit staatlicher Strukturen. Die Gleichheit der Bürger_innen vor dem Gesetz ist Grundlage der demokratischen Teilhabe. Wenn das Vertrauen in diese Gleichheit erschüttert wird, mag dies manchmal zur Resignation gegenüber der Politik, bisweilen jedoch auch zur Aggression gegen den Staat führen.

In diesem Licht betrachtet ist die Staatskrise, die Argentinien im Jahr 2001 erschüttert hat und die mehrere hundert Menschenleben forderte, sicher auch das Ergebnis einer wachsenden Frustration gegenüber den staatlichen Institutionen, die als ungerecht gegenüber ihren Bürger_innen empfunden wurden. Diese Frustration konnte bereits vor dem Ausbruch der Krise konstatiert werden. So waren in einer Studie des *Centro de Estudios Unión para la Nueva Mayoría* aus dem Jahr 2000 „91% der Befragten in Buenos Aires [...] davon überzeugt, dass es in der Folge einer mangelnden Unabhängigkeit vor der Justiz keine Gleichheit vor dem Gesetz gibt.“⁹ Im *Global Competitiveness Report 2001-2002*, der vom *Center for International Development* herausgegeben wird, „belegte Argentinien beim Indikator ‚Unabhängigkeit der Justiz‘ einen alarmierenden 76. Platz unter insgesamt 80 untersuchten Ländern.“¹⁰ In der Ausgabe des Berichtes aus dem Jahr 2012/13 hat sich Argentinien Position nicht wesentlich verbessert, es liegt nun auf Platz 132 von 148 untersuchten Ländern.¹¹

⁹ Vgl. Ruhe, Ann Maja: *Amnestie oder die Politik der Erinnerung. Eine Bilanz der Vergangenheitsbewältigung der letzten Militärdiktatur in Argentinien 1976-1983*. Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin, 2004, S. 162

¹⁰ Ebda

¹¹ Vgl. Schwab, Klaus (Hg.), *World Economic Forum: Global Competitiveness Report 2013-14. Full Data Edition.*, S. 107

Die Unabhängigkeit der Justiz als demokratisches Ideal ist laut Foucault erst durch die Entwicklung eines Verfahrens entstanden, das sich als juristisches Instrument etabliert und von dorthin in die Wissenschaften ausgebreitet hat: die Untersuchung. Diese scheint eine vorher nicht dagewesene Neutralität in die Wahrheitssuche zu bringen. Autonom von Hierarchien und Traditionen sollen hier Beweise und Zeugenaussagen gesammelt werden. Besonders letztere können als demokratische Neuerung schlechthin gesehen werden, da hier zum ersten Mal zwei Tätigkeiten Gewicht beigemessen wird, die vorher keine Beachtung in Prozessen der Rechtsprechung gefunden hatten: Dem Sehen und dem Bezeugen¹².

In Argentinien wurde nach dem Ende der Diktatur vom damaligen Präsidenten Raúl Alfonsín die *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) eingesetzt, eine Untersuchungskommission, die herausfinden sollte, was mit den mehr als 30.000 während der Diktatur Verschwundenen geschehen war. Zwar wurde im Vorfeld über die Besetzung der Kommission viel gestritten, da diese nicht aus Mitgliedern des Parlaments bestand, also nicht demokratisch legitimiert war, sondern ihre Mitarbeiter vom Präsidenten und einer Senatskammer aus unterschiedlichen Feldern des öffentlichen Lebens berufen worden waren – Kommissionsvorsitzender etwa war der Schriftsteller Ernesto Sabato (und eben kein_e gewählte_r Parlamentsabgeordnete_r). Doch als die Kommission wenige Monate später ihren Untersuchungsbericht unter dem Titel *Nunca Más!* veröffentlichte¹³, zogen viele Kritiker_innen ihre Vorwürfe zurück, erstaunt von der engagierten, effizienten und umfassenden Arbeitsweise des Gremiums¹⁴.

Nachdem Militär und Polizei die Zusammenarbeit mit der Kommission zwar nicht rundheraus verweigerten, sie aber auf allen Ebenen durch Verzögerung und Leugnung unterliefen, war die Kommission hauptsächlich auf Berichte von anderen Zeug_innen angewiesen. Darunter gab es etliche, die selbst entführt und gefangen gehalten worden waren. Da jedoch viele der Entführten nicht zurückgekehrt waren, sondern verschwunden blieben, handelte es sich oft um Angehörige Betroffener oder deren Freund_innen und Arbeitskolleg_innen. Diese hatten aus Angst vor Verfolgung jahrelang geschwiegen; somit war die Gelegenheit zur Zeugenaussage für sie meist

¹² Vgl. Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S.47

¹³ CONADEP: *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba. Buenos Aires, 1984. Offizielle Abdankung der letzten Militärjunta am 10. 12.1983. Einberufung der CONADEP am 15.12.1983. Einreichung des Berichtes: 20.9.1984

¹⁴ Vgl. Fuchs, Ruth: *Umkämpfte Geschichte. Vergangenheitspolitik in Argentinien und Uruguay*. Hamburger Lateinamerikastudien Bd. 2. LIT Verlag. Berlin, Münster, 2010, S.91

die erste Möglichkeit, sich aus diesem Schweigen zu befreien und gleichzeitig eine Chance, das Ansehen der Verschwundenen zu rehabilitieren. Die Propaganda des Regimes und auch die real ausgeübte Gewalt der linken Untergrundkämpfer_innen selbst bildeten die Grundlage für die „teoría de los dos demonios“, die „Theorie der zwei Dämonen“, die in manchen Teilen der Bevölkerung bis heute verbreitet ist. Diese besagt, dass der Staatsterrorismus eine zwar nicht legitime, doch nachvollziehbare Reaktion auf die Gewalt der Linken gewesen sei. Verbreitet war die Begründung „por algo será“ („wegen irgendetwas wird es (ja) wohl sein“) für die Entführungen sogenannter „Subversiver“. Das bedeutete, dass es auch ohne Anzeichen krimineller Aktivitäten immer irgendeinen Grund geben konnte, jemanden verschwinden zu lassen.

Nunca más gab den Aussagenden nun die Gelegenheit, sich selbst oder Familienangehörige und Freund_innen von dem Verdacht zu befreien, Links-Terroristen gewesen zu sein. Besonders während der Präsidentschaft von Néstor Kirchner (2003-2007) trat darüber hinaus eine Wende in der bisherigen Vergangenheitspolitik ein, die einen regelrechten Umschwung der öffentlichen Meinung bewirkte. Dies führte dazu, dass das Bild der *desaparecidos* zum Teil entpolitisiert wurde und diese nur noch als wehrlose Opfer dargestellt wurden. In vielen Fällen ist das allerdings ebenso ungerechtfertigt wie die „Theorie der zwei Dämonen“, zumal auch hier der Kern der eigentlichen Kritik am Staatsterrorismus verfehlt wird. Manche neueren Dokumentarfilme wie zum Beispiel *LOS RUBIOS* von Albertina Carri (AR, 2003) stellen die in der Transitionszeit entstandenen neuen „Heiligenbilder“ der *desaparecidos* deswegen auch in Frage. Auch im Bericht *Nunca más* und in später erschienenen Statistiken zu den Opferzahlen finden sich klare Belege dafür, dass die Mehrzahl der Entführten politisch aktiver als der Durchschnitt war. So waren beispielsweise viele der politisch Verfolgten Peronisten oder Mitglieder anderer linkspolitischer Organisationen; zudem engagierte sich ein Großteil von ihnen in Gewerkschaften¹⁵.

Schon allein an dieser Geschichte der Mythenbildung erst in die eine, dann in die andere Richtung zeigt sich, dass die Wahrheit erst definiert werden muss bzw. sich in einem ständigen Definitionsprozess befindet. Doch wer hat die Definitionsmacht über die Wahrheit?

¹⁵ Vgl. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas: *Nunca más. Informe CONADEP, Capítulo II - Víctimas/ H. Gremialistas*. In: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas2h01.htm>

Disparität von Macht und Wahrheit

Wie Foucault in seiner Vorlesungsreihe *Die Wahrheit und die juristischen Formen* darlegt, geht die Definitionsmacht oft mit der politischen Macht einher. Somit stellt die Berücksichtigung von Zeug_innen in juristischen Prozessen eine Neuerung dar.

Foucault bezieht sich auf den Bericht von einem Wagenrennen, bei dem die Zuschauer_innen aufgefordert waren, ihre Beobachtungen zu schildern, die sich je nach Sitzplatz und dem damit verbundenen Blickwinkel unterschieden.¹⁶ Die Anhörung von Zeug_innen bedeutet damit die Anerkennung der Tatsache, dass es mehr als eine Meinung darüber gibt, was wahr ist, und es ebenso viele Meinungen wie Perspektiven geben kann. Im Drama *König Ödipus* von Sophokles wird manifest, dass nicht mehr einfach davon ausgegangen wird, dass (die) eine Perspektive (der Herrschenden) ausreicht, um die Wahrheit zu erfassen. Zu Recht weist Foucault darauf hin, dass Ödipus' Herrschaftsposition auch schon im Titel des Dramas genannt wird und es letztendlich eben um eine Dekonstruktion seines Herrschaftsanspruches gehe. Ödipus selbst liefert den besten Beweis für die eigenen Zweifel an der Allgemeingültigkeit seiner Definition der Wahrheit bzw. seiner Fähigkeit dazu, indem er die Meinung von Zeug_innen einholt.

Dennoch hätte sich durch die Anwesenheit von Zeug_innen allein nicht die Praxis der sogenannten *Enquête* (Untersuchung) entwickelt, aus der Foucault die heutigen juristischen Formen ableitet. Entstanden ist die *Enquête* im Mittelalter als Form der Wahrheitssuche im Gerichtsverfahren. Foucault grenzt sie ab vom sog. *examen* („Prüfung“), das erst im 19. Jh. entstand. Auch dieses wurde als Lösungsverfahren für juristische, gerichtliche und strafrechtliche Probleme entworfen, doch bringt es eigene Untersuchungsformen hervor, die die neueren Sozialwissenschaften begründen bzw. stellt es deren Werkzeug dar. In Foucaults Nachzeichnung der Geschichte der juristischen Formen wird deutlich, wie das *examen* immer auch den Strukturen der politischen und sozialen Kontrolle, die mit dem Einzug des Kapitalismus in unserer neuzeitlichen Gesellschaft etabliert wurden, dient. Dem gegenüber steht das Verfahren der Untersuchung, wie es Foucault anhand des Dramas *König Ödipus* darstellt. Der tragische Fall des Ödipus bedeutet aus politischer Sicht die Entmachtung eines Tyrannen, die dieser letztendlich selbst herbeiführt, indem er zum ersten Mal die Mittel der Untersuchung anwendet. Die Untersuchung wird damit als elementares Instrument zur Demokratiestiftung dargestellt.

¹⁶ Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*. Kemmerer, Alexandra; Krajewski, Markus (Hg.) S. Fischer Verlag. Frankfurt a. M., 2011, S.77

Untersuchung als Verfahren

Wie in einem gerichtlichen Verfahren steht in Sophokles' Drama ein Konflikt mit ungeklärter Ursache am Anfang, nämlich eine Seuche, die Theben, den Herrschaftsbereich des Ödipus heimsucht. Dieser befragt daraufhin zunächst Apoll, der die Seuche darauf zurückführt, dass Ödipus sich versündigt habe, indem er seinen Vater umgebracht und daraufhin seine Mutter geheiratet habe. Die Seuche ist demnach die Strafe der Götter für diese Sünde. Das Besondere an der Tragödie des Sophokles, die Peripetie, die nach Aristoteles erst die Tragik ausmacht¹⁷, ist nun aber, dass Ödipus sein Schicksal in Form des Orakelspruchs nicht einfach hinnimmt, sondern selbst eine Untersuchung durchführt. Die Tragödie besteht nicht in der Enthüllung der Gründe für den Konflikt, sondern in der Enthüllung dessen, dass Ödipus bereits um diese Gründe weiß, sie jedoch nicht erkennt; deswegen muss er sie – buchstäblich dramatisch – nach-vollziehen¹⁸. Die Etymologie des Namens „Ödipus“ als „Schwellfuß“, wurde in neuerer Zeit erweitert um die Deutung des Namens als „der, der (alles) weiß.“¹⁹ Tatsächlich ist laut Foucault bereits in der zweiten Szene „alles gesagt“²⁰, die Orakelsprüche haben bereits alles dargelegt, doch kann Ödipus dieses Wissen nicht glauben, er *zweifelt es an*. Deswegen sucht er sich Zeugen, mit deren Hilfe er die Wahrheit rekonstruiert.

In Foucaults Interpretation der Tragödie ergänzen sich sowohl drei Zeitebenen als auch drei Herrschaftsebenen: in zeitlicher Hinsicht die Ebenen der Zukunft (die vom Orakel von Delphi und dem Seher Teiresias prophezeit wird), der Gegenwart (in der die Untersuchung durch Ödipus stattfindet) und der Vergangenheit (auf die sich die Zeugenaussagen beziehen). Diese werden durch verschiedene hierarchische Ebenen dargestellt. Die Zeugenaussagen bestätigen die Prophezeiungen, erst durch sie werden die Ankündigungen der göttlichen Ebene glaubhaft.

Diese „Erkenntnis durch Zeugnis und Erinnerung“²¹ ist für Foucault die ursprüngliche Form der *enquête*. Zusammen mit Rhetorik und Beweis stellt sie eine der wichtigsten Errungenschaften der

¹⁷ Vgl. Boy, Nicolaus Alexander, *König Ödipus von Sophokles. Die Tragik der Tragödie in der Lektüre von Christoph Menke*. Magisterarbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M., 2006, S.15

¹⁸ Vgl. Boy, *König Ödipus von Sophokles*, S.67ff

¹⁹ Vgl. ebd., S. 66-69 Foucault, 2003, S. 40f

²⁰ Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S.35

²¹ Ebd., S.53

griechischen Demokratie dar und etabliert das „Recht, einer Macht ohne Wahrheit eine Wahrheit ohne Macht entgegenzusetzen.“²²

Justiz als Staatsgewalt

Das germanische Recht, das sich in den folgenden Jahrhunderten durchsetzte, musste diese Errungenschaften erst wieder entdecken, nachdem es lange Zeit stärker mit dem System des Duells, mit den Verfahren von Rache und Probe (*épreuve*), operiert hatte. Foucault schreibt dem germanischen Recht damit eine binäre Struktur zu, bei der für gewöhnlich zwei Parteien miteinander um *ihr* jeweiliges Recht ringen – *das* Recht gibt es noch nicht. Die Figur des Richters ist nur dazu da, den regelgerechten Ablauf des Verfahrens zu garantieren, nicht jedoch, um zu urteilen und dadurch zu definieren, was Recht ist. Dies änderte sich in der französischen Monarchie, in der König und Staat eine symbolische Einheit bildeten, die sich wohl am prägnantesten im Ausspruch „L'état c'est moi“ (Dt: „Der Staat bin ich.“) von Louis‘ XIV. zeigt. Verbrechen werden nun als gegen den König, und damit in Frankreich auch gegen den Staat gerichtet, verstanden. Der König/Staat identifizierte sich mit den Geschädigten eines Verbrechens, und so musste dieses verfolgt werden. Das Konzept des Gesetzesverstoßes entsteht. Dieses legt erstmals fest, dass Verbrechen eben nicht mehr zwischen zwei Individuen, sondern zwischen dem Einzelnen und dem Staat geschehen.²³

Durch die Einführung der Figur des *procureur du roi* (d.i. der Vertreter des Königs), der eine Vorform des Staatsanwaltes ist, setzt sich laut Foucault das Recht gleichzeitig als das Recht der Macht und das Recht der Schwächeren durch. Da an die Stelle der Rache nun die Wiedergutmachung tritt, bedeutet diese für die jeweiligen Machthaber_innen auch immer die Möglichkeit zur materiellen Bereicherung und insgesamt zur Ausdehnung ihrer Macht. Als bestimmende juristische Praxis entstand die Untersuchung also aus dem Bedürfnis des Machterhalts des Herrschers und nicht aus Vernunftgründen des „denkenden Subjektes“.²⁴

²² Ebd.

²³ Vgl. Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S. 63

²⁴ Ebd., S.72

Das neuentdeckte Verfahren zur Ermittlung der Wahrheit führt zunächst zur Neuorganisation gerichtlicher Verfahren, breitet sich von dort aber auch auf viele andere Wissensgebiete und Praxisbereiche aus. In dieser Suche nach der Wahrheit drückt sich immer ein Anzweifeln der Autorität aus: Wer sich selbst auf die Suche begibt, „nimmt sich sein Recht“, er stellt sich auf eine Stufe mit einem ebenbürtigen Gegner. Der Entschluss zur Untersuchung impliziert also den Grundsatz der Gleichheit, der spätestens seit der Französischen Revolution als demokratisches Ideal gilt.

Scilingo – Bezeugen und Erinnern

Die Geschichte der Vergangenheitsbewältigung Argentiniens demonstriert, dass jede Augenzeugin und jeder Augenzeuge eine tickende Zeitbombe für die Verantwortlichen eines Verbrechens ist. Wann Zeug_innen zu reden beginnen, ist unabsehbar, und das Bedürfnis zu reden kann sich manchmal gegen jeden äußeren Druck durchsetzen, wie der Fall des Offiziers Adolfo Scilingo zeigt. 1995 veröffentlichte der bekannte Journalist Horacio Verbitsky Interviews, die er mit Scilingo im Verlauf des Jahres geführt hatte, unter dem Titel *El Vuelo*²⁵. Darin erzählte ihm der Korvettenkapitän a. D. von seiner Beteiligung an den Verbrechen des Militärs während der Diktatur. Diese Interviews bestätigten zum ersten Mal öffentlich die bisher als offenes Geheimnis gehandelten „Todesflüge“ (*vuelos de la muerte*), die ganz spezifische Form des Mordes, den das Militär an den *desaparecidos* verübt hatte. Dabei wurden die Entführten betäubt und in Flugzeuge verladen, aus denen sie dann während des Fluges in den Río de la Plata bzw. den Atlantik gestoßen wurden. Detailliert beschrieb Scilingo Ablauf, Organisation und nicht zuletzt seine eigenen Gefühle während der Flüge und seine Schuldgefühle im Nachhinein, die ihn nun schließlich zum Geständnis getrieben hätten. Ein Jahr später wiederholte er diese Aussagen in einem TV-Interview – ohne dass dem Geständigen eine Strafe drohte.

Wie sich alleine an der soeben gebrauchten Wortwahl erkennen lässt, die den „Zeugen“ in den „Geständigen“ umbenennt, ist es nicht leicht, in „politischen Ausnahmesituationen“, als die sich Diktaturen gerne bezeichnen, immer genau zu unterscheiden, wer schuldig und wer „unschuldig“ oder zumindest „weniger schuldig“ ist. Scilingo hatte sich zweifellos schuldig gemacht, indem er am Töten des Militärs teilgenommen hatte. Dennoch zeigten seine Aussagen, dass die Morde

²⁵ Verbitsky, Horacio: *El vuelo*. Planeta Espejo de la Argentina. Buenos Aires, 1995

systematisch von oberster Befehlsebene geplant und durchgeführt wurden. So gab es innerhalb des Militärs einen sogenannten Blutpakt, der festlegte, dass möglichst jeder dort Beschäftigte in irgendeiner Form an den Todesflügen beteiligt sein sollte, um alle mitschuldig werden zu lassen. Außerdem wurde in Verbitskys Buch deutlich, in welchem Ausmaß zivile und kirchliche Würdenträger in die Verbrechen verwickelt waren. Der Aufruhr, den das öffentliche Geständnis Scilingos verursachte, wurde in der Folge auch „Scilingo-Effekt“ genannt. Laut der Politologin Ruth Fuchs empfanden es viele Bürger_innen als Skandal, dass sich ein ehemaliger Handlanger der Militärregierung öffentlich zu den Verbrechen bekennen konnte, ohne strafrechtliche Verfolgung fürchten zu müssen. Bei den Betroffenen weckte seine detaillierte Beschreibung der Verbrechen teilweise verdrängte Erinnerungen an die Schrecken, die sie erfahren hatten. Vor allem aber erschütterte Scilingo durch seinen Bericht zentrale Erklärungs- und Rechtfertigungsmuster der Transitionszeit: Durch sein Geständnis wurden Dinge, die zwar teilweise schon aus dem CONADEP-Bericht bekannt waren, zum ersten Mal öffentlich durch einen Täter bestätigt und damit die Erinnerung aller Zeitzeug_innen, die die Diktatur bewusst miterlebt hatten, affiziert²⁶. Zudem war mittlerweile eine neue Generation in der Zeit nach der Diktatur aufgewachsen, deren Geschichtsbild noch von den alten Erklärungsmustern geprägt war und deren Vertrauen in die Generation der Eltern und Großeltern durch Scilingos Geständnis notwendig untergraben wurde. Viele Teilnehmer_innen an den sozialen Protesten nach dem Bankencrash im Jahr 2001 stammten aus dieser Generation und der Slogan, unter dem sich die Proteste verbreiteten („¡Que se vayan todos!“ – „Die sollen alle abhauen!“) drückt auch die Enttäuschung der Jugendlichen über die ältere Generation aus. Insofern kann der Scilingo-Effekt auch als Medienereignis gedeutet werden, das sich besonders auf jene Generation, die die Diktatur selbst nicht mehr bewusst miterlebt hatte, auswirkte.

Der damalige Präsident Carlos Saúl Menem hatte noch versucht, Scilingo erst zu ignorieren und ihn dann, gemeinsam mit Vertretern des Militärs, an seinen Äußerungen zu hindern. Angesichts dessen muss man wohl, trotz Scilingos verwerflichen Verhaltens während der Zeit der Militärdiktatur, seinen Mut anerkennen, sich gegen diese Versuche durchgesetzt zu haben. Für Scilingo selbst, der mittlerweile eine zwölfjährige Haftstrafe in Spanien absitzen muss, mag es möglicherweise ein Trost mit bitterem Beigeschmack sein, doch hatten seine öffentlichen Aussagen über die Todesflüge zweifelsohne eine Ventilwirkung in der argentinischen

²⁶ Vgl. Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.357

Vergangenheitsbewältigung. Ohne seine Äußerungen wäre die Vergangenheit sicher noch mindestens solange verfälscht worden, bis der letzte Militärangehörige in Ehren begraben worden wäre.²⁷

Erinnerung und Wahrheit

Der uruguayische Schriftsteller Mario Benedetti bemerkt dazu in seinem Artikel „El elefante memorioso“ („Der Elefant mit dem guten Gedächtnis“) in dem er sich auf das gleichnamige Kurzgedicht Rafael Courtoisies²⁸ bezog:

“Los vuelos se basaban en una ficción: que el olvido cubre las culpas. (...) Hace cuatro años (...) escribí que “el perdón del crimen reactualiza el crimen”. El miedo puede propagarse y hasta abarcar a la sociedad completa, pero el miedo nunca es democrático. Ni el miedo ni el olvido son democráticos. (...) Hasta hoy, el olvido estuvo lleno de memoria y esa memoria siempre ha pugnado por salir a la superficie, para mostrarle al mundo que el olvido es inútil, hipócrita y perverso. Tan importante es la memoria que, parafraseando a Courtoisie, mientras quede un solo elefante que recuerde, ese recuerdo puede llegar a cambiar la historia de un país.”²⁹

Der Begriff der Erinnerung bezieht sich dabei stets auf die Definition der Wahrheit: Wie die „Theorie der zwei Dämonen“ zeigt, kann sich die Erinnerung, zumal die öffentliche, wie ein Organ, das durch einseitigen Gebrauch deformiert wird, verändern. Wer entscheidet im Nachhinein, welche Erinnerungen „wahr“ sind?

²⁷ Das ist keine reine Metapher: Noch 2003, kurz vor dem Amtsantritt Kirchners, wurde Leopoldo Galtieri, einer der verurteilten Junta-Generäle, feierlich und mit lobenden Worten des Obersten Heeresführers, General Brinzoni, mit militärischen Ehren beigesetzt. (Vgl. Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.224)

²⁸ S. Anhang

²⁹ „Die Flüge basierten auf einer Fiktion: dass das Vergessen die Schuld überdeckt. (...) Vor vier Jahren (...) schrieb ich, dass ‚das Entschuldigen des Verbrechens das Verbrechen wieder vergegenwärtigt‘. Die Angst kann sich verbreiten und sogar die gesamte Gesellschaft durchdringen, aber die Angst ist niemals demokratisch. Weder die Angst noch das Vergessen sind demokratisch. (...) Bis heute war das Vergessen voller Erinnerung, und diese Erinnerung hat stets darauf gepocht, an die Oberfläche zu gelangen, um der Welt zu zeigen, dass das Vergessen nutzlos, heuchlerisch und pervers ist. So wichtig ist die Erinnerung, dass, um Courtoisies Worte zu paraphrasieren, solange es noch einen Elefanten gibt, der sich erinnert, diese Erinnerung die Geschichte eines ganzen Landes verändern kann.“, Benedetti, Mario: *El elefante memorioso*. El País, edición impresa. Madrid, 24.3.1995

Diese Frage bringt uns wieder zum Ausgangspunkt mit Foucault zurück, der meint, dass auch die Wahrheit eine Geschichte habe. Diese Geschichte ist immer auch mit Macht verknüpft. Wie Foucault am Beispiel des *König Ödipus* erläutert, wird mit der Einführung des Instruments der Untersuchung zum ersten Mal zwischen Macht und Wahrheit unterschieden. Ödipus sucht sich Zeugen um nachzuweisen, was er schon weiß, sich aber nicht eingestehen will. Es kommt zu einer eigentümlichen Aufteilung, die im Gesellschaftssystem der Antike neu ist, da hier zwischen Macht, Wissen und Erinnerung unterschieden wird. Wissen und Erinnerung gehen nunmehr ein Bündnis gegen die Macht ein.

Auf die hierarchischen Ebenen umgelegt bedeutet dies im *König Ödipus*, dass die Ebene der Götter in Form des Orakels und des Sehers Teiresias, und jene der Untertanen in Gestalt der Hirten, sich gegen den König zusammenschließen, um ihn zu widerlegen. Ödipus verliert seine Deutungshoheit über die Wirklichkeit, er ist nicht mehr im Besitz der Wahrheit. Damit fehlt ihm nun aber die Legitimation für seinen Machtanspruch. Sophokles verfasste das Drama zur Entstehungszeit der attischen Demokratie (im 5. Jh.v.Chr.) und tatsächlich kann *König Ödipus* auch als Grundstein-Drama für die Demokratie gelesen werden: Wenn Macht nicht mehr durch einen automatischen Wahrheitsanspruch legitimiert ist, geht diese Legitimation folgerichtig an jemand anderen über. Macht ist also weder gottgegeben noch vererbt, sondern wird erworben, ist veränderlich, und damit potentiell immer befristet.

Bei Foucault ist Ödipus der Herrscher, der sich selbst überflüssig macht, indem er die Untersuchung durchführt, die seine Schuld beweist. „Ohne es zu wollen, beweist Ödipus, dass die Weissagung der Götter und die Erinnerung der Menschen übereinstimmen.[...] Ödipus ist in seiner einsamen Macht überflüssig geworden.“³⁰

Zunächst stellten Wissen und Macht also eine unverbrüchliche Einheit dar; die Untersuchung des Ödipus aber zerschlägt diese Einheit – gerade, weil sie von Ödipus selbst durchgeführt wird. Foucault sieht dies als notwendige Entwicklung, damit ein neues Gesellschaftssystem entstehen kann³¹:

³⁰ Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S.48

³¹ Vgl. ebd., S.49

„Während die Macht nun durch Unwissenheit, Unbewusstheit, Vergessen und Dunkelheit gekennzeichnet ist, haben wir auf der einen Seite den Seher und den Philosophen, in Verbindung mit der Wahrheit, den ewigen Wahrheiten der Götter und denen des Geistes, und auf der anderen Seite das Volk, das, ohne Macht innezuhaben, die Erinnerung bewahrt hat oder noch Zeugnis von der Wahrheit ablegen kann.“

Diese Erinnerungen des Volkes werden allerdings für das „neue Gesellschaftssystem“ erst wirksam, sobald sie geäußert werden. Zeugenaussagen sind die gegenwärtige Form der Wahrheit, sie stellen die Aktualisierung der göttlichen Prophezeiung, die in die Zukunft gerichtet ist, und der Tatsachen, die vergangen sind, dar und bestätigen deren Relevanz für die Gegenwart.³²

Scilingos Entscheidung, sich an die Öffentlichkeit zu wenden, hat deswegen Ähnlichkeit mit der Untersuchung, die Ödipus durchführt, weil sie selbstreflexiv ist bis zum Punkt der Entmachtung bzw. Verurteilung desjenigen, der diesen Prozess eingeleitet hat.

Zwar hatten bereits die Zeugenaussagen im Untersuchungsbericht *Nunca más* der Öffentlichkeit Gelegenheit gegeben, sich detailliert über die Unterdrückungsmechanismen während der Diktatur zu informieren, doch bis zu Scilingos Aussagen waren die vergangenheitspolitischen Maßnahmen der Regierung zum großen Teil wieder zum Erliegen gekommen oder sogar rückgängig gemacht worden. Auch die öffentliche Meinung hatte wieder etliche Erklärungsmuster inkorporiert, die fatal an das frühere „por algo será“ erinnerten. Insofern waren Scilingos Aussagen von noch größerem Gewicht, da sie in eine Zeit fielen, in der sowohl von der Riege der Militärs selbst und deren Sympathisant_innen sowie von Regierungsseite versucht wurde, das Militär zu rehabilitieren. Nun wurde das, was bisher nur von Seiten der Opfer berichtet worden war, auch aus den Reihen der Täter bestätigt. Von Opferorganisationen allerdings wurde die öffentliche Aufmerksamkeit, die Scilingos Aussagen gezollt wurde, beinahe schon als Hohn empfunden, wie sich in der folgenden Äußerung von Osvaldo Barros von der Organisation der *Ehemaligen Inhaftierten und Verschwundenen* zeigt:

³² Vgl. ebd., S.39

“In terms of the information, Scilingo hasn’t said anything new(...).Numerous witnesses talked about transfers and death flights at the trials of the juntas.(...) For years no one wanted to hear it from us, and now all of a sudden – because of Scilingo?! – the flights are news. (...) Our society harbored all kinds of suspicions about the victims, but immediately gives credence now to the perpetrators. Why?”

33

Die entscheidende Neuheit, die den Scilingo-Effekt auslöste, war das öffentliche Schuldbekenntnis eines Täters. Den Opfern wurde offenbar von vornherein eine Interessenpolitik unterstellt – eine Annahme, die noch auf der alten Theorie der „zwei Dämonen“ beruhte. Möglicherweise trug zum Eindruck der Authentizität, den Scilingo offenbar hervorrief, auch bei, dass er mit seinen Aussagen dezidiert keine neue Sicht auf die Taten des Militärs innerhalb der Institution anstrebte. Sein Ziel war vielmehr, für die Vergangenheitspolitik, die von der Regierung betrieben wurde, und für den unklaren Status, in dem sich die meisten Befehlsempfänger in der Armee nach dem Ende der Diktatur befanden, eine konsequente Amnestie-Regelung zu schaffen. Obschon er bereits während der Diktatur schwere Schuldgefühle empfunden hatte, äußerte er sich erst, als zwei seiner ehemaligen Offizierskollegen aufgrund eines Parlamentsbeschlusses nicht befördert werden sollten.³⁴ Dieser Beschluss war wegen schwerer Vorwürfe gegen die beiden Offiziere gefasst worden, die ihre Vergangenheit während der Diktatur betrafen. Scilingo trat dafür ein, dass dies unter die Amnestieregelung fallen sollte, weil sie nichts anderes getan hätten als andere hochstehende Militärs, die bereits amnestiert worden waren. Er konnte nicht voraussehen, dass dies zur Wende in der Vergangenheitspolitik werden und zur Wiederaufnahme der juristischen Strafverfolgung führen würde, und es entsprach wohl auch nicht seinen ursprünglichen Absichten. Erst die öffentliche Debatte hat offenbar seine eigene Sicht auf die Diktatur grundlegend geändert.

Transitionale Justiz: Vergangenheitspolitik der 1990er

Für die Vergangenheitspolitik Argentiniens bedeutet der Scilingo-Effekt etwas Ähnliches wie die Einführung des Mittels der Untersuchung in die Justiz: Das System wird dadurch in Frage gestellt. In beiden Fällen geht es um die Aufklärung der Vergangenheit mit Hilfe von Zeug_innen,

³³ Osvaldo Barros im Interview mit Marguerite Feitlowitz, Buenos Aires, 16.Juni 1995. In: Feitlowitz, Marguerite: *A lexicon of terror. Argentina and the legacies of terror*. Oxford University Press. New York, 1998, S.198

³⁴ Bei Beförderungen höhergestellter Armeeangehöriger muss in Argentinien das Parlament zustimmen.

um in der Gegenwart eine Wahrheit zu etablieren, die die Grundlage für ein neues System bilden kann. Diese Systemfrage ist der transitionalen Justiz inhärent, insofern hier immer ein neues politisches System über ein vergangenes Regime zu Gericht sitzt.

Dies impliziert das Hinzuziehen der Öffentlichkeit, wie es Ödipus durch seine Untersuchung und Scilingo durch seine Äußerungen der Presse gegenüber getan hat. In juristischer Hinsicht bedeutet dies die Eröffnung eines Tribunalverfahrens, das sich der kritischen Öffentlichkeit mit einem Auftrag zur Erziehung und/ oder zur Selbstläuterung öffnet. Medien als Mittel der Wahrnehmungsverstärkung, sowohl in sinnlicher als auch in ideologischer Hinsicht, spielen bei dieser Art von Prozess eine besondere Rolle. Ihr Bildungsauftrag von staatlicher Seite und ihre Position als vierte Gewalt im Staat geraten dabei zwangsläufig in Konflikt. Diese Entwicklung verstärkt sich nach dem Sturz eines autoritären Regimes, wenn sich das gesamte Umfeld in Übergang bzw. in Transition befindet. Laut Cornelia Vismann ist in einem Tribunal alles umkämpft, auch die Anklagepunkte, die sich nicht auf einen vorhergehenden Gesetzestext stützen: „Das Tribunal, das jenseits der Gesetze einsetzt, ist demnach die Form, einem überwundenen Regime den Prozess zu machen. Die vergangene Justiz selbst wird zum Gegenstand des Tribunal-Verfahrens.“³⁵

Die Schwierigkeiten in dieser Zeit liegen zum einen in den zahlreichen personellen oder auch gesetzlichen Kontinuitäten zwischen altem und neuem juridischen System. Zum anderen muss mit Hilfe der unterschiedlichen demokratischen Institutionen die Grundlage für eine neue Rechtsprechung geschaffen werden. So muss die Legislative Gesetzesvorschläge erarbeiten aufgrund einer demokratischen Verfassung, die entweder ausgearbeitet oder wieder in Kraft gesetzt werden muss. Die Exekutive soll diese neuen Gesetze umsetzen und damit oftmals das Gegenteil dessen tun, was noch kurz vorher Vorschrift war. Die Judikative muss eigentlich auf der Grundlage von Gesetzen entscheiden, die doch oftmals erst aufgrund von Präzedenzfällen beschlossen oder überhaupt geschaffen werden. Das Ziel scheint eine Quadratur des Kreises. Von einem Gelingen kann nur ausgegangen werden, wenn sich die einzelnen Kräfte sowohl unabhängig als auch in Bezug aufeinander weiterentwickeln.

³⁵ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S. 161

Die Wirkung solch einer interdependenten Entwicklung lässt sich beispielsweise an der Stellungnahme des Heereschefs Martin Balza beobachten, die etwa zur gleichen Zeit wie Scilingos Aussagen erfolgte, also in einem Moment, als sich die Vergangenheitspolitik von staatlicher Seite größtenteils in Regression befand. Balza mahnte darin die Pflicht der Soldaten an, sich Befehlen, die gegen moralisches Recht verstoßen, zu widersetzen.³⁶ Diese Äußerung war sowohl eine Neupositionierung in der Vergangenheitsbewältigung des Militärs selbst, als auch Reaktion auf die versuchte Rehabilitierung schuldiger Militärs durch Menem, der damit die Amnestiegesetze seines Vorgängers zementierte. Der Diskurs über Verbrechen der Diktatur wurde dadurch grundlegend verändert. Scilingos und Balzas kurz auf einander erfolgte Äußerungen erzielten wohl beide einen Durchbruch im öffentlichen Bewusstsein über die Verbrechen des Regimes von 1976 – '83.

Während Scilingo innerhalb des Militärs aber vor allem als Nestbeschmutzer galt und seine Aussagen dazu angetan waren, die Öffentlichkeit aufzurütteln, können die Äußerungen Balzas und die Reaktionen darauf als Zeichen dafür gedeutet werden, dass eine Neuurteilung der Vergangenheit nun eine breitere Basis hatte. Dies zeigt auch die Gedenkdemonstration zum 20. Jahrestag des Militärputsches, initiiert von verschiedenen Menschenrechtsorganisationen, unter dem gemeinsamen Titel „Justicia y Verdad“, an der 50.000 Menschen teilnahmen³⁷. Für die argentinische Menschenrechtsbewegung, die schon lange für die justizielle Verfolgung der Menschenrechtsverbrechen eingetreten war, bedeutete dieser Rückhalt in der Bevölkerung auch eine höhere Legitimation, sich weiter für dieses Anliegen einzusetzen³⁸. Allerdings sollte es bis zur Annullierung der Amnestiegesetze noch weitere zehn Jahre dauern.

Bereits Balzas Nachfolger im Amt, General Brinzoni, revidierte dessen Aussagen über die eigene Verantwortung der Soldaten, als er meinte „[n]iemand könne gezwungen werden, gegen sich selbst auszusagen“³⁹, und schob damit gleichsam jeder Mitarbeit bei den Untersuchungen der Diktaturverbrechen von Seiten des Militärs den Riegel vor. Obwohl 1996 eine breite

³⁶ Vgl. Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.203

³⁷ Ebd., S.206

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S.208

parlamentarische Debatte zur Annullierung der Amnestiegesetze geführt wurde, in der sich die Mehrheit der Abgeordneten für die Annullierung aussprach, konnte sich das Parlament nicht auf ein Gesetz zur Strafverfolgung einigen. Darüber hinaus frappt am öffentlichen Diskurs rund um diese Debatte vielleicht am meisten die Unverfrorenheit, mit der die damalige Regierung die Äußerungen Balzas versuchte zu vereinnahmen. Der menemistische Tenor lautete bis dahin, dass durch das Festhalten an der Straflosigkeit der öffentliche Friede geschützt werde, der andernfalls durch einen Aufstand des Militärs gefährdet sei. Damit wurde an den Aufstand der *Carapintadas* erinnert, einer Gruppe nationalistischer Armeeingehöriger, die einst von Präsident Alfonsín durch die Besetzung einer Kaserne Verhandlungen über die Amnestiegesetze erzwungen hatten. Argentinien schien damals wieder kurz vor einem Putsch zu stehen. Indem einerseits die Angst vor einem neuerlichen Zusammenbruch der demokratischen Ordnung aufrechterhalten wurde und gleichzeitig so getan wurde, als wäre ein Umdenken innerhalb des Militärs auf die erfolgreiche Vermittlungsarbeit der Peronisten zurückzuführen, untermauerte die Regierungspartei ihre Schlusspunktrhetorik:

„Man darf nicht zurückblicken. Diese düstere argentinische Geschichte muss endlich ein Ende haben, weil wir sonst bei jedem Antrag auf Beförderung irgendeines Mitglieds der Streitkräfte solche Probleme bekommen werden. (...) Uns wird das gleiche geschehen wie Ruth, der Frau aus der biblischen Erzählung, die sich so oft umblickte, dass sie schließlich zur Salzsäule erstarrte.“ (Carlos S. Menem in: Clarín, 25.10.1994)⁴⁰

Erst nachdem Balza breite Zustimmung geerntet hatte, behauptete Menem, er selbst habe ihm diese Aussagen nahegelegt. Balza verneinte dies umgehend und verwies darauf, bei einer Rede während einer Armee-internen Veranstaltung schon ähnliche Aussagen zum Umdenken in Bezug auf die Vergangenheit gemacht zu haben. Doch selbst diese Blamage motivierte Menem nicht dazu, seine hochgradig widersprüchliche und rückwärts gewandte Vergangenheitspolitik zu überdenken.

⁴⁰ Zitiert nach Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S. 203

„Argentinazo“ – der Einfluss der Wirtschaftskrise 2001/02

Diese menemistische „Politik der Versöhnung“, die auf Verdrängung beruhte, ging einher mit der Neoliberalisierung des Staates, einer radikal liberalen Wirtschaftspolitik vor allem für ausländisches Kapital, durch die der Lebensstandard der argentinischen Ober- und Mittelschicht in den 90er Jahren ein sehr hohes Niveau erreichte. Ein Großteil der Bevölkerung hatte somit Teil an der „großen Party“, als die die Ära Menem vielen noch in Erinnerung ist. Die gesellschaftliche Übereinkunft jener Jahre bestand offenbar darin, die Vergangenheit zu verdrängen und keine politische bzw. juristische Bewältigung zu verlangen, weil dadurch angeblich der Fortschritt gehemmt würde. Zudem sah die Mehrheit der Zivilist_innen ihre Rolle während der Diktatur offenbar weiterhin als die der passiven Opfer, wie es Staatsanwalt J.C. Strassera im Prozess gegen die Juntas schon ausgedrückt hatte: „Die Gesellschaft hatte keine Gelegenheit, dem Vorgehen [des Militärs] zuzustimmen, weil sie nicht darüber aufgeklärt wurde, was wirklich geschah. Die argentinische Bevölkerung wurde die ganze Zeit getäuscht.“⁴¹

Während der siebenjährigen Diktatur fanden Entführungen oftmals auf offener Straße statt, Presse und Forschung wurden bekanntermaßen zensiert und bewaffnetes Militärpersonal führte zu jeder Tages- und Nachtzeit Personenkontrollen durch. Angesichts des Ausmaßes an offensichtlicher Repression muss Staatsanwalt Strasseras Aussage zumindest eine Tendenz zur Verdrängung attestiert werden.

Dieses Bild von der Gesellschaft als passives Opfer veränderte sich während des „Argentinazo“, der Staatskrise, die Argentinien im Dezember 2001 und den Folgemonaten erlebte. Ein Staatsbankrott und die Verarmung breiter Gesellschaftsschichten leiteten eine politische Krise ein, in der innerhalb einer Woche mehrmals das Staatsoberhaupt wechselte und soziale Proteste Straßen und Plätze füllten. Mit ihrem Besitz und Vermögen verloren viele Bürger_innen auch das Vertrauen in die politischen Institutionen. Immer mehr Menschen sind seither der Meinung, dass die Krise durch die Korruption der politischen und wirtschaftlichen Elite entstanden ist, deren Ursprung im *Proceso de Reorganización Nacional* gesehen wird. Befördert wurde diese Korruption nicht zuletzt durch die Straflosigkeit und Amnestierung schwerster Verbrechen, die während der Diktatur verübt worden waren und dazu führten, dass ‚amoralisches‘ Verhalten zunehmend Normalität wurde. Der Wunsch „nach einer ethischen Neubegründung des Staats-

⁴¹ J.C. Strassera, *El Diario del Juicio*, 24.9.1985. In: Straßner, Veit: *Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile*. Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2007, S.106

und Gemeinwesens“ äußerte sich im „Ruf nach ‚Wahrheit und Gerechtigkeit““. „Die Rückkoppelung der gegenwärtigen Krise an die Diktaturvergangenheit und die Folgen ihrer unzureichenden Aufarbeitung“⁴² gaben auch der Menschenrechtsbewegung Auftrieb. Sie verbündete sich während der Sozialproteste mit Arbeitslosenorganisationen wie den *Piqueteros*, machten sich deren Forderungen zu eigen und gewannen sie wiederum auch für ihr Anliegen der konsequenten Vergangenheitsbewältigung, die das notwendige Fundament einer stabilen Demokratie sei.

Zur Stärkung ihrer Forderungen trug auch eine justizielle Entwicklung bei: So hatte sich die Organisation der *Madres de Plaza de Mayo*, ein Zusammenschluss von Müttern Verschwundener, eine Lücke in der Amnestiegesetzgebung zu Nutze gemacht – Raub und Entführung Minderjähriger wurden laut Gesetz nicht amnestiert. Auf der Grundlage eben dieser Vorwürfe wurde daraufhin Haftbefehl gegen etliche Militärs erlassen. Dadurch traten die Mängel der Amnestiegesetze allerdings umso deutlicher hervor, wie im Fall *Claudia Poblete*, in dem die Entführung einer Minderjährigen bestraft werden konnte, der Mord an ihren Eltern hingegen nicht. Das Urteil im Fall *Poblete* führte schließlich zur Aufhebung der Amnestiegesetze. In der Urteilsbegründung von Generalstaatsanwalt Nicolas Becerra heißt es dazu:

“Un Estado que apenas puede proveer Derecho, apenas seguridad, apenas garantías, poco tiene que predicar. Y no queremos que la indolencia aqueje nuestra grave tarea porque entonces sí estaremos ante la peor tragedia nacional. Decía Simone de Beauvoir que lo más escandaloso del escándalo es que pase inadvertido. Nos duele la Argentina en todo el cuerpo, en un mundo que deseamos sea de carne y hueso y no un planeta de gobiernos, Estados y organismos. La sociedad se ha convertido en un encuentro violento de los hombres con el poder.”⁴³

⁴² Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.222

⁴³ „Ein Staat, der kaum Recht, kaum Sicherheit, kaum Garantien bieten kann, der hat wenig zu sagen. Und wir wollen nicht, dass die Gleichgültigkeit unsere schwere Aufgabe behindert, denn sonst stünden wir tatsächlich vor der schlimmsten nationalen Tragödie. Simone de Beauvoir meinte einst, der größte Skandal sei, wenn der Skandal unbemerkt stattfinde. Argentinien schmerzt uns im ganzen Körper, in einer Welt, von der wir wollen, dass sie aus Fleisch und Knochen sei und nicht ein Planet der Regierungen, Staaten, und Organismen. Die Gesellschaft hat sich in eine gewaltsame Konfrontation verwandelt zwischen den Menschen und der Macht.“, Urteilsbegründung im Fall *Poblete* von Nicolas E. Becerra, Buenos Aires, 29.8.2002, <http://www.cels.org.ar/common/documentos/Caso%20Poblete%20-%20Dictamen%20de%20Procurador%20general.pdf>, Zugriff am 10.6.2013

Nach Becerra stehen sich in dieser „gewaltsamen Konfrontation“ also Menschen und Macht als feindselige Fronten gegenüber. Dieser Antagonismus von zwei Streitparteien, zwischen denen keine dritte Partei vermittelt, fällt in Foucaults Terminologie eher in das vorgerichtliche System der Probe (*epreuve*), in dem es nur darum geht, wer „Recht bekommt“, wer Genugtuung erlangt, und nicht darum, Wahrheit oder Irrtum zu beweisen.⁴⁴

Erst in dem Moment, in dem ein Großteil der Gesellschaft auch die Wahrheit einfordert und neben der Genugtuung der Gerechtigkeit in Form von Bestrafung ihrer Widersacher auch Anrecht auf die Wahrheit erhebt, bewegt sich die Anordnung auf eine gerichtliche hin. Cornelia Vismann leitet die Formen des Gerichts und des Tribunals aus einem theatralen bzw. agonalen Dispositiv her. Das Dispositiv beschreibt eine Anordnung, einen Aufbau, in dem die Macht- und Kräfteverhältnisse sowie die Wirkungsweisen, welche verschiedene Elemente innerhalb eines bestimmten Systems aufeinander haben, eingezeichnet sind. Die justizielle Situation in Argentinien Ende der 90er entspricht demzufolge dem agonalen Dispositiv. Die beiden Fronten, als die Bürger_innen und „Macht“ (Becerra) aufeinander treffen, verhandeln den Begriff der Gerechtigkeit, also dessen, was Genugtuung bedeuten soll im neuerlich demokratischen Staat. Durch die Wirtschaftskrise wird dieser Begriff neu zur Disposition gestellt, er verbindet sich mit dem Begriff der Wahrheit, ohne die das Recht diskreditiert wird. Diese Definitionsmacht über die Wahrheit ruft die justizielle Form des Tribunals auf:

„[E]in Tribunal [zeichnet] sich vor allem dadurch aus, dass sein Ziel nicht so sehr Bestrafung als vielmehr Etablierung der Wahrheit über die Geschehnisse ist. Es geht um die öffentliche Feststellung eines bestimmten Sachverhalts jenseits aller Vollstreckbarkeit eines Urteilspruchs. Ziel ist das Aussprechen einer Wahrheit und damit die Möglichkeit von Erinnerung in kollektiver Dimension. Anders als in einem Gerichtsverfahren, in dem die Wahrheit als etwas Vorliegendes behandelt wird, das in einem Prozess zur Sprache gebracht wird, ist die Wahrheit in einem Tribunal daher umkämpft. Ein Tribunal findet in einem agonalen Dispositiv statt.“⁴⁵

Nach Cornelia Vismann ist die transitionale Justiz eher im agonalen Dispositiv des Tribunals als im theatralen Dispositiv des Gerichts verortet. Während das Gericht die juristische Form der

⁴⁴ Vgl. Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S.58-60

⁴⁵ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.352

Demokratie ist und sich auf deren Strukturen stützt, entbehrt das Tribunal dieser Strukturen. In ihrem Buch *Medien der Rechtsprechung*⁴⁶ vergleicht Vismann Tribunal und Gericht miteinander, wobei sie nicht zuletzt den Medien eine entscheidende Rolle innerhalb der Anordnung zuschreibt, die beide Szenarien aufweisen. Im Zuge dessen setzt sich Vismann besonders mit den Risiken und Möglichkeiten des Mediums Film anhand der Nürnberger Prozesse auseinander. Diese Ausführungen werden im Folgenden zusammenfassend dargestellt und sollen eine Grundlage für den zweiten Teil der Arbeit bilden, in dem verschiedene Ausdrucksformen im Zusammenhang mit der transitionalen Justiz im argentinischen Film untersucht werden.

3. Theatrales und agonales Dispositiv

Vismann hebt in ihrem Vergleich der Dispositive von Tribunal und Gericht den Ursprung beider Formen im antiken griechischen Spiel hervor – in der weitesten Bedeutung des Wortes. Doch während das agonale Dispositiv auf dem Wettkampfgedanken beruhe, sei das theatrale bestimmt durch das gemeinsame Sprechen über und das Nachspielen von Vergangenheit. Dieser Unterschied ist dabei durch verschiedene Charakteristika gekennzeichnet, die Vismann jeweils auf ihre medialen Aspekte hin untersucht.

Theatralität des Gerichts

Im Theater sind die architektonischen Gegebenheiten von entscheidender Bedeutung, da sie bestimmen, wer was sieht – Voraussetzungen, die auch beim Gericht zum Tragen kommen, wo vor allem die gerichtliche Hierarchie darüber entscheidet, wann welche Prozessteilnehmer_innen etwas sehen dürfen. Im Amphitheater blicken alle auf einen Punkt, der Ort des Geschehens ist von überall einsichtig. Tatsächlich geht es im Gericht (wie im Theater) darum, dass „ein Ding“, der Streitgrund (der dramatische Mittelpunkt), für alle sichtbar, für alle fassbar gemacht wird.

⁴⁶ Ebd.

„Vor Gericht wird das Ding verhandelt, und das heißt, zur Darstellung gebracht. (...) [S]ämtliche Gerichte machen dasselbe, wenn sie Gericht halten. Sie konvertieren das strittige Ding in eine aussprechbare Sache. Diese Konversion von Ding in Sache ist der performative Kern allen Gerichthaltens. Dinge, die zur Sache geworden sind, sind im Recht angekommen. Über sie kann man reden, man kann darüber entscheiden oder andere Rechtsfolgen daran knüpfen.“⁴⁷

In diesem performativen Akt des Zur-Darstellung-Bringens liegt für Vismann immer noch die zentrale Funktion des Gerichts, das sich nicht auf das Urteilen allein begrenzen lässt. Gerichthalten zeichnet sich vor anderen Verwaltungsakten durch Öffentlichkeit und Mündlichkeit aus. Richter hatten ursprünglich die Aufgabe, die Regelhaftigkeit des Prozesses zu überwachen und anzuleiten. Das Urteilen war den sogenannten „Urteilern“ vorbehalten. Beide Funktionen, Gerichthalten und Urteilen, wurden laut der Autorin in Personalunion, nämlich der des Richters, erst in der Neuzeit zusammengeführt. Dies hat unsere Vorstellung davon, was das Gericht sei, entscheidend geprägt: Das Urteilen ist dabei zunehmend in den Vordergrund getreten, was sich in der vermehrt schriftlichen Abwicklung von Prozessen zeigt. Das heutige Rechtswesen machen überwiegend Deals, Verwarnungen und Abmahnungen aus, die keines Prozesses mehr bedürfen, da sie zur Bestrafung von Vergehen dienen, also von „Taten mit geringer Schuld“, an denen „kein öffentliches Interesse“ besteht⁴⁸. Einzige Ausnahme stellen Verbrechen dar, bei denen allerdings am öffentlichen und mündlichen Verfahren festgehalten wird. Vismann führt dies auf einen „Diskursivierungszwang“ zurück: „Es muss gesagt werden, was getan wurde. (...) Auch ohne jedes Urteil muss ein Verfahren sein. Es leistet die Konversion von Tat in Wort, ohne die ein Trauma fortwirkt.“⁴⁹

Warum dies nach den theatralen Regeln des Gerichts stattfinden muss, begründet der Rechtshistoriker Pierre Legendre nach Vismann mit dem „Auseinanderklaffen von Wort und Tat“⁵⁰ bei Verbrechen. Erst durch die theatrale Dimension des Gerichthaltens können die konkreten Taten, die sich aus der Ordnung der Gesellschaft herausgelöst haben, wieder in diese symbolische Ordnung des Wortes, des Rechts und der Gesellschaft überführt werden. „Rejouer les crimes“ (die Verbrechen nachspielen bzw. wiedergeben) nennt Legendre den Vorgang, der die Tat

⁴⁷ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.20

⁴⁸ Vgl. ebd., S.22f

⁴⁹ Ebd., S.28

⁵⁰ Ebd., S.31

„handhabbar, erträglich oder zumindest justitiabel“⁵¹ mache. Dieses „Nachspielen“ sei nicht daran interessiert, das Verbrechen möglichst realitätsnah abzubilden, sondern es an die „Anforderungen der symbolischen Ordnung an Darstellbarkeit“ anzupassen. Deswegen ist es entscheidend, dass die Verhandlung im Gerichtssaal mit seinen „architektonisch vorgegeben Blickachsen [und] der festgelegten Redeordnung vor Gericht“ stattfindet. Die Verhandlung selbst stellt auch keine Wiederholung der Tat als Nachstellen am Tatort oder *Reenactment* dar, sondern ist etwas Neues, ein singuläres „Ereignis in der Sprache. (...) „Die Gerichtsbühne transformiert die unerhörte, unaussprechliche und darum bedrohliche Tat in eine erzählbare Handlung.“⁵²

Diese Transformation ist auch bedingt durch die spezielle Zeit des Gerichts. Wie beim Spiel ist den Teilnehmenden einer Verhandlung bewusst, dass diese in einer zweiten zeitlichen Realität stattfindet, in einem Zeitabschnitt, der aus der uns umgebenden Zeit, die einfach immer weiterläuft, ausgeklammert ist. Wir können Anfang und Ende dieses Abschnittes beobachten, denn wir erleben die Zeit vorher und nachher. Somit nehmen wir die Gerichtsverhandlung als Unterbrechung der Normalzeit wahr, von der wir erwarten, dass

„die Zeit nach Prozessende eine andere geworden sein wird. Im Nachspiel soll das, was zur Versammlung drängt, in eine andere Zeitdimension überführt werden. Es soll zu etwas werden, das stattgefunden hat (...). Noch vor jeder Einzelheit der Verhandlung besteht die zentrale Funktion (...) in dieser Transformation der schlichten Dauer in eine abgeschlossene Vergangenheit.“⁵³

Diese Abgeschlossenheit des Gerichtes nach außen zeigt sich also in zeitlicher, aber auch in räumlicher Hinsicht und ist gleichzeitig konstitutives Element der Justiz als Wahrheitsdiskurs. Zwar hat ein Urteil, das im Gericht gefällt wird, durchaus eine Wirkung, die über den Gerichtssaal hinausgeht, doch wie es zustande kommt, funktioniert nur nach den gerichtseigenen Regeln.

⁵¹ Ebd., S.32

⁵² Ebd., S.33

⁵³ Ebd.

„Der gerichtlichen Wahrheitsfindung ist ohnehin nicht beizukommen mit einer Kritik von außen. (...) Einer Relativierung durch andere Wahrheitsformen ist sie nicht zugänglich. Damit geht die Justiz mit den Bedingungen ihrer Wahrheitsproduktion offener um als andere Wahrheitsdiskurse. Während diese sich zur Bewahrheitung auf eine höhere Autorität berufen (Natur, Physik, Gott), stellt das Gericht in aller Offenheit aus, dass die Wahrheitsfindung den von ihm selbst gesetzten Regeln folgt.“⁵⁴

Im Gegensatz zu dieser nur in der Gerichtsverhandlung zutage tretenden Wahrheit, die einem Außen nicht zugänglich ist, steht die Wahrheit durch Ermittlung, die bei einem gerichtlichen Prozess schon vor der Verhandlung abgeschlossen ist. „Die ermittelte Wahrheit ist eine korrelative. (...) Verifiziert wird sie dadurch, dass zwei Seiten einander entsprechen, die äußerlichen Gegebenheiten und die justizinternen Hypothesen.“⁵⁵

Somit ist die ermittelte Wahrheit einer Kritik von außen durchaus zugänglich, denn womöglich tauchen immer wieder neue Fakten auf, die auch die Hypothesen verändern. Vismann nennt die Wahrheit des Gerichts „stets partiell“, während die Ermittlung versuche, die einzelnen Teile der Wahrheit zusammenzufügen. In ihrer logischen Konsequenz bedeutet das allerdings für die ermittelte Wahrheit, dass alles, was in der Beweisführung aufgeht, stimmt. Die ermittelte Wahrheit (die Tat, das Ding) und das, was verhandelt wird (das Wort, die Sache) müssen in der Verhandlung also zur Deckung kommen, damit eine Transformation stattfinden kann.

Deswegen muss alles, was nicht „zur Sache“ beiträgt, aus der Verhandlung ausgeklammert werden. Der Zwischenruf „Zur Sache!“, der im juristischen Kontext „Interdiktion“ genannt wird, stellt für Vismann die Inszenierung des Unsagbaren dar. In der Interdiktion tritt zutage, dass nicht alles, was in Beziehung zum Ding steht, zur Sache gehört, dass also nicht alles verurteilbar und verhandelbar ist.

„Nicht alles an einer Tat (...) kann zur Sprache kommen. Das Trauma ist nicht deckungsgleich mit dem, was erinnert wird. Das Ding ist nicht dasselbe wie die Sache. Das Untersagte, das also gleichbedeutend ist mit dem Unsagbaren, ist im Prozess präsent. Es wird inszeniert.“⁵⁶

⁵⁴ Ebd., S.42

⁵⁵ Ebd., S.44

⁵⁶ Ebd., S.51

Erst dadurch, dass das Gericht bestimmt, dass gewisse Dinge nicht zur Sache gehören, wird diese Sache definiert, wird nach außen abgegrenzt. So „schafft dieses inter-dire den Raum zwischen Rede und Realem. Die Interdiktion ist der Zwischenraum, in dem das Ding zur Sache wird.“⁵⁷

Abgeschlossen wird die Gerichtsverhandlung im Gegensatz zur antiken Theateraufführung mit einem Urteil. Im Theater wird das Urteil den Göttern anheimgestellt, findet aber nicht während der Vorführung statt. Im Gericht läuft die gesamte Verhandlung auf das Urteil zu, das für den Verurteilten in jedem Fall Konsequenzen hat. Für die Beteiligten habe es außerdem „beendende Kraft“ und „löscht die Erinnerung“, da es auf die „Zukunft des Vollzugs ausgerichtet“ sei.⁵⁸

Die Rolle der Erinnerung in der transitionalen Justiz

Das Löschen der Erinnerung durch das Urteil, wie es Vismann hier ausführt, trifft wohl im Kontext des ordentlichen Gerichtes zu und bezieht sich dort auf „das Ding“, auf den Streitgrund, der Anlass für den Prozess ist. Nach Abschluss des Prozesses kann über das Ding fortan als „Sache“ gesprochen werden: Die Sache ist damit definiert und der Prozess des kollektiven Erinnerns daran kann begonnen werden. Durch die Versprachlichung des Dings, seine Transformation in eine Sache, entsteht auch ein gemeinsames Vokabular, in welchem sich die Sicht auf die Vergangenheit ausdrückt. Die Festschreibung des Begriffes *desaparecidos* für die Opfer der Diktatur ist dafür ebenso ein Beispiel wie das nachgerade Verschwinden des Ausdrucks „Subversive“ als Bezeichnung für Gegner_innen des Regimes.

Es trifft also nur teilweise zu, dass Urteile die Erinnerung löschen, denn gleichzeitig bedingen sie die Erinnerung daran auch. Nirgends wird das so deutlich wie im Feld der transitionalen Justiz, in dem Urteile fast immer Präzedenzurteile sein müssen. Erst mit dem Abschluss eines Falles durch ein Urteil kann die kollektive Erinnerung daran wirklich beginnen. Durch die Ermittlungen im Vorfeld eines Prozesses über die Vergangenheit tritt eine Wahrheit zutage, die durch ein Urteil darüber bestätigt wird. Wird das Urteil akzeptiert – also im Falle, dass Kläger oder Klägerin nicht in Revision gehen – wird auch die Wahrheit anerkannt, auf die sich das Urteil bezieht. So wird durch ein Urteil auch eine Wahrheit festgeschrieben, die in der Folge Teil des kollektiven

⁵⁷ Ebd., S.50

⁵⁸ Vgl. ebd., S.75

Gedächtnisses wird. Gerichtsurteile der Transitionszeit erfüllen damit die gleiche Aufgabe wie andere Mittel der Transitionalen Justiz, wie Wahrheitsprozesse und –kommissionen: “El impacto social del informe *Nunca Más* y los juicios a las juntas militares *instaló* una verdad y un reclamo ético.”⁵⁹

Diese Wahrheit bezieht sich zumindest auf die Anerkennung der Verbrechen gegen die Menschheit – die Tatsachen wurden seit dem Erscheinen des Berichtes der CONADEP auch von Militärangehörigen nicht nur nicht geleugnet, sondern oft sogar noch bestätigt, wenngleich sie versuchten, sie als legitime Mittel im „Schmutzigen Krieg“ zu rechtfertigen. Insofern half eine implizite Aussage wie die im Plädoyer des Bundesstaatsanwalts Dr. Julio Strassera im Prozess gegen die militärische Führungsriege, die Akzeptanz für die Verurteilung der Verbrechen des Regimes zu erhöhen:

“[E]ste juicio y esta condena son importantes y necesarios para la Nación Argentina, *que ha sido ofendida* por crímenes atroces. [A] partir de este juicio y esta condena, el pueblo argentino recuperará su autoestima, su fe en los valores en base a los cuales se constituyó en Nación y su imagen internacional severamente dañada por los crímenes de la represión ilegal (...) Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: 'Nunca Más'.”⁶⁰

Die in einem Nebensatz geäußerte Feststellung, dass die argentinische Nation beleidigt worden sei, teilt dem Großteil der Bevölkerung linguistisch eine passive Rolle zu, als wäre die Nation das Opfer. Tatsächlich hat ja auch nur ein Bruchteil der Bevölkerung aktiv gefoltert, Menschen

⁵⁹ „Der soziale Einfluss des Berichtes *Nunca Más* und die Gerichtsprozesse gegen die Militärjuntas haben eine Wahrheit und einen ethischen Anspruch *eingeführt*.” [meine Hervorhebung] Catoggio, María Soledad: *La última dictadura militar (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*. Sciences Po. Online Encyclopedia of Mass Violence. 25.1.2010, S.13, http://www.massviolence.org/PdfVersion?id_article=485, zuletzt aufgerufen am 16.8.2013

⁶⁰ „[D]ieser Prozess und die Verurteilung sind wichtig und notwendig für die argentinische Nation, die durch abscheuliche Verbrechen *beleidigt* wurde. [meine Hervorhebung, Anm.] [A]b diesem Prozess und dieser Verurteilung wird das argentinische Volk sein Selbstbewusstsein wiedergewinnen, seinen Glauben an die Werte, auf deren Basis es sich als Nation gegründet hat und sein internationales Ansehen, das durch die Verbrechen der illegalen Unterdrückung schwer beschädigt worden ist. (...) Meine Herren Richter: ich möchte explizit jeden Anspruch auf Originalität (Urheberrecht) zurückweisen um dieses Plädoyer zu schließen. Ich möchte dazu einen Satz verwenden, der nicht von mir stammt, da er schon dem ganzen argentinischen Volk gehört. Sehr geehrte Herren Richter: ‚Niemals wieder!‘“ (Bundesstaatsanwalt Dr. Julio Strassera, Eröffnungsrede der Anklage im Prozess gegen die Junta-Führungsriege 1985. In: *El Diario del Juicio*, 17.9.1985). Zitiert nach ebda. S.12

entführt und ermordet. Mit dieser Zuschreibung als Opfer wird allerdings ignoriert, dass die Diktatur von einem großen Teil der Bevölkerung willkommen geheißen und zum Teil aktiv unterstützt wurde. Hätten nicht Teile der Zivilbevölkerung, darunter so einflussreiche wie große Wirtschaftsunternehmen und die katholische Kirche, bereitwillig mit dem Militär kollaboriert, hätte sich das Regime wohl nicht beinahe siebeneinhalb Jahre halten können. Die individuelle Schuld scheint sich in der kollektiven Opferrolle aufzulösen. Womöglich ist eine solche sprachliche und innere Distanzierung vonnöten, um die Grausamkeit der Verbrechen erst einmal anzuerkennen. Verbrechen, die von anderen begangen wurden, sind leichter zu verurteilen, und dies entspricht auch eher unserem Verständnis von (Ver-)Urteilen, indem die Person der/des Schuldigen von der des Richters bzw. der Richterin klar getrennt ist. Laut Vismann macht erst die Konstruktion einer nicht mehr als Mensch erkennlichen Richter-Person, deren Urteil das göttliche Urteil ablöst, den Vorgang des Urteilens plausibel. „Seither besteht die Trennung in eine schuldlose, weil niemals zur Schuld fähige, Menschen-Institution des Gerichts, und in den schuldfähigen Menschen, der vor Gericht zitiert wird.“⁶¹

Das Urteil im Theater

Auch im Theater wird laut Vismann das (Geschmacks-)Urteil unter der Voraussetzung gefällt, dass die Urteilenden nicht in das (Bühnen-)Geschehen involviert sind.⁶² Zwar betreffen die Mythen, die auf der Bühne zur Vorstellung gebracht werden, alle, also auch die Zusehenden; sie werden aber *stellvertretend* von Schauspieler_innen dargestellt. Dabei steht in der Urform des Theaters den Zuschauer_innen zunächst noch kein eigenes Urteil zu. An seinem Ursprung als Opferritual zu Ehren der Götter oblag diesen auch das Urteil über das Geschehen, das allerdings für die Menschen, die das Urteil betraf, nicht nachvollziehbar war. Hingegen scheint es ein gewisses Gefühl der Exponiertheit der Menschen gegenüber den Göttern gegeben zu haben – die Menschen spielen vor, werden durchschaut und beurteilt.

So erklärt sich eine architektonische Besonderheit, die das Theater ebenfalls aus dem Ritual des Opfers mitnimmt: Dort wird der Altar als eine Art Hindernis konstruiert, um das herum ein Wettlauf um die göttliche Gnade stattfindet – erst wenn der Altar eine bestimmte Anzahl von Malen umrundet wurde, wird das göttliche Urteil gefällt und vollzogen. Walter Benjamin spricht

⁶¹ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.63

⁶² Ebd., S.77

auch vom „Aufschub des göttlichen Urteils“⁶³. Wo also im Ritual der Altar steht, entsteht im Amphitheater die sogenannte *skéné* im Gegensatz zum perfekten Oval des Stadions, in dem das Geschehen in der Mitte von allen Plätzen aus gleichberechtigt einsehbar ist. Dabei wird ein Teil des Theaterovals abgetrennt; dort steht eine Bühne mit einem rückwärtigen Anbau, der vom Zuschauerraum nicht einsichtig ist und hinter der die Darstellenden zwischendurch dem Blick der Götter (und des Publikums) entkommen können, sie können zwischen Ab- und Aufgang der Überwachung/Beobachtung entschlüpfen. Hier findet sich also ebenfalls die Gelegenheit, das Urteil hinauszuzögern, wenngleich es, nicht wie im Opferritual von den Göttern, sondern von menschlichen Zuschauer_innen gefällt wird. „Die *skéné* schafft erstmals einen Raum, der vorführt, was es heißt, ohne Götter zu entscheiden.“⁶⁴

Architektonisch bedeutet sie auch eine klare Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum. Es gibt einen Bereich, der nicht einsehbar ist, der nur einem Teil der Anwesenden, nämlich den Agierenden, vorbehalten ist. Es wird also klar getrennt zwischen denen, die agieren und denen, die zusehen. Nur diejenigen, die nicht agieren, und also nicht involviert⁶⁵ sind in das Geschehen der Aufführung, sind zum Urteilen berechtigt.

Diese Anordnung findet sich vor Gericht ebenfalls wieder und wird hier nicht durch eine *skéné*, sondern durch den Tisch abgebildet⁶⁶: Hinter dem Tisch sitzen diejenigen, die urteilen, während vor dem Tisch diejenigen stehen bzw. sitzen, die beurteilt werden.

Nach Paul Virilios „Dromologie“, der „Lehre vom Lauf“⁶⁷, wird erst durch diese Sesshaftmachung der Zusehenden deren Urteil über das Dargebotene ermöglicht. Erst Zuschauende können richten, können ein Urteil fällen, eben weil sie nicht selbst agieren, sondern *zusehen*. Im antiken Stadion, in dem einem Wettlauf zugesehen wurde, wird das Publikum erstmals „deaktiviert“, indem es sesshaft gemacht wird. Das Amphitheater mit seiner *skéné* baut hier in Analogie zum Opferaltar einen Bereich ein, der den Raum der Entscheidung noch einmal

⁶³ S. dazu Primavesi, Patrick : Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Stroemfeld. Basel, Frankfurt a.M., 1998, S.260f

⁶⁴ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.84

⁶⁵ Zwar sieht das griechische Theater im Prinzip der Katharsis eine emotionale Beteiligung des Publikums, doch hält es gleichzeitig zahlreiche Mittel bereit, mit denen das Bühnengeschehen kommentiert wird und bietet den Zuschauer_innen damit auch immer die Gelegenheit zur Reflexion

⁶⁶ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.164

⁶⁷ Vgl. Virilio, Paul: *Rasender Stillstand: Essay*. Hanser. München, Wien, 1992, S.150

klar vom Geschehen abtrennt. Die Urteilsbildung findet nun nicht mehr allein in der Person der Zusehenden statt, sondern wird als eigener, abgeschirmter Raum sichtbar gemacht.

Durch den Umbau des Amphitheaters mit dem Einbau der *skené* findet also ein Wandel vom agonalen zum theatralen Modell statt, in welchem Zeigen und Verbergen möglich werden. Das ist der Raum des Urteils, in dem die Entscheidung zum Handeln getroffen wird. Dorthin gehen die stellvertretenden Darsteller der Aktion, des Dramas. Auch zeitlich bedeutet dieser Raum einen Zwischenraum zwischen den Handlungen, die auf der Bühne stattfinden. Die Zusehenden haben in dem Zeitraum, in der die Agierenden von der Bühne gegangen sind und bevor sie wieder auf ihr erscheinen, Zeit, um über das Gesehene zu reflektieren und sich ein Urteil zu bilden. Am Ende eines Tragödientages mussten sie dann eine Entscheidung treffen, nämlich wer das beste Stück geschrieben hatte.

***Demos krinein* – die Mehrheit entscheidet**

Die griechischen Theaterfestspiele sind insofern immer auch Schauplatz einer Wettkampfsituation, bei der letztendlich ein Auszählungsverfahren die Grundlage für eine Entscheidung über Sieg oder Niederlage ist. Wie bei Wahlen im demokratischen Athen wurde auch hier mittels Zählsteinen das Ergebnis ermittelt. Es handelt sich also um das Urteil der Mehrheit statt eines qualitativ begründeten Urteils, bei dem abgewogen wird. In Fällen, in denen ein Gericht mit mehreren Richtern besetzt ist, entscheidet auch heute noch das Urteil der Mehrheit innerhalb dieser Gruppe von Richtern – bekannt sind solche Konstellationen etwa aus dem deutschen Verfassungsgerichtshof, bei denen der Urteilsspruch weiterhin, wie im Gericht üblich, begründet wird. Dabei wird verschleiert, was das quantitative mit dem qualitativen Urteil gemeinsam hat: Der Ort des Entscheidens, des Urteilens kann nie endgültig bestimmt werden: Worauf genau gründet sich eine Entscheidung? Das ist eine qualitative Frage an jede_n einzelne_n. Keine Entscheidung kann jemals vollkommen transparent sein, die urteilende Instanz des Gerichts zieht sich zur Entscheidung stets hinter den Vorhang zurück. Diese Entscheidung ist nicht zuletzt verbindendes Element zwischen dem agonalen *dromos*, dem Wettlauf, und der theatralen Welt des *dramas*. Nach dem Altphilologen Bruno Snell leitet sich letzteres vom Verb „*dran*“ (dt: handeln) ab, das jedoch, im Gegensatz zu anderen Verben, die „handeln“ bedeuten,

„den Entschluss zum Handeln“ betont. „Das Verb legt es auf das Sich-Entscheiden an, das jeder Handlung, wenn sie nicht im Affekt geschieht, vorausgeht.“⁶⁸

Vismann macht in diesem Moment der Entscheidung eine buchstäbliche Reflexion aus, einen Selbstbezug, der eine Verzögerung der Handlung bedeutet, ein „Innehalten“ – das ist der Ort der Entscheidung, des Urteils, der durch die *skené* sichtbar gemacht wird.

Agonalität des Tribunals

Dieser Wettkampfsituation der antiken Theaterfestspiele, also dem agonalen Dispositiv, entspricht die juristische Form der Probe bzw. der *épreuve*, die laut Foucault in der Entwicklung der juristischen Formen der Untersuchung, in der die Wahrheit ermittelt wird, vorausgeht. Bei der *épreuve* kommt es nicht darauf an, eine Wahrheit zutage zu fördern, sondern es gewinnt, wer die Probe, einer Wette vergleichbar, besteht. Der Ausgang ist bei dieser Art des Verfahrens völlig offen. Auch in einem sportlichen Wettkampf kann kurz vor Schluss noch eine alles entscheidende, überraschende Wendung stattfinden, die sich nicht vorher abzeichnet. Das ist der Unterschied zum Gerichtsverfahren, mit seiner konservativen, unbestechlichen Rhetorik: Dort schält sich gewissermaßen langsam aus dem Verfahren ein Urteil heraus. Nicht so im Tribunal: Nach Vismann zeichnet sich dieses unter anderem dadurch aus, dass erst währenddessen die Regeln dafür festgelegt werden⁶⁹. Auch die Rollenverteilung ist nicht von Anfang an klar, wer anklagt und wer sich verteidigen muss, zeigt sich bisweilen erst im Verlauf des Tribunals und kann sich auch wieder wenden, wenn sich etwa die Beweislage ändert oder eine der Parteien auf andere Art und Weise an Überzeugungskraft gewinnt. Letzteres kann sich auch aus einer weiteren Form der Offenheit ergeben, durch die sich ein Tribunal gegenüber dem Gericht auszeichnet: So ist für das Tribunal die Öffentlichkeit des Verfahrens „konstitutiv“. „Schaut niemand hin, versinkt es in Bedeutungslosigkeit.“⁷⁰, Im Gegensatz dazu versucht das Gericht den Einblick, den Zusehende in den Prozess erhalten, so weit wie möglich zu kontrollieren. Die oben genannte Überzeugungskraft, die Einfluss auf die Rollen im Tribunal hat, mag sich somit nicht nur durch die Faktenlage ergeben, sondern auch durch die Wirkung, die ein_e Redner_in auf das Publikum hat. Solche „weichen Faktoren“ sind vermutlich schwerer nachweisbar als handfeste

⁶⁸ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.82

⁶⁹ Vgl. ebd., S.162

⁷⁰ Ebd., S.151

Beweismittel, doch ihre Wirkung auf den Prozessverlauf in einem Tribunal sollte nicht unterschätzt werden. Vismann analysiert den Untersuchungsausschuss, der zur Verwarnung des US-amerikanischen Senators Joseph McCarthy führte, in Bezug auf solche medienwirksamen Faktoren und stellt fest, dass der durch sein gewinnendes Auftreten als Gegenspieler akkreditierte Anwalt Joseph Welch durch seine Frage nach McCarthys Anstand diesem letztendlich den Boden für seine Verteidigungsstrategie entzog⁷¹. Es ist dies eine Frage, die eher auf die persönlichen Eigenschaften des befragten Senators abzielt als eine Frage „zur Sache“ – auch wenn sie implizit vielleicht den Kern der Sache eher traf als eine Frage nach beweisbaren Fakten.

Öffentlichkeit des Verfahrens

In der Analogie, die Vismann zwischen Gericht und Theater zeichnet, geht dieser Punkt der konstitutiven Öffentlichkeit nicht auf: Die attischen Amphitheater waren allesamt durch eine Öffnung auf das Meer gekennzeichnet, wie um das Theater in einer „äußeren Welt“ zu verorten⁷². Diese Öffnung nach außen ist nun eher ein Merkmal des Tribunals, das theoretisch überall stattfinden kann, während der neuzeitliche Gerichtssaal hermetisch nach außen abgeschlossen ist.

Die für das mittelalterliche Tribunal noch unbedingt notwendigen, ‚konstitutiven‘ Zuschauer_innen geben ihre Urteilsgewalt mit der Einführung der ordentlichen Gerichte an Stellvertreter_innen ab – die Jury bzw. die Richter_innen. Dadurch werden die vormals stimmentscheidenden Zuschauer_innen⁷³ zu nunmehr unbeteiligten, die dem „Gerichtsschauspiel“ nur noch beiwohnen. „Aus dieser Perspektive sind Richter nichts anderes als Delegierte des Volkes, das von da an die Rolle der stummen Öffentlichkeit annimmt.“⁷⁴ Zwar wird der Anwesenheit von Zuschauer_innen immer noch eine wichtige Kontrollfunktion im Prozess zugesprochen, die sicherstellt, dass das Verfahren regelgerecht abläuft.⁷⁵ Allerdings wird der freie Zugang einer potentiell unübersehbaren Masse von Zuseher_innen im Gerichtssaal auch als

⁷¹ Vgl. ebd. S.279

⁷² Vgl. ebd. S.80

⁷³ Gemeint sind hier die sog. „Umstände“, Zuschauer, (ihres Zeichens „Freie Männer“) die beim Prozess um die Thingstätte (mittelalterliche Gerichtsort,) herumstanden und dem Urteil zustimmen mussten, damit es rechtskräftig wurde. Vgl. Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.133

⁷⁴ Ebd., S.137

⁷⁵ Vgl. ebd., S.46

Gefahr gesehen, die zunächst durch beschränkende Gerichtsgebäude⁷⁶ und fernerhin durch die repräsentative Funktion der Medien eingedämmt werden sollte. Die Medien sollen also die Öffentlichkeit im Gerichtssaal vertreten, ohne dass ‚das Volk‘ selbst anwesend sein muss, und es dann im Anschluss an die Gerichtsprozesse darüber informieren. Diese Überlegungen führen aber, angefangen mit der Presse als dem ersten Massenmedium, zu einer Diskussion darüber, inwieweit Massenmedien, mit ihrem potentiell unbeschränkten Kreis an Rezipient_innen im Gerichtssaal zugelassen werden sollten. Die Vorteile und Nachteile, die dabei gegeneinander abgewogen wurden, sind bei jeder Diskussion um Zulassung eines neuen Massenmediums (Rundfunk, Fernsehen) weiterhin relevant.⁷⁷ Die Information über die Gerichtsbarkeit und ihre Vorgehensweisen sollen das Vertrauen in die Justiz erhöhen und eine Kontrolle durch die Öffentlichkeit ermöglichen.⁷⁸ Nicht zuletzt wird durch das Wissen um das geltende Recht der Typus der „aufgeklärten Staatsbürger_innen“ propagiert, die für die Demokratie konstitutiv sind.

Demgegenüber stehen allerdings die Persönlichkeitsrechte der Angeklagten, die es zu wahren gilt, und die durch Veröffentlichung von Namen und Bild- und/oder Tonaufnahmen gefährdet werden.

Dazu kommt neben dem Informationsauftrag der Medien auch eine Art „Unterhaltungszwang“, deren Profitabilität von einer hohen Zuschauer_innenquote abhängt. Dies führt zu der Befürchtung, dass eher skandalträchtigen Prozessen Vorrang vor Prozessen eingeräumt werde, die möglicherweise weniger spektakulär, aber vielleicht von größerer gesellschaftlicher Relevanz sind. Prozesse könnten dadurch auch unzulässig politisiert werden und es drohe die Identifikation der Leser_innen bzw. Zuseher_innen mit den Rechtsbrecher_innen, so die Sorge der Gegner_innen von Medien im Gerichtssaal.⁷⁹

Nicht erst seit Marshall McLuhan⁸⁰ ist bekannt und gefürchtet, wie im Gerichtssaal anwesende Medien die Tatsachen, über die sie berichten sollen, beeinflussen und eventuell verzerren.

⁷⁶ Vgl. ebd., S.139

⁷⁷ Vgl. etwa Bammer, Peter: *Öffentlichkeit des Gerichtsverfahrens. Trends und Entwicklungen*. In: Österreichische Juristenkommission (Sektion der Internationalen Juristenkommission Genf): *Recht und Öffentlichkeit. Kritik und Fortschritt im Rechtsstaat*. Bd.22.NWV Neuer Wissenschaftlicher Verlag. Wien, 2003, S.116-127

⁷⁸ Vgl. Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.141f

⁷⁹ Vgl. ebd., S.142

⁸⁰ Der Philosoph und Medienwissenschaftler prägte mit der Formulierung "The medium is the message" die Erkenntnis, dass jede Botschaft durch das Medium, das sie transportiert, geprägt wird. Vgl.: McLuhan, Marshall: *Understanding media: The extensions of man*. Routledge Classics. London (u.a.), 2004, S.7

Dennoch stand das Gericht gerade dem Film zunächst hinreichend unskeptisch gegenüber, um zu akzeptieren, dass nicht nur Filmbilder aus dem Gerichtsaal nach außen drangen, sondern sie auch den umgekehrten Weg nehmen konnten: Filme durften noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts als Beweismittel eingesetzt werden, doch wurden auch sie bald Teil des Feindbildes ‚audiovisuelle Medien‘, gegen die sich das „ordentliche Gericht“ zu verwahren wusste. Diese Entwicklung erlebte jedoch einen wichtigen Wendepunkt, der sowohl medial als auch juristisch einen Präzedenzfall darstellt: Bei den Nürnberger Prozessen wurde das Medium Film sowohl aus dem Gericht nach außen sendend als auch vor Gericht als Beweismittel zugelassen.

The pictures speak for themselves – Film im Nürnberger Prozess

Vismann bezeichnet in ihrer Analyse, in der sie das Tribunal dem agonalen, das Gericht hingegen dem theatralen Dispositiv zuordnet, die Nürnberger Prozesse unter anderem deswegen als Tribunal, weil diese sich mit ihrer Medienpolitik der Öffentlichkeit weiter geöffnet hätten als bei einem Gericht üblich.

Das Medium Film sollte im Rahmen der Nürnberger Prozesse zwei Funktionen erfüllen: Erstens wurde es als Beweismedium eingesetzt, das eine neue Faktenlage schuf. Damit wurde auch eine neue Zeitebene in den Prozess integriert, Filmbilder wurden als Zeugen der Vergangenheit aufgerufen. Durch den Prozess wurde damit auch neues Wissen um die Vergangenheit etabliert. Zweitens zeichneten die anwesenden Filmkameras den Prozess auf und übertrugen dieses neuetablierte Wissen nach außen, an die Zuschauer_innen außerhalb des Gerichtssaales. Die Information der Öffentlichkeit, die durch diese Übertragung stattfand, spielt in der transitionalen Justiz eine wichtige Rolle. Die Sicht auf die Vergangenheit ist in Transitionszeiten noch relativ offen, ihre Bewertung ist noch nicht abgeschlossen. Diese Bewertung findet nun zum einen durch den Prozess (das Tribunal) statt. Doch ob die Bewertung tatsächlich auch dem Urteil der unbeteiligten Zuschauer_innen entspricht, können diese nur selbst durch das Überprüfen der Faktenlage sowie der Fairness des Prozesses entscheiden. In diesem Sinne dient die mediale Öffentlichkeit gerade in Transitionszeiten auch immer der Aufklärung der Bürger_innen über die demokratischen Institutionen: Durch das Wissen um deren Strukturen und Funktionsweisen sollen diese Einrichtungen im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert und ihre Akzeptanz in der Bevölkerung gesteigert werden. In den meisten demokratischen Verfassungen findet sich implizit

ein Verweis auf die Identifikation mit dem Rechtsstaat als republikanische Tugend, so auch im deutschen Grundgesetz⁸¹ sowie in der argentinischen Verfassung⁸².

Die mediale Öffentlichkeit wird in die spezifischen Anordnungen im Gerichtsaal integriert, die darüber entscheiden, was wann von wem gezeigt bzw. gesehen und gehört wird. Die unterschiedlichen Dispositive, denen Gericht und Tribunal zugehören, lassen sich auch anhand dieser Anordnungen erkennen.

Sagen und Zeigen, Hören und Sehen

Die Seh- und Höranordnung zwischen den am Prozess Beteiligten spielt in dessen Verlauf eine wichtige Rolle und weist Agierenden und Beobachtenden spezifische Funktionen zu, die sich je nach dem Dispositiv, in das diese Anordnung eingebettet ist, unterscheiden. Im Gericht kann diese Anordnung nur schwer variiert werden. Ein Tribunal hingegen ist in dieser Hinsicht flexibler – auch dies wird an der spezifischen Architektur des Gerichtssaales der Nürnberger Prozesse ersichtlich. So war im Gerichtsaal eine Leinwand aufgebaut, auf der filmische „Beweisstücke“ gezeigt wurden. Da während dieser Vorführungen der Saal verdunkelt wurde, waren an der Decke über den Köpfen der Angeklagten Spotlights angebracht, die ihre Reaktionen für die anderen im Saal Anwesenden während des Films sichtbar machen sollten.⁸³ Gleichzeitig wurde das Geschehen im Saal von drei unterschiedlichen Kameras gefilmt, deren Kameraführung allerdings schwer nachvollziehbar war. Schon ihre Anwesenheit mag manche Beobachter_innen abgelenkt haben – ein Effekt, der durch den Lärm im Saal aufgrund der zahlreichen Prozessbeteiligten und die verwendete Dolmetschertechnik wohl noch verstärkt wurde. Letztere ermöglichte es den Zuhörer_innen, zwischen den vier Dolmetscherkanälen über Kopfhörer und dem im Saal Gesagten hin- und herzuschalten. Nürnberg setzte nicht nur durch die Verhandlung im Saal und die Tatsache, dass diese überhaupt stattfand, Maßstäbe für nachfolgende Prozesse, sondern auch durch die Bilder und Berichte über den Prozess, die nach außen drangen. Sowohl die Filmaufzeichnungen in den Wochenschauen als auch Zeitungsberichte und Fotos vom Prozess

⁸¹ Vgl. Art 20, Abs. 4, GG d. BRD (Stand: Mai 2012)

⁸² Vgl. z. B. *Constitution of the Argentine Nation*, Chapter II, Section 36. (Letzte Verfassungsänderung 1997) In: <http://www.biblioteca.jus.gov.ar/Argentina-Constitution.pdf>, Zugriff am 17.1.2014

⁸³ Vgl. Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.252

schufen Bilder, die sich ganz gezielt ins Gedächtnis, gerade in jenes der Angehörigen der Täternation Deutschland eingraben sollten. Die Bezeichnung „Nürnberger Lernprozess“ des Journalisten Steffen Radlmaier legt die Einordnung des Prozesses in das *Reeducation*- Programm der Alliierten nahe.⁸⁴

Das Nürnberger Tribunal zeichnet sich durch einen nie dagewesenen Einsatz von technischen Medien aus sowie durch verstärkte Präsenz in der öffentlichen Berichterstattung. Beides hängt notwendig mit dem agonalen Dispositiv zusammen. Es geht darum, eine Wahrheit, eine neue Sicht auf die Vergangenheit durchzusetzen. Für diesen Zweck wird kein medialer Aufwand gescheut, denn es ist essentiell, dass diese Wahrheit geglaubt wird – dabei zählt die Quantität derjenigen, die sie glauben, mehr als die Intensität der Überzeugung.

„Damit Bilder in Nürnberg tatsächlich, wie gewünscht, Evidenz produzieren (...), werden die visuellen Dokumente nicht bloß von den Richtern in Augenschein genommen. Sie werden für alle gut sichtbar (...) projiziert – so als bewiese der hundertfache Blick mehr als jedes Zeugenwort.“⁸⁵

Auch die Entscheidung darüber, was im Prozess überhaupt Beweiskraft hat, was „zur Sache“ gehört, ist im Gericht von vornherein festgelegt, wohingegen die „Sache“ im Laufe eines Tribunals durchaus noch umdefiniert werden kann – je nach Änderung der Faktenlage. Theoretisch ist dies im Gerichtsprozess zwar auch möglich, doch wird im Strafprozess vor Gericht üblicherweise bereits im Ermittlungsverfahren der Rahmen des Verbrechens, das abgehandelt werden soll, abgesteckt; somit kann das Hauptverfahren nur noch selten mit neuen Beweisen und einer damit einhergehenden fundamentalen Änderung der Sachlage überraschen. Worin das Verbrechen besteht, das zur Anklage gebracht wird, steht im Gericht, anders als im Tribunal, von vornherein fest.

⁸⁴ Radlmaier, Steffen: *Der Nürnberger Lernprozess: von Kriegsverbrechern und Starreportern*. Eichborn. Frankfurt a.M., 2001

⁸⁵ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.247

Nürnberg wartete hingegen mit einer völlig neuen Art der Anklage auf: Weder stand deren Umfang fest, noch gab es irgendwelche Präcedenzurteile, auf die sich die Richter des Alliiertengerichtes hätten berufen können. Der Politikwissenschaftler Rainer Huhle äußert sich dazu folgendermaßen:

„Vor allem die bis dato kaum kodifizierte Kategorie der „Verbrechen gegen die Menschheit“, die erstmals auch Taten einer Regierung gegen ihre eigenen Bürger internationaler gerichtlicher Kontrolle zu unterwerfen schien, erregte Aufsehen und Hoffnung. Doch gerade dieser im Art. 6 (c) des Statuts [des Tribunals, *Anm.*] festgehaltene Anklagepunkt war besonders umstritten.“⁸⁶

NAZI CONCENTRATION CAMPS

Zur Begründung der Anklage trug zu einem nicht geringen Teil die Verwendung von Filmen als Beweismittel bei. Als solches wurde in Nürnberg zunächst eine Montage von Filmaufnahmen gezeigt, die das *United States Army Signal Corps* bei der Befreiung der Konzentrationslager gemacht hatte. Betitelt war dieser Film mit *NAZI CONCENTRATION CAMPS*. Er sollte den Anklagepunkt untermauern, demzufolge in den Lagern unvorstellbare Grausamkeiten stattgefunden hätten, die in Art und Umfang eben „die ganze Menschheit“ angingen. Inhaltlich entsprach der Film dem voll und ganz, doch bleibt seine Verwendung nach juristischen Gesichtspunkten ein zweifelhaftes Unterfangen. Wie oben beschrieben handelt es sich um einen *Zuschnitt* von Aufnahmen unterschiedlicher Kameramänner, die allerdings im Film nicht zu sehen sind. Stattdessen geben sie im Vorspann des Films eidesstattliche Erklärungen ab, die von einem Sprecher verlesen werden. Zudem wird die Filmvorführung im Gerichtssaal von Mitarbeitern der amerikanischen Staatsanwaltschaft/Anklage mit den Worten eingeleitet, dass der Film erstens zeige, was die Bezeichnung „Konzentrationslager“ tatsächlich bedeute, und zweitens, dass die nachfolgenden Bewegtbilder „für sich selbst“ sprächen.⁸⁷ Vismann unterstellt dem Militärtribunal folglich Bildergläubigkeit, da offenbar davon ausgegangen wurde, dass Filme „die besseren Zeugen“ seien, unmanipulierbar, mit einem fehlerlosen Gedächtnis und zudem besser kontrollierbar als leibhaftige Zeugen. Dieser Annahme war offenbar nicht nur die US-

⁸⁶ Huhle, Rainer: *Vom schwierigen Umgang mit „Verbrechen gegen die Menschheit“ in Nürnberg und danach.*, S.2

⁸⁷ Vgl. Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.251

amerikanische Staatsanwaltschaft, denn die Verwendung von Filmen als Beweismittel in Nürnberg stieß auch in den darüber berichtenden Medien auf relativ wenig Kritik.⁸⁸

Obwohl über den Auftakt der Prozesse breit Bericht erstattet worden war, ließen ein streng regelhafter und dokumentenlastiger Verlauf des Prozesses das Interesse bei der internationalen Presse schwinden. Als „Prozess der Alliierten“ misstraute zudem die deutsche Bevölkerung den Nachrichten über die Verhandlung, die „scheinbar Unmögliches [schilderten]“⁸⁹.

Erst die Filmvorführung von *NAZI CONCENTRATION CAMPS* bewirkte einen Umschwung der öffentlichen Meinung. So gewann die Anklage an Aufmerksamkeit, als sie wenige Tage nach Prozesseröffnung, am 29. November

„zur Untermauerung des Vorwurfes des Verstoßes gegen die Menschenrechte (Anlagepunkt 4) im Saal einen Dokumentarfilm über die Greuel in den Konzentrationslagern“ vorführte. [...] Die Angeklagten wurden blass, schauten weg, waren entsetzt und ungläubig.“⁹⁰

Die Vorstellung davon, was „Verbrechen gegen die Menschheit“ im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus bedeuten, wurde im Prozess durch den Film etabliert und durch Presseberichte und Wochenschauen auch an diejenigen herangetragen, die nicht im Gerichtssaal saßen. Zwar war das, was die Bilder transportierten, für viele der Anwesenden und auch für jene, die den Prozess nur über die Berichterstattung verfolgten, durchaus nichts Neues. Doch wie in der Aussage Osvaldo Barros über den Fall Scilingo klar wird⁹¹, bestimmt manchmal weniger der Informationswert einer Aussage selbst als vielmehr der Kontext, in dem sie getätigt wird, wie sie aufgefasst wird. Im Fall Scilingo betraf dies die Benennung der Verantwortung des Militärs durch einen Militärangehörigen, im ersten Nürnberger Prozess war es die Vorführung eines Filmzuschnitts, der wie eine Zeugenaussage behandelt wurde. Dem kam wahrscheinlich

⁸⁸ Eines der wenigen Beispiele ist Janet Flanners *Brief aus Nürnberg* vom 17. Dezember 1945, in dem sie davon spricht, dass ihr das Zeigen des Films als „Ablenkung“ erschien. In: Radlmaier, *Der Nürnberger Lernprozess*. S. 174-180, hier S. 177

⁸⁹ Vgl. D’Addario, Ray (Fotos); Kastner, Klaus (Text): *Der Nürnberger Prozess. Das Verfahren gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945-1946 mit 200 Abbildungen*. A. Hofmann. Nürnberg, 1994, S. 28

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. S. 18f in dieser Arbeit

die Unkenntnis der meisten Prozessbeteiligten zugute, denen nicht bewusst war, welche Möglichkeiten der Manipulation sich durch Auswahl und Schnitt des Materials ergeben. So jedoch konnte sich das Vertrauen, das die Anklage in den „filmischen Beweis“ setzte, auf die Offenheit des Tribunals gegenüber der Verwendung der neuesten Technik in allen Bereichen des Verfahrens stützen. Das Statut des Nürnberger Tribunals hatte dies in Artikel 19 festgelegt: „Der Gerichtshof ist an Beweisregeln nicht gebunden, er soll im weiten Ausmaß ein schnelles und nicht formelles Verfahren anwenden, und jedes Beweismaterial, das ihm Beweiswert zu haben scheint, zulassen.“⁹²

Vismann zufolge fungierte dieser erste Nürnberger Prozess als „Bildgebungsverfahren“: Vor allem die gerichtlichen Vertreter_innen der USA, allen voran der sogenannte „Architekt“ des Tribunals, Chefankläger Robert H. Jackson, waren darum bemüht, „eine kanonische Referenz“ zu schaffen.⁹³ Bilder sollten zeigen, was Worte nicht ausdrücken können. „Im Kalkül des alliierten Bildgebungsprojekts lag es, Bilder zu produzieren, die zeigen, was in Worte gefasst nicht vorstellbar sein wird, gerichtsverwertbare Filmbilder, die sich zudem im Gedächtnis der Bevölkerung, insbesondere der Täternation, fest verankern würden.“⁹⁴

Mit Cornelia Vismann ließe sich damit diagnostizieren, dass das Tribunal davor kapituliert hat, „Gericht zu spielen“. „Rejouer les crimes“, „das Ding“ mit Worten „zur Sache“ zu machen, dient dazu, die Verbrechen zu begreifen und sie wieder in die gesellschaftliche Ordnung zu überführen. Die Theatralität des Gerichts besteht in dieser versöhnenden Aufgabe, die das Gericht versucht zu erfüllen. Dazu muss allerdings schon eine gesellschaftliche Ordnung bestehen. Nicht umsonst wird deren Gerichtsbarkeit auch die „ordentliche“ Gerichtsbarkeit genannt. Deswegen ist sie wohl auch eher der Zeit nach der Transition vorbehalten. Im Gericht geht es nicht um Sieg oder Niederlage – ein funktionierendes Justizsystem operiert mit den Wahrheiten, die bereits existieren, es muss sie nicht erst etablieren. Der Nürnberger Prozess kämpfte hingegen mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln um die Etablierung einer bestimmten Wahrheit. Auffällig ist dabei jedoch, dass die Anklage darauf verzichtet, in großer Anzahl Zeug_innen vor Gericht zu Wort kommen zu lassen. Vismann führt das darauf zurück, dass Zeugenaussagen schwerer in die

⁹² Statut für den Internationalen Militärgerichtshof vom 8. August 1945, hier in: D'Addario, *Der Nürnberger Prozess*, S.59

⁹³ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.245

⁹⁴ Ebd., S.242

agonale Dramaturgie des Tribunals einzupassen seien: Filmische Dokumente könnten Emotionen besser steuern als Zeugen, die eventuell unerwartetes Feedback geben, sich nicht akkurat vorbereiten lassen und die zudem befragbar sind. Bei der Projektion des Films *NAZI CONCENTRATION CAMPS* wurde offenbar davon ausgegangen, dass alle Anwesenden dasselbe sähen. Das lag nicht zuletzt an der Art, wie der Film in den Prozess eingeführt wurde, die vorhin⁹⁵ beschrieben wurde. Durch diese Einführung wurde suggeriert, dass die Bilder so eindeutig seien, dass sich jede Frage an sie erübrige. Dies ist aber mit keinem Bild der Fall:

„Bilder, sowohl verbal (Metaphern) als auch gegenständlich sind niemals ganz eindeutig und stellen deswegen immer eine Bedrohung für die Justiz dar, die versucht, sich immer so unmissverständlich wie möglich auszudrücken, um dadurch eine Art von Ordnung zu etablieren.“⁹⁶

Auch was Bilder vermeintlich unmissverständlich ausdrücken, wird spätestens durch die Montage zu einer Interpretation, die den Anwesenden zumindest eindrücklich nahegelegt wird. Dafür ist nicht zuletzt auch die Blickregie des Prozesses verantwortlich, die dem Prozesspublikum während der Filmvorführung die Beobachtung der Angeklagten erlaubt. Die Filmbilder gehen eine assoziative Verbindung mit der Anklage und den Gesichtern der Angeklagten ein – erst dadurch wird die „kanonische Referenz“ geschaffen: „Diejenigen, die anderen beim Zuschauen zuschauen, sehen auf deren Gesichtern, was sie selbst im Filmbild nicht sehen, obwohl doch diese Bilder für sich selbst sprechen sollen. Erst der kollektive Blick auf die zuschauenden Angeklagten lässt die Bilder sprechen.“⁹⁷

⁹⁵ S. S.41

⁹⁶ Vismann, Cornelia: *Image and Law – a troubled relationship*. In: *parallax. Special Issue: Law and visual culture*. Taylor & Francis. Leeds, 2008, vol.14, no 4, S.1-9, hier S.1

⁹⁷ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.253

Justizielle Vergangenheitsbewältigung in Argentinien: Die Anwesenheit des Abwesenden

40 Jahre später in Argentinien sind es nicht Filme, sondern diesmal Zeug_innen, auf die sich die Anklage im Prozess gegen die Juntamitglieder stützt. Dem gerichtlichen geht allerdings diesmal ein Ermittlungsprozess voraus, der beispielhaft werden wird für die Vergangenheitsbewältigung des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika und zum Teil auch in anderen Kontinenten.

Im Unterschied zu den lateinamerikanischen Diktaturen machten es Umfang und Art der Organisation der Verbrechen in Nazi-Deutschland unmöglich, diese zu verbergen. Das lag nicht zuletzt auch an der nazi-eigenen Propaganda: Anfangen von Hitlers unverblütem Darlegen seiner Pläne zur Vernichtung des jüdischen Volkes in *Mein Kampf* über Goebbels Parteitagereden der NSDAP bis zum Propagandafilm aus dem Ghetto Theresienstadt⁹⁸ legte das Regime seine menschenverachtende Ideologie offen, wo es nur konnte. Die gesamte Öffentlichkeitspolitik der Nationalsozialisten erweckte nicht den Eindruck, dass sie sich bewusst gewesen wären, etwas zu verbergen zu haben. Zwar wurden in den letzten Kriegstagen noch etliche Beweismittel vernichtet, doch ließ der Kriegsverlauf wahrscheinlich keine generalstabsmäßig organisierte Vertuschungsaktion mehr zu. So konnte die Anklage in ihrem Film mit reichhaltigem Material aufwarten.

In Argentinien liegt der Fall etwas anders: Die Zeug_innenbefragung, die die CONADEP durchgeführt hatte, wurde nicht nur im Bericht *Nunca Más* veröffentlicht (der mittlerweile Pflichtlektüre in den Schulen ist), sondern diente auch als Grundlage für die Wahrheitsprozesse, die ihrerseits wiederum Ermittlungen nach sich zogen. Auch wenn die Amnestiegesetzgebung nach den Prozessen gegen die neun Generäle der Führungsriege keine Verurteilung weiterer Angehöriger des Militärs zuließ, war es durchaus beabsichtigt, dass diese Ermittlungsergebnisse die Grundlage für spätere Prozesse bilden sollten. Schon bei den ersten Prozessen im argentinischen Sommer 1985 spielten Zeugenaussagen eine entscheidende Rolle – die kein Film in diesem Prozess hätte übernehmen können.

⁹⁸ Gerron, Kurt: *THERESIENSTADT – EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET*. (DE/CS1944)

Besehen wir uns die Gründe dafür, taucht ein Schlüsselbegriff auf, der die gesamte argentinische Diktatur geprägt hat: das Verschwinden. Die Opfer der Diktatur sind die Verschwundenen, und auch wenn die Nationalsozialisten eine ähnliche Politik mit ihrer *Nacht und Nebel*-Strategie⁹⁹ führen, wurde diese doch offenbar im *Cono Sur*¹⁰⁰ perfektioniert.

Die Mehrheit der vom Militär Entführten blieb auch nach dem Ende der Diktatur verschwunden. Auch die umfangreiche Dokumentation der Entführungen, Festnahmen und Foltersitzungen sowie viele der geheimen Haftzentren wurden vernichtet bzw. werden bis heute versteckt. Für einen Gerichtsprozess verwertbar blieben also hauptsächlich Zeugenaussagen. Bevor der Prozess gegen die neun Generäle der *Juntas* begann, wurden innerhalb von fast vier Monaten über 800 Zeug_innen angehört. Videos von vielen dieser Aussagen sind heute auf der Internetplattform *YouTube* einsehbar.

Der Prozess endete mit der Verurteilung zu unterschiedlich hohen Haftstrafen für sämtliche Mitglieder der *Juntas*, welche allerdings in den 90er Jahren unter Präsident Menem in Hausarrest umgewandelt wurden.¹⁰¹ Zudem erließ die Regierung kurz nach den Junta-Prozessen zwei Amnestiegesetze, die die weitere Strafverfolgung von Militärangehörigen verhinderten: das sog. „Schlussstrichgesetz“ (*Ley de Punto final*) und das „Gesetz über die Gehorsamspflicht“ (*Ley de Obediencia Debida*). Ersteres untersagte die Strafverfolgung, falls die Tatverdächtigen nicht innerhalb von 60 Tagen nach Gesetzeserlass zur Vernehmung vorgeladen worden wären¹⁰²; das zweite galt im Falle, dass sich die Angeklagten unter einem bestimmten militärischen Rang befänden. Der Staat ging dabei davon aus, dass es Soldaten und Unteroffizieren nicht möglich gewesen sei, Befehle zu verweigern, da sie sonst um ihr Leben hätten fürchten müssen. Damit wurde zwar anerkannt, dass der *Proceso de Reorganización Nacional* systematisch organisierter Staatsterrorismus war, doch viele der Menschenrechtsverletzungen, die innerhalb des *Proceso* stattgefunden hatten, waren nicht nur auf Befehl geschehen, sondern trugen auch – etwa in Foltersitzungen – Züge von persönlichem Sadismus. Eine der wenigen Maßnahmen der

⁹⁹ Der sog. *Nacht und Nebel-Erlass* war eine Richtlinie zur geheimen Entführung und Inhaftierung von ca. 7000 Widerstandskämpfer_innen in den von Hitler-Deutschland besetzten Ländern Frankreich, Belgien, den Niederlanden und Norwegen. Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Nacht-und-Nebel-Erlass>

¹⁰⁰ Der Begriff bezeichnet die Südspitze des südamerikanischen Kontinents, die aus den Staatsgebieten Argentiniens, Chiles und Uruguays besteht. Diese drei Staaten waren, neben anderen Ländern Lateinamerikas, in den 1970er und 80er Jahren Militärdiktaturen, die innerhalb des transnationalen militärischen *Plan Condor* kooperierten, der dem Militär weitreichende Machtbefugnisse im Kampf gegen die „Subversion“ einräumte. Dazu gehörten u.a. die Repressionsstrategien der Folter und des Verschwindenlassens.

¹⁰¹ *Indultos*, die Begnadigungen, denen kein parlamentarischer Beschluss zugrunde lag

¹⁰² Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.112

Vergangenheitspolitik von offizieller Seite (d.h. nicht vonseiten der Menschenrechtsorganisationen), die diesen Tendenzen entgegenwirkten, war die Einführung des Rechts auf Trauer und Wahrheit, mit dem schließlich die *Juicios por la verdad* (Wahrheitsprozesse, s.S.3) begründet wurden, in deren Rahmen eine große Anzahl an Beweisen gesammelt wurde und wiederum zahlreiche Zeug_innen aussagten. Diese ‚inoffizielle‘ Vergangenheitsbewältigung und das Wissen um die Diktatur standen allerdings zunehmend in eklatantem Widerspruch zum Tenor des offiziellen Diskurses über die Diktatur. Das Fehlen physischer Beweise erschwerte es zusehends, sich für eine konsequente Aufklärung der Verbrechen einzusetzen. So blieben die *desaparecidos* nicht nur physisch verschwunden, sondern gerieten auch in der Öffentlichkeit immer mehr in Vergessenheit. Gegen diese Entwicklung versuchten die Opfer der Diktatur und ihre Familien selbstorganisiert anzugehen – das bekannteste Beispiel sind die *Madres de la Plaza de Mayo*¹⁰³ – doch der Großteil der Gesellschaft zeigte zu diesem Zeitpunkt kein Interesse an der Auseinandersetzung mit der Diktaturvergangenheit. In Engführung mit der neoliberalen Wirtschaftspolitik der Menem-Ära wurde die Gesellschaft zunehmend gespalten, was in den Protesten rund um die Wirtschaftskrise im Dezember 2001 kulminierte.

Transparenz einer Lücke

Eine konsequente Aufklärung der Verbrechen wurde in Argentinien also zum einen durch das Fehlen von Beweisen erschwert, zum anderen durch die Politik des Neoliberalismus verhindert, die sich unter dem Vorwand des wirtschaftlichen Fortschritts mit den alten Machthaber:innen verbündete, von denen – besonders im Militär – viele weiter ihre Ämter innehatten. Diese ‚personellen Kontinuitäten‘, also der Verbleib alter Machthaber_innen in ihren Ämtern nach dem Sturz eines Regimes, stellt die größte Herausforderung in der Transitionsphase eines Staates dar und wird am deutlichsten in der transitionalen Justiz. Dort, wo versucht wird, einem vergangenen Regime den Prozess zu machen, und zwar nicht, indem eine Siegermacht dies von außen in die Wege leitet, sondern als Ergebnis eines inneren Vergangenheitsbewältigungsprozesses, „[wird] die vergangene Justiz [...] selbst zum Gegenstand des Tribunalverfahrens“ (Vismann). Insofern

¹⁰³ Die *Madres* (dt.: Mütter) sind ein Zusammenschluss von Frauen, deren Kinder und Enkel vom Militär entführt worden waren und z. T. bis heute verschwunden sind. Noch während der Diktatur begannen die *Madres* jede Woche auf der *Plaza de Mayo*, dem Platz vor dem Regierungsgebäude, eine stumme Demonstration, nur mit weißen Kopftüchern und Bildern ihrer verschwundenen Kinder und Enkel ausgestattet. Sie zählen bis heute zu den unangefochtenen Vorreiterinnen des Kampfes um Menschenrechte in Argentinien.

ist transitionale Justiz immer selbstreflexiv. Dies macht sie medienwissenschaftlich in vielerlei Hinsicht interessant:

Zum einen, wie wir anfangs bei Vismann gesehen haben, kommt in der transitionalen Justiz fast immer das Verfahren eines Tribunals zum Einsatz, zu dessen Merkmalen der Einbezug der Öffentlichkeit gehört. Dies impliziert sowohl die Verwendung von Medien im technischen Sinne, als auch die Öffnung für „die Medien“ als vierter Gewalt.

In Nürnberg bedeutete das im ersten Fall etwa den Einsatz von Kameras und Simultanübersetzung im Gerichtssaal sowie die Zulassung von Filmen als Beweismittel. Im zweiten Fall impliziert es nicht nur die Einladung der internationalen Presse, sondern auch das Anbringen von kleinen Scheinwerfern über den Sitzen der Angeklagten. Manchmal liegt die Öffentlichkeit eines Tribunals auch in der Zukunft: Der Eichmann-Prozess ist heute in voller Länge auf *YouTube* abrufbar. Aber auch zur Zeit der beiden Prozesse selbst waren die Zeitungen und Wochenschaun voll davon und räumten den Prozessen viel Platz in ihrer Berichterstattung ein.

Zum anderen teilen Medien und transitionale Justiz miteinander die Notwendigkeit zur Rückbezüglichkeit auf sich selbst. Beide müssen sich selbst reflektieren, um ihren Wahrheitsanspruch aufrechtzuerhalten, d.h. um sich zu rechtfertigen, um eine Daseinsberechtigung zu erhalten. In der transitionalen Justiz werden zumeist neuartige Vorwürfe erhoben, die keinen Präzedenzfall in der nationalen Rechtsgeschichte haben. Diese Vorwürfe erfordern auch ein neuartiges Vorgehen: Im Falle der Justiz bedeutet das neue Gesetze, neue Urteile. Ein solches Vorgehen kann nur entwickelt werden, wenn gleichzeitig über die Struktur des Gesamtkontextes, also die Ordnung, aus der es hervorgeht, reflektiert wird.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit möchte ich zeigen, auf welche Art in argentinischen Filmen, die die transitionale Justiz thematisieren, diese Ordnung mitreflektiert wird. Die Thematik der Diktaturvergangenheit ist in der argentinischen Filmproduktion seit Jahren präsent. Die bisherigen Oscarpreisträger (*LA HISTORIA OFICIAL*, 1985; *EL SECRETO DE SUS OJOS*, 2010¹⁰⁴) zeigen dies ebenso wie zahlreiche andere Filme, die seit dem Ende der Diktatur gedreht wurden, inklusive der zahlreichen Produktionen aus dem Ausland, die jene Zeit in Argentinien behandeln (z.B. *DAS LIED IN MIR*, D, 2010; *IMAGINING ARGENTINA*, USA, 2003). Ein Großteil dieser Filme konzentriert sich dabei jedoch auf individuelle Geschichten, die mit

¹⁰⁴ Die Jahreszahlen beziehen sich immer auf das Jahr, indem die Filme den Oscar erhielten, das Produktionsjahr und Erscheinungsjahr in Argentinien sind jeweils das davorliegende, also 1984 und 2009.

herkömmlichen Mitteln erzählt werden und sicher einen Beitrag zur emotionalen Vergangenheitsbewältigung leisten, da sie das Thema im Mainstreamkino verankern. Ihnen geht jedoch meiner Meinung nach ein wichtiger Aspekt ab, der in den Filmen über den Horizont der individuellen Geschichte hinaus auch den gesellschaftlichen Kontext abbildet.

Was die argentinische Diktatur vor allem kennzeichnet, ist eine Form der Abwesenheit. Phänomenologisch sind das die Verschwundenen, die fehlenden Beweise – dem entsprechen im justiziellen Kontext die Amnestiegesetzgebung sowie ihre Auswirkungen, die auch nach deren Abschaffung auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene fortwesen¹⁰⁵. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich dieses Fortwesen im argentinischen Filmschaffen widerspiegelt. Dem begrenzten Umfang dieser Arbeit ist es geschuldet, dass es sich dabei keinesfalls um eine umfassende Bestandsaufnahme handeln kann. Vielmehr geht es mir darum, anhand dreier eher divergenter Filme Deutungsmöglichkeiten aufzuzeigen, die belegen, wie diese Filme das oben erwähnte Charakteristikum der Abwesenheit bzw. deren Fortwesen formal aufnehmen. Die Selbstreflexivität, die die transitionale Justiz auszeichnet, wird hier medial übertragen und erhellt damit den Zusammenhang, dem die Filme entstammen, in zweierlei Hinsicht: Eine spezifische Seite der Auswirkungen der Diktatur in Argentinien wird aufgezeigt und gleichzeitig werden die Zuseher_innen angehalten, die Bedingungen, aus denen diese hervorgegangen sind, zu reflektieren.

¹⁰⁵ Den Ausdruck entnehme ich Theodor Adornos Essay „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in dem er davon spricht, dass der Nationalsozialismus „nachlebe“ und die Frage stellt, „ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortwest in den Menschen wie in den Verhältnissen, die sie umklammern.“. Darin drückt sich, im Gegensatz zum statischen Charakter des Begriffs „fortbestehen“ die dynamische und gewissermaßen pochende Lebendigkeit aus, die den in der Gegenwart weiter existierenden Elementen der Vergangenheit innewohnt. In: Adorno, Theodor W.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Surhkamp taschenbuch. Frankfurt, 1977, S.10

Zweiter Teil

In den folgenden Filmanalysen nehme ich jeweils auf eine bestimmte Periode der argentinischen Vergangenheit und einen Zeitpunkt in der der öffentlichen Vergangenheitsbewältigung Bezug. Nach Ruth Fuchs verläuft die Entwicklung der Vergangenheitsbewältigung in Zyklen, die sie in ihrem Buch „Vergangenheitspolitik in Lateinamerika (...)“ am Beispiel Argentiniens und Uruguays nachzeichnet¹⁰⁶. Den Verlauf dieser Entwicklung beschreibt sie als spiralförmige Wellenbewegung: Dabei wechseln sich progressive Phasen mit Phasen der Stagnation oder sogar Regression ab, die zusammen jeweils einen Zyklus bilden, an dessen Ende das Wissen und die öffentliche Haltung gegenüber der Vergangenheit auf einem neuen Niveau angekommen sein wird. Die progressiven Phasen sind meist durch produktives Zusammenwirken von Akteur_innen mehrerer Gruppen gekennzeichnet; dazu zählen Täter_innen- und Opferorganisationen, politische Parteien sowie Regierung und Justiz. Regressive Phasen hingegen werden oft verschleiert oder fälschlicherweise als progressive Phasen deklariert, weswegen sie von außen schwerer zu erkennen sind. Kennzeichnend dafür ist ein häufig optimistisch gefärbter öffentlicher Diskurs, unter dem sich aber eine latente Drohung verbirgt.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nicht, eine erschöpfende Analogie zwischen Film und Historie herzustellen. Mein Ansatzpunkt ist vor allem zu zeigen, inwieweit sich das vorherrschende Gefühl einer bestimmten historischen Periode im jeweiligen Film niederschlägt. Der spanische Schriftsteller Rafael Chirbes antwortet auf die Frage, was Romane in Zeiten der Katastrophe vermögen, ob sie „Trost spenden“ oder „Wegweiser“ sein sollen:

„(...) Ich weiß nicht, ob Romane trösten, mich interessiert nicht ihr Balsam. Ich mag keine Moralismen, auch keine beruhigenden Worte. Aber Romane helfen zu verstehen. Das strebe ich mit meinen Büchern an, selbst zu verstehen und vielleicht den anderen beim Verstehen zu helfen.“¹⁰⁷

Dies versuchen auch die hier besprochenen Filme: Sie sind Reflexionen, die zum Verständnis von Vergangenheit und Gegenwart beitragen können. Dieses Verständnis dient als Fundament der

¹⁰⁶ Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.299f

¹⁰⁷ Interview von Ruth Renée Reif mit Rafael Chirbes in der Tageszeitung *Der Standard*, 15.Februar 2014

Forderung „Nunca más!“, in der sich das Anliegen ausdrückt, niemals wieder sollten sich die Verbrechen der Diktatur gegen die Menschheit wiederholen.

4. *LA MUJER SIN CABEZA* (Lucrecia Martel, AR 2008) –

sichtbare Lücke, vernehmbares Schweigen

LA MUJER SIN CABEZA (dt.: *Die Frau ohne Kopf*, 2008) stelle ich an den Anfang des Analyseteils, da er den chronologisch frühesten historischen Abschnitt reflektiert: die Zeit der Amnestiegesetze unter Präsident Alfonsín in den achtziger Jahren bzw. die Begnadigungen, die Menem Mitte der Neunziger erließ. Die Amnestiegesetze der Regierung Alfonsín können als symptomatisch gelten für einen Punkt in der Vergangenheitsbewältigung, an dem ein Rückfall in eine Militärdiktatur oder zumindest ein neuerlicher Putsch nicht unwahrscheinlich schienen. Der offizielle Diskurs, besonders unter Menem, wurde beherrscht von dem Diktum, dass sich die befehdeten Seiten der argentinischen Gesellschaft – sprich Opfer bzw. deren Unterstützer_innen und die Täter_innen der Diktatur – versöhnen müssten, um ein friedliches Zusammenleben und wirtschaftlichen Fortschritt zu ermöglichen. Versuche, die Vergangenheitsbewältigung auf juristischem Weg voranzutreiben, wurden damit verhindert und, was meines Erachtens noch schwerer wiegt, von einer latenten Drohung begleitet, die den psychischen Terror der Diktatur wieder hervorrief.

Die Regisseurin von *LA MUJER SIN CABEZA*, Lucrecia Martel, fasst das Gefühl der Bedrohung, das von diesem gesellschaftlichen Diskurs ausging, und den tranceartigen Zustand, der durch die traumatisierenden Erfahrungen der Diktaturvergangenheit in der Zivilgesellschaft ausgelöst wurde, in Bilder und Töne, die auf den ersten Blick wenig mit dieser Vergangenheit zu tun zu haben scheinen. Ihre Ästhetik gilt als typisch für das *Nuevo Cine Argentino* (NCA) mit tendenziell langen Einstellungen sowie dem sparsamen Einsatz von Dialog, der weniger dazu dient, die Handlung voranzutreiben, als vielmehr die Atmosphäre zu verstärken. Auch die ungewöhnliche Kadrierung, in der die Handlung selten klar zu erkennen ist bzw. in welcher der Bildinhalt auf vielerlei Art verfremdet wird, gilt als Kennzeichen des NCA. Dieser Verfremdung auf visueller

Ebene stellt Martel die Öffnung eines akustischen Raums zur Seite, der die Handlung eher kontextualisiert als fokussiert.¹⁰⁸

Ein Merkmal der Filme Martels, das sie aus der argentinischen Filmproduktion besonders hervorstechen lassen, ist ihre Situierung im Bundesstaat Salta, der im Nordwesten Argentiniens liegt. Der Großteil der argentinischen Filme spielt in der Hauptstadt, wo auch die meisten Filme produziert werden. Daneben sind „Ausflüge“ an Schauplätze im Bundesstaat Buenos Aires und Roadmovies in den Süden des Landes nicht selten. Die argentinische Provinz unterscheidet sich generell stark vom Bundesstaat Buenos Aires, da sie sehr viel weniger dicht besiedelt und somit eher agrarisch geprägt ist. Das betrifft sowohl die Bevölkerungsstruktur als auch die Lebensweise, die viel stärker von Traditionen geprägt ist als in der Hauptstadt. Spürbar ist in den meisten Filmen, die abseits von Buenos Aires spielen, zudem die große Abhängigkeit vom jeweiligen Klima, das sich je nach Lage in Argentinien durch Extreme auszeichnen kann, wie sie der Bundeshauptstadt eher fremd sind.

Der Bundesstaat Salta, aus dem Lucrecia Martel stammt und in dem auch ihre bisherigen drei Spielfilme angesiedelt sind, ist die meiste Zeit des Jahres durch heißes Klima geprägt, was sich besonders im Debut der Regisseurin, *LA CIÉNAGA (Der Sumpf)*, niederschlägt: Die starke Hitze, die im Sommer in Salta herrscht, und die dadurch hervorgerufene Trägheit sind die allgegenwärtigen Hauptdarstellerinnen darin. Daneben wird auch das Element Wasser in allen Spielarten prominent in Szene gesetzt. Letzteres prägt auch den zweiten Film der Regisseurin, *LA NIÑA SANTA (Das heilige Mädchen)*, sowie *LA MUJER SIN CABEZA*, den dritten Teil dieser „Trilogie der Ungewissheit“ (span.: „trilogía de la incertidumbre“, wobei „incertidumbre“ auch „Unsicherheit“ und „Zweifel“ bedeutet) wie der kubanische Kritiker Joel del Río ihre drei Spielfilme nennt¹⁰⁹. Martels eigene Auffassung vom Kino bestätigt dieses Etikett: „El cine no es un lugar de certezas, uno busca.“¹¹⁰. Martel erwähnt in Interviews immer wieder mit einer gewissen Befriedigung, dass die Titel ihrer Filme eher an sogenannte B-Movies erinnerten, also zweitklassige Unterhaltungsfilme, die schnell produziert werden und bestimmte Genres bedienen. Insofern locken die Titel ihrer Spielfilme das Publikum auf eine falsche Fährte, wie auch Martels Verwendung von Symbolen zeigt. Genres zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass in ihnen

¹⁰⁸ Vgl. Aguilar, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires, 2006, S.171f

¹⁰⁹ Del Río, Joel: *Lucrecia Martel y su travesía fecunda en la EICTV*. La Jiribilla J. 11/ Nr. 583, Havanna 7-13. Juni 2012, in: http://www.lajiribilla.cu/2012/n583_07/583_17.html, Zugriff am 12.5.2014

¹¹⁰ „Das Kino ist kein Ort der Sicherheit, man ist auf der Suche.“, ebd.

eine bestimmte Symbolik verwendet wird, die innerhalb des Genres eindeutig konnotiert ist. Martel hingegen verfremdet in ihren Filmen die herkömmliche Bedeutung von Symbolen. Dies lässt sich am Beispiel des Wassers besonders gut beobachten: Wo Wasser im Film normalerweise als Symbol einer Konfliktklärung eingesetzt wird, da es reinigt und erfrischt, nimmt es in den Filmen Martels eine gegenteilige Bedeutung an: Wasser stockt, ist verschmutzt oder verwischt die Spuren eines darin schwelenden Konfliktes, der dadurch nur noch präsenter wird.¹¹¹

Im Gegensatz zu den Oscar®-prämierten Filmen aus Argentinien (s. S.48) ruft *LA MUJER SIN CABEZA* nicht explizit die Zeit der Diktatur auf, weder durch Handlung oder Dialog, noch durch historisches Dekor oder Kostüme. Vielmehr werden intendierte Assoziationen gemischt, die die Zeit der Diktatur und die Jetztzeit betreffen. So deuten moderne Geländewagen, Teile des Kostüms oder die Benutzung von Mobiltelefonen auf die Produktionszeit des Films hin, also auf das Jahr 2008. Andere Elemente wecken vage die Erinnerung an die Zeit der Diktatur bzw. an die Vergangenheit generell. Während die meisten Innenräume mit dunklem Holz verschalt und möbliert sind, dominieren in Kostüm und Dekor Farben, wie sie in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern beliebt waren: Die Kombination von Gelb, Türkis und Hellblau, besonders im Kostüm der Hauptfigur, der Schnitt der Kleidung der meisten Darstellerinnen und die Musik changieren zwischen altmodischer Vertrautheit und präziseren Verweisen auf die Zeit der siebziger und achtziger Jahre. So ist das Haus, in dem die Hauptfigur wohnt, ebenfalls ein indirekter Verweis auf die Zeit der Diktatur: Obwohl in Salta, dem Schauplatz des Films, Architektur aus der (Neo-) Kolonialzeit vorherrscht, lebt die Hauptfigur in einem Haus, das in der Zeit der Diktatur erbaut wurde¹¹² und auch die übrigen im Film vorkommenden Bauten sind weder malerisch noch pittoresk. Abgesehen von diesen historischen Verweisen und den häufig von Dunkelheit geprägten Einstellungen des Films drückt sich auch in der Auswahl der Schauplätze und deren Struktur die düstere Stimmung des Films aus. Die Außenräume sind hauptsächlich sogenannte Nicht-Orte, wie Marc Augé¹¹³ sie beschreibt: Landstraßen, Parkplätze, ein Sportplatz, ein Elendsviertel in der Vorstadt (span.: *Villa Miseria*). An ihnen spielt sich aber

¹¹¹ Danke für den Hinweis an Prof. Kathrin Sartingen, Master-SE „Nuevo Cine Argentino“, Universität Wien, SoSe 2013

¹¹² „Wir haben uns die Arbeiten eines Architekten dieser Zeit gesucht, Larralde, die sich sehr unterscheiden vom neokolonialen und touristischen Stil Saltas.“ Lucrecia Martel im Interview mit Leonardo M. D’Espósito, 20.8.2008. In: <http://www.criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=10241>, aufgerufen am 9.8.2013

¹¹³ Vgl. Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. S.Fischer. Frankfurt a. M., 1994, S.94

nur einen Bruchteil der Szenen des Films ab, der Großteil findet in Innenräumen statt, die sich durch nahezu klaustrophobisch anmutende Enge auszeichnen. Die Zimmer scheinen nur wenige Fenster zu haben, die noch dazu meist durch Rollläden halb verdeckt sind, das dunkle Holz der Innenverschalung und des Mobiliars könnte unter anderen Umständen eine Erleichterung vor dem gleißenden Sonnenlicht des salteñischen Winters gewähren; doch obwohl die Durchschnittstemperatur in Salta bei um die 20°C liegt, tragen die Personen im Film fast immer Jacken oder zumindest langärmelige Kleidung, was darauf hindeutet, dass die Handlung in den wenigen kalten Wochen des Jahres spielt. Es herrscht gewissermaßen klimatischer Ausnahmezustand. Möglicherweise ist dies wieder ein Hinweis auf die Zeit der Diktatur, die damit begann, dass die Militärjunta in Argentinien den Ausnahmezustand erklärte.

Postkolonialistische Blebschäden

Die Handlung des Films scheint auf den ersten Blick wenig dramatisch. Die Protagonistin Vero überfährt etwas oder jemanden auf der Landstraße neben einem trockenen Kanalbett, fährt aber weiter, ohne nachzusehen, was oder wer es gewesen sein könnte. Nach einem kurzen ambulanten Krankenhausaufenthalt verbringt sie die Nacht im Hotel; währenddessen bricht ein großes Gewitter aus, das die Straßen überschwemmt. Die folgenden Tage scheint Vero zunächst wie in Trance zu verbringen, ohne mit jemandem über ihren Unfall zu sprechen. Erst durch die Spuren an ihrem Auto erfährt ihr Umfeld davon, doch von einem Opfer des Unfalls wird nichts bekannt. Trotzdem wird Vero von Schuldgefühlen geplagt und kommt immer mehr zu der Überzeugung, dass sie einen Menschen überfahren habe und nicht, wie sie anfänglich behauptet, einen Hund. Als sie ihrem Mann und anderen Familienmitgliedern von ihrem Verdacht erzählt, versuchen diese Vero immer wieder zu überzeugen, dass es nur ein Hund gewesen sei, ohne ihre Beunruhigung ernst zu nehmen. Veros Besorgtheit nimmt jedoch zu, als sie beobachtet, wie die Feuerwehr versucht, etwas aus dem Kanal zu entfernen, das diesen nach dem vergangenen Unwetter blockiert. Später liest sie in der Zeitung von einem Jungen, der im Kanal ertrunken sei, was ihren Verdacht erhärtet, dass es sich dabei um ihr Unfallopfer handle. Zudem gerät sie mit der Familie des verstorbenen Jungen in Kontakt und erfährt so von den Auswirkungen seines Todes. Die Spuren des Unfalls hingegen scheinen im Laufe der Zeit zu verwischen bzw. fast wie von Geisterhand ausgelöscht zu werden. Verantwortlich dafür sind vor allem die Männer in ihrer Familie, die ihre Kontakte und ihren gesellschaftlichen Einfluss spielen lassen, um auch die letzte Erinnerung an das Ereignis zu tilgen. Bis zum Schluss deutet nichts auf eine Aufklärung der

Geschehnisse hin, geschweige denn darauf, dass Vero in irgendeiner Form zur Verantwortung gezogen würde. Am Ende des Films scheint es, als ob nie etwas geschehen wäre.

JUAN, COMO SI NADA HUBIERA SUCEDIDO („Juan, als ob nichts geschehen wäre“), lautet der Titel eines argentinischen Dokumentarfilmes aus dem Jahr 1987 von Carlos Echeverría über den während der Diktatur verschwundenen Jugendlichen Juan Marcos Herman. Der Film zeigt, wie dieses Verschwinden erst durch Verdrängen, Verschweigen und Vertuschen der Gesellschaft wahrhaft vervollständigt wird. Auch *LA MUJER SIN CABEZA* ist von diesen konspirativen Strukturen durchzogen, doch Martel bearbeitet die Thematik gleichzeitig auf konkreterem und abstrakterem Niveau. Konkreter, weil sie Situationen zeigt, die nichts mit dem politischen Ausnahmezustand der Diktatur zu tun haben, sondern die allen Zuseher_innen bis zu einem gewissen Grad aus dem eigenen Alltag vertraut sein dürften. Gleichzeitig verfremdet sie diese Situationen soweit, dass wir den Schrecken und das Monströse darin erkennen können. In Martels Film können wir erkennen, wie die oben genannten Mechanismen des Verdrängens, Verschweigens und Vertuschens dem Vergessen der Gewalt dienen, welche zum Verschwinden von Personen führt. Die Gewalt wird wiederholt bzw. „reaktualisiert“ (Benedetti), indem durch diese Mechanismen das Verschwinden erst komplettiert wird, und Martel zeigt, wie dies auf alltäglicher Ebene funktioniert. *LA MUJER SIN CABEZA* transferiert diese gesellschaftlichen Verhaltensmuster aus der Zeit der Diktatur allerdings auf den postdiktatorischen, von Kolonisation geprägten Hintergrund der argentinischen Provinz Salta, der spezifische Assoziationen aufruft.

Die Erinnerung an die Diktatur und die Auswirkungen des Kolonialismus werden bei Martel in vielerlei Hinsicht miteinander verknüpft. Dies zeigt sich am dramaturgischen Schmelzpunkt des Films, dem Autounfall, der am Anfang erzählt wird. Für ein besseres Verständnis der Bedeutung des Unfalls ist es zunächst wichtig, sich den regionalen und historischen Kontext des Schauplatzes zu vergegenwärtigen: In den nördlichen Provinzen Argentiniens leben mehr Menschen indigener Herkunft (span: *Indígenas*) als im Rest des Landes. Während der Diktatur waren sie besonders vehementer Repression durch das Militär ausgesetzt. Darin setzte sich die Unterdrückung der Kolonialzeit fort. So wurde ihnen nicht nur der Zugang zu Bildung extrem

erschwert sondern auch das Sprechen ihrer eigenen, nicht spanischen Sprache verboten¹¹⁴. Hinzu kam das gewaltsame Vorgehen gegen die politischen Aktivist_innen aus der Landbevölkerung. Als Angehörige der meist sehr armen Landarbeiterschicht, die in den sechziger Jahren begann, sich in Gewerkschaften zu organisieren, wurden sie häufig Opfer von Entführung, Verhaftung und Mord¹¹⁵. Die indigene Abstammung des Jungen, den die Protagonistin in *LA MUJER SIN CABEZA* vermutlich überfahren hat, ruft damit auch Assoziationen an die Gewalt gegen Indigene während der Militärdiktatur wach.

Die Regisseurin erwähnt zudem in einem Interview, dass Rassen- und Klassenkonflikte in Salta eng miteinander verknüpft seien und sich diese Tatsache auch anhand der Unfallstatistik gut beobachten lasse¹¹⁶. In den frühen neunziger Jahren, also in der ersten Legislaturperiode Menems, seien die Verkaufszahlen von Autos mit Allradantrieb (solch ein Auto fährt auch die Protagonistin des Films) geradezu explodiert, wobei viele dieser Käufe als Ratenzahlungen getätigt wurden. Diese Entwicklung ist symptomatisch für die Wirtschaftspolitik der Regierung Menem, die Importe überdurchschnittlich begünstigte und gleichzeitig die Pro-Kopf-Verschuldung stark nach oben trieb. Martel verweist auf die weit verbreitete Vermutung, dass Menem hauptsächlich wegen dieser starken Verschuldung vieler Bürger_innen wiedergewählt worden sei, da diese vermutlich nicht wollten, dass sich die Gesetzeslage hinsichtlich der günstigen Kredite wieder änderte. Die Käufer_innen, die sich auf solche Art verschuldet hatten, entstammten allerdings hauptsächlich der Mittelschicht. Für den Großteil der immer noch sehr armen Landbevölkerung waren auch die Kredite für Ratenzahlungen nicht zu finanzieren und so ist dieser Teil der Bevölkerung bis heute nur zu einem Bruchteil motorisiert. Wo öffentliche Verkehrsmittel selbst in argentinischen Großstädten im Vergleich zu den Industriestaaten nur unzuverlässig funktionieren, ist dies auf dem Land ein noch viel gravierenderes Problem. So stellt für die Armen dort das Fahrrad weiterhin ein essentielles Fortbewegungsmittel dar. Laut Martel stieg mit der Anzahl der Autos, die sich auf argentinischen Straßen bewegten, in den Neunzigern auch die Zahl der

¹¹⁴ Feitlowitz, *A lexicon of terror*, S.139. und: “Cuando yo empecé, en el año ’89, (...) se venía de una época en la que a los chicos que hablaban una lengua indígena en la escuela les hacían lavar la boca o los ponían en penitencia.” („Als ich im Jahr 1989 begann, war das kurz nach einer Zeit, in der man Kindern, die in der Schule eine indigene Sprache sprachen, sich den Mund mit Seife auswaschen ließ oder ihnen Arrest gab.“), Interview von Verónica Engler mit Dra. Cristina Messineo, 5. Mai 2014 <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-245492-2014-05-05.html>, Zugriff am 5. Mai 2014

¹¹⁵ Vgl. Feitlowitz, *A lexicon of terror*, S.126ff

¹¹⁶ *The headless woman. Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas*, am 17.7.2009, UCLA telefilm and Video Archive. Part 1 of 4, 6’40”-8’07”, <http://www.youtube.com/watch?v=Ti4Pi496TmM>, Zugriff am 24.2.2014

Verkehrsunfälle, vor allem derer mit Fahrerflucht¹¹⁷, bei denen überdurchschnittlich oft Fahrradfahrer_innen Opfer waren. Darin lässt sich ein weiteres Symptom des Neoliberalismus menemistischer Prägung erkennen, da mit der Ära Menem ein Hang zum verantwortungslosen Konsum assoziiert wird. Vor allem für argentinische Zuschauer_innen wird somit anhand des Verkehrsunfalls sowohl der moralische Verfall unter Menem wie auch die involvierte Rassen- und Klassenproblematik in Salta deutlich.

Die Lücke hinter den Verschwundenen

Der Film ruft neben der Kritik am Verfall der Moral während der neunziger Jahre auch die Erinnerung an die Verschwundenen der Diktatur auf mehrere Arten wach: Zum einen sehen wir kein Unfallopfer im direkten Sinn. Nachdem Vero mit einem Hindernis kollidiert ist und weiterfährt, sehen wir durch die Heckscheibe des Autos auf der Straße einen Hund liegen, aber keinen Menschen – dies ist in etwa der Blick, der sich auch Vero im Rückspiegel darbieten würde (Abb.1)



Abb.1

¹¹⁷ Ebda. (Q&A Martel/ Saundas), 8'08"-8'23"

In der Anfangsszene des Films sind an der gleichen Stelle jedoch drei halbwüchsige Jungen indigener Herkunft zusammen mit einem Hund unterwegs, der jenem gleicht, den wir nun durch die Heckscheibe sehen. Die Jungen streiten sich, weil einer das Fahrrad eines anderen versteckt hat. Aldo, so der Name eines der jungen „Übeltäter“, läuft dem anderen davon und tollt athletisch im ausgetrockneten Kanalbett, wohin ihm auch der Hund bellend folgt, ebenso wie der vom Streich Geschädigte, Changuila (Abb.2).



Abb.2

Mit dem Hund assoziieren wir als Zuschauer_innen damit auch die Jungen, die vorher mit ihm im Bild zu sehen waren, doch sehen wir hier keinen davon. Mit aufgerufen wird ebenso das Bild vom Kanalbett als möglichem Aufenthaltsort. Dieses ist allerdings in der Einstellung mit dem Blick durch die Heckscheibe nicht einsehbar: Es könnte sich somit auch diesmal jemand im Kanalbett befinden, doch anders als in der Anfangsszene macht diesmal kein Junge einen Handstandüberschlag ins Kanalbett hinein. Unsere Erinnerung an die vor Lebendigkeit überschäumende Bewegung der Anfangsszene wird der toten Bewegungslosigkeit im Blick zurück – durch die Heckscheibe –gegenübergestellt. Die Differenz zwischen unserer Erinnerung an ein früheres Bild und der Leere des aktuellen Bildes, das explizit Nicht-Sichtbare verweist auf die Lücke, die die 30.000 Verschwundenen in der argentinischen Gesellschaft hinterlassen haben. Anhand der Rahmung des Blicks durch das Autofenster auf ein leeres Bild macht Martel damit zugleich auf das Bild als solches aufmerksam.

„An jedem Kunstwerk kann eine Differenz beobachtet werden, die weder überbrückt noch re-integriert werden kann: der Unterschied zwischen dem, was auf der Oberfläche des Werkes vorhanden ist und dem, was nicht vorhanden ist. Diese Differenz hängt mit den Referenzen des Werkes zusammen. Ein Kunstwerk kann als Symbolsystem auf nicht Anwesendes Bezug nehmen. Die Referenz läuft dann aus dem Kunstwerk hinaus in die Welt. Kunst ist in dieser Funktion nur ein Stellvertreter für Abwesendes. (...) Als Stellvertreter von Abwesendem machen Kunstwerke dagegen auf Teile oder Bereiche von Welt, die außerhalb [des Kunstwerks] liegen, aufmerksam.“¹¹⁸

Problematik des Verschwindens für die Justiz

Das mit Abstand sicher häufigste Anliegen, das während der Diktatur an die Justiz herangetragen wurde, waren Habeas-Corpus-Gesuche¹¹⁹, da diejenigen, die entführt worden waren, nicht mehr auffindbar waren: Sie waren zunächst buchstäblich spurlos verschwunden. Das Verschwinden wurde deswegen zu dieser Zeit bzw. kurz danach auch „der argentinische Tod“ genannt¹²⁰. Auch wenn die Spurlosigkeit oftmals nicht von Dauer war und seit dem Jahr 1977 immer wieder Leichen auftauchten, war deren Identifikation schwierig, da sie meist bereits bis zur Unkenntlichkeit verwest waren. Forensische Methoden der nachträglichen Identifizierung kamen erst später zum Tragen und waren vor allem in den Fällen nutzlos, in denen die Leichen offenbar heimlich in städtischen Krematorien verbrannt worden waren.¹²¹ In den allermeisten Fällen blieben die Entführten also verschwunden, die Körper wurden nie gefunden und ihr Verbleib wurde entweder nicht dokumentiert oder blieb geheim. Im Untersuchungsbericht *Nunca más* findet sich die Aussage eines Vaters, der von einem Oberst des Heeres erfuhr, dass seine Tochter

¹¹⁸ Huber, Hans Dieter: *Die Abwesenheit des Anwesenden (oder) Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. In: Kunstmuseum Singen: *fast nichts/almost invisible* (Ausstellungskatalog), Singen, 1996. Zitiert nach: <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/abwesenheit.html>, aufgerufen am 5.8.2013

¹¹⁹ Habeas-Corpus-Gesuche sind Vermisstmeldungen von Personen, die nach einer Verhaftung als verschwunden gelten. Seit dem Römischen Statut des Internationalen Strafgerichtshofes 1998 wird das Verschwindenlassen von Personen völkerrechtlich als Verbrechen gegen die Menschheit definiert. (Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Habeas_corpus, Zugriff am 8.12.2013)

¹²⁰ Vgl. Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.71, bzw. Bayer, Osvaldo: *La muerte argentina*. Página 12, 24.März 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/164788-52698-2011-03-24.html>, Zugriff am 9.3.2014

¹²¹ Vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Nie wieder! Ein Bericht über Entführung, Folter und Mord durch die Militärdiktatur in Argentinien*. Beltz Verlag. Weinheim und Basel, 1987, S.129f

in der Gefangenschaft gestorben war. Als er nach ihrem Leichnam fragte, erhielt er zur Antwort, die Leichname würden „nicht ausgehändigt“. Die Kommission hält dazu fest:

“Debió de ser cierto. El país ha sido sembrado de cuerpos de personas no identificadas, sepultadas individual o colectivamente, en forma ilegal y clandestina. Están en los cementerios, en descampados, en los ríos, en los diques, y según ya hemos visto, también en el mar.”¹²²

Die Strafverfolgung wurde außerdem erheblich dadurch erschwert, dass das Militär seine minutiös erstellte Dokumentation mit Listen von Entführten, Verhörprotokollen sowie die Spuren und Hinweise auf die Gefangenenerlager in der Endphase der Diktatur vernichtet hatte¹²³. Allerdings ist nicht klar, ob zur Organisation der Verbrechen nicht auch der bewusste Verzicht auf schriftliche Dokumentation gehörte. Ehemalige Gefangene, die in geheimen Haftzentren mit Recherche- und Dokumentationsarbeit betraut waren, berichten von ausführlichen Listen, die zumindest im größten Haft- und Folterzentrum des Landes, in der ESMA, erstellt worden waren:

“For each arrival the ESMA opened a numbered file, with the person’s background and associations, whatever the person had written or signed [under duress]... One page said where the person had been kidnapped, what organization or political group he belonged to, who had participated in the kidnap operation, the date, and finally, the sentence: T for ‘transfer’, L for ‘liberated’.”¹²⁴

Die so erhobenen Daten aus verschiedenen Haft- und Folterzentren wurden zwischen den unterschiedlichen Geheim- und Informationsdiensten des Militärs ausgetauscht, sind allerdings bis heute dort unter Verschluss oder „verschwunden“¹²⁵.

¹²² „Das stimmt wohl. Das Land wurde übersät mit den Leichnamen von nicht identifizierten Personen, die einzeln oder kollektiv begraben wurden, illegal und heimlich. Sie sind auf Friedhöfen, in freiem Feld, in Flüssen, in Dämmen, und, wie wir schon gesehen haben, im Meer.“ In: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>, Zugriff am 8.12.2013

¹²³ Vgl. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>, Zugriff am 8.12.2013

¹²⁴ Marguerite Feitlowitz: *A lexicon of terror*, S. 198

¹²⁵ Vgl. Catoggio, Maria Soledad: *La última dictadura militar (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*, S.9

Auch die überprüfbaren Daten von Veros Unfall sind am Schluss aus den Archiven des öffentlichen Lebens, in diesem Fall des Krankenhaus- und Hotelregisters – getilgt. Somit ist nicht mehr nachprüfbar, ob Vero an besagtem Tag tatsächlich im Krankenhaus und im Hotel war, wie sie sich zu erinnern glaubt. Durch die Unmöglichkeit, ihre Erinnerung in den Datenbanken zu überprüfen, wird diese Erinnerung in Frage gestellt, sie scheint immer unwahrscheinlicher. Damit wird auch das mit diesen Erinnerungen assoziierte Ereignis immer „unglaublicher“ – zunächst für Außenstehende, doch offenbar zunehmend auch für Vero selbst. Das Perfide ist die sachliche Selbstverständlichkeit, mit der diese Tilgung der Daten von statten geht. Im Krankenhaus und im Hotel kann sich niemand an Vero erinnern und ihr eindringliches Nachfragen löst nur leichte Irritation bei den Angestellten aus; ihr Bruder hingegen, der ihre Röntgenaufnahmen abholt und wohl auch veranlasst hat, dass ihre Aufnahmedaten aus dem Register gelöscht werden, tut so, als sei dies selbstverständlich und lediglich sein eindringlicher Blick und der wie hingeworfene Satz, sie solle nach Hause fahren, hinterlassen einen unterschwellig bedrohlichen Eindruck.¹²⁶ Seine Schlussbemerkung, dass sie sich am Sonntag zum Familienfest sähen, wirkt nur auf den ersten Blick wie eine Ablenkung. In Wirklichkeit ist sie Hinweis auf den Ursprung dieser Verschleierungstaktik, die Vero in familiäre Fürsorge einhüllt, bis ihre Skrupel erstickt sind.

Die Familie als kriminelle Vereinigung

Dem Begriff der Familie misst Martel in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert bei, da diese eine antizivilisatorische Tendenz auf der grundlegendsten und gleichzeitig intimsten Ebene der Gesellschaft verankert:

“Yo creo que la idea de mafia empieza en el núcleo familiar, en la idea de familia (...). Por más que en cualquier panfleto que te dan sobre la violencia siempre se habla de integrar la familia: para mí ahí hay un error de base, si no se revé la idea de familia. Porque ninguna sociedad puede sanearse si su núcleo tiene como idea de pertenencia la propiedad y la sangre; nada bueno puede salir de eso.”¹²⁷

¹²⁶ Martel, Lucrecia: *LA MUJER SIN CABEZA*. DVD Fernsehaufzeichnung. ARTE, 7.6.2011. TC 1:10'04-1:10'25". Alle weiteren Timecodeangaben stammen aus dieser Quelle.

Nicht von ungefähr werden in mafiösen Vereinigungen die Begriffe „Tradition“ und „Zugehörigkeit“ besonders großgeschrieben: Die Strukturen der Mafia sind darauf ausgerichtet, den Status Quo zu erhalten, was vor allem bedeutet, Veränderungen von außen abzuwehren. Dieses Ziel verfolgt offenbar auch Veros Familie. Ihr Unfall stellt für dieses Anliegen eine Bedrohung dar, denn welche Folgen eine Anklage wegen Tötung und vor allem Fahrerflucht für deren gesellschaftliche Stellung hätte, ist nicht absehbar. Hier muss allerdings angemerkt werden, dass Täter_innen aus der weißen Mittelschicht in Argentinien immer noch höhere Chancen auf eine Rechtsprechung zu ihren Gunsten haben als Menschen indigener Herkunft, vor allem, wenn diese einen finanziell wenig aussichtsreichen Hintergrund haben. Auch wenn die Anzeigenrate für Diskriminierung laut *Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo* (INADI) nur ein Prozent beträgt¹²⁸, nimmt immerhin die Hälfte der Argentinier_innen zwischen 18 und 74 Jahren Diskriminierung im Bereich der Justiz wahr.¹²⁹ Im *Global Corruption Report 2007* von *Transparency International* wird die argentinische Justiz als traditionell korrupt charakterisiert, was vor allem auf den hohen Grad politischer Einflussnahme laut argentinischer Gesetzgebung (seit einer Verfassungsreform unter Menem im Jahr 1994) zurückzuführen ist.¹³⁰ Dies wird in *LA MUJER SIN CABEZA* insofern ersichtlich, als dort offenbar sowohl persönliche Kontakte zu Amtsträger_innen als auch die eigene Position in der gesellschaftlichen Hierarchie dazu genutzt werden, um Veros Tat zu vertuschen.

So kostet es Veros Cousin Juan Manuel nur ein informelles Telefongespräch mit einem Freund von der örtlichen Polizei um Details über Indizien des Unfalls herauszufinden. Als eine Leiche im Kanal gefunden wird, verschwinden Juan Manuel und Veros Ehemann Marcos vom Familienausflug im Schwimmbad reichlich unvermittelt um mit einem „Freund“ Kaffee trinken

¹²⁷ „Ich glaube, das Konzept der Mafia beginnt im Familienkreis, in der Vorstellung von Familie. (...) Obwohl in jedem x-beliebigen Pamphlet über Gewalt, das einem in die Hand fällt, immer von der Integration der Familie gesprochen wird: für mich besteht da ein grundlegender Fehler, wenn wir nicht unsere Vorstellung von Familie überdenken. Denn keine Gesellschaft kann sich sanieren, wenn ihr innerster Kern die Vorstellung von Zugehörigkeit an Besitz und Blut bindet; dabei kann nichts Gutes herauskommen.“ Leonardo M. D’Espósito: „*Los noventa son el plan maestro de la dictadura.*“ *Lucrecia Martel estrena LA MUJER SIN CABEZA*. Interview mit Lucrecia Martel, 20.08.2008. In: <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, aufgerufen am 9.8.2013

¹²⁸ Im Jahr 2013 wurden 1,52% der Anzeigen, die Diskriminierung betrafen, für den Bereich Justiz erstattet, der damit an 15. Stelle von 19 Bereichen steht. Vgl: <http://inadi.gob.ar/asistencia-en-situacion-de-discriminacion/estadisticas-13/>, Zugriff am 6. März 2014

¹²⁹ Mouratian, Pedro: *Mapa Nacional de la Discriminación 2013. Segunda serie de estadísticas sobre la discriminación en Argentina*. 1a ed. Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo – INADI. Buenos Aires, 2013, S.47

¹³⁰ *Global Corruption Report* (english), Amnesty, 2007, S.142 (comparative analysis of judicial corruption)

zu gehen. Einziges Indiz für den Zusammenhang dieser beiden Vorgänge ist ein Anruf, den Juan Manuel am Rand des Schwimmbeckens, neben Marcos sitzend, erhält und der beide in Aufruhr zu versetzen scheint¹³¹ (Abb.3). Diese Anrufe verlaufen immer im Hintergrund der Szenen, wir können sie hören, doch der Fokus der Kamera bleibt dabei meist auf Vero, die zwar zuhört, doch selbst nicht handelt (Abb.4).



Abb.3



Abb.4

Einige Hinweise darauf, wie die informellen Netzwerke der weißen Mittel- und Oberschicht in Salta funktionieren, sind nur durch deren Auswirkungen bemerkbar, wobei diese Tatsache sowohl für die Zuschauer_innen als auch für Vero selbst zutrifft.

Bezeichnend ist dabei das wiederkehrende Motiv der Jagd: So kehrt Veros Mann Marcos am Tag nach Veros Unfall von einem verlängerten Jagdausflug zurück und auch ihr Cousin Juan Manuel spricht am Telefon mit einem Polizeibeamten zunächst über dessen Jagderfolge. Dieser joviale Konversationston stellt eine hinreichende Sympathieebene her, die es ihm erlaubt, den Polizisten im Anschluss um einen Gefallen zu bitten. Über die Jagd wird nicht nur ein weitgehend archaisches Bild von Männlichkeit transportiert, das Waffen und Gewalt in den zivilen Alltag integriert; zudem stellt sie das traditionelle Umfeld für das Knüpfen und Pflegen von Männerbünden dar. Doch ebenso wie wir von Marcos' Jagdausflug nur noch dessen Trophäen, also das tote Wild, das er aus dem Auto trägt, zu Gesicht bekommen, operieren auch die Männerbünde weitgehend unsichtbar, intransparent und damit ohne die Möglichkeit darauf einzuwirken oder sich dagegen zu wehren.

¹³¹ TC 58'45"-59'22"

So ist am Ende des Films Veros Auto repariert und ihre Röntgenaufnahmen sind aus dem Krankenhaus abgeholt worden, ohne dass sie darum gebeten hätte oder im einen Fall ihr Ehemann, im anderen ihr Bruder dies vorher mit ihr abgesprochen hätten.

Die Frau ohne Kopf

An diesen Stellen wird klar, dass Vero weder als gleichberechtigt noch als „vernünftig“ angesehen wird. Es läge nahe, dies auf die Auswirkungen des Unfalls zurückzuführen, die sie offensichtlich in eine Art Schock-Zustand versetzen. Allerdings ist im Verlauf des Films darauf kaum eine Reaktion von den ihr nahe stehenden Menschen zu sehen, zumindest keine, die von Mitgefühl oder Einfühlungsvermögen geprägt ist. Vielmehr wird Veros Zustand von ihren Angehörigen offenbar als gegeben hingenommen. Dies deutet darauf hin, dass hier für die Personen übliche, „normal gewordene“ Verhaltensmuster wiederholt und dadurch bestätigt werden. Innerhalb dieser Strukturen stellt Veros tranceartiges Verhalten kein Abweichen von der Norm dar, sondern bietet eher die Voraussetzung dafür, dass die übrigen Angehörigen dieses Netzwerkes ihre Aufgaben umso effizienter ausführen. Juan Manuel nutzt seine persönlichen Kontakte zur Polizei, Veros Bruder seine berufliche Position als bekannter Arzt in Salta, und Veros Ehemann seine finanziellen Mittel, um die Spuren des Autounfalls bestmöglich zu verwischen. Bei Veros Krankenhausbesuch zeigt sich dabei einmal mehr, dass die argentinische Gesellschaft noch immer hauptsächlich eine Männergesellschaft ist, in welcher Frauen und deren Erfolge eher ignoriert werden. So wird Vero im Krankenhaus als die Schwester von Dr. Berardo erkannt, ohne dass erwähnt würde, dass sie selbst Zahnärztin ist. Dies erfahren wir erst später, weshalb die Pointe, dass Vero sich in das Wartezimmer ihrer eigenen Praxis setzt, ihren komischen Effekt erst entfaltet, als sie ihr Sprechzimmer betritt, also in dem Augenblick, in dem sie sich ihrer eigenen Rolle wieder bewusst wird. Indem uns die Narration den gleichen Wissenshorizont wie der Protagonistin vorgibt, erleben wir Veros Trancezustand genauso mit, wie sie ihn selbst erlebt.

Gleichzeitig wird dabei zunehmend erkennbar, dass es Vero buchstäblich an Selbstbewusstsein mangelt, da ihr dies auch von ihrer sozialen Umgebung so vermittelt wird. Diese sozialen Strukturen, in denen Frauen ignoriert und geringt geschätzt werden, spiegeln dabei nicht nur einen gesellschaftlichen Missstand wider, sondern verweisen in der abgebildeten Konstellation auch auf die politische Situation Argentiniens kurz dem Militärputsch: "El reemplazo presidencial está regulado en la Argentina por la Constitución Nacional y por la ley de acefalía.

(...) Pero esta solución quedó descartada ante la decisión irreversible de las fuerzas armadas de tomar el poder.“¹³²

Das Azephalie-Gesetz tritt in Kraft, wenn das wichtigste Amt im Staat, der Posten der Staatspräsidentin/des Staatspräsidenten vakant ist. Das Wort „Azephalie“ hat seinen Ursprung eigentlich in der Medizin und bedeutet „angeborenes Fehlen des Kopfes“¹³³. So könnte man auch sagen, dass einer präsidentiellen Republik ohne Präsidentin/Präsidenten gewissermaßen der Kopf fehle. Vero ist die „Frau ohne Kopf“, die in der vorliegenden Analyse als Metapher für das Land Argentinien gelesen werden kann. Wie die Präsidentin Isabel Peron (im Volksmund „Isabelita“ genannt, ein Diminutiv, wie er auch in Salta ständig verwendet wird, s.o.) 1976 ihre Macht an die drei Kommandeure der argentinischen Streitkräfte abgegeben hatte, sind es auch in *LA MUJER SIN CABEZA* drei Männer, die für Vero die Vormundschaft übernehmen – ohne dass sie darum gebeten hat, aber weil es offenbar die Tradition so verlangt. Mit ihrem Selbstbewusstsein ist Vero auch die Verfügungsmacht über sich selbst, das heißt das Vermögen, für sich selbst zu sprechen und zu handeln, abhanden gekommen. In einem 1977 veröffentlichten Text führte der argentinische Senator Hipólito Solari-Yrigoyen aus, dass Argentinien durch eine lange antidemokratische Tradition während der Präsidentschaft von Isabel Peron auf direktem Weg in die Diktatur geführt wurde, sodass viele Bürger_innen im Militärputsch nicht nur nichts Ungewöhnliches sahen, sondern ihn sogar begrüßten, in der Hoffnung, dass dadurch die „gestörte Ordnung“ wiederhergestellt werden würde¹³⁴. So begrüßte der politisch gemäßigte Intellektuelle und in Argentinien über jeden Verdacht des Extremismus erhabene Schriftsteller Jorge Luís Borges den Putsch als eine Art „Gentlemen’s coup“.¹³⁵ Dabei zeigt sich anhand der häufigen Putsche und anderer politischer Interventionen des Militärs, dass die demokratische Ordnung Argentinien seit Bestehen der Streitkräfte von diesen in Frage gestellt wurde, wie Francesca Lessa, die *Transitional Justice* in Lateinamerika erforscht, feststellt:

¹³² „Der Präsidentschaftsersatz ist in Argentinien durch die Verfassung und das „Azephalie“-Gesetz geregelt.(...) Diese Lösung wurde durch die unumkehrbare Entscheidung der Streitkräfte, die Macht zu übernehmen, ausgeschlossen.“ Hipólito Solari-Yrigoyen: *El Ocaso de la Antidemocracia en la República Argentina*. Nueva Sociedad N°31-32 Julio-Octubre 1977. S.3 in: http://www.nuso.org/upload/articulos/341_1.pdf, Zugriff am 7.März 2014

¹³³ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Azephalie>, Zugriff am 7.März 2014

¹³⁴ Vgl. Catoggio, María Soledad: *La última dictadura militar (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*, S.2

¹³⁵ Vgl. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-dagas-de-borges>, Zugriff am 12. März 2014

”In Argentina, the military held a historic role as an autonomous corporate body that operated as a parallel source – and intermittent holder – of power. The 20th century witnessed six military takeovers in 46 years, as the officers’ corps intervened in internal politics whenever they saw fit.“¹³⁶

Anhand der Handlungen, die die Männer in Veros Umfeld unternehmen, um ihre Tat zu verbergen, zeigt sich also, wie versucht wird, die hierarchischen und gesellschaftlichen Strukturen aufrecht zu erhalten. Wie Francesca Lessa bemerkt, ist dies ein Verhalten, das auf dem Nährboden der Straflosigkeit wächst: Auch die Straflosigkeit ist darauf ausgerichtet, möglichst wenig an den bestehenden Strukturen zu verändern und ein Staat, in dem Straflosigkeit herrscht, setzt notfalls repressive Maßnahmen ein, um die bestehende Ordnung aufrecht zu erhalten: ”[I]n a class based society, the use of repressive force by the state is fundamental to the maintenance of order and control, targeting the poorest and most marginalized sectors that have considerable reason to wish to change the existing system.“

Die illegalen und engen Verflechtungen, die auf politischer Ebene wirken, durchziehen bei Martel auch immer den allerpersönlichsten Bereich, Liebes- und sexuelle Beziehungen. So spielen verschiedene Formen des Inzests in ihren bisherigen drei Spielfilmen eine Rolle und tauchen in *LA MUJER SIN CABEZA* in den Beziehungen Veros zu ihrem „Cousin“ Juan Manuel und ihrer Nichte Candita auf. In welcher genauen verwandtschaftlichen Beziehung Juan Manuel zu Vero steht, wird nicht völlig klar. Der deutlichste Hinweis findet sich wohl in der Szene, in der Vero und ihr Mann Marcos Juan Manuel zu Rate ziehen, um in Erfahrung zu bringen, ob die Polizei Hinweise auf Veros Unfall hat. Da Juan Manuel die Nacht nach dem Unfall mit ihr im Hotel verbringt, und dies nicht ihre erste gemeinsame Nacht zu sein scheint, fürchtet er offenbar, als er von Marcos gerufen wird, dieser wisse über das Verhältnis der beiden Bescheid. So betritt er das Wohnzimmer des Ehepaares mit den Worten: ”Vos sabés lo que yo quise siempre a la Vero. Lo que siempre la hemos querido todos los primos, hemos sido muy unidos.“¹³⁷ (Falls Juan Manuel und Vero tatsächlich Cousin und Cousine sind, bedeutet dies, dass die beiden blutsverwandt sind. Allerdings ist die Verwendung des spanischen Wortes „primo“ weniger eindeutig als der deutsche

¹³⁶ Lessa, Francesca: *Beyond Transitional Justice: Exploring Continuities in Human Rights Abuses in Argentina between 1976 and 2010*. Journal of Human Rights Practice Vol.3, Number 1, S.25-48. Oxford University Press, 2011, S.34

¹³⁷ „Du weißt doch, wie sehr ich Vero immer geliebt haben. Alle Cousins lieben sie. Wir standen uns immer sehr nahe.“ TC 44'08"-44'17" (Die deutsche Übersetzung der Zitate aus dem Film stammt in diesem Kapitel, soweit nicht anders angegeben, aus der Untertitel-Fassung von ARTE)

Begriff „Cousin“ und schließt auch Ehepartner von Cousins und im weitesten Sinne Verwandte der gleichen Generation ein.)

Als Vero ihn unterbricht und anspricht, weswegen sie und Marcos ihn eigentlich gerufen haben, scheint er erleichtert und schwenkt sofort auf seinen üblichen jovialen Umgangston um – was nicht bedeutet, dass er beabsichtigt, sein Verhältnis zu Vero zu verändern. So macht er im Haus ihrer (gemeinsamen?) Tante (Lala) einen erneuten Annäherungsversuch, während seine Frau und seine Kinder im Nebenzimmer sind. Juan Manuel kann offensichtlich verdrängen, dass irgendetwas an ihrem Verhältnis nicht rechtens sein könnte, wenngleich er sich dessen bewusst ist, dass es geheim bleiben muss.

Die Verhältnisse bleiben – wie in allen Filmen Martels – dezidiert ungeklärt und werden niemals offen thematisiert, ähnlich den Annäherungsversuchen Canditas gegenüber Vero: Diese sind ausschließlich einseitig und gipfeln in dem erfolglosen Versuch Canditas Vero zu küssen. Ob Vero Canditas Verhalten als kindliche Verzogenheit oder schlicht als unangemessen bzw. peinlich empfindet, bleibt offen. Doch der Satz mit dem Candita dieses Zwischenspiel kommentiert, deutet just auf dieses Verschweigen und Ignorieren des Illegitimen hin, wie es auch das Verhältnis zu Juan Manuel prägt: „¡Las cartas de amor se contestan o se devuelven!“¹³⁸ Canditas Annäherungsversuche schriftlicher und körperlicher Art bleiben jedoch unbeantwortet und unkommentiert – sie verklingen schlicht resonanzlos. Diese Resonanz ist es jedoch, die Candita verzweifelt einfordert. In Canditas Annäherungsversuchen deutet sich ihre Amoralität an, die stets zwischen Animalischem und Kindlichem changiert, offenbar unfähig oder unwillig, in dem, was sie als normal empfindet, das Unrechte oder zumindest Befremdliche zu erkennen – vielleicht gerade deshalb, weil ihr alles, was Norm ist, befremdlich erscheint. Letzteres scheint ein Gefühl zu sein, das sie mit Vero teilt, der ebenfalls die ganze Welt fremd geworden zu sein scheint.

¹³⁸ „Liebesbriefe hat man zu beantworten!“ TC 1:03'51-1:03'53"

“Watching the movie you feel like *you* have a concussion”¹³⁹ – Abwesenheit und Krankheit

Im Film bleibt offen, ob Vero tatsächlich jemanden überfahren hat. Wir sehen sie während des ganzen Films einerseits in einer Art Trance, als ob sie vor sich selbst verbergen wolle, dass überhaupt etwas passiert sei. Andererseits beginnt zunehmend der Zweifel an ihr zu nagen, ob sie nicht tatsächlich Schuld auf sich geladen habe. Diese Zweifel werden irgendwann so groß, dass sie sie nicht mehr verschweigen kann und zumindest ihrem Mann und ihrem Schwager/Cousin davon erzählt. In dem eben erwähnten Trancezustand direkt nach dem Unfall legt Vero dabei teils absonderliche Verhaltensweisen an den Tag, die von ihrer Umwelt geflissentlich ignoriert werden: Sie läuft vor ihrem Mann weg und stellt sich bekleidet unter die Dusche, setzt sich während der Sprechstunde ins Wartezimmer ihrer eigenen Praxis, geht ins Hotel statt nach Hause, findet sich in ihrer eigenen Küche nicht zurecht, schweigt die meiste Zeit des Films über – diese Liste ließe sich noch lange fortsetzen. Dies alles ruft kaum eine Resonanz bei ihren Mitmenschen hervor, bisweilen fragt man sich beim Zusehen, was für ein Mensch diese Vero vor dem Unfall gewesen sein mag, dass ihr Verhalten auf so wenig Verwunderung stößt. Mit der Zeit kristallisiert sich allerdings heraus, dass diese fehlende Verwunderung weniger daran liegt, dass es dafür keinen Grund gäbe, sondern vielmehr an der Ignoranz und Abgestumpftheit einer Umgebung, die daran gewöhnt ist, die traumatisierenden Folgen von gewaltvollen Ereignissen zu ignorieren. Wie es die folgende Kritik aus der französischen Zeitschrift *télérama* formuliert:

«C'est pratique, un corps, même sans tête, parce que les gens s'en contentent. Tant qu'ils le voient parmi eux, ce corps familial, ils ne s'inquiètent de rien. Verónica marche, s'assoit, sourit – trop, beaucoup trop ! –, écoute apparemment avec attention des conversations qu'elle n'entend pas, embrasse apparemment avec chaleur des joues familiales qui se tendent, mais qu'elle ne sent plus. Et personne ne remarque rien... Par moments, elle se trahit - enfin, c'est son corps qui se trompe. Comme lorsqu'elle s'assoit, absente dans la salle d'attente du cabinet dentaire dont elle est le médecin. Patients et secrétaires la considèrent alors avec consternation: leur toubib, leur patronne semble à côté d'elle-même (...).»¹⁴⁰

¹³⁹ Foundas, Scott in: *The headless woman (La mujer sin cabeza). Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas*, am 17.7.2009, UCLA telefilm and Video Archive, Part 2 of 4, TC 0'48"-0'50". In: <https://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&list=PL962FBE5B9AE8A2EC&index=24>, Zugriff am 26.8.2014

So scheint die vermutlich an Alzheimer leidende Tante Lala als einzige zu bemerken, dass sich etwas bei Vero verändert hat, wenn sie ihr sagt, dass ihre Stimme anders bzw. fremd klinge¹⁴¹. (Dies geschieht just in dem Moment, in dem Vero sich wieder „normalisiert“, sich also wieder an ihren Alltag gewöhnt zu haben scheint.) Die Symptome der Krankheit Lalas changieren dabei zwischen mystischer geistiger Aberration und narrativer Metapher: Zum einen sieht und hört sie Dinge und Personen, die nicht (mehr) da sind: Beispielsweise entdeckt sie in Veros Hochzeitsvideo eine Verwandte, die ihrer Meinung nach zur Zeit der Aufnahme schon verstorben war, bei einer anderen Gelegenheit spürt sie offenbar die Anwesenheit von Geistern, während wir auf der Tonspur Geräusche hören, die nicht zuzuordnen sind. Erst am Ende der Einstellung sehen wir einen kleinen Jungen am Bildrand auftauchen, der schon die ganze Zeit im Zimmer gewesen sein muss und von dessen Spielzeug möglicherweise die Geräusche stammen, die Lala als Spuren von Geistern wahrzunehmen scheint. Die Geräuschquelle ist im Bild nicht zu sehen, deswegen ist nicht klar, ob es sich dabei um reale Geräusche oder um „subjektiven Ton“¹⁴² handelt, mit dem wir gewissermaßen in Lalas Kopf versetzt werden.

Auch ihre scheinbare Börsartigkeit ist in diesem Zusammenhang interessant: Lala zeigt Verhaltensweisen, die häufig an Menschen mit Altersdemenz zu beobachten sind, indem sie immer wieder bissige Kommentare über ihre Umgebung abgibt, sofern sie sich nicht panisch vor ihr verkriecht. So bezeichnet sie beim Anschauen der Videoaufnahmen von Veros Hochzeit einen der Tänzer als „affig“, seine gesamte Familie als „seltsam“, und auf Josefinas Aussage hin, dass sie den kirchlichen Würdenträger im Video verpasst habe, erwidert sie trocken: „Umso besser.“¹⁴³ Vor dem Hintergrund der innerlich zerrütteten Gesellschaft, in der die Geschichte des Films angesiedelt ist, wirkt Lalas Verhalten jedoch in gewisser Weise befreiend: Zum einen stehen ihre

¹⁴⁰ „Das ist praktisch, ein Körper, auch ohne Kopf, weil die Leute sich damit zufrieden geben. Solange sie diesen wohl bekannten Körper in ihrer Mitte sehen, machen sie sich keine Sorgen. Verónica geht, sie setzt sich, lächelt – zu viel, viel zu viel! –, sie hört offenbar aufmerksam den Unterhaltungen um sich herum zu, die sie nicht versteht, sie küsst herzlich die familiären Wangen, die sich ihr darbieten, die sie aber nicht mehr spürt. Und niemand bemerkt etwas... Nur in seltenen Momenten verrät sie sich – aber das ist schließlich ihr Körper, der sich irrt – wie in dem Moment, als sie sich ins Wartezimmer der Praxis setzt, in der sie selbst Ärztin ist. Patienten und Sekretärinnen betrachten sie konsterniert: ihre Ärztin, ihre Chefin scheint neben sich zu stehen (...).“ Murat, Pierre: *La femme sans tête. La critique lors de la sortie en salle du 29/04/2000*. In: <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-femme-sans-tete,377935.critique.php>, aufgerufen am 24.4.2014

¹⁴¹ TC 33:21-33:23 und TC 55:53-55:54

¹⁴² In Analogie zu „subjektiver Kamera“ der für Zuschauer_innen wahrnehmbare akustische Sinneseindruck einer Filmfigur. Vgl. Chion, Michel: *Film, a sound art*. Columbia University Press. New York, 2009, S.89

¹⁴³ TC 31'34-32'55"

harschen Aussagen in starkem Kontrast zum stets gezügelten und lieblichen Ton der übrigen Unterhaltungen, was nicht einer gewissen grotesken Komik entbehrt.¹⁴⁴ So kann ihr ablehnendes und feindseliges Verhalten auch als „gesunde“/nachvollziehbare Reaktion auf eine „kranke“ Gesellschaft gelesen werden, die Konflikte eher unterdrückt als sie diskursiv auszutragen.

Doch abgesehen von dieser psychologischen Deutung lässt Lalas Erkrankung im Kontext des Neuen Argentinischen Kinos noch eine weitere Interpretation zu: Der argentinische Kulturwissenschaftler Gonzalo Aguilar konstatiert in seiner Analyse des Films *EL BONAERENSE* die Häufung von Widersprüchen zwischen Dialog und Bild als ein Kennzeichen des *NCA*¹⁴⁵. Obwohl Lala als „verrückt“ bezeichnet wird, also als geistig krank und damit von der Norm abweichend, stellt die Art und Weise ihrer Äußerungen keine Abweichung von der Norm dar. Einzig das Objekt ihrer sprachlichen Aggression unterscheidet sich von dem, was als „normal“ gilt, denn Lalas Angriffslust ist gegen Mitglieder der eigenen Familie gerichtet. Dies stellt einen Tabubruch dar in einer Gesellschaft, die versucht, ihren familiären Kern bis aufs Äußerste zu verteidigen und dabei alles Andersartige als potentielle Gefahr und Eindringlinge in diesen Kern klassifiziert. Veros Schwägerin Josefina warnt ihre Tochter Candita eindringlich: „¡Que no entren a la casa! ¡A la casa no!“¹⁴⁶, als deren Freundinnen aus der „Villa“ auftauchen und beschwert sich gleich darauf bei Vero: „No sé de donde saca esta gente. (...) No las aguanto.“¹⁴⁷ Lala wiederholt diese Abwehr gegen das Fremd- und Andersartige, wenn sie über ihren Neffen und dessen Familie sagt: „Que gente tan rara! Él raro, ella rara. (...) Y la chiquita rarita también.“¹⁴⁸

Hier wird ersichtlich, wie Lala in ihrer Art und Weise zu sprechen den hegemonialen Diskurs wiederverwendet¹⁴⁹, ihn jedoch auf ihre eigene Familie zurückspiegelt. Da Lalas autoritäre Redeweise, die anderen Menschen den Mund, die Meinung, die Seinsweise verbietet, gleichzeitig als Teil ihrer Demenz dargestellt wird, heben sich ihre Äußerungen vom restlichen Dialog ab.

¹⁴⁴ Besonders hervorstechend am Dialekt, der in Salta gesprochen wird, ist die exzessive Verwendung von Diminutiven. Diese üblicherweise eher im Umgang mit Kindern verbreitete Ausdrucksweise lässt die Konversationen weniger ernsthaft erscheinen als dies ohne die Verwendung dieses Sprechdukts der Fall wäre.

¹⁴⁵ Vgl. Aguilar, Gonzalo: *Otros mundos*. S.170

¹⁴⁶ „Lass sie nicht ins Haus rein!“ (TC 30:04f)

¹⁴⁷ „Wie kommt sie an solche Leute? (...) Ich kann die nicht ausstehen.“ (TC 30:32-30:39)

¹⁴⁸ „Die sind so anders. Er ist komisch, sie auch. (...) Und die Kleine genauso.“ (TC: 33:03-33:20)

Erst dadurch begreifen wir das Ausmaß der Gewalt bzw. des Terrors, den diese Redeweise bewirkt. Damit stellt ihre Krankheit einen Verunsicherungsfaktor dar, der uns diesen Diskurs in Frage stellen lässt. François Lyotard meint, wenn ein Diskurs anfangen will, andere Diskurse regeln zu wollen, werde er exzessiv, denn darin liege potentiell immer Gewalt und im Endeffekt Terror, also Todesangst: „Genauer gesagt: Wenn ein Sprachspiel seine Wirksamkeit nicht nur, aber auch der Todesangst verdankt, dann ist es ungerecht, selbst wenn es minoritär ist. Mehrheit heißt nicht große Zahl, sondern große Angst.“¹⁵⁰ Die Verwendung der Krankheit Lalas als Zerrspiegel des offiziellen Diskurses liegt damit dem Schaudern zugrunde, das wir gleich darauf empfinden, wenn Josefina zu einer Cousine über die vor ihr im Bett liegende Lala sagt: „No importa que esté despierta, con que respire es suficiente.“¹⁵¹

Krankheit als (Ver-)Störung des „Volkskörpers“

Krankheiten und physische Symptome tauchen auch in Martels Schaffen immer wieder auf und können dort als gesellschaftspolitische Metaphern gelesen werden. In *LA MUJER SIN CABEZA* ist dies neben der geistigen Erkrankung der Tante Lala noch die Hepatitis-Erkrankung der Nichte Veros, Candita, die von Ines Efron gespielt wird. Efron ist eine der bekanntesten argentinischen Schauspielerinnen, jedoch in dieser Rolle aufgrund ihrer ungesunden gelben Gesichtsfarbe, die ein Hauptsymptom dieser Erkrankung der Leber darstellt, kaum wiederzuerkennen. Ihre Erscheinung als Candita ist vielmehr ein Hohnlied auf die herkömmliche Vorstellung von Jugendlichkeit.

Als einzige Jugendliche in Veros Familie, die wir im Film kennenlernen, könnte Candita die positiven Eigenschaften in sich vereinen, die dem verkrusteten System entgegenstehen: Tatkraft, jugendliche Frische, Fröhlichkeit, auch Rebellion. Aufgrund ihrer Krankheit befindet sie sich aber in einer Art Quarantäne – wenngleich diese nicht konsequent aufrecht erhalten wird, da auch Candita immer wieder zu Besuchen und Familienausflügen mitfährt. Doch diese Ausnahmen von

¹⁴⁹ Im Hinblick auf Lalas Nachahmung dieses hegemonialen Diskurses ist María Vaner eine interessante Besetzung dieser Rolle. In den 1960ern eine sehr erfolgreiche Schauspielerin in Argentinien, wurde ihre Karriere durch das von der Diktatur erzwungene Exil in Spanien unterbrochen. Nach ihrer Rückkehr konnte sie nie wieder an ihre alten Erfolge anknüpfen und kann somit als eines der unzähligen Exil-Opfer der argentinischen Diktatur gelten. In *LA MUJER SIN CABEZA* tritt sie das letzte Mal vor ihrem Tod auf.

¹⁵⁰ Lyotard, Jean-François; Thébaud, Jean-Loup: *Politik des Urteils*. Diaphanes. Zürich, 2011, S.153

¹⁵¹ „Egal, sie ist wach, sie atmet, das genügt.“ (TC 56:45-56:48), UT ARTE. Bzw. wörtlicher übersetzt: „Egal, ob sie wach ist, es genügt, dass sie atmet.“ [Anm. d. Verf.]

ihrer zwangsweisen „Stillstellung“ zu Hause obliegen der Willkür ihrer Mutter, die darüber entscheidet, wann Candita das Haus verlassen und was sie essen darf. Dagegen versucht das Mädchen auf immer aggressivere Weise zu rebellieren. Sie tut dies vor allem physisch, etwa wenn sie nach einem Verbot ihrer Mutter, das Haus zu verlassen, Vero erst wie unabsichtlich in die Hand beißt, ihr dann das Bein küsst und danach versucht, sie auf den Mund zu küssen, bevor sie fragt, ob sie Vero gefalle.¹⁵² Dieser fast animalisch wirkende Protest gegen ihre Ruhigstellung hat jedoch buchstäblich nicht die Kraft sich ernsthaft Bahn zu brechen, was zum Teil an ihrer geschwächten Konstitution liegt, zum Teil jedoch auch an ihrem Verhalten, das bar jeden moralischen Maßstabs ist und vielleicht deswegen jeglicher Willenskraft entbehrt. Daran zeigt sich ein weiteres Mal Martels Verfremdung von Symbolen: Candita als Zerrbild jugendlicher Kraft offenbart, wie sehr die Gesellschaft, die Martel hier schildert, bereits von Jugend an verdorben ist durch ein Klima der Korruption und Stagnation: Canditas sexuelle Annäherungsversuche an ihre Tante könnten als Auftakt zum Inzest, und damit als Fortsetzung der innerfamiliären sexuellen Verwicklungen verstanden werden, wie Vero sie bereits mit Juan Manuel praktiziert. Dieser ist möglicherweise sogar Canditas Vater – ganz wird das im Film nie aufgeklärt –, was der inzestuösen Verstrickung noch einen weiteren Knoten hinzufügt.

Auch ihre Reaktion auf den Tod des Jungen, der im Kanal gefunden wurde, ist pervertiert. So konzentriert sich ihre Neugier auf das Außergewöhnliche und Dramatische dieses Todes und wirkt eher fasziniert als betroffen: ”Me aburro bomba aquí. Quiero ver donde encontraron al chico que mataron.“¹⁵³ Dies zeigt ihren Mangel an Empathie und moralischen Maßstäben für das, was angebracht wäre. Es scheint, als wüsste Candita nicht, was richtig und falsch ist, deswegen versucht sie nicht einmal, ihre sexuellen und voyeuristischen Regungen zu verschleiern oder auch nur diplomatisch einzuleiten.

Die beiden stärksten Motivationen der Jugend, Neugier und Sexualität, tragen bei Candita Züge einer ‚unschuldigen Amoral‘. Damit ist das Mädchen die Figur, deren Blick am ehesten jenem der Kamera entspricht, wie ihn Martel inszeniert: Zum einen befindet sich Candita meistens in der Horizontalen, da sie sich als Kranke ausruhen soll. Paradoxerweise ist diese Position die

¹⁵² TC 1:03:14- 1:03:42

¹⁵³ „Diese Langeweile! Ich will sehen, wo der ermordete Junge lag.“ (TC 1:03:18-1:03:23)

vorteilhafteste für das von Martel für den Film verwendete Cinemascope-Format, wie diese selbst anmerkt. In einem Gespräch mit dem Filmkritiker Scott Foundas¹⁵⁴ meint Martel, dass ihr dieses Format interessant erschien, weil es den Maßen des menschlichen Körpers entgegengesetzt sei: Diese seien mehr hoch als breit – im Cinemascope hingegen ist das Gegenteil der Fall, weswegen es besonders für liegende Körper geeignet sei. Im weiteren Verlauf des Interviews meint sie, dass sie dieses Format erst für *LA MUJER SIN CABEZA* für sich entdeckt habe und es andernfalls auch für ihre früheren Filme verwendet hätte. Besonders ihr erster Film *LA CIÉNAGA*, in dem die Figuren tatsächlich die meiste Zeit im Liegen verbringen, ist durch eine latent schwüle Atmosphäre gekennzeichnet, in der sich das Panorama einer im Verfall begriffenen Mittelstandsfamilie entfaltet. Martels Aussage zu den Liegenden, die am besten im Breitwandformat dargestellt würden, verweisen auch auf ihre diesbezügliche Sicht in *LA MUJER SIN CABEZA*, in der ein ähnliches Milieu dargestellt wird und wiederum – wie auch in ihren bisherigen Filmen – inzestuöses Begehren eine Rolle spielt. Indem Martel den Menschen in ihren Einstellungen buchstäblich einen Rahmen gibt, der ihnen unangemessen ist, entsteht ein Gefühl von Unbehagen; man spürt, dass die Menschen und ihre Umgebung in der Form nicht übereinstimmen, sich gewissermaßen aneinander stoßen. Dies trifft sowohl auf die Ästhetik des Films zu als auch auf die Geschichte, die er erzählt. Die ‚Formen‘ der Gesellschaft in Salta, wie sie in *LA MUJER SIN CABEZA* aufrecht erhalten werden, passen schon lange nicht mehr zu einer Gesellschaft, die die Vergangenheit von Kolonialismus und Diktatur offiziell verurteilt. So können die zärtlichen Umgangsformen in Veros Umfeld (sowohl auf sprachlicher als auch auf physischer Ebene) nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie innerhalb der Strukturen einer mafiösen und kolonialistischen Gesellschaft bestehen und diese stützen. Diese Diskrepanz zeigt Martel somit formal auf, nimmt jedoch Abstand davon, ihrem Film eine Moral zu geben, die das Verhalten der Akteure verurteilen würde. Das Urteil bleibt den Zuschauer_innen überlassen, die die Welt des Films durch irritierende Einstellungen und in „unpassendem“ Format wahrnehmen.

Abgesehen von der historischen Konnotation von Cinemascope, die den Film damit auch im Bereich des Materials im Zeitraum kurz vor der Diktatur und währenddessen verortet (wie in den meisten anderen Ländern war Cinemascope in Argentinien vor allem in den 1960er und -70er Jahren verbreitet¹⁵⁵), begründet Martel die Verwendung des gewählten Formates auch damit, dass es den von ihr gewünschten Effekt des Blickwinkels eines Kindes unterstreiche, wie sie ihn durch

¹⁵⁴ Part 2 of 4: *The headless woman*. Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas, TC 4'34"-5'36"

¹⁵⁵ Vgl. e-Mail von Andrés Levinson, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (Bs.As.) vom 14.4.2014, s. Anhang

die Positionierung der Kamera imitieren möchte (S. nächstes Unterkapitel). Da das Bild kaum jemals als Ganzes erfasst werden kann, bietet sich uns der Anblick einer unübersichtlichen Welt, als die Kinder die Welt der Erwachsenen oft empfinden.

Dieser Blick wird in *LA MUJER SIN CABEZA* vor allem durch Candita verkörpert: Deren liegende Position entspricht am ehesten der Perspektive der Kamera, die den Figuren meist in Höhe der Leibesmitte begegnet und oftmals weder deren Kopf noch Beine zeigt.

Die desorientierte Kadrage

Während Candita in ihrer Adoleszenz für den Zwischenraum zwischen Kindheit und Erwachsenenalter steht, in welchem die Regeln der Erwachsenenwelt zwar erahnt werden, aber noch nicht verinnerlicht worden sind, spiegelt die Kamera den Reifegrad noch vor diesem Zwischenstadium: Martel beschreibt die Position der Kamera in ihren Filmen gerne als den Blickwinkel eines neun- oder zehnjährigen Kindes, was sich sowohl auf dessen Körpergröße und also die Höhe der Kameraposition als auch auf das Wissen, mit dem die Welt betrachtet wird, bezieht. Martel charakterisiert diesen Blick auch gerne als den eines kindlichen Spions, von Neugier geprägt und vorurteilsfrei. Durch Kameraperspektiven, die uns durch Tür- oder Fensterrahmen blicken lassen, wird der Eindruck des heimlichen Spionierens noch verstärkt, wie er auch durch die Einstellungen entsteht, welche nur Ausschnitte eines Bildes bzw. buchstäblich begrenzte Einblicke zu zeigen scheinen. Martel empfindet damit den kindlichen Blick nach, der versucht, sich der rätselhaften Welt zu bemächtigen, indem er die Verbote und Versuche, seine Neugier zu begrenzen, umgeht.

Ein Kind von neun oder zehn Jahren versteht vieles um sich herum noch nicht und versucht in dem, was es sieht, einen Sinn zu erkennen, die Welt für sich zu entschlüsseln. In ebendiese Position werden wir durch die Kameraeinstellungen Martels ebenfalls versetzt. Was wir sehen, erscheint oft rätselhaft verschlüsselt, durch ungewöhnliche Perspektiven, in der die Körper von Personen oftmals angeschnitten, nur zum Teil oder aus leichter Untersicht bzw. in einer Art Schräglage zu sehen sind.

Zudem operieren viele Einstellungen mit Unschärfen, die besonders Veros Umgebung neblig und wenig akzentuiert aussehen lassen. Es handelt sich dabei weniger um Verzerrungen und Verstörungen der üblichen Einstellungen im Sinne etwa des Expressionismus deutscher Stummfilme, als vielmehr um leichte Irritationen der Sehgewohnheiten der Zuschauer_innen,

deren Häufung jedoch zu einem deutlichen Gefühl der Verstörung beiträgt. Martel charakterisiert den gewünschten Effekt als Versuch, die Betrachter_innen „in den Kopf“ der traumatisierten Protagonistin zu versetzen, ohne den Eindruck entstehen zu lassen, diese leide an Amnesie oder Schuldgefühlen.¹⁵⁶

Ein besonders eindrücklicher Effekt der Desorientierung entsteht beispielsweise in der Szene, in der Vero Mann Marcos zum ersten Mal nach Hause kommt¹⁵⁷. Vero hält sich im oberen Stockwerk des Hauses auf, als sie hört, dass ihr Mann vor dem Haus parkt. In der folgenden Einstellung betritt Marcos das Haus mit toten Rehen in der Hand, die er in die Küche bringt. Er wendet sich nach links (Abb. 5), erscheint allerdings kurz darauf rechts im Bild im Rahmen einer Art von Durchreiche, ein Fenster auf den Flur, durch das hindurch wir ihn beobachten können, wie er in der Küche mit dem toten Wild hantiert. Tatsächlich sehen wir ihn in dieser Einstellung bereits im Spiegel, der gegenüber der Küchendurchreiche und der Treppe davor im Flur hängt (Abb. 6).

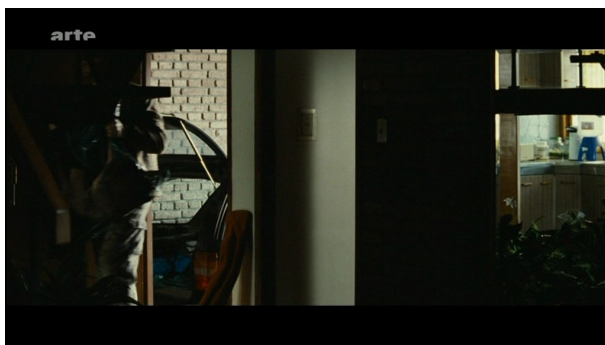


Abb.5

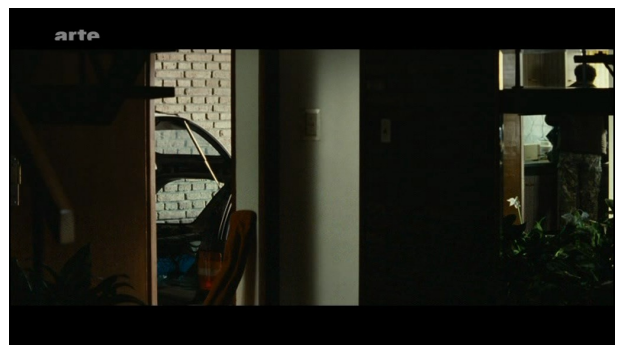


Abb.6

Währenddessen kommt Vero die Treppe hinunter, wirft einen Blick durch die geöffnete Eingangstür auf Marcos' Auto mit geöffnetem Kofferraum (Abb.7) und verschwindet wieder nach oben, nachdem ihre Blicke sich im Spiegel getroffen haben und Marcos sie anspricht (Abb.8).

¹⁵⁶ Part 2 of 4: *The headless woman*. Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas, TC 2'42"-3'10"

¹⁵⁷ Vgl. TC 18'32"-18'58"



Abb.7



Abb.8

Wir sehen Marcos auf Vero zukommen (Abb.9), doch erst, als er aus der Küche kommt und sich dem Fuß der Treppe nähert (Abb.10), wo seine Frau gerade noch stand, wird klar, dass Vero und Marcos nur ihr gegenseitiges Spiegelbild wahrgenommen haben. Statt sich zu begegnen, haben sie sich verfehlt, was sich nun daran zeigt, dass beide nacheinander die gleiche Richtung, treppaufwärts, einschlagen.



Abb.9



Abb.10

Hier wird besonders deutlich, wie Martel unsere eigene trügerische Wahrnehmung optisch widerspiegelt. Im Gegensatz zum Verfahren des Wissensvorsprungs durch etwa achronologisches Erzählen wird uns bei Martel keine Information dezidiert vorenthalten – wir können nachverfolgen, wie Marcos von draußen hereinkommt und in eine Richtung abbiegt, aber auf der anderen Seite des Bildes auftaucht und müssten bemerken, dass dies eine Spiegelung ist. Aber erst nachdem sich das Ehepaar im Spiegel verfehlt, wird diese Spiegelung offensichtlich. Damit führt Martel uns unsere eigene langsame oder manchmal faule Wahrnehmung vor Augen, die

immer wieder Details übersieht oder diese falsch einordnet, weil sie nicht zu unseren (Seh-)Gewohnheiten passt. Unsere Wahrnehmung wird auf den zweiten Blick, durch eine nachträgliche (Seh-)Erfahrung untergraben und als nicht vertrauenswürdig entlarvt. Dies ist auch Veros Erfahrung, die nicht mehr weiß, ob sie ihrer eigenen Wahrnehmung vertrauen kann. Insofern wird die gesamte Wirklichkeit für sie zum Anlass von Misstrauen, von Unsicherheit und einem Verdacht, der ins Bodenlose zu führen scheint.

Die Bilder Martels scheinen sich einer sinnvollen, im Sinne von „vernünftigen“, Wahrnehmung zu entziehen, da sie uns nur Teile der Wirklichkeit wahrnehmen lassen, ohne dass sich uns deren Sinn sofort erschließen würde. Deswegen sind wir vor allem auf unsere eigene Erinnerung an das, was wir im Verlauf des Films wahrgenommen haben, angewiesen. Aus dieser Erinnerung heraus müssen wir versuchen, die Bruchstücke unserer Wahrnehmung selbst zusammenzusetzen, uns einen Sinn daraus zu montieren. Die ungewohnten Perspektiven rauben uns buchstäblich die Orientierung in den abgebildeten Situationen.

Das laute Schweigen der Trauernden

Zu diesem Effekt der Desorientierung trägt auch die Verwendung des Tons im Film bei. Oft ist das, was wir als Zuschauer_innen hören, gewissermaßen abstrahiert, da wir die Tonquelle nicht im Bild sehen. Ein Beispiel dafür ist auch die Szene in Lalas Haus, in der diese mit Geistern redet¹⁵⁸. Vero sitzt an Lalas Bett und zeigt nicht, ob Lala sie bemerkt hat oder nicht. Neben dem Monolog der Demenzkranken hören wir aber auch noch andere Geräusche, von denen nicht klar ist, woher sie kommen. Es handelt sich hier um eine Art Zischen, das von Insekten herrühren könnte, oder vielleicht vom bereits erwähnten Spielzeug eines kleinen Jungen, den wir erst ganz am Ende der Szene aus einem Eck ins Bild auftauchen sehen, und von dem ebenfalls nicht klar ist, wie lange er schon in der Szene war.

Gleichzeitig ist vor allem der Dialog nicht so sehr von Belang für den narrativen Fortgang der Geschichte – sofern damit der Unfall und seine Folgen gemeint sind. Entweder er findet *off-screen* statt oder er scheint wenig mit dem zu tun zu haben, was die Bilder in dem Moment erzählen. Gleichzeitig dreht sich der Dialog auch immer wieder um symbolisch aufgeladene

¹⁵⁸ Vgl. TC 55'41"-56'26"

Themen wie Haarpflege, Familientreffen, Gebete oder den Bau eines Schwimmbads, die im Interpretationszusammenhang des Films als Metaphern für die argentinische Vergangenheitsbewältigung alle eine metaphorische Bedeutung zu haben scheinen. Ein Beispiel dafür ist das Haar, das bei Martel eine ähnliche symbolische Bedeutung hat wie Zähne (S. dazu auch *LA CIÉNAGA*), als Teil des menschlichen Körpers, den wir verlieren können, wie etwa beim Zahnwechsel oder Haarausfall, und den wir außerdem verfälschen bzw. künstlich ersetzen können. Nicht von ungefähr färbt sich die Protagonistin gegen Ende ihr Haar in einen unscheinbaren Branton um, wo es vorher auffällig in Platinblond erstrahlte. Obwohl auch diese Haarfarbe künstlich ist, ist dies nun nicht mehr augenfällig. Das Umfärben in ihre wahrscheinlich ursprüngliche Haarfarbe bedeutet auch äußerlich eine Rückkehr in den Schoß der Natur, ergo der Familie, eine „Normalisierung“ zurück zu einer allerdings „verrückten“ Norm – in der es normal ist, Fahrerflucht zu vertuschen oder Rassismus zu tolerieren und auszuüben.

Wie sensibel Martel selbst gegenüber einer alltäglichen Form der Gewalt ist, zeigt sich in einem Interview, indem sie diese anhand unseres Umgangs mit Obdachlosen erklärt. So könne jede_r von uns in seiner Wohnung wahrscheinlich noch mindestens eine weitere Person beherbergen, und doch stellen wir unser persönliches Bedürfnis nach Lebensraum über das Leid jener Personen, die gar keinen haben. Diese Priorisierung unserer eigenen Bedürfnisse stellt allerdings auf sozialer Ebene eine Form von Gewalt dar, an die wir uns so weit gewöhnt haben, dass sie uns meist nicht mehr auffällt.¹⁵⁹

Der Dialog ist bei Martel also stets nur scheinbar harmlos, unterschwellig jedoch gewalt- und ressentimentgeladen. Gleichzeitig verwendet Martel ihn auch als Teil der Tonkulisse, wenn er eher aus dem Hintergrund erklingt und die Tonquelle nicht eindeutig zuzuordnen ist. Damit changiert der Dialog zwischen der Funktion als Informationsträger und der Verwendung als Teil der Atmosphäre, für die der Ton in Martels Filmen vorrangige Bedeutung hat. Die Bilder sind dabei eher ein Rahmen für das, was eigentlich außerhalb der Kadrierung liegt:

“[P]ara mí, la composición de la imagen en una película es casi (...) lo mínimo necesario para sugerir toda una situación sonora que está en off. (...) Yo creo firmemente que el sonido en el cine es lo único que realmente atraviesa el

¹⁵⁹ *The headless woman, Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas*, UCLA telefilm and Video Archive, 7/17/09, Part 3 of 4, TC 1'35-3'40" In: <https://www.youtube.com/watch?v=-lBhcXHwd08>, Zugriff am 26.8.2014

espectador. Físicamente es así porque uno está encerrado en el cine como si fuese una pileta de natación(...) y las vibraciones del sonido nos tocan físicamente. Entonces yo siento eso, que el encuadro(...), o el aspecto visual de las películas es una consecuencia de una decisión acerca del sonido.”¹⁶⁰

Häufig stehen Geräusche im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, die ankündigen, was wir oftmals erst viel später zu hören bekommen. Als Vero beispielsweise zum ersten Mal nach dem Unfall ihr Sprechzimmer wieder betritt und dort von ihrer Sprechstundenhilfe empfangen wird, ist ständig ein leiser Pfeifton zu hören, unterbrochen von einer hohen Stimme, die halb zu singen, halb zu stöhnen scheint¹⁶¹. Woher diese Geräusche stammen, sehen wir erst, als sich Vero dem Behandlungsstuhl zuwendet, auf dem ein Junge das Pfeifen mit Hilfe eines Zahnputzbechers aus Plastik erzeugt. Nicht zufällig stammt das klagende und störende Geräusch aus dem Off, von einem Jungen, den wir zunächst nicht sehen. Der Junge, der dann als Verursacher der Klage im Bild auftaucht, beschwört bereits den anderen Jungen herauf, dessen Verschwinden und Tod im Film Anlass zur Klage ist.

Die Bilder, die uns zunächst immer nur das zeigen, was sie uns zeigen wollen, werden geradezu gestört von den Geräuschen „jenseits der Bilder“. Diese Störung, die hier von einer Form der Klage unterbrochen wird, verweist dabei wieder auf das, was abwesend ist – in diesem Fall die Verschwundenen – und macht gleichzeitig die Klage über ihr Verschwinden hörbar. Diese Klage wurde von Vertreter_innen des offiziellen Diskurses in Argentinien während der Regierungsjahre von Menem ebenfalls eher als Störung empfunden, die den nationalen Fortschritt hemmte, wie die Aussage des damaligen Präsidenten, dass man nicht zurückschauen dürfe, zeigt (vgl. S.22). Der Ton widersetzt sich bei Martel dem Versuch der Bilder, den Ton anzugeben:

¹⁶⁰ „Für mich ist die Bildkomposition beinahe das minimal Nötige um eine ganze Klangsituation im Off aufzurufen. Ich bin fest davon überzeugt, dass der Ton im Kino das Einzige ist, was wirklich zum Zuschauer (sic!) durchdringt. Physisch gesehen ist das so, weil man im Kino eingeschlossen ist wie in einem Schwimmbecken(...) und die Schallwellen uns physisch berühren. Deswegen glaube ich, dass die Kadrierung (...) oder der visuelle Aspekt von Filmen eine [sic] Konsequenz einer Entscheidung ist, die den Ton betrifft.“ Lucrecia Martel, *Q&A The headless woman*, Part 2 of 4, TC 7:41-9:24

¹⁶¹ TC: 0:24:36 – 0:25:15

Wie zwischen den „leeren“ bzw. den „nicht sinnvollen“ Bildern und unserer Erinnerung tut sich zwischen Bild und Ton eine Lücke auf, die zeigt, dass etwas fehlt. Im Kontext der Amnestiegesetze bzw. des offiziellen Diskurses, wie er noch von Menem gepflegt wurde, verweist diese Lücke auf die Verschwundenen. Während Amnestiegesetze und neoliberaler Diskurs versuchen, die Verschwundenen aus dem öffentlichen Diskurs zu verdrängen, wird ihnen mit dieser Lücke in der Wahrnehmung der Zuschauer_innen ein Platz eingeräumt. Durch die Verschiebung von Bild- und Tonebene werden wir gewahr, dass mehrere Realitäten oder Ebenen von Realität nebeneinander existieren und wir selbst herausfinden müssen, welcher wir Priorität einräumen oder inwieweit wir diese sinnvoll miteinander verknüpfen.

”Si se calla el cantor...”¹⁶² - der Einsatz von Musik

Die im Film verwendete Musik hat eine Sonderrolle inne: Wie in allen Filmen Martels eher sparsam eingesetzt, kommentiert sie in *LA MUJER SIN CABEZA* fast durchweg das Geschehen auf ironisch-distanzierende Art, ohne dabei ihre historische Zweideutigkeit zu verlieren: Zwar verweist keines der verwendeten Lieder explizit auf die Zeit der Diktatur, doch stammen die meisten Lieder aus dem direkten zeitlichen Umfeld, den 1970er Jahren bzw. aus den Jahren der Menem-Ära. So kann der in der Unfallszene aufreizend heiter aus dem Radio klingende Song „Soley, soley“ der britischen Band *Middle of the road* zunächst als Gegensatz zur Handlung verstanden werden. Dabei ist es bezeichnend, dass hier ein internationaler Popsong einer europäischen Band erklingt, ein Anklang an den Erfolg importierter Kulturgüter zur Zeit der Diktatur und während der Regierungsjahre Menems, der die „Banalität des öffentlichen Diskurses“ betont, gerade weil sich vor diesem musikalischen Hintergrund die dramatischste Szene des Films abspielt. Gleichzeitig verweist der Songtitel, der Frauenname Soley, der gleichzeitig Refrain des Liedes ist, auf das französische Wort „soleil“ (Sonne). Da Vero in besagter Szene eine dunkel getönte Sonnenbrille trägt, die beim Aufprall weggeschleudert wird, und sie diese vor der Weiterfahrt wieder aufsetzt, ist dies nicht nur ein Übergang zum „business as usual“. Das Verdecken ihrer Augen wirkt auch, als ob sie dem Befehl des öffentlichen Diskurses, wegzuschauen bzw. zumindest so zu tun, als ob sie nichts gesehen hätte, Folge leisten würde. Dieser Gehorsam erinnert an eines der Amnestiegesetze Alfonsíns, das Gesetz des „geschuldeten Gehorsams“¹⁶³, das die Militärangehörigen niederer Ränge von der Verantwortung

¹⁶² „Wenn der Sänger schweigt“ - Liedtitel der argentinischen Folklore-Sängerin Mercedes Sosa

¹⁶³ Ley de Obediencia debida, vgl. S. 46

für die während der Diktatur begangenen Verbrechen freisprach, da diese auf Befehle ihrer Kommandeure begangen worden seien.

Das Lied „Zambita pa’ Don Rosendo“ des argentinischen Folkore-Sängers Jorge Cafrune, das im Auto zu hören ist, während Vero mit einigen anderen Frauen an der Unfallstelle vorbeifährt, wo sie Polizei und Feuerwehr im Kanal bei der Suche sehen, scheint zunächst durch seine liebliche Melodie und den unverfänglichen Text über das idyllische Landleben wieder einen ironischen Kommentar zur Handlung darzustellen, die in dieser Szene einer möglichen Wendung der Verhältnisse am nächsten kommt. Würden durch einen Fund Ermittlungen gegen Vero in Gang kommen, wäre es mit ihrem schönen Landleben zumindest schnell vorbei.

Wie im Falle der Besetzung von María Vaner (S. Fußnote 149, S.69) enthüllt jedoch auch hier die Personalie des Künstlers eine mögliche alternative Deutung: So handelt es sich bei Jorge Cafrune um ein Schwergewicht der argentinischen Folkore-Musik, der als Peronist von der Militärdiktatur verfolgt und 1978 vermutlich ermordet wurde. Die Umstände seines Todes sind bis heute nicht vollständig geklärt und die offizielle Erklärung war lange Zeit just ein Unfall, der passiert sein soll, als Cafrune zu Pferd auf einer Art Pilgerfahrt für authentische argentinische Kultur unterwegs war. Dabei soll er von einem Lieferwagen erfasst worden sein und erlag wenig später seinen schweren Verletzungen. Später erklärte einer der Schergen der rechtsnationalistischen Paramilitärs *Alianza Anticomunista Argentina*, dass der Unfall ein Mord in Auftrag von López Rega, des ehemaligen Sozialministers der Präsidentin Isabel Perón gewesen sei¹⁶⁴. Lopez Rega war de facto Oberbefehlshaber der AAA und einer der eifrigsten Wegbereiter des Militärputsches. Eine Parallele zwischen Cafrunes Tod und dem des indigenen Jungen auf dem Fahrrad (bzw. „Drahtesel“) ist aber nicht nur der Unfall sondern auch ihr impliziter Zusammenhang mit den beiden Strängen „ursprünglicher“ argentinischer Kultur (dem der Indigenen und dem der „Gauchos“, der armen Landarbeiter), die durch diese Unfallopfer vertreten werden. Dies wird nicht zuletzt auch an den von ihnen verwendeten Verkehrsmitteln ersichtlich, die die Konfrontation mit Autos, dem Fortbewegungsmittel der herrschenden Klasse, nicht überstehen. Nicht zuletzt besingt Cafrune in seinem Lied, das ebenfalls von einer Fahrt handelt (die besagter

¹⁶⁴ Vgl. Kreimer, Juan Carlos: *Galopador contra el viento*. Página 12. Buenos Aires, 1.2.2009. In: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5085-869-2009-02-01.html>, Zugriff am 7. April 2014, sowie Ponti, Claudio Rubén: *A 34 años del asesinato de Jorge Cafrune*. 1.2.2014. In: <http://peronistahastalamuerteclaudio.blogspot.co.at/2012/02/34-anos-del-asesinato-de-jorge-cafrune.html>, Zugriff am 7. April 2014

Don Rosendo von der Traubenernte zum Weinpressen unternimmt) den Reichtum der Ernte und damit des argentinischen Bodens. Dieses fruchtbare Land wurde der indigenen und gauchesken Bevölkerung jedoch von den Großgrundbesitzern entzogen, so dass sie, die auf diesem Lande gearbeitet hatten, nun nicht mehr von den Erträgen leben konnten. Somit kann das Lied als Kommentar zu einer Szene, die eine Anzeige für Vero bedeuten könnte, nicht nur als ironischer musikalischer Kommentar, sondern kulturhistorisch auch als resignierte Vorhersehung dafür gedeutet werden, dass sich an den Verhältnissen nichts ändern wird: Wie die Gauchos und wie Cafrune starben, ohne dass die Verantwortlichen dafür zur Rechenschaft gezogen worden wären, so wird aller Voraussicht nach auch der Tod des Indio-Jungen keine Konsequenzen haben.

„Deja de llorar “ von *Los charros* wiederum ist mit Canditas Rebellion verquickt. Mit ihrer Verortung im musikalischen Bereich der neuen Folklore bzw. des Provinz-Pop steht diese Musik klar für die Musik der Unterschicht. Zudem erklingt das Lied in der Szene, in der Canditas Freundin Cuca aus der dem Elendsviertel (*villa miseria*) zu Besuch ist, die dann von Canditas Mutter Josefina abkommandiert wird, um Vero zu helfen. Als sie bereits das Zimmer verlassen hat, versucht Candita sich Vero sexuell anzunähern. Im Lied ist von betrogener Liebe die Rede, und dass ein Mann (das lyrische Ich des Liedes) sich der Liebe einer Frau nicht bewusst war, bis diese zu weinen beginnt. Die Szene endet mit Canditas Ruf einer verlassenen Liebhaberin: „Las cartas de amor se contestan o se devuelven!“ Als Vero später mit Cuca in die *Villa* hineinfährt, wird das musikalische Thema des Liedes wieder aufgegriffen, diesmal jedoch in einer *Cumbia*-Version¹⁶⁵, und markiert damit die *Villa* auch musikalisch als eigenen soziokulturellen Raum. Rückwirkend wird Candita dadurch noch stärker mit den Bewohner_innen der *Villa* assoziiert, mit denen sie als einzige aus Veros Umkreis auch befreundet ist. Tatsächlich zeigt Candita die wenigsten Berührungsängste und klassenkonnotierte Vorbehalte, hingegen reges Interesse am Unfallopfer, „el chico del puente“ („der Junge von der Brücke“), und ist in der Szene, in der sie gemeinsam am Unfallort vorbeifahren, auch diejenige, die die anderen dorthin lenkt und aus dem Autofenster neugierig das Geschehen beobachtet.

¹⁶⁵ Hier als *Cumbia villera*, eine Musikrichtung, die Anfang der 90er in den Elendsvierteln (*Villas miserias*) entstand und sich schnell vor allem in der Südspitze Südamerikas (s. *Cono Sur*) verbreitete, heute jedoch in ganz Lateinamerika populär ist und wie Hip-hop in den USA für die Verbreitung von Subkultur aus der Unterschicht steht.

Das Lied „Mammy blue“ am Ende des Films, mit dem der Abspann eingeleitet wird, greift sowohl textlich als auch musikalisch drei der historisch-kulturellen Bezüge meiner Lektüre des Films auf: Das Lied, ursprünglich ein internationaler Hit der siebziger und achtziger Jahre ist hier in einer Version des Griechen Demis Roussos aus dem Jahr 1989 zu hören, dem Jahr von Menems Regierungsantritt. Der Text des Liedes (s. Anhang, hier speziell: „I maybe your forgotten son, who wandered off at 21“) kann als Referenz des Films an die Verschwundenen (in diesem Fall die Kinder der Nation) gelesen werden. Der Refrain „Oh Mamy blue“, ruft die Assoziation der Ansprache „Mami“ bzw. „Mamita“ auf, die in Bolivien und in den daran angrenzenden Provinzen Argentinien, besonders in Salta und Jujuy, für Frauen, unabhängig von ihrem familiären Status, insbesondere in indigenen Kreisen gebräuchlich ist. „Mamy blue“ könnte damit auch eine Indigenisierung des Filmtitels darstellen, in der „die Frau ohne Kopf“ zur melancholischen (*blue*) Frau (*mami*) wird. Abgesehen davon wird damit natürlich die Figur der Mutter angesprochen, die im Kontext der argentinischen Menschenrechtsbewegung symbolische Bedeutung durch den friedlichen Protest der *Madres de la Plaza de Mayo* gewonnen hat. Die Verbindung mit dem Wort „blue“, das auch mit „traurig“ oder „melancholisch“ übersetzt werden kann, deutet auf die Trauer der Mütter über ihre verschwundenen Kinder hin.

Der Liedtext kann allerdings genauso als eine Umkehrung dieser Generationenverhältnisse verstanden werden: Der „vergessene Sohn“ der ersten Textzeile beklagt die Abwesenheit der Mutter in der Gegenwart. Mehr als für die Klage der Mütter über die verschwundenen Kinder steht das Lied an dieser Stelle des Films also für die Trauer, die die Generation der Kinder der Verschwundenen wegen des Verschwindens ihrer Eltern empfindet. Aufgrund ihrer Abwesenheit scheint das „gemeinsame Haus auf dem Hügel“ („the house we shared upon the hill“), das hier symbolisch für die Nation stehen könnte, nun leblos – die Gegenwart wird nur durch die Erinnerung an die Vergangenheit belebt. So könnte das Lied auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Trauer über die Verschwundenen in Argentinien reichlich spät aufkam („You never miss the water 'til...“), nämlich erst, als im Land des Überflusses die „Quelle vertrocknet war“ („...the well went dry“) – so wie erst nach der Wirtschaftskrise neue Bewegung in die Vergangenheitsbewältigung kam. Aber die Unmöglichkeit, sich bei den Opfern zu entschuldigen („If I could only hold your hand And say I'm sorry yes I am“), lässt die Trauer fort dauern, wie die häufige Wiederholung des Refrains nahelegt, bis sie zu einem „Schmerz [wird], der die Seele verbrennt“ („pena, que quema el alma“), wie es der Song im Abspann von den Lirios salteños besingt.

Die Musik als Kommentar macht bei Martel damit noch eine weitere Ebene auf: Der Kommentar ist im Film nicht nur ein Reflexionsmittel, das im Sinne einer Brechtschen Verfremdung die Zuschauer_innen auf ein Außerhalb des Films verweist. Er zeigt – im Sinne eines wissenschaftlichen Kommentars – Querverbindungen auf, die ohne selbstständige weitere Recherche nicht unbedingt zugänglich wären und die die Zuschauer_innen motivieren können, über den Horizont des Films hinauszudenken.

Die Musik im Auto und der Unfall stehen in einer Diskrepanz zueinander, die auch in Lalas schroffen Kommentaren einerseits und ihrer Pflegebedürftigkeit andererseits erkennbar ist. Diese Reibung ist es, mit der Martel „den Funken der Erkenntnis“ entzündet, wie ihn Foucault bei Nietzsche wiederfindet und dort als „radikale Bosheit der Erkenntnis“ bezeichnet:

„Es gibt also in der Erkenntnis keine Angleichung ans Objekt, keine Assimilationsbeziehung, sondern ein Verhältnis der Distanz und der Beherrschung; nicht Glück oder Liebe, sondern Hass und Feindschaft; keine Vereinigung, sondern ein perfektes Machtsystem.“¹⁶⁶

Für Foucault bedeutet dies, die politische Dimension der Welt wahrzunehmen, die uns begreifen lässt, „dass sie [die Erkenntnis, Anm.] stets das punktuelle, geschichtliche Ergebnis von Bedingungen ist, die nicht selbst in den Bereich der Erkenntnis gehören.“¹⁶⁷

”Pensar tu propia vida de otra manera“¹⁶⁸ - Strategien der Differenz

Martel selbst wehrt eine Kategorisierung ihrer Filme als „verzweifelt“ ab und differenziert zwischen Filmen, die das Publikum widerspiegeln und jenen, die die Realität widerspiegeln. Eine Motivation zu handeln finde sich just dort, wo sich das Publikum nicht selbst wiedererkenne:

”Lo que permite el cine es, justamente, pensar tu propia vida de otra manera, porque uno no está sujeto a ningún guión. Y eso creo que se percibe mucho más con las películas donde lo que ves no te gusta, porque reaccionás y decís: ‘No soy eso’. Cuando alguien dice que mis películas son desesperanzadas, creo que hay

¹⁶⁶ Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, S.23

¹⁶⁷ Ebd., S.25

¹⁶⁸ Wörtlich: „Das eigene Leben anders denken“, Lucrecia Martel, s. Zitat unten, dort idiomatisch übersetzt

una lectura demasiado rápida: nunca sentí que alguien salga deprimido de verlas, con la idea de que es lo que ve.

El cine es un juego que uno juega, no ya con uno mismo, sino con quienes van a compartir la película. Uno no es eso que está en pantalla: puede haber recuerdos, sentimientos y todo eso, pero lo que está en la pantalla no es nadie. Cuando la película termina, uno está vivo: la película siempre va a ser igual, pero vos no.“¹⁶⁹

Diese Bedingungen als etwas zu erkennen, das erkannt und verändert werden kann, als Objekte der Erkenntnis und gleichzeitig als Einflussfaktoren auf sie, bedeutet politische Selbstermächtigung.

Martels Bilder zwingen dazu, genau hinzusehen, doch stellt für Martel der Ton den eigentlichen Mittelpunkt der Szenen dar, der uns den Subtext der Szenen subtil näherbringt – bis wir anfangen, darüber nachzudenken, was genau wir gerade gehört und gesehen haben und in welcher Beziehung diese beiden Eindrücke zueinander stehen.

Martels Filme bedeuten damit eine audiovisuelle Ermächtigung der Zuschauer_innen, die dazu aufgerufen sind, ihre eigenen Schlüsse aus der Beziehung zwischen Bild und Ton zu ziehen und diese in *LA MUJER SIN CABEZA* selbst auf die argentinische Vergangenheit zu beziehen, die uns durch Bild und Ton assoziativ nahegelegt wird. Jedoch ist festzuhalten, dass sich Martels Strategie an ein sehr ausgewähltes Publikum richtet, welches versteht, wie Bilder und Töne in „dieser Art von Film“¹⁷⁰ zu lesen sind.

¹⁶⁹ „Was Film erlaubt, ist gerade, das eigene Leben auf andere Art und Weise zu sehen, weil man selbst eben kein Subjekt irgendeines Drehbuches ist. Und ich glaube, dass man das sehr viel mehr in Filmen wahrnimmt, wo das, was du siehst, dir nicht gefällt, weil du da reagierst und sagst: ‚Das bin ich nicht.‘ Wenn jemand sagt, meine Filme seien verzweifelt, dann denke ich, beruht das auf einer zu hastigen Lektüre: Ich hatte nie das Gefühl, dass jemand deprimiert hinausgeht, wenn sie/er sie gesehen hat, mit dem Eindruck, dass sie das seien, was man sieht. Das Kino ist ein Spiel, das man spielt, eben nicht nur mit sich selbst, sondern mit allen, mit denen man den Film teilt. Man ist nicht das, was auf der Leinwand ist: es kann Erinnerungen geben, Gefühle und all das, aber was auf der Leinwand ist, ist niemand. Wenn der Film endet, ist man selbst lebendig: der Film wird immer gleich sein, aber du selbst nicht.“ Leonardo M. D’Espósito: *“Los noventa son el plan maestro de la dictadura.”* Lucrecia Martel estrena *LA MUJER SIN CABEZA*. Interview mit Lucrecia Martel, 20.08.2008. In: <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, aufgerufen am 9.8.2013

¹⁷⁰ „Por supuesto que hay personas que no disfrutan este tipo de películas (...).“ „Natürlich gibt es Menschen, die diese Art Film nicht genießen.“ Lucrecia Martel, Q&A *The headless woman*, Part 2 of 4, TC 8:18-8:21

5. *NUEVE REINAS* (Fabián Bielinsky) – der trübe Schein der Wahrheit

Genau an dem Punkt der Wiedererkennung, den Martel in ihren Filmen gerade nicht zu erkennen glaubt, setzt einer der am breitesten rezipierten Filme der argentinischen Filmgeschichte an: *NUEVE REINAS* aus dem Jahr 2000 vom Drehbuchautor und Regisseur Fabián Bielinsky, der nach Abschluss der staatlichen Filmhochschule INCAA/ ENERC zunächst hauptsächlich Werbefilme gedreht hatte, und der mit seinem ersten Langspielfilm *NUEVE REINAS* Kritik und Publikum im In- und Ausland überraschte. Die temporeiche Komödie, die sich ins Genre des *trickster-* oder *heist-movies*¹⁷¹ einordnen lässt, erreichte die Öffentlichkeit just in den Monaten, als sich die Finanz- und Staatskrise Argentiniens auf dem Höhepunkt befand und war einer der erfolgreichsten argentinischen Filme in jenem Jahr. Wer in den Jahren danach das Land besuchte, kam nicht umhin, ihn als Referenzpunkt des nationalen Filmgeschehens und als kulturellen Kommentar zur *argentinidad*, dem ‚argentinischen Wesen‘ (einem so vagen wie offenen Konzept dessen, was als typisch argentinisch gilt), wahrzunehmen. Dies liegt zum einen an der – zumindest für ein lateinamerikanisches Publikum – leicht lesbaren Metapher für Argentinien, die sich im Film erkennen lässt. Zum anderen legt die narrative Struktur des Films eine Interpretation nahe, in der sich die Suche nach den üblichen Schuldigen schnell gegen die Betrachter_innen wendet um einer kollektiven Selbstkritik Raum zu schaffen.

Das Erbe des Neoliberalismus

Zum großen Erfolg des Filmes hat dabei auch der Zeitpunkt beigetragen, zu dem der Film veröffentlicht wurde, Ende August 2000. So scheint der Film fast prophetisch Szenen vorwegzunehmen, wie sie sich wenige Monate später in den Straßen von Buenos Aires abspielten: Auf dem Höhepunkt der größten wirtschaftlichen und politischen Krise der argentinischen Geschichte im Dezember 2001 stürmten Menschenmassen die Straßen und zogen in Richtung zahlungsunfähiger Bankfilialen, die ihre Kund_innen vor verschlossenen Türen warten ließen, ohne sagen zu können, wann, geschweige denn ob diese jemals wieder auf ihr Erspartes würden zugreifen können.

¹⁷¹ Als *heist-movie* werden Filme bezeichnet, die im Milieu der Betrüger_innen spielen und deren Dramaturgie sich an der Durchführung eines *coup*, in Form eines spektakulären Diebstahls, meist in Form eines Überfalls, jedoch auch an den Auftritten skurriler und zwielichtiger Gestalten, entlang bewegt, um ein für die Dramaturgie eigentlich nebensächliches Ziel zu erreichen.

Es liegt daher nahe, den Film als Kommentar zur Wirtschaftspolitik einer politischen Klasse zu lesen, die seit dem letzten Militärputsch mit ausländischen Unternehmen kollaborierte, um sich dabei selbst auf Kosten der Bevölkerung zu bereichern. Die Errungenschaften der Ära Peróns und deren Prinzipien der argentinischen Autarkie waren dadurch zunehmend ausgehöhlt worden, so dass bei Ausbruch der Krise 2001 beinahe alle staatlichen Unternehmen privatisiert waren und das Land über kein nennenswertes Eigenkapital mehr verfügte, dafür jedoch eine horrende Auslandsverschuldung aufwies¹⁷². Während allerdings in den letzten Monaten der Diktatur die Verarmung weiter Teile der Bevölkerung nur noch durch den Beginn des Falklandkrieges kaschiert werden konnte¹⁷³, feierten die Argentinier_innen in den neunziger Jahren die sogenannte „fiesta menemista“¹⁷⁴ (Menem-Party), während der die Mittelklasse zu verblüffend schnellem Reichtum kam. Dieser beruhte allerdings größtenteils auf Finanzspekulation, was schließlich zur extremen Staatsverschuldung führte. Eine intensive Werbekampagne propagierte die damalige Wirtschaftspolitik, die Importe unverhältnismäßig begünstigte und ausländischen Unternehmen nahezu Steuerfreiheit gewährte¹⁷⁵. Diese Kampagne fiel auf fruchtbaren Boden in einem Land, das sich als ‚europäisches Land auf lateinamerikanischem Boden‘ betrachtete und seine eigene lateinamerikanische Identität lange Zeit am liebsten verleugnet hätte. Dazu trug in diesem traditionellen Immigrationsland nicht zuletzt die europäische Herkunft der meisten Argentinier_innen bei¹⁷⁶. Die darauf gründende Identifikation mit dem Lebensstandard in den hochentwickelten Industrieländern ließ das Leben über die eigenen Verhältnisse als normal erscheinen, was wiederum zu einem wirtschaftlichen Klima des „anything goes“ beitrug, dass ausländische Unternehmen anzog und regelkonformes wirtschaftliches Handeln als Behinderung der geschmeidigen Geldflüsse diskreditierte. Sowohl Politiker_innen als auch der Großteil der Bevölkerung schien nicht zu sehen oder nicht sehen zu wollen, dass Argentinien damit auf eine wirtschaftliche Katastrophe zusteuerte. Viele Bürger_innen, die ihr Geld bereits in Dollar angelegt hatten, gingen vermutlich davon aus, dass die Auswirkungen sie selbst nicht mehr

¹⁷² Vgl. Castro, Jorge: *Política y Economía en la Argentina de los 90. La política económica de una sociedad en conflicto*. Institute for Strategic Planning, Buenos Aires, 2001, S.2

¹⁷³ Vgl. Solari-Yrigoyen, Hipólito: El Ocaso de la Antidemocracia en la República Argentina. Nueva Sociedad Nr° 31-32, Julio-October 1977, S.8

¹⁷⁴ Ein Ausdruck, der die Dekadenz während der Regierungszeit von Menem bezeichnet

¹⁷⁵ S. dazu Copertari, Gabriela *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*. Tamesis. Woodbridge, 2009 S.52ff sowie *Propaganda de la dictadura militar argentina: silla*. In: https://www.youtube.com/watch?v=nZ_DqGEEmlU, Zugriff am 26.8.2014

¹⁷⁶ Vgl. Sarramone, Alberto: *Nuestros abuelos italianos. Inmigración italiana en la Argentina*. Ediciones B en la Argentina S.A. 1ra edición, 2010 , S.23

betreffen. Diese Haltung mag auf die instabile Politik, von der Argentinien seit je geprägt war, zurückzuführen sein. Zumindest fand durch die geschilderte Entwicklung offenbar eine Entfremdung zwischen Privatem und Öffentlichem statt, die auch als ‚Entpolitisierung des Neoliberalismus‘¹⁷⁷ bekannt ist.

Allegorien der Nation im argentinischen Film

In *NUEVE REINAS* zeigt Bielinsky die Wirkungsweisen dieser Mentalität der Menem-Ära auf. In einer Story, die als Metapher für argentinische Politik und Alltagskultur zu lesen ist, besteht die Raffinesse allerdings gerade darin, dass es sich nicht um ein Drama handelt, wie es andere Geschichten zur argentinischen Vergangenheit zu sein pflegen. Dazu zählen nicht nur Filme zur politischen Geschichte des Landes wie *SUR* (Pino Solanas, 1988) oder *LA HISTORIA OFICIAL* (Luis Puenzo, 1985), sondern auch aufklärerische Dokumentarfilme wie *MEMORIA DE UN SAQUÉO* (Pino Solanas, 2001) oder die hellsichtige Tragikomödie *PLATA DULCE* (Fernando Ayala/Juan José Jusid, 1982). Letztere wurde noch während der Diktatur gedreht und es überrascht, dass sie die Zensur passierte angesichts der Deutlichkeit, mit der dort die Problematik der Wirtschaftsspekulation beschrieben bzw. karikiert wird. Im Gegensatz zu *LA HISTORIA OFICIAL* und *MEMORIA...*, die ihre jeweilige Thematik (Diktatur und Wirtschaftspolitik) explizit ansprechen und anklagen, sind *SUR* und *PLATA DULCE* als Allegorien des politischen und moralischen Zerfalls des Landes zu verstehen. Wo *SUR* sich allerdings sehr symbolisch auf die ideologische Unfreiheit während der Diktatur bezieht, spricht *PLATA DULCE* erstaunlich unverblümt die Entwicklung an, welche die argentinische Wirtschaftspolitik während des *Proceso* durchlief. Deren Ergebnis war eine weitgehende Öffnung auf die globalen Finanzmärkte hin, einschließlich der neoliberalen Finanzspekulation. Dabei gleicht Ayalas und Jusids Film einem Brechtschen Lehrstück, in dem die Bezüge sehr klar herausgearbeitet sind. Ihre offene Kritik konnte wahrscheinlich nur deshalb die Zensur passieren, weil sich das Regime beim Kinostart des Films bereits weitgehend in Auflösung befand. *NUEVE REINAS* setzt seine Kritik ein wenig subtiler und komplexer an, was nicht zuletzt am gewählten Genre liegt, das die inhaltliche Kritik auch formal widerspiegelt. Dies ist zum einen kinematographisch elegant, zum anderen scheint eine verschlüsselte Kritik wirksamer, um Reflexion statt Reaktion zu

¹⁷⁷ Vgl. Leick, Romain: *Politik ist entpolitisiert. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu über die Schwächen, Illusionen und Chancen der weltweiten Protestbewegung*. Interview am 1. Juli 2001 in Davos. Der Spiegel, 29/2001, Hamburg 2001

provozieren. Abgesehen von der handwerklich sehr soliden Umsetzung erklärt sich damit möglicherweise auch der durchschlagende Erfolg, der diesem Film beschieden war.

Betrug als Fiktion

Auch *NUEVE REINAS* erzählt allegorisch von der Zeit der finanziellen Blase, doch bewegt sich die Erzählung in den engen Genregrenzen des *heist-movies*, an dessen Ende typischerweise ein sogenannter *Plot Twist* steht, also eine überraschende Wendung der Erzählung, die die Motivation der Figuren erklärt und dadurch das bisher Gezeigte in neuem Licht erscheinen lässt. Doch im Gegensatz zum Großteil der *heist-movies* verweigert *NUEVE REINAS* eine endgültige Auflösung, indem nach dem eigentlichen *Plot twist* fast wie nebenbei eine weitere Wendung folgt. Diese lässt uns die Schlüsse, die wir aus der ersten Wendung gezogen haben, wieder anzweifeln und wirft damit die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Realität und Fiktion auf in einer Welt, in der die Fiktion Existenzgrundlage geworden ist.

Dieses Spiel mit Wahrheit und Fiktion war für Bielinsky der Anstoß, um den Film zu drehen, nicht zuletzt, weil er darüber das Wesen des Kinos selbst reflektieren kann:

„El tema de los estafadores callejeros y la estafa como una forma de relación-[e]so fue lo primero para mí(...). Porque justo el tema en particular por sus relaciones extraordinarias con el cine (...), digamos por el lado de la ficcionalización, de generar una ficción para que alguien se crea que es verdad. En las estafas esto se da exactamente igual que es en el cine solo que en el cine todo el mundo lo sabe y es consciente del mecanismo y en las estafas no. En el cine el público es - en el mejor de los casos - [...] muy grande, en las estafas en general es uno solo y es la víctima. Pero la idea de generar una puesta en escena, ficcionar, digamos, una situación para que alguien crea que lo que está viendo es real cuando no lo es – de hecho tiene una relación inmediata con el cine en particular.“¹⁷⁸

¹⁷⁸ „Das Thema der Straßenbetrüger und der (Trick-)Betrug als eine Form der Beziehung. Das war das erste für mich (...). [G]enau dieses Thema wegen seiner außerordentlichen Verbindung zum Kino (...), wegen des Aspektes der Fiktionalisierung, damit jemand glaubt, dass das real sei. Beim Betrug erscheint das genau wie im Kino, nur dass es im Kino alle wissen und sich des Mechanismus' bewusst sind und beim Betrug nicht. Im Kino ist das Publikum – im Idealfall – sehr groß, beim Betrug ist es normalerweise nur ein einziger und das ist das Opfer. Aber die Vorstellung, eine Inszenierung zu schaffen, sozusagen eine Situation zu fiktionalisieren, damit derjenige, der es sieht, glaubt, das sei real, während es in Wirklichkeit nicht so ist, hat in der Tat eine unmittelbare Beziehung zum Kino im Besonderen.“ Fabián Bielinsky im Interview mit Eduardo Ruderman im Rahmen der CLAC-Interviews (CLAC – Escuela de de Cine y Actuación), o.D- (S. E-mail von E. Ruderman im Anhang), <https://www.youtube.com/watch?v=2d8q82zQGEU&index=24&list=PL962FBE5B9AE8A2EC>, 5'08"-: 6'03"

Diese dem Kino so unmittelbar verbundene Thematik des Betrugs wird in einer Handlung entfaltet, die immer wieder auf die (jüngere) argentinische Vergangenheit anspielt und die ich im Folgenden kurz beschreiben will: Die zwei Trickbetrüger Juan¹⁷⁹ und Marcos lernen sich anlässlich eines gescheiterten Betrugsversuch kennen. Dabei hilft der ältere und erfahrene Betrüger Marcos dem etwas linkischen Juan aus der Patsche und überredet ihn für einen Tag mit ihm zusammenzuarbeiten, weil sein Kollege, „el turco“¹⁸⁰ (der Türke) angeblich verschwunden ist. Juan scheint eigentlich zu ehrlich für das Betrugsgeschäft, braucht aber das Geld für seinen Vater, der im Gefängnis sitzt und durch Bestechung des zuständigen Richters freikommen könnte. Durch Zufall bietet sich beiden die Chance auf einen spektakulären Deal, nämlich den Verkauf gefälschter Briefmarken an einen spanischen Geschäftsmann und Philatelisten. Dieser wohnt just in dem Hotel, in dem Marcos' Schwester Valeria arbeitet, die auf Marcos allerdings nicht gut zu sprechen ist, da dieser sie und den gemeinsamen Bruder um das elterliche Erbe betrogen hat. Der Spanier muss am nächsten Tag die Stadt verlassen, weshalb keine genaue Prüfung der Fälschungen stattfinden kann. Bevor das Geschäft abgeschlossen werden kann, verlieren die beiden Gauner die falschen Briefmarken allerdings wieder. Die einzige Chance auf den in Aussicht gestellten Gewinn ist nun, die echten Briefmarken ihrer Besitzerin abzukaufen und sie mit Profit weiterzuverkaufen. Dies gelingt ihnen zwar, doch als sie den Scheck mit ihrem Gewinn bei der Bank einlösen möchten, ist das Direktorenkonsortium der Bank mit deren Eigenmitteln, d.h. mit den Ersparnissen der Bankkund_innen, verschwunden. Erst nachdem sich die Wege der beiden Betrüger daraufhin trennen, erfahren wir, dass Juan mit Valeria liiert ist und sämtliche narrativen Verwicklungen inszeniert waren, um Valerias Erbe von ihrem Bruder zurückzugewinnen. Dabei stellt sich heraus, dass beinahe alle Personen, die im Lauf des Films in Erscheinung getreten sind, als Schauspieler_innen agiert haben.

¹⁷⁹ Von dem wir später erfahren, dass er Sebastián heißt

¹⁸⁰ Dieser Spitzname war auch der Spitzname Menems, dessen Familie Anfang des 20. Jahrhunderts aus Syrien eingewandert war, das damals noch zum Osmanischen Reich gehörte. „Dem Türken“ werden in Argentinien ähnliche stereotype Eigenschaften zugesprochen wie „den Juden“, so etwa eine überdurchschnittliche Geschäftstüchtigkeit, die dabei aber stets anrühlich bleibt. Folgerichtig wird der verschwundene Komplize im englischen Remake „the jew“ genannt. Obwohl in Argentinien ein oft noch unverblümter Antisemitismus zum Ausdruck kommt als beispielsweise in Deutschland, wurde der Spitzname turco offenbar bewusst gewählt, um einen klaren nationalen politischen Bezug herzustellen. Dabei ist auch interessant, dass „el turco“, als er ganz am Ende auftaucht, Marcos „die Tour verhagelt“ (die Tour wäre, am Ende Juan über den Tisch zu ziehen), weil er ein falsches Stichwort gibt. Durch die Unfähigkeit „des Türken“ misslingt es Marcos also, den ganzen Gewinn für sich zu beanspruchen. Dies ließe sich ebenfalls als Seitenhieb auf die marionettenhafte Politik Menems deuten, der leider erfolgreicher damit war als „der Türke“ im Film.

NUEVE REINAS ist kein typisches *heist-movie*, welches zum filmischen Genre des Thriller gehört. Bei einem Thriller sind die Zuschauer_innen üblicherweise auf dem gleichen Wissensstand wie die Hauptfigur, wobei deren Motivation häufig erst am Schluss erklärt wird. Der Reiz eines Thrillers besteht darin, dass wir der Ausführung eines Plans Schritt für Schritt folgen können und wissen, welchem Zweck dieser dient. Bei *NUEVE REINAS* verfolgen wir zwar ebenfalls die Ausführung eines Plans, doch dient er einem anderen Zweck als dem, den der Film uns zunächst glauben macht. Die Hauptfigur ist offensichtlich Juan/ Sebastian – den Regeln des *heist-movie* gemäß der Sympathieträger des Films –, der ein Komplott entwirft, um am Bösewicht Marcos Rache zu üben. Wir beobachten, wie diese Rache inszeniert und vollzogen wird, doch befinden wir uns bis zum Schluss auf dem Wissensstand des Opfers dieses Komplotts. So erkennen wir erst im Nachhinein, dass wir selbst Opfer einer Täuschung geworden sind – im Unterschied zu Marcos, dem Opfer dieser Täuschung im Film, der niemals von dieser Täuschung erfährt.

Die Allegorie der Nation

NUEVE REINAS spielt dabei sehr geschickt mit der Tradition der politischen Allegorie im argentinischen Kino, wie sie etwa in den oben erwähnten Filmen *SUR* oder *PLATA DULCE* angelegt ist. Diese stehen exemplarisch für eine Art pädagogisches Kino der 1970er und 80er Jahre, in dem versucht wurde, sich politisch zu positionieren und das Kinopublikum im Sinne des Antikolonialismus und der Vergangenheitsbewältigung zu erziehen.

NUEVE REINAS als Allegorie zu lesen könnte dazu verleiten, dass sich das Publikum mit der Sympathieträgerin des Films, der Gemeinschaft der Rächer_innen bzw. nur mit Juan/Sebastián, dem Kopf, der den Racheplan vermutlich erdacht hat, identifiziert. Wenn Marcos als Repräsentant der argentinischen politischen Klasse gelesen wird, der buchstäblich das Erbe der Großeltern verkauft und dabei die eigenen Familienmitglieder ausbootet, weckt dies Erinnerungen der bürgerlichen Mittelschicht an die jüngere Vergangenheit, wie Gabriela Copertari in ihrer Analyse des Films ausführt:

”En la representación construída para engañar a Marcos (y engañarnos como espectadores) puede leerse una alegoría que condensa una interpretación de la experiencia de pérdida de los noventa. Una interpretación que parece conceptualizar la promesa que conduce a ella como un engaño del que la sociedad

argentina habría sido víctima inocente, y que produce asimismo un efecto de compensación y reparación simbólica al castigar al que ha señalado como metafóricamente responsable de ese engaño (...).“¹⁸¹

Die moralische Verdorbenheit des „Schuldigen“ spielt dabei sowohl im Film als auch in der argentinischen Politik keine unwichtige Rolle. Das Gefühl, Opfer eines Betrugs geworden zu sein, wird durch die Zusammenhänge zwischen Militärdiktatur und Neoliberalismus verstärkt. Die Fortsetzung der neoliberalen Wirtschaftspolitik, die während des *Proceso de Reorganización Nacional* begonnen worden war, scheint nach der Amnestierung der Verbrechen gegen die Menschheit nur eine weitere Kontinuität der Diktatur darzustellen. Da der „Schwindel“ (oder Betrug) von Staatshand verübt wurde, gibt es keine reelle juristische Handhabe dagegen, denn eine Klage gegen den Staat war spätestens seit der Verfassungsänderung von 1994¹⁸² ein Unternehmen mit geringen Erfolgsaussichten. So nimmt es nicht wunder, dass Argentinien in einem Ranking des *Global Competitive Report*, das in 149 Staaten das öffentliche Vertrauen in die Politiker_innen eines Landes misst, nur noch vor dem Libanon liegt¹⁸³. Im Vergleich zu Argentinien ist der Libanon aber ein weitaus heterogeneres Staatsgebilde und blickt auf einen viel längeren Zeitraum gewaltsamer politischer Unruhen zurück. Auch in *NUEVE REINAS* finden sich Verweise darauf, dass in Argentinien zwischen Politiker_innen und Verbrecher_innen wenig Unterschied gemacht wird. So erzählt Juan Marcos, dass er als Kind schon am liebsten „Komplize“ werden wollte. „Se escuchaba mucho en casa. ¿A qué se dedica uno con una vocación como esa?“ Jener antwortet ihm darauf: „Minister.“¹⁸⁴

¹⁸¹ „Die Repräsentation, die konstruiert wurde, um Marcos zu betrügen, kann als Allegorie gelesen werden, die eine Interpretation der Verlusterfahrung der Neunziger kondensiert. Eine Interpretation, die das Versprechen, das zu ihr führt, als Schwindel zu entwerfen scheint, dessen Opfer die unschuldige argentinische Gesellschaft wurde, und die insofern einen symbolischen Effekt der Kompensation und Reparation produziert, als derjenige bestraft wird, der metaphorisch als der Verantwortliche an diesem Schwindel gezeigt wird.“ Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.79

¹⁸² In dieser Verfassungsreform wurde die Einführung eines „Consejo de la Magistratura“ (Richter_innenrat) beschlossen. Dieser sollte ursprünglich den Einfluss der Politik auf die Justiz verringern, doch aufgrund des großen Rückhalts der Peronisten in der Wählerschaft konnte er eine Besetzungspolitik umsetzen, welche die Entscheidungen des Richterrates schließlich stets zum Vorteil der Regierung ausfallen ließ.

¹⁸³ S. Schwab, Klaus (Hg.), World Economic Forum, *The Global Competitiveness Report 2013–2014*, Country Profile Highlights, S.6 und http://www3.weforum.org/docs/WEF_GlobalCompetitivenessReport_2013-14.pdf, S. 123 und S. 265

¹⁸⁴ *NUEVE REINAS*, Fabián Bielinsky, 16'34"-16'49": „Das hab' ich oft zu Hause gehört. Was kann man mit so einer Berufung schon werden?“ (DVD, deutsche Version, 16'10"-16'15")

Auch der Bösewicht Marcos in *NUEVE REINAS* wird folgerichtig als unmoralisch und stets nur auf seinen Vorteil bedachter Ganove dargestellt. Er spiegelt damit eine politische Klasse wider, die sich in den Augen der Bevölkerung zweier Vergehen schuldig gemacht hat: Sie hat sich erstens mit den ehemaligen Machthabern gegen das eigene Volk verbündet, wie nicht nur die Amnestiegesetze gezeigt haben, sondern besonders der arrogante Diskurs, der in der Ära Menem gepflegt wurde (vgl. dazu z.B. Zitat Menem, S.22). Zweitens hat sie als Erfüllungsgehilfin des internationalen Finanzkapitals dazu beigetragen, dass sich die Übel des Kolonialismus fortsetzen, indem das Staatseigentum verspielt wurde, um sich persönlich zu bereichern. Sowohl diese Unverfrorenheit des Diskurses als auch das rücksichtslose Übervorteilen anderer lassen sich in Marcos Verhalten wiederfinden:

Wie wir im ersten Gespräch zwischen Sebastián und Marcos erfahren, arbeitet letzterer als „filo“ (wörtl. „Faden“), also als Betrüger, der seine Opfer buchstäblich mit Worten einwickelt und ihnen „Märchen erzählt“ (nach dem spanischen „hacerle un cuento a alguien“, was auch bedeutet, jemanden „übers Ohr zu hauen“). In *NUEVE REINAS* ist die dazugehörige Chuzpe immer noch vernehmbar, wenn Marcos sein Gegenüber immer wieder fragt: „¿Con quién creés que estás hablando?“ („Was glaubst du, mit wem du sprichst?“) Marcos verwendet diesen Satz mit einem drohenden Unterton, in der vernehmbaren Absicht, seine Gesprächspartner einzuschüchtern. Gleichzeitig könnte keine Frage berechtigter sein, denn nachdem der Satz immer in dem Moment zum Einsatz kommt, in dem Marcos dazu ansetzt, sein Gegenüber hereinzulegen, muss er naturgemäß daran interessiert sein, zu erfahren, für wen dieses ihn *hält*. Diese Dreistigkeit der Straßenbetrüger hat sich auch der Darsteller des Sebastián, Gaston Pauls, laut eigener Aussage von argentinischen Politikern abgeschaut, „die die offensichtlichsten Wahrheiten [sic] mit Pokergesicht sagen können.“¹⁸⁵

Während Marcos aber weder davor zurückschreckt, seine eigenen Geschwister ihres Erbes zu berauben noch Arme und Kranke zu verspotten und ganz offen auszunehmen, wie er beim Zusammentreffen mit seinem ehemaligen Geschäftspartner Sandler demonstriert, ist Juan seinerseits darum bemüht, seinen Vater aus dem Gefängnis zu retten, und zeigt damit, dass er den Wert der Familie offenbar schätzt. Deswegen scheint er mit Marcos nur aus der Not heraus, gewissermaßen gegen seinen Willen zu kooperieren und heißt dessen Art und Weise, seine Machenschaften zu betreiben, niemals gut. Damit bietet er sich schon vor der Auflösung der

¹⁸⁵ "Cuando me preguntan cómo me preparé para mi papel, me gusta decir que estudié a los políticos argentinos, que son capaces de decir las verdades más obvias con cara de póker." Gastón Pauls in: Rohter, Larry: *Presentada como una metáfora de la Argentina, "Nueve Reinas" se estrena en Nueva York. 10.04.2002, The NY Times. In: <http://edant.clarin.com/diario/2002/04/10/s-370685.htm>, aufgerufen am, 14.7.2014*

Handlung als Identifikationsfigur des Films an. Zwar stellt er Marcos' Machenschaften niemals grundsätzlich in Frage, denn innerhalb des „Universums der Betrüger“ (Bielinsky) zählen diese zur Normalität. Dies wird für das Publikum aber insofern nachvollziehbar, als Juan in dieses Milieu gewissermaßen hineingeboren wurde – wie sein Berufswunsch als Kind zeigt – und er damit in der Nachfolge seines als grundsympathisch gezeichneten Vaters steht, der zudem verhindern möchte, dass Juan die gleichen Fehler begeht wie er selbst: ”Ya cometí los errores y no hace falta que vos los cometas de nuevo. (...) A mí me cagaron mil veces y no has visto lo que yo ví.“¹⁸⁶ Die Referenz an die argentinische Geschichte, die im 20. Jahrhundert stets den gleichen Zyklus bestehend aus (peronistischer) Regierung, Putsch und Auflehnung gegen die Repression zu wiederholen scheint, ist damit augenfällig. Auch Walter Benjamins *Engel der Geschichte* wird mit aufgerufen, der nur in der Rückschau das Grauen der Historie sehen kann, ohne den Nachgeborenen ihre eigenen schmerzhaften Erfahrungen ersparen zu können.¹⁸⁷ Viele Argentinier_innen waren bei Ausbruch der Krise 2001 der Meinung, dass sich diese einreihe in den ewigen argentinischen Kreislauf, der stets die Annahme widerlegt, es könne nicht noch schlimmer kommen. Ein Ausweg aus diesem Kreislauf schien mit dem vorhandenen Politpersonal jedoch nicht möglich, und die Verzweiflung darüber wurde in der Forderung laut, dass „alle abhauen“ sollten (”¡Que se vayan todos!“). Auch Juan scheint von solchen Verlusterfahrungen nicht verschont zu bleiben, da Marcos den Scheck mit dem Gewinn ihres Coups nicht einlösen kann. Wenn Juan nach dem Abschied von seinem ‚Komplizen für einen Tag‘ resigniert in der U-Bahn sitzt, kommt man nicht umhin, Mitleid zu empfinden mit dem jungen Mann, von dem wir glauben, dass er seine Ersparnisse in bester Absicht so falsch investiert habe, auch wenn es offenen Auges und in dubiosen Machenschaften geschehen ist. Das argentinische Publikum kann sich auch deswegen mit Juans Vorgehen identifizieren, weil es selbst erfahren hat, dass sich Ehrlichkeit offenbar nicht lohnt: Die Generation, die versucht hat, das bestehende System zu verändern, ist schließlich im wahrsten Sinne des Wortes verschwunden und scheinbar hat nur, wer das Spiel aus Bluff, Bestechung und Betrug des Establishments mitspielt, die Chance zu gewinnen¹⁸⁸. Wie Gabriela Copertari ausführt, scheint der *Plot Twist* in *NUEVE REINAS* dahingehend ein fantastisches Reparationsversprechen einzulösen. Dieses Versprechen beruht allerdings auf einer Art von Justiz, die sowohl dem moralischen Bedürfnis der Gesellschaft nach

¹⁸⁶ *NUEVE REINAS*: Bielinsky, Fabián. Patagonik Films. TC 1:16'01"-1:16'15")/ bzw. DVD deutsche Version: „Ich hab die Fehler alle schon gemacht. Du musst dieselben Fehler jetzt nicht nochmal machen. Auch mich haben sie tausend Mal reingelegt.- Du hast noch nicht erlebt, was ich erlebt hab.“ (TC 1:15'27"-1:15'43")

¹⁸⁷ *These IX*, in: Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html>, Zugriff am 23.9.2014

Gerechtigkeit als auch dem der Zuschauer_innen nach einer symbolischen Kompensation für die soziale und wirtschaftlichen Verlusterfahrung der Neunziger entspricht.¹⁸⁹ In *NUEVE REINAS* ist die Art der Entschädigung direkt mit der Art und Weise der Bestrafung desjenigen verknüpft, der die Korruption des Staates repräsentiert: So wird Marcos – gemeinsam mit etlichen anderen Bankkunden – Opfer des Betrugs einer Bank, deren Direktorium sich mit Wissen der Bundesbank mitsamt den Ersparnissen der Bankkunden ‚aus dem Staub gemacht‘ hat.

Selbstjustiz

Dieses vermeintliche Ende vor dem *Plot Twist*, kann zunächst als eine Art „höhere Gerechtigkeit“¹⁹⁰ interpretiert werden und weist damit eine religiöse Tendenz auf, die in der nachfolgenden Wendung säkularisiert wird, wenn wir erkennen, dass die Bestrafung in Wirklichkeit Teil eines detailliert inszenierten bzw. – in Bielinskys Terminologie – fikionalisierten Racheplans ist, von dem das Opfer dieser Rache nur deren Auswirkungen bemerkt. Gleichzeitig spiegelt die Ausgangslage dieses Plans direkt die jüngsten Verlusterfahrungen der argentinischen Bevölkerung wider und macht den Betrug, den Juan und seine Kompliz_innen ausführen, damit plausibel und nachvollziehbar. Valeria, die zunächst versucht hat, auf legalem Weg gegen ihren Bruder zu prozessieren, ist daran gescheitert, dass Marcos den Richter bestochen hat und greift deshalb auf eine alternative Form der Justiz, abseits der staatlichen Judikative, zurück, um die Gerechtigkeit wiederherzustellen. Für die Wirksamkeit dieser Selbstjustiz ist es deswegen ausschlaggebend, dass Marcos bis zum Ende nicht merkt, dass er Opfer einer privaten Rache wurde: Da er von den Hintergründen für das, was ihm widerfährt, keine Kenntnis erhält, wird er nur „zu einem weiteren Opfer der Wirtschaftsspekulation, des

¹⁸⁸ Eine Referenz an die Mischung aus Schelmenhaftigkeit und Resignation, die diese „intemperies“ (schlechte Zeiten) mit sich gebracht hat, bietet der letzte Satz in *PLATA DULCE*, in dem der hinter Gittern sitzende, bedauernswerte Durchschnittsargentinier beim langersehten Regenausbruch lachend ruft: „¡Dios es argentino!“ Der einsetzende Regen wird als Beweis dafür genommen, dass Gott trotz aller Widrigkeiten, die dem Protagonisten widerfahren, auf dessen Seite steht und seine Gebete erhört werden. Er mag zwar nicht wirtschaftlich prosperieren, hat aber dennoch den „Segen des Höchsten“ und damit das moralische Recht letztendlich auf seiner Seite. Ein Widerhall, allerdings mit weit weniger Optimismus gefärbt, findet sich auch in *NUEVE REINAS*, wenn Marcos Widerspruch immer wieder mit folgenden Worten quittiert: „¿Con quién creés que estás hablando?“ („Was glaubst du, mit wem du sprichst?“) Darin drückt sich buchstäblich die Unverschämtheit aus, die die zivilisatorischen Werte in ihr Gegenteil verkehrt: Wer nur genügend schamlos auftritt, gewinnt den Zweikampf. Der Ausdruck „cool“ (bzw. „super“ oder „toll“) als Zeichen der Anerkennung wird in Argentinien auch mit dem Begriff „bárbar“ (barbarisch) übersetzt.

¹⁸⁹ Vgl. Copertari, *Desintegración y Justicia*, S. 68

¹⁹⁰ Diese höhere Gerechtigkeit erinnert an die Satisfaktion von „Dios es argentino“ aus *PLATA DULCE*.

Opportunismus und der Korruption, die er selbst repräsentiert, ein weiteres Opfer von Staat und neoliberaler Globalisierung.“¹⁹¹

Kennlich wird dies etwa auch an der Einstellung, in der Marcos zu sehen ist, als er sich durch die Mensentraube vor der Bank kämpft: Sie zeigt ihn aus der Vogelperspektive, lässt ihn dadurch klein und als „einen unter vielen“ erscheinen (Abb. 11).¹⁹²



Abb.11

Die Rache wird perfekt, indem Marcos gerade nicht erfährt, welchem Betrug er aufgesessen ist: Seine Arroganz gegenüber allen, die ihm nahekommen, erfährt gerade dadurch einen empfindlichen Schlag, dass er am Schluss nur „zu einem weiteren Opfer wird in einem Land, ‚das vor die Hunde geht‘ (wie er selbst es in der zweiten Szene bemerkt hat, als er den Schokoriegel ‚produziert in Griechenland‘ wegwirft)“¹⁹³.

Die Strafe bezieht sich jedoch – selbst im Rahmen der Selbstjustiz, die im Film ausgeübt wird – nicht nur auf denjenigen, der bestraft wird, sondern dient in *NUEVE REINAS* vielmehr einem

¹⁹¹ “(...) [U]na víctima social más de la especulación económica, la corrupción, y el oportunismo que Marcos misma representa, en una víctima más del Estado y la globalización neoliberal.” Copertari, *Desintegración y Justicia...*, S.88

¹⁹² Vgl. Copertari, *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*, S.89

¹⁹³ “(...) [T]ermina siendo constituido (...) en una víctima más de un ‚país [que] se va a la mierda““. (Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.79

gesellschaftlichen Zweck, wie wir oben gesehen haben. Foucault beschreibt in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, wie sich das System der Bestrafung entwickelt hat, bevor die staatliche Justiz das Gefängnis als Universalform von Bestrafung installiert hat. Darin findet sich der Schlüssel dafür, warum die im Film inszenierte Selbstjustiz das Kompensationsbedürfnis der Zuschauer_innen ideal erfüllt, warum wir die Form, in der Marcos bestraft wird, als „gerecht“ empfinden:

Aufgrund der Logik, die die Art der Bestrafung direkt mit dem Verbrechen verknüpft, entfaltet eine Strafe ihre größte Wirksamkeit, wie Foucault schreibt: „Die ideale Strafe wird auf das von ihr sanktionierte Verbrechen hin vollkommen transparent sein. Für den, der sie betrachtet, wird sie unfehlbar das Zeichen des bestraften Vergehens sein.“¹⁹⁴ Erst diese „verständige Ästhetik der Strafe“ lässt die Bestrafung gerecht erscheinen, weil sie nicht mehr willkürlich, sondern „natürlich“ scheint.¹⁹⁵

Foucault erwähnt hier bereits die „Betrachter_innen“ der Strafe, die für ihn zur Wirksamkeit der Bestrafung notwendig dazugehören: Jedes Verbrechen ist ein Verbrechen an der Gemeinschaft und ihren Werten und Normen, die durch die Bestrafung wieder in Kraft gesetzt werden sollen.

„Jetzt ist der Träger des Exempels die Lektion, der Diskurs, das lesbare Zeichen, die Inszenierung und Abbildung der öffentlichen Moralität. Die Zeremonie der Züchtigung beruht (...) auf der Wiederinkraftsetzung des Strafgesetzbuches, auf der kollektiven Festigung des Bandes zwischen der Idee des Verbrechens und der Idee der Strafe. In der Bestrafung ist nicht mehr der Souverän gegenwärtig, die Gesetze selbst werden lesbar. Diese hatten ja an ein bestimmtes Verbrechen eine bestimmte Strafe geknüpft. Sobald nun ein Verbrechen begangen worden ist, tritt unverzüglich die Bestrafung ein, die den Diskurs des Gesetzes verwirklicht und beweist, daß der Code, der die Ideen verbindet, auch die Wirklichkeiten verbindet. Der unmittelbaren Verknüpfung im Text muß eine unmittelbare Verknüpfung der Taten entsprechen.“¹⁹⁶

Auch wenn die Wirkung der Bestrafung also auf die Gemeinschaft ausgerichtet ist, so ist das Objekt der Strafe der Täter als Individuum und rückt im Strafsystem der Neuzeit zunehmend in den Mittelpunkt. Die Allegorie, die Marcos als dieses schuldhafte Individuum darstellt, entbehrt somit nicht einer Art Sündenbock-Logik, welche besagt, dass ein einzelner für den von der

¹⁹⁴ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt a. M., 1994 (Erstveröffentlichung in Frankreich 1975, stw 1977), S.134

¹⁹⁵ Ebd., S.134f

¹⁹⁶ Ebd., S.141

Gemeinschaft erlittenen Verlust verantwortlich gemacht wird. Marcos als derjenige, der die Gemeinschaft geschädigt hat, wird auch allein bestraft. Es ist hierbei entscheidend, dass nicht der Staat einen Verbrecher bestraft. Die staatliche Justiz kann nicht mehr greifen, weil Marcos in seinen Handlungen den Staat kopiert und damit die staatliche Ordnung nicht stört. Deswegen wird die Justiz von der Gemeinschaft ausgeübt, die er schädigt, und dies ist hier die Gemeinschaft der Freund_innen und der Familie.

Die metaphorische Bestrafung des Schuldigen, die sich in dieser Einstellung zeigt, fungiert als Abbildungsmaschine kollektiver Wünsche und Fantasien, welche laut der Literaturwissenschaftlerin Jaqueline Rose „precondition or social glue“ für die gesellschaftliche Realität sind, anhand derer sich der kollektive Wille herausbildet¹⁹⁷. Für das argentinische Publikum erfüllt sich mit der Bestrafung von Marcos der Wunsch nach Bestrafung einer politischen Klasse, die sich auf Kosten des Volkes bereichert hat.

Gleichzeitig werden die Konsequenzen dieser Bestrafung mitreflektiert, die sich aus der dem Kino eigenen Position der Zuschauer_innen ergeben. So sehen wir vor der Bankfiliale eine Mensentraube, von der Marcos nur einen Teil darstellt. Doch eben dies, Teil einer machtlosen Menge zu sein, bedeutet für Marcos die schlimmste Strafe. Die Konsequenz dieser Strafe erschließt sich allerdings auch dem Kinopublikum nicht an dieser Stelle, sondern erst in dem Moment, in dem wir erfahren, dass dies nicht göttliche Vorsehung, sondern Teil eines Racheplans war. Ebenso wie Marcos selbst denken wir zunächst, dieser sei mit seinem Coup gescheitert, während die tatsächliche Strafe das Scheitern an seiner Überheblichkeit darstellt.

Neue Solidarität und Simulation

Diesem individuellen Scheitern steht die Gruppe um Juan und Valeria gegenüber, die sich aus der Opferrolle befreit und ihr eigenes System installiert hat, das als Alternative zum korrupten Staat gesehen werden könnte. Für Copertari stellt die Gruppe dieser Hochstapler_innen eine neugegründete Gemeinschaft dar, die auf andere Werte als die althergebrachten der Arbeit oder Ehrlichkeit gründet, stattdessen etwa auf „Solidarität und Loyalität zwischen Freund_innen und

¹⁹⁷ S. Rose, Jaqueline: *States of fantasy*. Clarendon Press. Oxford, 1996, (ohne Seitenangabe) zitiert nach Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.12f

Geschäftspartner_innen, (...) [freundschaftliche und familiäre Zuneigung]“¹⁹⁸. Im Gegensatz dazu hat Marcos alle seine Partner und Freunde betrogen und seine Geschwister bestohlen; für ihn existieren weder Solidarität noch Loyalität.¹⁹⁹

Abgebildet wird dies auch anhand der Räume, die den beiden Seiten jeweils zugeordnet werden. So sehen wir zum einen Marcos und Juan auf den Straßen der Metropole Buenos Aires, in der jede_r jede_n zu betrügen scheint. Der Filmkritiker Marcelo Panozzo bescheinigt *NUEVE REINAS* „einen warnenden oder auch erinnerungsreichen (...) Blick auf das kannibalische Argentinien, das einen hinter jeder Ecke erwartet“.²⁰⁰ Eine herausragende Rolle spielt bei der Darstellung dieses kannibalischen Argentinien wohl die Szene, in der Marcos Juan eben jenes Universum der Trickbetrüger zeigt, wie es auf den Straßen von Buenos Aires zu beobachten ist. Die unterschiedlichen Vertreter_innen dieser Berufssparte werden dabei in einer Sequenz aus sehr kurzen Szenen gezeigt, die von Marcos aus dem Off kommentiert werden (Abb.12-14)²⁰¹.



Abb.12



Abb.13



Abb.14

”Aquellos dos, esperando a alguno con el maletín del lado de la calle. Aquél, que está marcando puntos para una salidera. Están ahí, pero no los ves. Bueno, de eso se trata. Están, pero no están. Así que cuidá el maletín, la valija, la puerta, la ventana, el auto, cuidá los ahorros, cuidá el culo. Porque están ahí, y van a estar siempre ahí. [...] Son descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas,, mecheras, garfios, pungas, boqueteros, escruchantes, arrebatadores, mostazeros, lanzas, bagalleros, pesqueros...filos.“ (TC 24‘40“-25‘29“)²⁰²

¹⁹⁸ ”Los valores (...) son los de la solidaridad y lealtad entre amigos y socios, los valores de la amistad y el afecto familiar.“ Ebd., S.91

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S.91

²⁰⁰ Im Original: ” (...) un vistazo premonitorio o memorioso (...) sobre la Argentina caníbal que está esperando, siempre, a la vuelta de la esquina.“ Panozzo, Marcelo: *El Mainstream que nunca estuvo*. In: Pena, Jaime (Ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. T&B Editores. Madrid, 2009, S.47-58, hier S.54

²⁰¹ *NUEVE REINAS*, Patagonik, TC 24‘40"-25‘30"

Was im Original besonders auffällt, ist hier die Verwendung des *Lunfardo*, eines spezifischen Soziolektivs, der in der gesamten Region des Río de la Plata, besonders aber in Buenos Aires verwendet wird und seine Wurzeln in den Herkunftssprachen der Migrant_innen, in Tangotexten und im „Gaunermilieu“ hat²⁰³. „Der *Lunfardo* ist (...) zu einem unersetzbaren Kulturgut geworden, das den Argentinern hilft, ihrer eigenen Identität Ausdruck zu verleihen.“²⁰⁴ Von Buenos Aires ist im Film vor allem das sogenannte „Microcentro“ zu sehen, das enge und tagsüber stets überfüllte Geschäftsviertel von Buenos Aires, ohne jedoch die typischen Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt wie den Obelisk oder die bunten Häuser des Hafenviertels La Boca zu zeigen. Der Dialog bildet somit einen Kommentar zur Darstellung der Stadt, der einerseits im Kontrast zu ihr steht, ihr andererseits jedoch das nötige Lokalkolorit verleiht, um den Bezug zum argentinischen Publikum herzustellen. Während Buenos Aires auf der Bildebene als austauschbarer Hintergrund einer beliebigen westlichen Großstadt erscheint, schafft die Verwendung des *Lunfardo* „desde el principio un fuerte efecto de familiaridad que nos permite sentirnos envueltos por la historia.“²⁰⁵

Der Hauptschauplatz ist allerdings ohnehin nicht das urbane Buenos Aires, sondern das Hilton Hotel, nicht nur ein Symbol für die neoliberale Austauschbarkeit moderner Großstädte, sondern auch einer der von Marc Augé beschriebenen Nichtorte, der nicht für den Aufenthalt, sondern vor allem als Durchgang gedacht ist (Abb.15). Durch den Fokus auf die Lobby wird noch einmal die Funktion des Hotels als Transitraum betont, auch deswegen, weil sich darin keine entscheidenden Handlungen abspielen, sondern die beiden Protagonisten dort vornehmlich zu warten scheinen.

²⁰² „Die beiden da, warten darauf, dass jemand mit 'ner Aktentasche vorbeikommt. Und der da spioniert seinem Opfer nach, das er später überfallen wird. Sie sind alle da, aber du siehst sie nicht. Darum geht es. Sie sind da, und sie sind doch nicht da. Also pass' auf die Aktentasche, den Koffer, die Haustür, das Fenster, das Auto auf, pass auf deine Ersparnisse auf und auf deinen Arsch. Denn sie sind da, sie werden immer da sein. [...] Es sind Handtaschenräuber, Trickdiebe, Hehler, Hochstapler, Fälscher, Wettbetrüger, Ladendiebe, Langfinger, Betrüger, Schieber, Einbrecher, Räuber, Gauner, Falschspieler – Schwindler.“ (Übersetzung, Version ARTE, TC 24‘28“ – 25‘27“)

²⁰³ Vgl. Plass, Kerstin: *Nueve Reinas auf Wienerisch? Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des Lunfardo*. Masterarbeit Universität Wien, 2011. S.3-22

²⁰⁴ Ebd., S.16f

²⁰⁵ „...von Anfang an einen Effekt der Vertrautheit, der es uns erlaubt, uns ganz auf die Geschichte einzulassen.“ (wörtlich: „... erlaubt, uns von der Geschichte eingewickelt zu fühlen.“) In: Scotti, Marcelo: *Nueve Reinas*. Dirección General de Cultura y Educación de Buenos Aires, Provincia, La Plata 2008, S. 5 In: <http://abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/nuevereinas.pdf>, S.5, Zugriff am 20.7.2014

Sie warten darauf, etwas zu sehen oder gesehen zu werden, auf eine Chance, darauf, dass es etwas passiert.



Abb.15



Abb.16

Demgegenüber steht eine Lagerhalle voller Theater- und Jahrmarktszubehör, in der sich die Gruppe der Darsteller_innen in Valerias und Sebastián's Racheplan versammelt. Als Raum gewordenes Provisorium stellt sich diese Halle der Perfektion des internationalen Hotels entgegen. Das Sammelsurium an Theaterrequisiten darin verweist zugleich auf die Handwerklichkeit und körperhafte Präsenz, die dem Theater als Arbeitsort innewohnt und damit einen Gegenpol zur neoliberalen Arbeitswelt bildet. In dieser ist Arbeit unsichtbar geworden und zeigt sich nur noch anhand der straffen Personalhierarchien im Dienstleistungssektor, die im Film kommentiert werden, wenn Marcos über seine Schwester meint: "Nunca en mi vida vi una mujer que tenga tantos jefes como ella"²⁰⁶ und Valeria selbst kurz darauf bemerkt: "Este es mi trabajo y me rompo el culo doce horas por día para conservarlo."²⁰⁷ Marcos Antwort darauf zeigt deutlich, dass diese Art von Dienstleistung immer mit einem hohen persönlichen Einsatz erbracht wird, der allerdings nicht unbedingt auf Professionalität im herkömmlichen Sinn gründet und deswegen bisweilen als anrühlich gilt, vor allem wenn Frauen die Dienstleistenden sind: "No literalmente, espero."²⁰⁸ Sein Spott offenbart auch den Zynismus derer, die dank ihrer illegalen Tätigkeiten von einem System profitieren, in welchem sich diejenigen aufreiben, die versuchen, gesetzestreu zu bleiben.

²⁰⁶ „Ich kenn' keine Frau, die so viele Chefs hat wie meine Schwester.“ TC 29'22"-29'25" (Original) bzw. TC 29'21"-20'23" (deutsche Version)

²⁰⁷ „Das ist mein Job und ich rei mir jeden Tag zwölf Stunden den Arsch auf um ihn zu behalten.“ *NUEVE REINAS*, TC 30'08" – 30'12" (Original) bzw. TC 30'06"-30'10" (deutsche Version)

²⁰⁸ „Das meinst du hoffentlich nicht wörtlich.“ *NUEVE REINAS*, TC 30'13"-30'15"(Original) bzw. TC 30'10-30'13"(deutsche Version)

Wenn sich die Gruppe der „Rächer_innen“ in der Lagerhalle versammelt, ist darin also eine neue Art von Gemeinschaftsmodell zu erkennen: Sie konstituieren eine Art Familie, die nicht durch Verwandtschaft, sondern durch Gefühle und Affekte verbunden ist – in diesem Fall durch das Gefühl, von Marcos betrogen worden zu sein, welches auch die Motivation zur Gründung der Gemeinschaft bildet. Diese Zusammengehörigkeit zeigt sich auch an der oben abgebildeten Einstellung (Abb.16), in der die ganze Gruppe gemeinsam im Bild ist. Im Gegensatz zu den Szenen im Hotelfoyer sind weder die Lagerhalle in der Totalen noch die gezeigten Personen in Nahaufnahme zu sehen. Die Kamera verbleibt also auf kollegialer Augenhöhe und isoliert keine_n der Versammelten. Diese neugeformte Gemeinschaft ist dabei eine paradoxe Lösung, weil ihre Entstehung einerseits eine Absage an die Versprechen sowohl der Nation als auch der globalisierten Welt ist, aber gleichzeitig die Nation als ihren Horizont hat. Nach diesem richtet sie sich aus und sucht ihn wieder zu erreichen durch die Bildung einer alternativen Gemeinschaft: Damit ist sie sowohl Gegenentwurf als auch Allegorie der Nation.²⁰⁹

Doppelter Boden der Fiktion

Diese These wird wiederum konterkariert durch die Szene, in der Juan/Sebastián Valeria einen Ring überreicht, eine Handlung, in der die „familiäre Zuneigung“ quasi im Akt der Verlobung – also des Heiratsversprechens – zu kulminieren scheint. Dieser Ring taucht schon zuvor im Film auf, allerdings in einem anderen Rahmen als dem der Geschichte, die Sebastián nun Valeria erzählt. Welche der beiden Geschichten wahr ist, deckt der Film nicht auf, denn beide werden nur als Erzählung Juans/Sebastiáns überliefert.

In der ersten Geschichte wird ihm der Ring von einer alten Dame übergeben, die Marcos für ihren Neffen hält und ihm diesen Ring durch Juan überbringen lässt. Juan gewinnt ihn in einer Wette gegen Marcos zurück, bei der es darum geht, seine Fähigkeiten als Betrüger unter Beweis zu stellen und zu zeigen, wie ihm die Leute aufgrund seines unschuldigen Aussehens Vertrauen schenken. Valeria erzählt er hingegen, der Ring sei ein altes Familienerbstück.

Indem die wahre Herkunft des Rings offen bleibt, schließt der Film die Möglichkeit ein, dass sich diese neue Gemeinschaft ebenso auf eine Lüge bzw. Fiktion zu gründen scheint wie die „Gerechtigkeit“ für Marcos. Beide Fiktionen haben allerdings den Anspruch, eine Art von Gemeinschaft zu stiften, die eine Kontinuität zur argentinischen Vergangenheit vor der Diktatur nahelegt. Angesichts der „höheren Gerechtigkeit, als die wir das „erste Ende“ des Films (Marcos

²⁰⁹ Copertari, *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*, S.70

Scheitern vor der Bank) empfinden, triumphiert das Publikum, dass den Schurken Marcos als Repräsentanten einer korrupten politischen Klasse identifiziert, die sie nun metaphorisch bestraft sieht. Diese Metapher wird gewissermaßen säkularisiert, indem die Rache nicht als göttlich, sondern als der raffinierte Plan einer Gruppe von Widersacher_innen dargestellt wird, die an der staatlichen Justiz scheitern, sich deswegen zur Selbstjustiz entschließen und sich zu diesem Zweck zu einer alternativen Gemeinschaft im Gegensatz zur „nationalen Gemeinschaft“ zusammenfinden. Der Regisseur des Films äußerte sich selbst überrascht, dass diese Interpretation offenbar die am weitesten verbreitete im Produktionsland selbst war:

“[Yo] sabía que esa historia tenía una segunda lectura que habla de un estado de ánimo, de una sensación que unos tenemos tarde o temprano en Buenos Aires, particularmente (...). Me sorprendió un poco que, mucho más de lo que yo creía que iba a pasar, se leyó este sentido de la película. Permanentemente la gente se me acerca y me dice: ‘Esto es lo que somos, qué mal que estamos.’”²¹⁰

Erst Copertaris Lesart des Plot-Endes wirft die Frage auf, warum überhaupt ein Bedürfnis nach einer solchen Neustiftung von Gemeinschaft existiert. Nach dem britischen Politologen Stuart Hall versucht jede Art von Gemeinschaft Kontinuität zu suggerieren, indem sie die Unterschiede nivelliert, die sich historisch innerhalb einer Gruppe manifestieren²¹¹. Einen solchen Versuch der Nivellierung der bestehenden Unterschiede stellt etwa die Rede von Carlos S. Menem bei seinem Amtsantritt 1989 dar, in der er von den Argentinier_innen eine „Geste der Aussöhnung, der Liebe und des Patriotismus“²¹² forderte, da es „keine Möglichkeit der Entwicklung“ gebe, „wenn wir uns weiter mit offenen, blutigen Wunden quälen“.²¹³ In diesen Worten äußert sich die Ignoranz gegenüber der Notwendigkeit, diese „blutenden Wunden“ zu heilen, die dafür verantwortlich waren, dass den Wähler_innen in diesem Moment wahrscheinlich wenige Gefühle ferner lagen als „Liebe und Patriotismus“. Auch Sebastián versucht seinen Bund mit Valeria in eine

²¹⁰ „Ich wusste, dass die Geschichte eine zweite Lesart beinhaltet, die von einem Bewusstseinszustand spricht, von einem Gefühl, das wir alle früher oder später, vor allem in Buenos Aires bekommen. Ich war ein wenig überrascht, dass der Film sehr viel mehr dahingehend interpretiert wurde, als ich angenommen hatte. Ständig kommen Leute auf mich zu und sagen mir: ‚Genau so sind wir, in einem so schlechten Zustand‘.“ (Bielinsky, Entrevista) Nach Copertari, *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*, S.77

²¹¹ Vgl. Hall, Stuart: *The local and the global: Globalization and Ethnicity*. In: Anthony D. King ((Hg.): *Culture, Globalization and the World System. Contemporary conditions for the representation of identity*. Macmillan Press LTD, Department of Art and History, University of New York at Binghampton. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London, 1991, S.22

²¹² Menem in Página 12, 20.8.1989, zitiert nach Fuchs, *Umkämpfte Geschichte*, S.337

²¹³ Ebd., S.337

Familientradition einzubetten, die möglicherweise gar nicht existiert. Insofern gründen beide Gemeinschaften auf einer Fiktion, sowohl die Familie als auch die nationale Gemeinschaft, und schöpfen dabei aus einem ähnlichen Werteservoir.²¹⁴

Die erlogene Herkunft des Rings entwertet nun nicht per se die Bande zwischen Sebastián und Valeria, doch stellt der Ring damit das Symbol einer Tradition dar, die ihrerseits doch wieder nur eine Fiktion ist.²¹⁵ Sebastián malt seine Geschichte zudem noch mit der Behauptung aus, der Ring sei seit „ca. hundert Jahren“ in seiner Familie. Diese Angabe erinnert an ein spanisches Sprichwort, das gleichsam die Rechtfertigung aller Rächer_innen darstellt: „El que roba a un ladrón tiene cien años de perdón.“ („Wer einen Dieb bestiehlt, dem sei hundert Jahre verziehen.“) Der Fiktion zu entkommen scheint insofern unmöglich, als der Versuch, sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, notwendig eine Annäherung an die Fiktion impliziert. Diese Annäherung birgt auch immer das Risiko, sich darin zu verlieren, also sich in das zu verwandeln, was man bekämpft. Copertari zitiert hier das Ende aus der Erzählung „Das Ende“ von J.L. Borges, in welcher ein Mann einen anderen aus Rache für den Mord an seinem Bruder tötet: „Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. O mejor, era el otro“²¹⁶.

Diese Annäherung an „das andere“ kann nur deswegen überhaupt vollzogen werden, weil im anderen auch immer das eigene erkannt wird. In einer traditionellen Hybridkultur wie der argentinischen, die sich stets zwischen lateinamerikanischen und europäischen Einflüssen verortet, bieten sich dafür naturgemäß viele Ansatzpunkte. Die zweite Szene von *NUEVE REINAS* demonstriert die Doppelmoral, die den kulturellen Diskurs Argentiniens kontinuierlich bestimmt: Wir sehen Marcos, gefolgt von Sebastián, eine Straße entlanggehen und Dinge, die er in der ersten Szene in der Tankstelle gestohlen hat, wegwerfen. Beim Lesen des Etiketts eines Schokoladenriegels stellt er fest, dass dieser in Griechenland produziert worden sei und äußert verächtlich: „Este país se va a la mierda.“ („Langsam geht das Land vor die Hunde.“)²¹⁷.

²¹⁴ Vgl. Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.92ff

²¹⁵ Vgl. ebd., S.92

²¹⁶ „Nach Erfüllung seiner Aufgabe als Rächer war er nun niemand mehr. Oder besser gesagt, er war der andere.“ Borges, Jorge Luis: *El fin*. In: *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé: 1974. S.519-521. Hier: S.521 Nach Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.93

²¹⁷ Vgl. TC 5'57"-6'17"

Einerseits ärgert sich Marcos also darüber, dass Argentinien es nötig habe, Lebensmittel zu importieren, wo es doch lange ‚die Kornkammer der Welt‘ war. Andererseits zeigt er selbst unverantwortliches und asoziales Verhalten, indem er stiehlt und das Diebesgut danach einfach auf die Straße wirft. Dieser Widerspruch zwischen Wort und Tat bringt prägnant den Alltagsdiskurs Argentinien auf den Punkt, der sich theoretisch an Werten orientiert aus einer Zeit, als Argentinien zur sogenannten „Ersten Welt“ gehörte, sich aber praktisch mit den Dysfunktionalitäten und Unzulänglichkeiten des Staates arrangiert und diese in das eigene Verhalten integriert.

In der vielleicht fiktiven Geschichte des Rings in einer so emotionalen und intimen Situation wie der Verlobung mit Valeria zeigt sich, dass Juan/Sebastián Marcos' Verhalten übernommen zu haben scheint. Damit baut Bielinsky seinem Publikum eine Brücke, um das eigene Verhalten zu hinterfragen. Wenn die Identifikationsfigur des Films genauso lügt und betrügt wie der Antagonist der Handlung, liegt es für die Zuschauer_innen nahe, sich zu fragen, inwiefern sie sich selbst auch so verhalten.

Insofern zieht die doppelte Wendung am Ende des Films die beruhigende Interpretation der gerechten Rache in Zweifel, eine Interpretation, in der Marcos und die politische Klasse Argentinien, die er repräsentiert, als die einzigen Schuldigen gesehen werden. Damit wird die symbolische Wiedergutmachung in Wirklichkeit als instabil bzw. brüchig dargestellt, da sie auf dem basiert, was die Rache zu bestrafen sucht: auf der Simulation. Die Simulation ist gleichermaßen das Objekt und die Art der Strafe, und zusätzlich die Bedingung der Möglichkeit zur Gründung einer neuen Art von Gemeinschaft am Ende des Films.

Damit impliziert der Film letztendlich, dass es kein Außerhalb der Simulation gibt und sich Täter und Opfer der Simulation immer auch ähneln.²¹⁸

Ein solcherart gespaltenes Selbstbild lädt dazu ein im Anderen das Eigene zu erkennen. Wo diese Erkenntnis vollzogen wird, kann sie zu mehr Toleranz und Verständnis für die divergierenden Elemente einer Gesellschaft beitragen. Wo das Andere jedoch das feindliche, abgelehnte Element des Eigenen symbolisiert, bietet sich dessen Kenntnis als Grundlage für die Simulation an, die dann als Waffe eingesetzt wird, wie es auch in *NUEVE REINAS* geschieht. Der Film stellt sich damit in eine Tradition, in der die Simulation (als Kampfstrategie) ein medienkulturelles

²¹⁸ Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.94

Phänomen darstellt. Diese nimmt ihren Anfang in der Häufung des Doppelgängermotivs, das spätestens seit Borges in der argentinischen Literatur Legion ist, und eine der erfolgreichsten argentinischen Fernsehserien der letzten Jahre heißt ausgerechnet LOS SIMULADORES („Die Simulanten“, AR 2002-2003).

Die bodenlose Simulation

Für den Begriff der Simulation, wie er hier verwendet wird, ist Jean Baudrillards Definition entscheidend, der ausführt, wie der Vorgang des Simulierens auch immer unsere Vorstellung von Realität untergräbt. Im französischen Lexikon Littré findet sich folgende Unterscheidung der Begriffe vortäuschen und simulieren: „1. SIMULER, FEINDRE. Feindre est un peu moins précis que simuler. Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit, et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie, en détermine en soi quelques symptômes.“²¹⁹

Jean Baudrillard schließt daraus: „[P]retending or dissimulating leaves the principles of reality intact: the difference is always clear, it is simply masked, whereas simulation threatens the difference between the ‘true’ and the ‘false’, the ‘real’ and the ‘imaginary’.“²²⁰

Diese Bedrohung des Unterschieds zwischen Realität und Fiktion ist es, die Sebastián am Ende etwas ironisch mit seinen „hundert Jahren“ anklingen lässt, wenn er, gleich dem Rächer in Borges' „Ende“ spürt, dass er dem Objekt seiner Rache zum Verwechseln ähnlich geworden ist:

Erst als sich Sebastián durch seine Rache am Betrüger selbst in einen solchen verwandelt hat, leuchtet ihm die Notwendigkeit von Fiktionalisierung für dieses Wertefundament ein. Und erst dann erinnert er sich an das Lied von Rita Pavone, das die argentinische nationale Gemeinschaft in ihrem Wohlstand der sechziger Jahre repräsentiert, also just das, was in den Neunzigern schlussendlich verloren gegangen ist. Dabei ist es irrelevant, ob die „neue Gemeinschaft“, die sich am Ende von *NUEVE REINAS* zu gründen scheint, tatsächlich eine alternative Gemeinschaft

²¹⁹ <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/simuler/68808>, Zugriff am 26.6.2014

²²⁰ Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations - I. The Precession of Simulacra*. Translated by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. In: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations-i-the-precession-of-simulacra/>, aufgerufen am 29.7.2013; bzw. Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*. In: Rivkin, Julie; Ryan, Michael (Hg.): *Literary theory, an anthology*. 2nd. ed. Blackwell Publishing. Malden (MA) u.a., 2004, S.365-377. Hier: S.366f

oder eine Allegorie für die Nation ist, da beide auf Simulation beruhen, auf der Fingierung einer Gemeinschaft, die so nicht existiert.²²¹

Bedeutsam ist hingegen, dass trotz des Ausschlusses von Marcos aus dieser „neuen Gemeinschaft“ sein betrügerisches Verhalten weiterhin eine Rolle in ihr spielt. Sebastián's Simulation bzw. Lüge legt nahe, dass die Möglichkeit für Konflikte, wie sie die Justiz, die an Marcos verübt wurde, auszuräumen versuchte, weiter besteht. Gleichzeitig bestätigt sich die Komplizenschaft der Gemeinschaft in einer Simulation, deren Opfer hier gewissermaßen der Staat im Prozess der Auflösung (der nationalen Gemeinschaft) wurde, die der Film zeigt.

Laut Gabriela Coperatri legt *NUEVE REINAS* also zunächst eine beruhigende und entschuldigende Interpretation der jüngeren argentinischen Geschichte nahe, in der die Bürger_innen als Opfer der Politik und Wirtschaft inszeniert werden. Am Ende stellt der Film diese Interpretation in Frage und zeigt eine komplexere Deutung auf, „indem die Beteiligung und Komplizenschaft, ob freiwillig oder nicht, der sozialen Subjekte in den historischen Prozessen, die sie bestimmen/definieren“ gezeigt wird.²²²

In dieser Interpretation wird die leichtfüßige Ironie in *NUEVE REINAS* zur bitteren Satire, deren Fazit sich tatsächlich in der Zuschauer_innenreaktion „¡Que mal que estamos!“ zusammenfassen lässt. Darin gleicht Sebastián, der selbsternannte Rächer, der die Gerechtigkeit wiederherstellen soll, den Ikonenanbieter_innen, die Baudrillard als „the most modern minds, the most adventurous“ bezeichnet, da sie möglicherweise bereits wussten, dass die Repräsentation [Gottes, Anm.] nur ein Spiel ist, „knowing also that it is dangerous to unmask images, since they dissimulate the fact that there is nothing behind them.“²²³ Doch womöglich steht nicht nur Sebastián in dieser Tradition, sondern mit ihm das Kinopublikum, welches laut Bielinsky um den Betrug und seinen Mechanismus weiß (vgl. Zitat Bielinsky, S.88) und damit auch darum, dass das Versprechen auf Reparation, auf ausgleichende Gerechtigkeit ein verständlicher Wunsch ist, der sich aber nicht erfüllen wird.

Als Kommentar zur Justiz in Argentinien trifft *NUEVE REINAS* damit eine vernichtende Aussage. Die Struktur des Films, die die Handlung am Ende als Farce entlarvt, kehrt dabei die

²²¹ Vgl. Copertari, *Desintegración y Justicia*, S.93

²²² „[...] a señalar la participación o complicidad, voluntaria o involuntaria, (...) de los sujetos sociales en los procesos históricos que los constituyen.“ Ebd., S.67

²²³ Baudrillard, Jean: *I. The Precession of Simulacra*. In: *Simulacra and Simulations*. PDF S.3

Dispositivstruktur im Sinne Cornelia Vismanns auf interessante Art und Weise um. Dem Plot folgend wännen wir uns die meiste Zeit in einem agonalen Dispositiv, in welchem sich zwei gegnerische Seiten gegenüberstehen Bis zum Schluss scheint es naheliegend, dass Marcos den unerfahrenen Juan auf irgendeine Art und Weise übervorteilen wird, um sich den alleinigen Gewinn zu sichern. In der Lesart der Handlung als Metapher für Argentinien, in welcher sich die betrogene Nation am korrupten (neoliberalen) Staat rächt, kann diese Deutung noch aufrecht erhalten werden, doch beinhaltet die selbstreferentielle Wendung des Films, in welcher sich der Plot als inszeniert herausstellt, ein theatrales Moment: Es ist hier eine *Gruppe*, die sich an Marcos rächt. Dies erinnert an die Blicksituation im antiken Amphitheater, wo viele einen einzelnen beobachten. Gleichzeitig beinhaltet laut Vismann auch das Theater eine tribunalartige Situation, die sich im Amphitheater anhand seiner Architektur zeigt:

„Die Amphitheater in Athen waren am Südhang der Akropolis gelegen. Sie öffneten sich auf das Meer (...), als ob damit an Athens Rolle als ausgreifende Weltmacht erinnert werden sollte. Diese Öffnung auf die Umwelt unterscheidet das agonale Dispositiv von der theatralen Entscheidungssituation, die in einer Kammer stattfindet, die gar nicht geschlossen genug sein kann.“²²⁴

Diese Öffnung auf die Umwelt findet in *NUEVE REINAS* in der Offenbarung der Inszenierung als Simulation statt, als Hyperrealität im Sinne Baudrillards. Die Hyperrealität ist laut Baudrillard die Situation, in der die Simulation nur verbirgt, dass es nichts mehr zu verbergen gibt. Wenn in *NUEVE REINAS* also Gerechtigkeit gegenüber den vom Staat betrogenen Bürger_innen mittels einer Simulation hergestellt wird, wird den Zuschauer_innen gezeigt, dass die Justiz in Wirklichkeit ein Hohlraum ist. Weder funktioniert sie von staatlicher Seite aus, noch gibt es eine höhere Gerechtigkeit – es bleibt nur die Selbstjustiz als Satisfaktion. Diese Satisfaktion muss jedoch ephemer sein, denn auch sie kann die alte Ordnung der Realität nicht mehr herstellen. Die Werte, die durch die Simulation produziert werden, berufen sich genauso wenig auf die gesetzliche Ordnung wie das Verhalten, das die Simulation zu bestrafen sucht:

“How can the simulation of virtue be punished? However, as such it is as serious as the simulation of crime. Parody renders submission and transgression equivalent, and that

²²⁴ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.80

is the most serious crime, because it cancels out the difference upon which the law is based. The established order can do nothing against it, because the law is a simulacrum of the second order, whereas simulation is of the third order, beyond true and false, beyond equivalences, beyond rational distinctions upon which the whole of the social and power depend. Thus, lacking the real, it is there that we must aim at order".²²⁵

Die pessimistische Diagnose, die Fabián Bielinsky dem moralischen Zustand Argentiniens mit *NUEVE REINAS* stellt, kann als prophetisch in Bezug auf die Wirtschaftskrise gesehen werden, die das Land wenige Monate später an den Rand des Chaos treiben sollte.

Dieses Chaos ist der historische Hintergrund der Ereignisse, die in *EL RATI HORROR SHOW*, dem Film, den ich im folgenden Kapitel analysieren werde, aufgerollt werden. Auch wenn diese Ereignisse keine fiktiven Charakter haben, lassen sich in ihnen doch ähnliche Strukturen erkennen wie in den zuvor untersuchten Spielfilmen. Dies kann als der klarste Beleg für Baudrillards These gesehen werden, dass es kein Außerhalb der Simulation mehr gebe.

6. *EL RATI HORROR SHOW* (Enrique Piñeyro, AR 2010/ 2012) –

Untersuchung gegen die Staatsgewalt

Auch mehr als zehn Jahre später, im heutigen Argentinien, wird Simulation nicht nur innerhalb und mittels der Fiktion verwendet, sondern fungiert als reale Strategie der Exekutivorgane, wie der Regisseur Enrique Piñeyro in seinem Dokumentarfilm *EL RATI HORROR SHOW* (AR 2010/ 2012) zeigt. Darin untersucht er einen Justizfall, bei dem mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Unschuldiger verurteilt wurde, weil die Polizei versuchte, ihr eigenes Fehlverhalten mit Hilfe einer erfundenen Geschichte zu vertuschen. Im Verlauf des Films deckt Piñeyro nicht nur die Komplizenschaft von Justiz und Polizei auf, sondern übt auch Kritik an der willfährigen Teilnahme der Medien. Er montiert seine Untersuchung dabei in einen historischen Rahmen, der zum einen auf die Diktatur als Ursache für die Dysfunktionalitäten der Justiz im heutigen

²²⁵ Bei Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*. In: *Literary theory. An Anthology*, Blackwell Publishing. Malden, MA, 2004. S.365-377. Hier S.373

Argentinien verweist und zum anderen einen Zusammenhang zu jüngsten politischen Entwicklungen aufzeigt, die gerade in letzter Zeit noch einmal an Aktualität gewonnen haben und erneut zu beweisen scheinen, dass die Geschichte in Argentinien in sehr kurzen Zyklen verläuft.

Der Dokumentarfilm schließt in seinem Anliegen und seiner Diktion eher an die Filme des *Tercer Cine*, des sog. Dritten Kinos (Solanas, Birri) an als an die Metaphern-Filme von *SUR* bis *NUEVE REINAS* (s. vorhergehendes Kapitel) oder an die verschlüsselte Symbolik von *LA MUJER SIN CABEZA* (s. 4. Kapitel) und anderen Filmen des *Nuevo Cine Argentino*. Die Seriosität des sozial engagierten Anliegens des Films speist sich nicht zuletzt aus der Glaubwürdigkeit seines Protagonisten. Anhand eines Gerichtsfalls, der seinerzeit große Aufmerksamkeit erregt hatte, demonstriert Piñeyro die höchst willkürliche und unsaubere Arbeitsweise der argentinischen Justiz und deren Korruption (in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes) in Bezug auf die Polizei. Der Titel ist dabei doppelbödig, verweist er doch nur auf die Spitze des Eisbergs, den diese „Horror Show“ ausmacht. „Rati“ ist in der argentinischen Umgangssprache ein Ausdruck für Polizist_in²²⁶, und ließe sich etwa mit dem deutschen Begriff „Bulle“ übersetzen, da es sich nicht nur um einen umgangssprachlichen, sondern auch despektierlichen Ausdruck handelt. Doch wie beim Musical „The Rocky Horror Show“, auf das der Filmtitel anspielt, ist das Objekt dieser „Horror Show“ nur der sichtbarste Teil einer abgründigen Welt, die sich vor den Augen der Zuschauer_innen auftut und Kind eines dahinter stehenden Geistes, der mehr mit den Betrachter_innen dieser Show zu tun hat, als diese sich zunächst eingestehen wollen. Wo im Musical die Show um das Retortenwesen Rocky für ein Paar Anlass ist, sich mit seinen festgefahrenen Moralvorstellungen und sexuellen Wünschen auseinanderzusetzen, da drängt das wahrhaft furchtbare Verhalten einer Polizeieinheit dem Filmpublikum die Frage nach dem Verhältnis von Staatsgewalt und Bürger_innen auf. Rocky ist im Musical ein Monster, das sich der verrückte Wissenschaftler Frank N. Furter zum persönlichen (sexuellen) Vergnügen erschaffen hat. Die Polizei wird in *EL RATI HORROR SHOW* ebenfalls als eine Art Monster dargestellt, das dem Geist der Straflosigkeit entspringt und ohne diese nicht existieren könnte. Damit verweist auch Piñeyros Film auf die Auswirkungen mangelnder Vergangenheitsbewältigung, die dafür verantwortlich sind, dass Straflosigkeit als Vollstreckerin der Korruption in der argentinischen Justiz installiert wurde.

²²⁶ <http://www.tubabel.com/definicion/29648-rati>, Zugriff am 8.8.2014

Nach einigen Informationen über das Geschehen, das im Film dargestellt wird, werde ich einen kurzen Überblick darüber geben, wogegen sich der filmische Aktionismus des Regisseurs richtet. Dieser Aktionismus findet seinen Ausdruck in einer medienkritischen Form, die nicht ganz konsequent zum Teil selbst Objekt der Kritik ist. Da diese Medienkritik bei Piñeyro ein wenig blass bleibt, scheint es mir produktiver, das Konzept hinter diesem Ansatz zur Gesellschaftskritik zu befragen, das uns in den Diskurs um Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Dokumentarfilm hineinführt. Beide Begriffe möchte ich im Folgenden anhand einiger Strategien des Films daraufhin untersuchen, inwiefern sie die Problematik der transitionalen Justiz aufgreifen. Als aktuellster der drei Filme, die ich in dieser Arbeit analysiere, stellt sich dabei auch die Frage, welche Aussage der Film über die jüngste argentinische Vergangenheit trifft.

Untersuchung gegen die Staatsgewalt

„Masacre de Pompeya“ - Chronologie einer Justiz-Farce

Die Ereignisse, von denen der Film handelt, wurden als „Masacre de Pompeya“ (Massaker von Pompeya) bekannt, benannt nach dem Ort des Geschehens, dem Viertel „Nueva Pompeya“, im Süden der Hauptstadt Buenos Aires, wo am 25. Januar 2005 eine Verfolgungsjagd der Polizei zu einem gewaltsamen Ende kam. Zuvor hatten zwei Überfälle an unterschiedlichen Orten der Stadt stattgefunden, bei denen jeweils ein weißer Peugeot 205 als Täterfahrzeug identifiziert worden war. Die erste Tat richtete sich gegen einen Bankkunden, dabei wurden zwei Täter im Auto beobachtet. Beim zweiten Überfall wurde ein Stadtbus von besagtem Pkw, in dem sich vier Personen befunden haben sollen, gestoppt, woraufhin einige Passagiere dieses Busses von den Insassen des Pkws ausgeraubt wurden. In der sich anschließenden Verfolgungsjagd hatte die Polizei, die in Zivil unterwegs war, das Auto der Täter aus den Augen verloren. Nachdem sie den vermeintlichen Wagen wieder aufgespürt hatte, nahm sie ihn sofort unter heftigen Beschuss. Der Wagenlenker fuhr jedoch weiter und überfuhr dabei mehrere Menschen, von denen drei in der Folge starben. Als er schließlich zum Stehen kam, stellte sich heraus, dass der Fahrer, Fernando Carrera, schwer verletzt war. Beim anschließenden Gerichtsverfahren wurde er des Überfalls, der Fahrerflucht und der schweren Körperverletzung mit Todesfolge, sowie des unerlaubten Waffenbesitzes und -gebrauchs angeklagt und zu 30 Jahren Haft verurteilt.

Piñeyro zeigt in seinem Film nun die Verfahrensfehler auf, die die Justiz begangen hat und ermittelt selbst, indem er Beweismittel sichtet, Interviews mit dem inhaftierten Carrera führt und die tatsächlichen Schritte des Verfahrens mit der Gesetzeslage abgleicht. Dabei unterzieht er auch die mediale Berichterstattung einer kritischen Analyse.

Der so entstandene und am 16. September 2010 erstmals aufgeführte Film (Dauer: 1:37'54") diente als Grundlage und Anlass für die Wiederaufnahme des Verfahrens, an deren Ende Carrera am 6. Juni 2012 freigesprochen wurde. Im gleichen Jahr wurde der Film um Szenen, die die Freilassung Carreras zeigen, erweitert (Dauer: 1:43'54"). Doch auch dieser Freispruch war nur vorläufig, wurde der Angeklagte, der bereits 7 Jahre in Haft verbüßt hatte, doch im August 2013 erneut zu 15 Jahren Haft verurteilt.

Dies scheint ob der Schlüssigkeit, mit der Piñeyro die in den Fall verwickelten Polizisten des sogenannten „gatillo fácil“, des leichtfertigen Schusswaffengebrauchs, und des anschließenden Versuchs, diesen zu verschleiern, überführt und mit der er das konspirative Agieren der Judikative darstellt, schwer nachvollziehbar und ein Beleg dafür, dass „der Wahrheitsfindung des Gerichts mit einer Kritik von außen nicht beizukommen [ist]“ (Vismann).

Kontinuität der Straflosigkeit und ungerechte Unregelmäßigkeiten

Einem Bericht des CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) zufolge sprechen zwei Tatsachen gegen eine ordnungsgemäße Durchführung der Polizeioperation im Fall Carrera: Zum einen traten die staatlichen Ordnungshüter in Zivil und in einem nicht zugelassenen Fahrzeug ohne Nummernschild in Erscheinung, weshalb sie nicht als Polizisten erkennbar waren. Das erklärt, warum Carrera beim Beschuss seines Fahrzeugs die Flucht ergriff. Zum anderen sprechen die Schüsse der Polizei während der Verfolgung ebenfalls gegen eine gesetzeskonforme Durchführung des Polizeimanövers, sieht der Gesetzgeber Waffengebrauch doch nur im äußersten Notfall und nicht gegen in Bewegung befindliche Fahrzeuge vor. Auch ein Fluchtversuch eines vermuteten Täters stellt keinen solchen Notfall dar.²²⁷

Der Bericht führt zahlreiche weitere Unregelmäßigkeiten auf, die von der unsachgemäßen Sicherung des Tatortes, über die abschreckende Behandlung möglicher Zeug_innen, unzureichende Sicherstellung von Beweismitteln bis hin zur Aufnahme von Zeugenaussagen

²²⁷ Vgl. CELS, *Informe sobre el caso Carrera*, Buenos Aires, 27.8.2013, S.2. In: http://www.cels.org.ar/common/documentos/Informe_Carrera_27.08.2013.pdf, Zugriff am 7.8.2014

reicht, deren Urheber in zweifelhaftem Naheverhältnis zur involvierten Polizeieinheit standen.²²⁸ Mindestens ebenso schwer wie die Fehler im Vorgehen der beteiligten Polizeieinheit wiegen jedoch die „Unregelmäßigkeiten“ im Verfahren der Justiz, welche der Bericht ebenfalls aufführt. So unternahmen die Richter_innen beträchtliche Anstrengungen, um die Behauptungen der Polizei juristisch zu unterstützen, ohne auf die Argumente der Verteidigung, die die polizeiliche Version in Zweifel zog, einzugehen²²⁹. Die Volksanwältin der Stadt Buenos Aires, Alicia Pierini, sieht darin die gravierende Verletzung eines juristischen Prinzips: „In the addition to the invalid evidence there is what I would call an excess in the exercise of the ‚judicial discretion.‘ Because this judicial discretion could just as well be in favor of the basic presumption, that one is innocent unless proven guilty.“²³⁰

Die Verfahrensfehler wurden auch in der Revision des Prozesses nicht korrigiert oder rückgängig gemacht, ungeachtet der Tatsache, dass ein Gutachten des Bundessicherheitsministerium vorlag, welches der Vorgehensweise der Polizei zahlreiche Mängel attestierte. Der Bericht des CELS zieht daraus den Schluss, eine Kontrolle der Polizei durch die Politik – wie im vorliegenden Fall durch das Sicherheitsministerium – sei nicht effizient,

„wenn das Justizsystem die entgegengesetzte Botschaft sendet, die beweist, dass die Straflosigkeit durch verschiedene Verschleierungsstrategien der Polizei und Justiz garantiert wird, und dass nichts an dieser Verstrickung historischer Beziehungen etwas ändern kann. Darum geht es auch in der Diskussion um die Konstruktion von Legitimität der Justiz.“²³¹

Der letzte Satz dieses Zitates wirft nicht nur eine generelle justizphilosophische Frage auf, sondern kann auch ganz konkret auf die politische Diskussion um die Justizreform der Regierung unter Präsidentin Fernández de Kirchner im Jahr 2013 bezogen werden. Die Regierung versuchte damit nach eigenen Angaben, den öffentlichen Zugang zur Justiz zu erleichtern. Kritiker_innen sehen in der Reform allerdings die Gefahr, die Justiz einem zu starken politischen Einfluss

²²⁸ Vgl. ebd., S.3-5

²²⁹ Vgl. ebd., S.8

²³⁰ Alicia Pierini, in *El juego limpio*, TN. In: Piñeyro, Enrique: *EL RATI HORROR SHOW*. Aqua films. AR 2012, TC: 23'50"-24'09"

²³¹ „(...) si desde el sistema de justicia se manda el mensaje opuesto, que muestra que la impunidad puede ser garantizada a través de diferentes estrategias de encubrimiento policial y judicial, y que nada hace mella en esta trama de relaciones históricas. De esto también se trata el debate sobre la construcción de legitimidad de la justicia.“ CELS, *Informe sobre el caso Carrera*, S.12

auszusetzen.²³² Die Diskussion wurde nicht weniger polemisch durch die Assoziation dieser Reform mit dem Konflikt um ein neues Gesetz zur audiovisuellen Kommunikation²³³, welches im Jahr zuvor die Gemüter erregt hatte und das als politisches Projekt des *Kirchnerismus* gegen das Pressekonsortium der Gruppe *Clarín* gilt, welches seit Jahren mit der Regierung im Streit liegt.

Medien und Justiz / Medien als vierte Gewalt

Selbstverschuldete Unmündigkeit

Die Beziehung zwischen Medien und Justiz beleuchtet auch Piñeyro (seines Zeichens ein streitlustiger Gegner der Präsidentin) in *EL RATI HORROR SHOW* auf mehrfache Weise: Zum einen zitiert er zahlreiche Berichte verschiedener Fernsehkanäle, die die polizeiliche Version des Falles Carrera aufgriffen und auf eine mindestens unseriös zu nennende Weise dramatisierten.

„[La película] hace hincapié en el papel de los medios de comunicación, sobre todo los televisivos, los cuales repitieron hasta el hartazgo la versión policial y judicial agregándole los ya acostumbrados adjetivos que convirtieron a Carrera, para el público, en una especie de asesino serial.“²³⁴

Eine mehrere Minuten dauernde Montage verschiedener Fernsehberichte, die das Geschehen auf unlautere Weise dramatisieren und deren Fiktionalisierung in dem reißerischen Titel „Masacre de Pompeya“ gipfelt, zeigt Piñeyro anfangs im Film. Die Kritik an der ethischen Fragwürdigkeit der Informationsmedien, die Piñeyro in den ersten Minuten des Films artikuliert, ließ laut Aussage des Regisseurs die Mehrheit der Journalist_innen, die den Film gesehen hatten, „ziemlich zerknirscht“ zurück²³⁵.

²³² <http://www.lanacion.com.ar/m1/1577720-condena-la-onu-la-reforma-judicial-y-lanza-una-grave-advertencia>, Zugriff am 7.8.2014, bzw. http://www.unog.ch/unog/website/news_media.nsf/%28httpNewsByYear_en%29/ACFCCDFB4740C42CC1257B5D0030333B?OpenDocument, Zugriff am 7.8.2014

²³³ <http://www.diarioregistrado.com/politica/69143-cristina-cruzo-a-la-camara-que-favorecio-a-la-rural.html>, Zugriff am 7.8.2014

²³⁴ „[Der Film] betont nachdrücklich die Rolle der Medien, vor allem des Fernsehens, die bis zur Erschöpfung die offizielle Version der Polizei und Justiz wiederholten und ihr die altbekannten Adjektive hinzufügten, die Carrera für das Publikum in eine Art Serienmörder verwandelten.“ EcoDías: *Piñeyro y su Rati Horror Show*. 8.1.2013, <http://www.ecodias.com.ar/art/pi%C3%B1eyro-y-su-rati-horror-show>, Zugriff am 2.8.2013

²³⁵ Vgl. EcoDías: *Piñeyro y su Rati Horror Show*

Die (Irr-)Wege zum Ausgang

Gleichzeitig bedient sich Piñeyro aber auch zahlreicher Quellen, vor allem aus TV-Archiven, um zu analysieren, was die Justiz zu einem bestimmten Zeitpunkt wissen konnte und welche Informationen sie (womöglich wissentlich) ignorierte, um stattdessen die polizeiliche Version des Geschehens aufrecht zu erhalten.

So kann er anhand der in einem Fernsehbericht eingeblendeten Zeit den zeitlichen Ablauf vom ersten telefonischen Kontakt zwischen Polizeistreife und der Polizeistation bis zum Eintreffen der Gerichtsbeamten eruieren, und damit definieren, wieviel Zeit die Streifenpolizisten vermutlich hatten, um Beweismittel, die gegen Carrera sprachen, am Tatort zu platzieren.

Bei der Recherche in den Fernseharchiven stößt er auch auf die Aussage eines Zeugen, die nicht nur den Ablauf der Ereignisse plausibel erklärt, sondern sich auch komplett mit den Aussagen Carreras deckt. Dies sind Voraussetzungen, die keine der Aussagen der von der Polizei erbrachten Zeugen erfüllen.

Vielmehr weisen sämtliche Erklärungen der beteiligten Polizisten erhebliche logische und faktische Lücken auf, die Piñeyro anhand des Archivmaterials Schritt für Schritt dekonstruiert. Dabei geht der Regisseur nicht immer besonders subtil vor: "Piñeyro no es un intelectual: es un hombre inteligente. Un narrador –un expositor- claro, conciso, didáctico. Con su estilo lógico, deductivo, positivista, arma filmes extremadamente precisos: con mecanismo de relojería y ejecución de cirujano (cirujano que utiliza novedosa tecnología de punta)."²³⁶

Beim Einsatz dieser neuesten Technologien bleibt manchmal allerdings fraglich, ob ihre Wirkung tatsächlich über den puren Effekt hinausgeht.

Laut Polizei hatte Carrera aus dem Fenster seines eigenen Autos das Feuer auf die Zivilstreife eröffnet. Piñeyro zieht zunächst in Zweifel, dass Überfälle mit dem eigenen Auto verübt werden, da anhand des Nummernschildes der Fahrzeughalter sofort ausfindig zu machen ist. Laut Bericht des CELS konnte außerdem nie nachgewiesen werden, dass Carrera Schüsse aus seinem Auto abgegeben hatte.

²³⁶ „Piñeyro ist kein Intellektueller: er ist ein intelligenter Mann. Ein Erzähler – ein Vortragender – klar, konzise, didaktisch. Mit seinem logischen, deduktiven, positivistischen Stil fertigt er extrem präzise Filme: mit Uhrwerk und Chirurgenhandwerk (ein Chirurg, der die neueste Technologie benutzt).“ Frías, Miguel: *Justicia por mano propia. Enrique Piñeyro apunta a un caso de gatillo fácil*. Clarín, 16.9.2010. In: http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Justicia-mano-propia_0_336566483.html?print=1, Zugriff am 5.8.2014

Des Weiteren verwundert den Regisseur die Tatsache, dass die Ermittler_innen darauf verzichteten, Carreras Fingerabdrücke auf der Waffe zu sichern, mit der Begründung, die Waffe sei blutverschmiert gewesen, deswegen ließen sich darauf keine Abdrücke mehr feststellen. Diese Begründung widerlegt Piñeyro, indem er einen polizeieigenen Experten aufsucht, der demonstriert, wie sich auch unter den angeführten Umständen Fingerabdrücke abnehmen ließen. Die Glaubwürdigkeit des auftretenden Experten wird allerdings durch die Art und Weise, in der er im Bild unkenntlich gemacht wird, beeinträchtigt.



Abb.17



Abb.18

Die von Piñeyro abgegebene Erklärung, der Mann habe Angst vor seinen eigenen Kollegen, dient hier zur weiteren Untermauerung der These des Regisseurs, die besagt, dass in Argentinien die Polizei das eigentliche Problem der öffentlichen Sicherheit sei. Dem widerspricht allerdings die Tarnung des Mannes: Weder wird seine Stimme verzerrt noch ist sein Gesicht nicht mehr zu erkennen. Wer den Mann kennt, kann ihn wohl auch mit Mütze, falschem Bart und Sonnenbrille identifizieren, die blaue Hautfarbe im Bild lässt sich heute schon mit den einfachsten Bildbearbeitungsprogrammen rückgängig machen (Abb.17). Aufgrund der hochprofessionellen Bild- und Tontechnik, die Piñeyro anwendet, um Archivmaterial für den Film zugänglich zu machen oder Carreras Unfall in einem eigens erstellten Modell abzubilden, ist es unwahrscheinlich, dass die amateurhafte Verkleidung des Hauttest-Experten auf technisches Unvermögen zurückzuführen ist. Piñeyro scheint es vielmehr darauf anzulegen, seine These vom Korpswesen bei der Polizei zu illustrieren, welches diejenigen verfolgt, die sich dieser Korporation entziehen. Angesichts dessen lässt sich in Frage stellen, wie ernsthaft die Angst des Mannes vor seinen Kollegen tatsächlich ist. Auch die für die Szene gewählte Umgebung, eine mit Strohhallen gefüllte Scheune (Abb.18), scheint weniger einer sachlichen Notwendigkeit

geschuldet zu sein als vielmehr entweder dem Drehplan des Films – eine andere Szene spielt auf dem freien Feld, außerhalb von Buenos Aires – oder einer zusätzlichen Dramatisierung der Szene. Möglicherweise soll durch die ländliche Umgebung suggeriert werden, dass das Treffen zwischen dem Experten und dem Filmteam möglichst abgeschieden habe stattfinden müssen, um die Verfolgung durch die Polizei zu erschweren.

Eine solche eher willkürlich scheinende Dramatisierung bei der Wahl des Settings zeigt auch die Szene, in der Piñeyro und sein Assistent, der Editor Germán Cantore, eine ballistische Untersuchung des Tathergangs durchführen. Zu diesem Zweck begutachten sie nachts auf einem leeren Parkplatz ein Auto gleichen Typs wie dasjenige Carreras (Abb.19).



Abb.19



Abb.20

Abgesehen davon, dass diese Umgebung möglicherweise einen stimmigen Hintergrund für die düsteren Vorgänge bildet, die hier nachvollzogen werden sollen, ist zunächst nicht erkennbar, wieso die Szene bei Nacht gedreht wird, da der hier besprochene Schusswechsel tagsüber auf einer stark befahrenen Einkaufsstraße stattgefunden hat, wie auch die Archivaufnahmen immer wieder zeigen. Da die Flugbahnen der Kugeln allerdings mit Laserstrahlen sichtbar gemacht werden, wird die Wahl dieser Szenerie hier verständlich – die Laserstrahlen sind vor dunklem Hintergrund schlicht besser erkennbar (Abb.20). Der Kritiker Horacio Bernardes der Tageszeitung *Página 12* erkennt im Ausmaß der verwendeten Mittel die Gefahr der Ablenkung von der Botschaft, die diese transportieren sollen:

“Los recursos utilizados (maquetas gigantescas, rayos láser, efectos digitales y de computación, pantallas divididas) tienen tal peso y tamaño, que en más de una ocasión distraen. Lo mismo puede decirse de ciertos desvíos narrativos (el traslado

del equipo completo al campo, para balear a una res), que no van más allá del show televisivo.“²³⁷

An anderen Stellen führt Piñeyros Vorgehen tatsächlich zu erhellenden Erkenntnissen, die sich aus der schlichten Präsentation der Fakten nicht ergeben hätten. So ist die Szene, in der er das Geräusch von Polizeisirenen auf einer Verkehrsinsel inmitten tobenden Verkehrs aufnimmt, eine eindruckliche Demonstration für die kleinteilige Ermittlungsarbeit, die während eines Prozesses zu leisten ist: Die zunächst marginal scheinende Bemerkung der Anklage, es sei aufgrund des starken Verkehrsaufkommens am Tatort nicht verwunderlich, dass keine_r der Zeug_innen die Polizeisirenen gehört hätte, obwohl diese benutzt worden seien, entlarvt Piñeyro hier gekonnt als Ausflucht der Justiz, welche dadurch vermutlich verschleiern wolle, dass die Polizisten höchstwahrscheinlich keine Sirene verwendeten. Dies hätte es für Außenstehende, inklusive Carrera, unmöglich gemacht, die Polizisten als solche zu erkennen. In der Aufnahme ist klar zu hören, dass Polizeisirenen ihren Zweck, den übrigen Verkehrslärm zu übertönen, auch unter den gezeigten Umständen zur Genüge erfüllen.

Die Szene zeigt zudem den Aufwand, den Piñeyro betreibt, um eine scheinbare Nebenbemerkung der Urteilsschrift zu entkräften. Nach dem Aufstellen eines Tisches und Stuhls samt Sonnenschirm auf der Verkehrsinsel, verbringt Piñeyro offenbar einige Zeit damit, dort mit einem Mikrofon in der Hand darauf zu warten, dass ein Polizeiwagen mit Sirene vorbeifährt. Die Filmcrew, die wir zuvor beim Aufstellen der Garnitur beobachtet haben, ist nicht mehr zu sehen und demnach eventuell damit beschäftigt, diese Szene von der gegenüberliegenden Straßenseite aus zu filmen.²³⁸

Wie Piñeyro hier die oft mühsame Ermittlungsarbeit in der nicht minder mühsamen eines Filmdrehs demonstrativ aufgehen lässt, illustriert die Tatsache, dass der Regisseur als Ermittler hier die Aufgabe wahrnimmt, die sich die Justiz weigert, zu erfüllen. Er macht „(...) die Arbeit, die die Richter nicht, oder absichtlich schlecht gemacht haben.“²³⁹

²³⁷ „Die verwendeten Mittel (gigantische Modelle, Laserstrahlen, digitale und Computereffekte, Split Screens) haben solches Gewicht und Ausmaß, dass sie mehr als einmal ablenken. Das Gleiche lässt sich über bestimmte narrative Umwege sagen (die Überführung der gesamten Ausrüstung aufs Land, um auf ein Stück Vieh zu schießen), die nicht mehr sind als eine Fernsehshow.“ Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*. Página 12, Buenos Aires, 16.9.2010. In: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/5-19284-2004-01-07.html>, Zugriff am 5.8.2014

²³⁸ Piñeyro, Enrique: *EL RATI HORROR SHOW*. Aqua Films.AR 2012, TC 28'00"-28'49"

²³⁹ „(...) el trabajo que los jueces no hicieron o hicieron mal ex profeso.“ Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*. Página 12, Buenos Aires, 16.9.2010.

Der Film als Tribunal

Der Regisseur tritt hier als Ermittler gegen Polizei und Justiz auf und befördert den Fall Carrera dadurch vom theatralen gerichtlichen Dispositiv in das agonale des Tribunals, wie es Cornelia Vismann beschrieben hat (S. Kapitel 2, S.30f). Dieser Dispositivwechsel vollzieht sich unweigerlich, wenn die urteilende Instanz des Gerichts wegfällt, im Falle von *EL RATI HORROR SHOW*, weil sie hier schlicht diskreditiert wird. Das Urteil wird selbst zum Untersuchungsgegenstand im Tribunal, in das Piñeyro seinen Film verwandelt.

„Die Taktik, Justizverfahren zu tribunalisieren, greift, weil das Tribunal im Gericht latent vorhanden ist, was schon von der Genese aus der Rechtsprechung der Tribunen herrührt. Diese Latenzen erlauben es, in jeder Verhandlung vor Gericht den Dritten in das agonale Raster zurückzusetzen und ihn als die andere Seite zu situieren. Sie erlauben es, den Staat im Rahmen einer Gerichtsverhandlung zur Rechenschaft zu ziehen.“²⁴⁰

Wie in *NUEVE REINAS* spielt auch hier die moralische Überlegenheit der Protagonisten eine wichtige Rolle. So würde laut Editor Germán Cantore ein Zusammenschnitt über illegale Aktivitäten der Richter_innen des Prozesses beinahe eine halbe Stunde dauern²⁴¹ und über das betreffende Polizeikommissariat „regnet es Anklagen“ bezüglich ihrer Verstöße gegen Gesetze, vor allem aber Menschenrechte²⁴². Für die solcher Art diskreditierten Repräsentant_innen des Staates benötigt der adrenalineladene Regisseur einen moralisch integren Gegenspieler, um narrative Spannung aufzubauen. Über den Angeklagten Carrera erfahren wir zwar, dass er ein liebevoller Familienvater und unbescholtener Bürger ist, doch nehmen die Szenen mit ihm viel zu wenig Raum im Film ein, um ihn als Protagonisten des Films wahrzunehmen. Den wahren „Helden“ und Gegenspieler der „Gesetzhüter“ und der Justiz repräsentiert der Regisseur selbst, der als Hauptakteur auf mehrfache Art in Erscheinung tritt: „Piñeyro (...) nimmt hier eine Rolle ein, die die Funktion eines Moderators erfüllt, bzw. zahlreiche: Forscher, Ankläger, vielleicht Richter.“²⁴³ Über sein moralisches Vorleben erfahren wir im Film selbst zwar nichts, doch nehmen

²⁴⁰ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S. 183

²⁴¹ Vgl. TC 31'17"-31'50"

²⁴² Vgl. TC 1:07'38"-1:10'09"

²⁴³ S. Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*. Página 12, Buenos Aires, 16.9.2010. In: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/5-19284-2004-01-07.html>, Zugriff am 5.8.2014

ihn der Scharfsinn, den er während der Ermittlung beweist und umsichtiges Auftreten, wie er es etwa während des exemplarischen Schusses auf freiem Feld an den Tag legt, für das Publikum ein. Beim zuletzt genannten Beispiel ist er stets darum besorgt, dass sich weder lebende Kühe noch ein Traktor fahrender Bauer in der Gefahrenzone aufhalten möge²⁴⁴ und zeigt damit eine Achtsamkeit gegenüber seiner Umwelt, die den Streifenpolizisten im Fall Carrera offensichtlich abging. Zudem ist er ein der argentinischen Öffentlichkeit bekannter und medial versierter Aktivist gegen die Korruption: So hat sich der zunächst als Schauspieler bekannt gewordene Piñeyro auch als Regisseur zweier Filme einen Namen gemacht, in welchen er Korruption und Sicherheitsmissstände bei der privaten Fluggesellschaft LAPA (Líneas Aéreas Privadas Argentinas) aufdeckte²⁴⁵, für die er selbst mehr als zehn Jahre als Pilot gearbeitet hatte.²⁴⁶ Diese Erfahrung verleiht seinem Auftreten Authentizität, ohne die die Vehemenz, mit der er sich in den Mittelpunkt des Films stellt, wohl unerträglich wäre. Die Kritik spricht ihm denn auch einen gewissen „Narzissmus“ nicht ab, der unterstützt vom „spöttischen und eitlen Ton, den Piñeyros Figur häufig annimmt, ihn der Gefahr aussetzt, eher Antipathie als Empathie zu erwecken.“²⁴⁷ Möglicherweise lässt uns aber genau dieses narzisstische Auftreten den Film mit kritischen Augen sehen und könnte demnach letztendlich das sein, wonach Piñeyro strebt. Nicht umsonst verwendet Piñeyro konsequent Methoden des *Cinéma vérité*, indem er die Mittel ausstellt, mit denen er sein Material narrativ formt – für den Kritiker Horacio Bernardes der Tageszeitung *Página 12* ist letzteres ein Beleg dafür, dass der im Film verwendete Arbeitsprozess genuin „kinematographisch“ sei:

“El procedimiento de Piñeyro es cinematográfico, no sólo por las herramientas de las que echa mano (materiales de archivo, reconstrucciones, ordenamiento y selección mediante el montaje, pruebas de sonido), sino por el modo en que organiza el relato, regulando, dosificando y distribuyendo la información con sentido narrativo, apuntando a un espectador al que la enunciación coloca en el lugar de jurado.”²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl. TC 38'24"-40'05"

²⁴⁵ der Spielfilm *ROMEO WHISKY ZULU* (2004) und der Dokumentarfilm *FUERZA AÉREA SOCIEDAD ANÓNIMA* (2006)

²⁴⁶ Abgesehen von seiner Tätigkeit als Pilot hat Piñeyro auch eine medizinische Ausbildung und vereint damit neben der künstlerischen Tätigkeit zwei gesellschaftlich hochangesehene Berufe auf sich, die ihn eher mit der Neutralität eines Experten assoziieren als mit dem womöglich politisch motivierten Engagement eines Dokumentarfilmemachers, wie es die offen dem linken politischen Spektrum zuneigenden Regisseure des *tercer cine* praktizierten.

²⁴⁷ Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*.

Was genau Bernardes mit dem Begriff „kinematographisch“ meint, lässt sich aus dieser Aussage also wie folgt ablesen: Zum einen sind es die audiovisuellen Materialien, derer sich Piñeyro bedient sowie deren Montage auf narrative Art und Weise. Erst die Narration erlaubt es dem Publikum, sich ein Urteil zu bilden, da sie den geschlossenen Rahmen des Gerichts herstellt: In der Narration wie im Gericht ist „die Sache“ klar definiert, während das, was nicht „zur Sache“ gehört, aus der Verhandlung ausgeschlossen wird. (VGL. Kap.3(?), S.?) Piñeyro dreht auf diese Weise das Dreieck des gerichtlichen Dispositivs um: An die Stelle der Verteidigung/ des Angeklagten tritt die Staatsgewalt in Gestalt der Richter_innen und der Polizei. Die Anklage übernimmt der Regisseur, der den Angeklagten vertritt und dort, wo vorher die Richter_innen saßen, befindet sich nun die Jury des Publikums. Einzig und allein die Staatsanwaltschaft als vormalige Anklägerin bleibt ausgeschlossen. Durch diese Anordnung wird klar, wen Piñeyro als wahren Repräsentanten des Staates sieht: das Volk selbst, das in der filmischen Welt des Dokumentarfilms immer das Publikum ist.

Ästhetische Mittel der Aufklärung

Wie Bernardes richtig bemerkt, versetzt der Regisseur mit seiner Ermittlung gegen die Staatsgewalt die Zuschauer_innen in die Position der Jury oder des Richters selbst.

Dazu tragen neben der agonalen Struktur, die er wählt, die ästhetischen Mittel bei, mit denen Piñeyro auf die Verfremdung seiner journalistischen Darstellung abzielt. Dazu zählt in *EL RATI HORROR SHOW* sowohl der sarkastische Ton, mit dem der Reportage-Stil gebrochen wird, sowie verschiedene filmische Selbstreferenzen, die im Dokumentarfilm häufig dazu dienen, die Inszenierung zu dekonstruieren. Auf beides möchte ich im Folgenden näher eingehen um zu sehen, welchen Effekt dies auf die Verortung des Publikums in der urteilenden Position hat.

²⁴⁸ „Das Vorgehen Piñeyros ist kinematographisch, nicht nur wegen der Mittel, die er anwendet (Archivmaterial, Rekonstruktionen, das Ordnen und die Auswahl durch Montage, Tonbeweise), sondern durch die Art und Weise, in der er die Erzählung organisiert, indem er die Information reguliert, dosiert und mit narrativem Sinn aufteilt, an einen Zuschauer (sic!) adressiert, dem der Diskurs den Platz des Geschworenen zuweist.“ Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*.

Humor ist, wenn man trotzdem lacht... – Humor als Mittel der Distanzierung

Eine wichtige Rolle spielt bei Piñeyros Zugang auch seine spezielle Verwendung von Humor, den vor allem sein – bisweilen holzschnittartiger – Sarkasmus ausmacht. So muss sein ihm assistierender Editor den Regisseur manchmal ein wenig ausbremsen, wenn sich Piñeyro beim Anhören einer Zeugenbefragung etwa über grammatikalische Fehler der befragenden Richter_in erregt²⁴⁹. Solche Ausfälle erklären mithin, warum Piñeyro in vielen Kritiken als arrogant charakterisiert wird. Abgesehen davon verbirgt sich hinter diesem Sarkasmus der Zorn über den Zynismus der auftretenden Richter_innen, die sowohl juristische als auch grammatikalische Regeln missachten und mit der gleichen Leichtigkeit, mit der sie falsche Pronomen verwenden, einen Unschuldigen zu 30 Jahren Haft verurteilen.

Zu den humoristischen Elementen, auf die Piñeyro zurückgreift, gehören auch die Puppen, die im Film die Justizbeamten repräsentieren. Dies schafft nicht nur einen komischen Effekt, der im Kontrast zur abgebildeten Wirklichkeit steht, sondern macht auch die Abwesenheit von Gerechtigkeit sichtbar, da die amtlichen Repräsentant_innen der staatlichen Justiz unsichtbar bleiben. Zugleich verweist Piñeyro damit auf die schwierigen Produktionsbedingungen im nichtfiktionalen Film. Dieser steht bei dem Versuch, ein wahrheitsgetreues Bild der Realität zu liefern, vor anderen Problemen als der fiktionale Film. Eines dieser Probleme ist die fehlende Einwilligung von Personen, im Film abgebildet zu werden. Diese Einwilligung wird wohl noch schwerer dort zu erreichen sein, wo Personen im Film explizit kritisiert werden. Sollte Piñeyros Darstellung des Falles auch nur annähernd der Wahrheit entsprechen, liegt die Vermutung nahe, dass sich die Repräsentation der Richter_innen und Anwält_innen durch Puppen auf dieses Problem im Dokumentarfilm bezieht. Diese These scheint nicht aus der Luft gegriffen, wenn wir das Echo von *EL RATI HORROR SHOW* in einer der am breitesten rezipierten Satire-Sendungen Argentiniens, *CAIGA QUIEN CAIGA (CQC)*, betrachten. In einer Ausgabe der Sendung versucht der Reporter Diego Iglesias vergeblich, die im Film kritisierten Richter_innen zum Fall Carrera zu interviewen. Von der hauptermittelnden Richter_in wird er zunächst ignoriert und dann vor der Tür des Justizgebäudes stehen gelassen, in einem anderen Fall streitet der betreffende Richter alles ab, was der Film ihm vorwirft und geht sogar so weit, seine eigenen Aussagen zu leugnen, die im Film festgehalten sind²⁵⁰.

²⁴⁹ Piñeyro, Enrique: *EL RATI HORROR SHOW*. AR 2012, TC 1:03'37"-1:04'12"

²⁵⁰ S. Caiga quien caiga: *Caso Carrera – Justicia injusta*. América TV, 2.10.2012, TC 9'56"-10'30" und TC 17'09"-19'25". In: https://www.youtube.com/watch?v=JhUgHzV6Juk&list=PLsWHqwoT6_uzauJg1mc-wFG_bVUd_sxa3&index=6, Zugriff am 10.8.2014

Selbstreferentialität als Zweck und als Mittel

Die Komik in *EL RATI HORROR SHOW* ist eines der Mittel, mit denen Piñeyro im Film eine Distanzierung der Zuschauer_innen schafft, die der kritischen Betrachtung des Films dient. Zusammen mit den unterschiedlichen textuellen Versatzstücken, die verwendet werden, trägt dies zum Eindruck einer Art Patchwork-Film bei: Anfängen von Einspielfilmen aus dem Archiv, die fiktional oder dokumentarisch, sein können, über plastisches Filmzubehör wie Stop-Motion-Modelle, bis zu gänzlich afilmischen Utensilien wie den erwähnten Puppen setzt Piñeyro ganz unterschiedliches Material ein, um seinen Argumenten Schlagkraft zu verleihen. Diese Versatzstücke mögen in ihrer Auffälligkeit bisweilen ablenkend wirken, doch sind sie zugleich wichtige Elemente der filmischen Selbstreflexion, da sie darauf verweisen, dass auch der vermeintlich die Wirklichkeit abbildende nicht-fiktionale Film stets inszeniert ist. Diese Inszenierung wird vor allem durch die starke Selbstreferentialität des Films offensichtlich:

“El documental busca mostrar el revés de una trama, de una tragedia y una condena que tienen una historia oficial y otra real exhibiendo el interior de su propio proceso de producción. Así, pone a la vista las grabaciones de la voz del locutor, despliega computadoras como si se tratara de una publicidad de Apple y hasta exhibe el trabajo de su editor, Germán Cantore, que también funciona como el Watson de su Sherlock Holmes.”²⁵¹

Die Kritikerin von La Nación spricht hier unterschiedliche selbstreferentielle Elemente an, die im Film zum Tragen kommen. Wie auch beim oben beschriebenen Einsatz von neuester Computer- und Filmtechnologie erschließt sich nicht bei allen im Film auftauchenden Referenzen auf die profilmische Wirklichkeit²⁵², inwiefern ihr Auftauchen den Schauwert übersteigt. So zeigt sich in der Vielzahl der technischen Geräte sicher ein gewisser Grad an Professionalität, den Piñeyro mit seiner Untersuchung anstrebt. Doch stellt sich die Frage, ob sich die detaillierte Darstellung von Zeitleisten und Legenden zu Zeug_innenaussagen auf den Bildschirmen einerseits und Fotos der Savannen-Tierwelt als Bildschirmschoner im Hintergrund andererseits manchmal nicht gegenseitig unterlaufen. Zumindest im eben beschriebenen Beispiel entkommt der Film nicht der

²⁵¹ „Der Dokumentarfilm sucht die Kehrseite einer Handlung zu zeigen, einer Tragödie und einer Verurteilung, die eine offizielle Geschichte haben und eine andere reale, indem er das Innere seines eigenen Produktionsprozesses zeigt. So macht er die Aufnahme der Stimme des Sprechers sichtbar, stellt Computer aus, als ob es sich um eine Apple-Werbung handle und zeigt sogar die Arbeit seines Editors, Germán Cantore, der auch als ein Watson seines Sherlock Holmes fungiert.“ Trzenko, Natalia: *Un documental de detectives. A partir de un caso policial, Piñeyro crea un film tan entretenido como necesario*. La Nación, 16.09.2010. In: <http://www.lanacion.com.ar/1304950-un-documental-de-detectives>, Zugriff am 5.8.2014

²⁵² Vgl. Souriau, Etienne: *Die Struktur des filmischen Universums*. Montage/ av, 6.2.1997, S.147

von Bernardes beschriebenen Gefahr der Ablenkung durch Überladung. Hinzu kommt ein grundsätzliches Problem, das die unkommentierte selbstreferentielle Abbildung mit sich bringt:

„Das Ausstellen von Mikrofonen und Kamera, noch dazu in einer als zunehmend medial vermittelten Welt, hat, wenn überhaupt noch, den gegenteiligen Effekt: es soll ja gerade auf die wirkliche Anwesenheit des Filmteams in einer wirklichen Situation verweisen, d.h. es stellt zwischen vorfilmischer und der Realität Film kein erkenntniskritisches (reflexives) Verhältnis her, sondern zwingt beides zusammen. Die filmische Realität ist jetzt gerade deshalb authentisch und eins mit der vorfilmischen, weil die Kamera in ihr sichtbar ist, während sie im fiktionalen Film (sofern er nicht das Filmen zu Thema hat) unsichtbar bleibt. Als Mittel der Reflexion führt diese Verfahren ohnehin in den unendlichen Regreß [sic!]: man kann nicht hinter jeden Kameramann einen anderen stellen (...).“²⁵³

Gerade die oben erwähnte Professionalität, die wohl auch Piñeyros Respekt vor seinem Sujet zum Ausdruck bringt, stellt sich dabei aber in den Dienst dieser Fiktion von Authentizität: Zwar stellt sie einen Gegensatz zur Unprofessionalität von Justiz und Polizei dar, doch bleibt die Selbstreferenz hier zu glatt, um das Publikum die gezeigte Darstellung hinterfragen zu lassen. Dadurch, dass Piñeyro in seiner filmischen Gestaltung scheinbar alles gelingt, entsteht keine Bruchstelle, an der ein kritisches Hinterfragen des Publikums ansetzen könnte.

Diese bietet sich hingegen bei den von Trzenko erwähnten Dialogen zwischen Piñeyro und Cantore, welche sie nicht unzutreffend mit den Gesprächen zwischen den literarischen Figuren Sherlock Holms und Dr. Watson assoziiert, die (zwar nicht im Original, aber) in vielen Adaptionen durch ein starkes Hierarchiegefälle gekennzeichnet sind. Dieses besteht offensichtlich auch zwischen Regisseur und Editor und wird durch ihren Altersunterschied noch deutlicher. Hin und wieder resultiert daraus eine gewisse Komik, in der sich die beiden als diametral entgegengesetzte Charaktere mal komplementieren, mal konterkarieren. Hinzu kommt, dass sich die Untersuchung Piñeyros vorwiegend am Schneidetisch Cantores vollzieht, wo wir als Zuschauer_innen dem Detektivpaar gewissermaßen über die Schulter schauen können. Dies verdoppelt den Blick des Publikums, so dass sich Piñeyros didaktische Erklärungen und sokratische Fragen ebenso an Cantore wie an die Zuschauer_innen richten. In dieser Konstellation offenbart sich die Überzeugungsabsicht des Regisseurs – eine Überzeugung, die das Publikum auch ablehnen kann. In Piñeyros didaktischer Zugangsweise lässt sich zweifellos auch die in den Kritiken erwähnte Eitelkeit oder Arroganz erkennen. Doch zugleich zeigt er darin

²⁵³ Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – ethnographischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim (u.a.): Olms 1988, S.133

auch die innere Anteilnahme, die ihn bei seiner Untersuchung antreibt. Wenn Cantore nicht auf Piñeyros emotionale Ausbrüche eingeht oder dieser dem Editor manche Schlussfolgerungen geradezu aus der Nase zieht, wird deutlich, dass es sich hier nicht nur um Profis, sondern um Menschen handelt, die sich ihrem Erkenntnisobjekt sowohl intellektuell als auch emotional nähern und ihre Fähigkeiten daran setzen, ihr Publikum von ihren Erkenntnissen zu überzeugen. Erst durch dieses Eingeständnis einer intendierten Überzeugung wird die agonale Struktur des Films freigelegt und gibt dem Publikum damit die Möglichkeit, diese zu hinterfragen oder zu kritisieren. Diese Freiheit ist die Voraussetzung, um sich selbst ein Urteil bilden zu können.

”Ninguna historia empieza cuando empiezan las historias“ - der Beginn der Geschichte(n)

Anfang 2013 ermittelte die soziologische Plattform *Nueva Mayoría* in ihrem Bericht „Mediciones Online“ die Begriffe „Korruption“ und „Unsicherheit“ als meistverwendete soziopolitische Begriffe des Jahres 2012 im Online-Netzwerk Twitter.²⁵⁴ Die vorgestellten Zahlen bewegen sich in Analogie zu anderen Meinungsumfragen zu diesen Themen.²⁵⁵ Wenig überraschend stieg die Menge der betreffenden Tweets in jenen Monaten besonders stark, in denen die „Cacerolazos“²⁵⁶ genannten Protestmärsche gegen die Regierung Fernández Kirchner stattfanden, die als eine ihrer wichtigsten Forderungen mehr Sicherheit auf den Straßen forderten, wo die Kriminalität in den letzten Jahren spürbar angestiegen sei. Piñeyro wählt mit seinem Film einen gänzlich anderen Zugang zu diesem Thema: “En tiempos en que la inseguridad provocada por la delincuencia está en boca de casi todos, él encara la realidad desde otro prisma: el de la inseguridad provocada por aquellos que supuestamente deberían asegurarla.”²⁵⁷

²⁵⁴ Nueva Mayoría: Mediciones Online. 25.1.2013. In: http://www.nuevamayoria.com/index.php?option=com_content&task=view&id=3800&Itemid=30, Zugriff am 11.8.2014

²⁵⁵ Ebda., S.1

²⁵⁶ So wurden auch die Protestmärsche bei Ausbruch der Wirtschaftskrise 2001 genannt, bei denen die Menschen auf Töpfe (span. „cacerolas“) schlagend durch die Straßen zogen.

²⁵⁷ „In Zeiten, in denen die Unsicherheit durch Verbrechen in beinahe aller Munde ist, betrachtet er die Realität durch ein anderes Prisma: dem der Unsicherheit, die von jenen verursacht wird, die sie vermeintlich verhindern sollten.“ Frías, Miguel: *Justicia por mano propia. Enrique Piñeyro apunta a un caso de gatillo fácil*. Clarín, 16.9.2010. http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Justicia-mano-propia_0_336566483.html?print=1, Zugriff am 5.8.2014 [Anm.: In meiner Übersetzung habe ich hier den logischen Fehler, der sich in Frías' Begrifflichkeit eingeschlichen hat, ausgeglichen. Der Begriff „asegurar“, den Frías im Bezug auf „inseguridad“ verwendet, bedeutet in etwa „sicherstellen, herstellen“. Der Logik des Kontextes folgend meint Frías hier aber wohl das Gegenteil, nämlich ;die Unsicherheit verhindern“. Allerdings lässt sich in dem Oxymoron „asegurar la inseguridad“ möglicherweise ein interessanter Freudscher Versprecher erkennen, der darauf hindeutet, dass die Polizei grundsätzlich keine Institution ist, die Unsicherheit verhindert.]

Der Regisseur bettet seine filmische Untersuchung in einen historischen Rahmen, der nahelegt, dass die Forderungen der jüngsten Cacerolazos zu kurz greifen, wenn sie sich nicht mit der Forderung nach einer tiefgreifenderen Demokratisierung verbinden. An den Anfang des Films stellt er Fernsehbilder von Protestmärschen der *Piqueteros*, eine Arbeitslosenbewegung, die in der Krise 2001/02 entstand und vor allem durch ihre Strategie der Straßensperren bekannt wurde. Bei einer dieser Demonstrationen auf der Pueyrredon-Brücke, unweit des Tatortes von *EL RATI HORROR SHOW* waren 2002 zwei Jugendliche durch die brutale Repression der Proteste durch die Polizei zu Tode gekommen. Seitdem fanden dort immer wieder Straßenblockaden statt, weswegen viele Autofahrer die Brücke mieden, so auch Fernando Carrera am Tag des „Massakers“. Indem Piñeyro die Proteste von 2002 als Beginn der Geschichte des Falles Carrera markiert, gibt er ihr einen zirkulären Verlauf: Carreras Anwesenheit am Tatort ist das Resultat der Polizeigewalt von 2002 und wird mit erneuter Gewalt von Seiten der Polizei bestraft. Bereits die diesen ersten Bildern vorangestellten Eröffnungssätze des Films ordnen die Handlung des Films damit in ein geschichtliches Kontinuum ein:

“Ninguna historia empieza cuando empiezan las historias. Suelen hacerlo mucho antes de lo que identificamos como inicio evidente. Estos comienzos pueden remontarse tan lejos en el tiempo que a veces hechos que parecen desconectados entre sí no son más que comienzo y final de la misma historia.”²⁵⁸

Mit dem Insert am Ende des Films schließt Carrera diese Verbindung zwischen den polizeilichen Vergehen und der Straflosigkeit als Problem der argentinischen Vergangenheitsbewältigung kurz: Er merkt an, dass auch 30 Jahre nach Wiedereinführung der Demokratie Polizisten mit den gleichen Methoden wie denen des Militärs zu Zeiten der Diktatur operierten, nämlich in Zivil und ohne Autokennzeichen. Die Komplizenschaft der Justiz ist Voraussetzung dafür, dass Bürger_innen nunmehr bzw. weiterhin von anonymen Polizeieinheiten bedroht statt geschützt werden und sich die Polizei von den Werten einer demokratischen Verfassung weitgehend losgelöst hat. Die Wirkung der Proteste kurz nach dem Staatsbankrott 2001 speiste sich aus der Verbindung von Forderungen nach Gerechtigkeit für die Opfer der Diktatur und sozial gerechten Maßnahmen in der Gegenwart. Der aktuellen Protestbewegung fehlt diese historische

²⁵⁸ „Keine Geschichte beginnt, wenn die Geschichten beginnen. Sie beginnen meist weit vor dem, was wir als offensichtlichen Anfang ausmachen. Diese Anfänge können so weit zurückliegen, dass manchmal Ereignisse, die unabhängig voneinander scheinen, nur Anfang und Ende derselben Geschichte sind.“ *EL RATI HORROR SHOW*, ... [Anm.: Die englische Übersetzung weist hier einen Bedeutungsverlust auf, da im deutschen Wort „Geschichte“ wie im spanischen „historia“ auch als Historie konnotiert sind, wohingegen im Englischen zwischen „history“ und „story“ unterschieden wird. Deswegen habe ich zum vollständigeren Verständnis meine eigene Übersetzung statt der englischen Untertitel verwendet.]

Rückbindung ihrer Forderungen, die Ursachen für die entstandene „Unsicherheit der Straße“ scheint sie nicht zu interessieren.

Dieser geschichtsvergessenen Haltung versucht sich Piñeyros Film entgegenzustemmen, indem er zum einen aufzeigt, wie die Korruption der staatlichen Institutionen sich gegen die Bürger_innen wendet, und wie die Massenmedien damit kollaborieren. Zum anderen regt er mit dem Einsatz selbstreflexiver Mittel in seinem Film dazu an, den medialen Mainstream zu hinterfragen und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Indem er die Konstruktion seines eigenen Filmes transparent macht, ermöglicht er das, was Kant als konstituierend für das ästhetische Urteil ausmacht: Im Gegensatz zum logischen Urteil, das versuche, sein Objekt einer Regel unterzuordnen, reflektiere beim ästhetischen Urteil das urteilende Subjekt über seine eigene Urteilskraft, welche „das [Vermögen] der Anschauungen und Darstellungen (d.i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d.i. den Verstand) [subsumiert]“²⁵⁹.

Die konstituierende Rolle, die die Zuschauer_innen in diesem Vorgehen einnehmen, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass erstmals in der argentinischen Justizgeschichte ein Film Anlass für die Revision eines Verfahrens war. Diese Öffnung der Gerichtsbarkeiten auf neue Medien hin ist ein konstitutives Merkmal der Tribunalförmigkeit, die sich gerade in der Transitionalen Justiz immer wieder findet.

²⁵⁹ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. (Karl Vorländer, Hg.) Felix Meiner. Hamburg, 1963 (Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1924), S. 136f (§35)

Schlussplädoyer



Abb.21

Eine urbane Legende in Buenos Aires besagt, dass die Statue, die in der Eingangshalle des Justizpalastes Tribunales steht, eigentlich die Allegorie der Sonámbula, der Schlafwandlerin, darstellt, die ursprünglich für eine Statuengruppe auf dem städtischen Friedhof Recoleta gedacht war, wo nun stattdessen Justitia, die Allegorie der Gerechtigkeit, steht. Angeblich ist Justitia auf dem Friedhof gelandet, weil sie aufgrund ihrer ausgebreiteten Arme nicht in die schmale Nische passte, die ihr in der Eingangshalle von Tribunales zugedacht war. So steht dort nun eine Schlafwandlerin, die mit offenen Augen beide Hände vor den Körper streckt, die üblichen Insignien Justitias, Waage und Schwert, fehlen ihr (s. Abb.21) Diese Legende erscheint mir bezeichnend für das Bild der

Justiz in Argentinien, die darin mit dem Schlaf und des Schlafes Bruder, dem Tod, assoziiert wird.

Die Justiz hat in Argentinien seit der Militärdiktatur 1976-1983 das Vertrauen der Bevölkerung zum großen Teil eingebüßt. Dafür ist zu einem großen Teil ihre Kollaboration mit den Machthabern der letzten Militärdiktatur verantwortlich, durch die der justizielle Prozess der Vergangenheitsbewältigung verschleppt und aufgehalten wurde. Diese Entwicklung wurde maßgeblich durch die argentinische Politik beeinflusst, die den gesellschaftlichen Diskurs über die Vergangenheit nicht zuletzt durch eine aggressive neoliberale Wirtschaftspolitik eindämmte und ablenkte. Die Regierung schloss damit an die Wirtschaftspolitik des Militärregimes an und setzte diese fort. Durch ein Klima des Verschweigens und Verdrängens der Verbrechen gegen die Menschheit während der Diktatur wurden Strukturen und Verhaltensweisen begünstigt, die den demokratischen Strukturen des Staates entgegengesetzt waren und dazu beitrugen, dass sich die Bürger_innen zunehmend weniger mit den demokratischen Institutionen identifizierten und ihnen misstrauten. Erst durch Prozesse, die aus unterschiedlichen Teilen der Gesellschaft angestoßen wurden, kam neue Bewegung in die Vergangenheitsbewältigung in Argentinien. Hier ist besonders das langjährige Engagement der Menschenrechtsbewegung mit Akteur_innen wie den *Madres de la Plaza de Mayo* zu nennen, aber auch der durch das Geständnis eines Militärs ausgelöste und nach diesem benannte „Scilingo-Effekt“, mit dem die systematische Organisation der Diktaturverbrechen in der Sicht auf die Vergangenheit etabliert wurde.

Im ersten Teil dieser Arbeit habe ich versucht zu zeigen, wie Demokratie und Justiz zusammenhängen, indem ich mich besonders auf Michel Foucaults Vorträge über die Wahrheit und die juristischen Formen bezogen habe. Für die Definition der Wahrheit in der Demokratie spielen Medien eine konstitutive Rolle, die Cornelia Vismann in ihrem Buch „Medien der Rechtsprechung“ ausführlich erläutert. Die Bedeutung der Medien sollte vor allem für sogenannte Transitionszeiten nicht unterschätzt werden, da nirgendwo sonst die Justiz und ihre Rolle im Staat so eingehend diskutiert wird. Den Zusammenhang von Medien und transitionaler Justiz beleuchtet Vismann eingehend anhand der Nürnberger Prozesse, bei denen zum ersten Mal das Medium Film eine tragende Rolle in einem Gerichtsprozess innehatte.

Worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Nürnberger Prozesse zur justiziellen Vergangenheitsbewältigung in Argentinien liegen, habe ich versucht, anhand der unterschiedlichen Anordnungen, in denen sich die Medien als Vertreter_innen der Öffentlichkeit bewegen, darzustellen. Dieser hängt notwendig vom historischen Hintergrund ab, vor dem die jeweiligen Prozesse stattfinden.

Anhand des Vergleichs der Nürnberger Prozesse mit der justiziellen Vergangenheitsbewältigung in Argentinien zeigte sich, dass letztere vor allem durch das Phänomen des Verschwindens gekennzeichnet ist. Dies betrifft sowohl die Opfer als auch die Beweise für deren Verschwinden und andere Verbrechen der Diktatur.

Noch bevor mit der Staatskrise 2001/2002 und der anschließenden Wahl Néstor Kirchners zum Präsidenten 2003 eine Wende in der Vergangenheitsbewältigung begann, setzte sich das argentinische Kino bereits mit der Diktaturvergangenheit und dem genannten Phänomen des Verschwindens auseinander. Die Herausforderung an das Kino besteht nun darin, eine ästhetische Strategie zur Darstellung des Verschwindens zu entwickeln, mit anderen Worten: die Abwesenheit von etwas sichtbar zu machen.

Der zweite Teil dieser Arbeit stellt drei Filme vor, die sich dieser Herausforderung auf ganz unterschiedliche Art stellen. Allen gemeinsam ist jedoch ihr Sujet: das Versagen der argentinischen Justiz in Bezug auf die Diktaturvergangenheit und die Auswirkungen dieses Versagens in der Gegenwart.

Der Entstehungszeitraum der Filme umfasst ungefähr eine Dekade und weist damit auch darauf hin, dass transitionale Justiz ein langwieriger Prozess ist, der in Argentinien bis heute andauert

und auf den stets viele Faktoren einwirken. In den drei analysierten Filmen unterscheiden sich diese Faktoren je nach ihrem historischen und teilweise geographischen Kontext. Diese Unterschiede drücken sich auch im jeweils gewählten Genre aus und besonders in den ästhetischen Methoden, mit denen die Filme ihr Sujet darstellen.

Lucrecia Martels Film *LA MUJER SIN CABEZA* aus dem Jahr 2008 wendet dabei genuin filmische Mittel an, welche die Zuschauer_innen auf visueller und akustischer Ebene irritieren sollen. Diese Irritation kann beim Publikum ein Hinterfragen der eigenen Wahrnehmung anregen, das sich sowohl auf die Filmbilder als auch auf unsere eigene Wirklichkeit bezieht. Die Situierung des Films in der argentinischen Provinz wirft neben einer Geschichte, die die Amnestiegesetzgebung nach der Diktatur in den achtziger Jahren reflektiert, auch die Problematik von Rassismus gegen Indigene auf.

Der acht Jahre zuvor entstandene argentinische Kinokassenhit *NUEVE REINAS* von Fabián Bielinsky arbeitet mit der eher klassischen formalen Struktur des *heist-movies*, die jedoch durch eine Spiegelung des genretypischen Plot-Twists am Ende bei den Zuschauer_innen – insbesondere beim argentinischen Publikum – ebenfalls eine kritische Selbstreflexion auslösen kann, zumal der Film mit deutlichen Verweisen auf die argentinische Geschichte in der Tradition des Kinos als Allegorie der Nation steht. Die Selbstjustiz, die im Film über eine Simulation ausgeübt wird, zeigt deswegen, welche Bedeutung Täuschung und Simulation im neoliberalen Argentinien der neunziger Jahre spielte.

Der Dokumentarfilm *EL RATI HORROR SHOW* des Antikorruptionsaktivisten Enrique Piñeyro untersucht mithilfe filmtechnischer Mittel, wie zur Verschleierung von ungesetzlichem Vorgehen seitens der Polizei allem Anschein nach ein Unschuldiger verurteilt wurde. Piñeyro kritisiert hierbei das Vorgehen von Justiz, Polizei und Medien, wobei er in seinem Film immer wieder dessen eigenen Medialität offenlegt. Seine Herangehensweise schwankt dabei zwischen selbstreflexuellem Ausstellen der eigenen Technik und dem humorvollen Einsatz verschiedener Verfremdungseffekte, zu denen ich auch eine Form der Ironie zähle, die beim Publikum durchaus Kritik hervorruft. Die historische Einordnung des Falles im Film zeigt auf, welche Verbindungen zwischen der Korruptionsproblematik im heutigen Argentinien und der Straflosigkeit für die Täter_innen der letzten Militärdiktatur bestehen.

Die Darstellung von Abwesenheit findet in den besprochenen Filmen zu Formen, die stets auch auf die Medialität, die Vermitteltheit der Filme selbst, hinweisen und diese offenlegen. Darin zeigt sich eine selbstreflexive Haltung, die ihrerseits konstitutierend für die transitionale Justiz ist. Das Offenlegen der eigenen Vorgehensweise macht angreifbar und gibt Raum für Kritik. Gerade im Bezug auf die Justiz der Übergangszeit ermöglicht diese Transparenz das Finden einer „neuen Matrix“ für die Jurisdiktive: „Die Chance heisst: *transitional justice*. Transitional justice heisst: wir legen offen, dass etwas in Veränderung begriffen ist. Wir gehen nicht über zu klassischen Formen.“²⁶⁰

Diese Arbeit sollte zeigen, inwiefern die gewählten Filme in ihren ästhetischen Strategien der Offenlegung mit ihrem Sujet, der transitionalen Justiz in Argentinien, übereinstimmen und dadurch ebenfalls deren Potential verwirklichen.

Kant bezeichnet uns als „Subjekte der ästhetischen Erfahrung“²⁶¹. Diese Erfahrung fordert von uns ein Urteil. Das „ästhetische Urteil“ ist allerdings kein „bestimmendes“, sondern ein „reflektierendes“²⁶². Als solches impliziert das Urteil auch eine Reflexion über die bestehende Ordnung, aus der das Kunstwerk hervorgeht²⁶³. Diese Reflexion der äußeren Ordnung ist eben bestimmendes Kennzeichen der transitionalen Justiz, in welcher die bestehende Ordnung in Frage gestellt wird bzw. versucht wird, eine neue Ordnung zu begründen. In den Filmen, die in dieser Arbeit besprochen wurden, zeigt sich anhand der ästhetischen Formen, die gewählt wurden, diese Bereitschaft, die bestehende Ordnung in Frage zu stellen. Damit wohnt ihnen auch ein politisches Potential inne: Es weist über die Funktion des Publikum als Zuschauer_innen hinaus und erinnert an dessen Aufgabe als gesellschaftliche Öffentlichkeit.

²⁶⁰ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S.11

²⁶¹ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*

²⁶² Vgl. van Eikels, Kai: *Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens*, in: Hans-Friedrich Bormann / Gabriele Brandstetter / Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst – Medien – Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld 2010, S. 125-160, hier: S.152

²⁶³ Vgl. Dell, Christopher: *Subjekte der Wiederverwertung (Remix)*, a.a.O., S.217-233, hier S. 220

Bibliographie

Nachschlagewerke

Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland

Monographien

Aguilar, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires, 2006

Boy, Nicolaus Alexander, *König Ödipus von Sophokles. Die Tragik der Tragödie in der Lektüre von Christoph Menke*. Magisterarbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M., 2006

Chion, Michel: *Audio-vision. Sound on screen*. Columbia University Press. New York, 1994

Copertari, Gabriela *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*. Tamesis. Woodbridge, 2009

D'Addario, Ray (Fotos); Kastner, Klaus (Text): *Der Nürnberger Prozess. Das Verfahren gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945-1946 mit 200 Abbildungen*. A. Hofmann. Nürnberg, 1994

Feitlowitz, Marguerite: *A lexicon of terror. Argentina and the legacies of terror*. Oxford University Press. New York, 1998

Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen. Drei Vorträge an der Katholischen Universität Rio de Janeiro 1973*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt a.M., 2003

Fuchs, Ruth: *Umkämpfte Geschichte. Vergangenheitspolitik in Argentinien und Uruguay*. Hamburger Lateinamerikastudien Bd. 2. LIT Verlag. Berlin, Münster, 2010

Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Nie wieder! Ein Bericht über Entführung, Folter und Mord durch die Militärdiktatur in Argentinien*. Beltz Verlag. Weinheim und Basel, 1987

Hall, Stuart: *The local and the global: Globalization and Ethnicity*. In: Anthony D. King ((Hg.): *Culture, Globalization and the World System. Contemporary conditions for the representation of identity*. Macmillan Press LTD, Department of Art and History, University of New York at Binghamton. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London, 1991

Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – ethnographischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim (u.a.): Olms 1988

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. (Karl Vorländer, Hg.) Felix Meiner. Hamburg, 1963
(Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1924)

McLuhan, Marshall: *Understanding media: The extensions of man*. Routledge Classics. London
(u.a.), 2004

Lyotard, Jean-François; Thébaud, Jean-Loup: *Politik des Urteils*. Diaphanes. Zürich, 2011

Mouratian, Pedro *Mapa Nacional de la Discriminación 2013*. Segunda serie de estadísticas sobre
la discriminación en Argentina. 1a ed. Instituto Nacional contra la Discriminación, la
Xenofobia y el Racismo – INADI. Buenos Aires, 2013

Plass, Kerstin: *Nueve Reinas auf Wienerisch? Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des
Lunfardo*. Masterarbeit Universität Wien, 2011

Primavesi, Patrick : Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften.
Stroemfeld. Basel, Frankfurt a.M., 1998

Radlmaier, Steffen: *Der Nürnberger Lernprozess: von Kriegsverbrechern und Starreportern*.
Eichborn. Frankfurt a.M., 2001

Ruhe, Ann Maja: *Amnestie oder die Politik der Erinnerung. Eine Bilanz der
Vergangenheitsbewältigung der letzten Militärdiktatur in Argentinien 1976-1983*.
Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin, 2004

Sarramone, Alberto: *Nuestros abuelos italianos. Inmigración italiana en la Argentina*. Ediciones
B Argentina S.A., 1ra edición, 2010

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

Virilio, Paul: *Rasender Stillstand*. Hanser. München, Wien, 1992

Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*. Kemmerer, Alexandra; Krajewski, Markus (Hg.)
S. Fischer Verlag. Frankfurt a. M., 2011

Unselbstständige Literatur

Bammer, Armin: *Öffentlichkeit des Gerichtsverfahrens. Trends und Entwicklungen*. In: Österreichische Juristenkommission (Sektion der Internationalen Juristenkommission Genf), *Recht und Öffentlichkeit. Kritik und Fortschritt im Rechtsstaat, Bd.22*. NWV Neuer Wissenschaftlicher Verlag. Wien, 2003, S. 116-127

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*. In: Rivkin, Julie; Ryan, Michael (Hg.): *Literary theory, an anthology*. 2nd. ed. Blackwell Publishing. Malden (MA) u.a., 2004, S.365-377

Castro, Jorge: *Política y Economía en la Argentina de los 90. La política económica de una sociedad en conflicto*. Institute for Strategic Planning, Buenos Aires, 2001

Dell, Christopher: In: Hans-Friedrich Bormann / Gabriele Brandstetter / Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst – Medien – Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld 2010 *Subjekte der Wiederverwertung (Remix)* S.217-233

van Eikels, Kai: *Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens.*, a.a.O., S. 125-160

Leick, Romain: *Politik ist entpolitisiert. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu über die Schwächen, Illusionen und Chancen der weltweiten Protestbewegung*. Interview am 1. Juli 2001 in Davos. Der Spiegel, 29/2001, Hamburg 2001

Lessa, Francesca: *Beyond Transitional Justice: Exploring Continuities in Human Rights Abuses in Argentina between 1976 and 2010*. Journal of Human Rights Practice Vol.3, Number 1, S.25-48. Oxford University Press, 2011

Reif, Ruth Renée: „Will kein Objekt der Mildtätigkeit sein.“ *Interview mit Rafael Chirbes*. In *Der Standard*, 15.Februar 2014

Souriau, Etienne: *Die Struktur des filmischen Universums*. Montage/ av, 6.2.1997

Vismann, Cornelia: *Image and Law – a troubled relationship*. In: *parallax. Special Issue: Law and visual culture*. Taylor & Francis. Leeds, 2008, vol.14, no 4, S. 1-9

Solari-Yrigoyen, Hipólito: *El Ocaso de la Antidemocracia en la República Argentina*. Nueva Sociedad N°31-32 Julio-Octubre 1977

Onlinequellen

Lexika und Nachschlagewerke

<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/simuler/68808>, Zugriff am 26.6.2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Habeas_corpus, Zugriff am 8.12.2013

<http://de.wikipedia.org/wiki/Nacht-und-Nebel-Erlass>, Zugriff 20.1.2014

Constitution of the Argentine Nation, Chapter II, Section 36. (Letzte Verfassungsänderung 1997)
In: <http://www.biblioteca.jus.gov.ar/Argentina-Constitution.pdf>, Zugriff am 17.1.2014

Foren

<http://www.tubabel.com/definicion/29648-rati>, Zugriff am 8.8.2014

Nueva Mayoría: *Mediciones Online*. 25.1.2013. In: http://www.nuevamayoria.com/index.php?option=com_content&task=view&id=3800&Itemid=30, Zugriff am 11.8.2014

Artikel und Publikationen

Amnesty International: *Global Corruption Report 2007* (english). Cambridge University Press. New York, 2007. In: http://issuu.com/transparencyinternational/docs/global_corruption_report_2007_english?e=2496456/2664845, Zugriff am 26.8.2014

Jean Baudrillard - *Simulacra and Simulations - I. The Precession of Simulacra*. Translated by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. In: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations-i-the-precession-of-simulacra/>, Zugriff am 29.7.2013

Bayer, Osvaldo: *La muerte argentina*. Página 12, 24.März 2011.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/164788-52698-2011-03-24.html>,
Zugriff am 9.3.2014

Becerra, Nicolas E.: Urteilsbegründung im *Fall Poblete* von, Buenos Aires, 29.8.2002,
<http://www.cels.org.ar/common/documentos/Caso%20Poblete%20-%20Dictamen%20de%20Procurador%20general.pdf>, Zugriff am 26.8.2014

Benedetti, Mario: El elefante memorioso. El País, edición impresa. Madrid, 24.3.1995, http://elpais.com/diario/1995/03/24/opinion/795999607_850215.html, Zugriff am 6.12.2013

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte.
<http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html>, Zugriff am 23.9.2014

Bernardes, Horacio: *La denuncia hecha cine*. Página 12, Buenos Aires, 16.9.2010. In: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/5-19284-2004-01-07.html>, Zugriff am 5.8.2014

Catoggio, Maria Soledad: *La última dictadura militar 1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*. Sciences Po. Online Encyclopedia of Mass Violence. 25.1.2010, S.13, http://www.massviolence.org/PdfVersion?id_article=485, Zugriff am 16.8.2013

CELS, *Informe sobre el caso Carrera*, Buenos Aires, 27.8.2013, S.2. In: http://www.cels.org.ar/common/documentos/Informe_Carrera_27.08.2013.pdf, Zugriff am 7.8.2014

CONADEP: Nunca mas. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. In: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas1f09.htm>, Zugriff am 6.12.2013

Constitution of the Argentine Nation, Chapter II, Section 36. (Letzte Verfassungsänderung 1997) In: <http://www.biblioteca.jus.gov.ar/Argentina-Constitution.pdf>, Zugriff am 17.1.2014

EcoDías: Piñeyro y su Rati Horror Show. 8.1.2013, <http://www.ecodias.com.ar/art/pi%C3%B1eyro-y-su-rati-horror-show>, Zugriff am 2.8.2013

Engler, Verónica: “*Es prejuicio decir que las lenguas indígenas no son comunicativamente eficientes*”. *Dialogos: Cristina Messineo, investigadora de los idiomas originarios en la Argentina*, 5. Mai 2014. In: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-245492-2014-05-05.html>, Zugriff am 5.5.2014

Leonardo M. D’Espósito: “Los noventa son el plan maestro de la dictadura.” Lucrecia Martel estrena LA MUJER SIN CABEZA. Interview mit Lucrecia Martel, 20.08.2008. In: <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, Zugriff am 9.8.2013

Feinmann, José Pablo: Amenazas. Página 12, Buenos Aires, 20.6.2006 In: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-64507-2006-03-20.html>, Zugriff am 16.8.2013

Frías, Miguel: *Justicia por mano propia. Enrique Piñeyro apunta a un caso de gatillo fácil*. Clarín, 16.9.2010. In: http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Justicia-mano-propia_0_336566483.html?print=1, Zugriff am 5.8.2014

Greenberg, Michael: *Las dagas de Borges. Lecciones de los maestros Borges y Cortázar en el aula*. Letras Libres. 2/2014. In: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-dagas-de-borges>, Zugriff am 12. März 2014

Huber, Hans Dieter: „Die Abwesenheit des Anwesenden (oder) Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren.“ *Zur Ausstellung "fast nichts/almost invisible"*, kuratiert von Jan Winkelmann, Kunstmuseum Singen, im ehemaligen Umspannwerk 1996. In: <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/abwesenheit.html>, Zugriff am 5.8.2013

Huhle, Rainer: Vom schwierigen Umgang mit „Verbrechen gegen die Menschheit“ in Nürnberg und danach. Centro de derechos humanos, Nürnberg, 2009 http://www.stiftung-evz.de/fileadmin/user_upload/EVZ_Uploads/Handlungsfelder/Handeln_fuer_Menschenrechte/Menschen_Rechte_Bilden/huhle-verbrechen_gegen_die_menschheit.pdf, Zugriff am 10.5.2013

Kreimer, Juan Carlos: Galopador contra el viento. Página 12, Buenos Aires, 1.2.2009. In: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5085-869-2009-02-01.html>, Zugriff am 7.4.2014

Murat, Pierre: *LA CRITIQUE LORS DE LA SORTIE EN SALLE DU 29/04/2000*, In: <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-femme-sans-tete,377935,critique.php>, aufgerufen am 24.4.2014

Nueva Mayoría: Mediciones Online. 25.1.2013. In: http://www.nuevamayoria.com/index.php?option=com_content&task=view&id=3800&Itemid=30, Zugriff am 11.8.2014

Del Río, Joel: *Lucrecia Martel y su travesía fecunda en la EICTV*. La Jiribilla J. 11/ Nr. 583, Havana 7-13. Juni 2012, in: http://www.lajiribilla.cu/2012/n583_07/583_17.html, Zugriff am 12.5.2014

Rohter, Larry: *Presentada como una metáfora de la Argentina, "Nueve Reinas" se estrena en Nueva York*. 10.04.2002, The NY Times. In: <http://edant.clarin.com/diario/2002/04/10/s-370685.htm>, aufgerufen am, 14.7.2014

Schwab, Klaus (Hg.), World Economic Forum: *Global Competitiveness Report 2013-14. Full Data Edition*.

Scotti, Marcelo: *Nueve Reinas*. Dirección General de Cultura y Educación de Buenos Aires, Provincia, La Plata 2008, S. 5 URL: <http://abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/nuevereinas.pdf>

Ponti, Claudio Ruben: A 34 años del asesinato de Jorge Cafrune.1.2.2014. In : <http://peronistahastalamuerteclaudio.blogspot.co.at/2012/02/34-anos-del-asesinato-de-jorge-cafrune.html>, Zugriff am 7.4.2014

Trzenko, Natalia: *Un documental de detectives. A partir de un caso policial, Piñeyro crea un film tan entretenido como necesario*. La Nación, 16.09.2010. In: <http://www.lanacion.com.ar/1304950-un-documental-de-detectives>, Zugriff am 5.8.2014

Videoquellen Online

Caiga quien caiga: *Caso Carrera – Justicia injusta*. América TV, 2.10.2012, TC 9'56"-10'30" und TC 17'09"- 19'25". In: https://www.youtube.com/watch?v=JhUgHzV6Juk&list=PLsWHqwoT6_uzauJg1mc-wFG_bVUd_sxa3&index=6, Zugriff am 10.8.2014

The headless woman (La mujer sin cabeza). Q&A with Lucrecia Martel and Scott Foundas, am 17.7.2009, UCLA telefilm and Video Archive:

Part 1 of 4: <http://www.youtube.com/watch?v=Ti4Pi496TmM>, Zugriff am 24.2.2014

Part 2 of 4:
<https://www.youtube.com/watch?v=pXw9KYadqw&list=PL962FBE5B9AE8A2EC&index=24>,
Zugriff am 26.8.2014

Part 3 of 4: <https://www.youtube.com/watch?v=-lBhcXHwd08>, Zugriff am 26.8.2014

Fabián Bielinsky im Interview mit Eduardo Ruderman im Rahmen der CLAC-Interviews (CLAC – Escuela de de Cine y Actuación), o.D- (S. E-mail von E. Ruderman im Anhang)
<https://www.youtube.com/watch?v=2d8q82zQGEU&index=26&list=PL962FBE5B9AE8A2EC>, Zugriff am 19.9.2014

Propaganda de la dictadura militar argentina: silla. In: https://www.youtube.com/watch?v=nZ_DqGEEmlU, Zugriff am 26.8.2014

Filme

Primärquellen

Bielinsky, Fabián: *DIE NEUN KÖNIGINNEN* (NUEVE REINAS). AR 2000.
Fernsehaufzeichnung ARTE, 15.9.2010

Bielinsky, Fabián: *NUEVE REINAS*. AR 2000. Patagonik Films. In:
<https://www.youtube.com/watch?v=wFjR-n1evTc>

Martel, Lucrecia: *LA MUJER SIN CABEZA*. AR 2008. DVD Fernsehaufzeichnung. ARTE,
7.6.2011

Piñeyro, Enrique: *EL RATI HORROR SHOW*. Aqua Films. AR, 2010/2012 (Kopie der
Produktionsfilma Aqua Films)

Sekundär

Ayala, Fernando/ Jusid, Juan José: *PLATA DULCE*. AR 1982.
In: <https://www.youtube.com/watch?v=6XMG1cfITzY>, Zugriff am 2.6.2013

Bielinsky, Fabián: *EL AURA*. AR 2005.

Campanella, Juan José: *EL SECRETO DE SUS OJOS*. AR/ES 2009

Campanella, Juan José: *EL HIJO DE LA NOVIA*. AR/ES 2001. Kopie privat.

Carri, Albertina: *LOS RUBIOS*. AR 2003. In: <http://vimeo.com/44770680>, Zugriff am 12.12.2012

Cossen, Florian: *DAS LIED IN MIR*. D 2010. Kopie privat.

Echeverría, Carlos: *JUAN, COMO SI NADA HUBIERA SUCEDIDO*. AR 1987.
In: part 1/9: <https://www.youtube.com/watch?v=tUKTgAPDwOU> (part 1-9/9)

Katz, Ana: *EL JUEGO DE LA SILLA*. AR 2009. In:
<https://www.youtube.com/watch?v=UqBYvcfAybc&list=PLAD73A74656D577F2&index=1>
(part 1-9/9)

Martel, Lucrecia: *LA CIÉNAGA*. (AR 2001) Kopie privat.

Martel, Lucrecia: *LA NIÑA SANTA*. AR/NL/ES (2004). DVD Fernsehaufzeichnung. ARTE 23.1.2007

Piñeyro, Enrique: *WHISKY, ROMEO, ZULU* (AR 2004)

In: <https://www.youtube.com/watch?v=TjTpbgXn1-M> (parte 1)

<https://www.youtube.com/watch?v=SLPvMHvJgxk> (parte 2)

Piñeyro, Enrique: *FUERZA AÉREA SOCIEDAD ANÓNIMA* (AR 2006)

Puenzo, Luis: *LA HISTORIA OFICIAL*, AR 1985. In:

https://www.youtube.com/watch?v=Ebrj_bYYJ2k, Zugriff am 14.5.2013

Solanas, Fernando: *SÜDEN (SUR)*. AR/ FR 1988. Video Fernsehaufzeichnung. Orf2, 9.1.1995

Solanas, Fernando: *MEMORIA DEL SAQUEO*. AR 2004. In:

<https://www.youtube.com/watch?v=v1Kbfjt2KtA>, Zugriff am 25.9.2014

Sofern nicht anders angegeben bezieht sich der letzte Zugriff auf die Videolinks jeweils auf den 25.9.2014. Bei fehlender Angabe handelt es sich um einen Kinobesuch.

Anhang

Rafael Courtoisie: el elefante memorioso

Un día todos los elefantes se reunirán para olvidar

Todos menos uno.

Übersetzung:

Eines Tages werden sich alle Elefanten versammeln um zu vergessen,
alle außer einem.

E-Mails

E-Mail bezüglich Verwendung von Cinemascope in Argentinien

Respecto a su pregunta el sistema Cinemascope comienza a utilizarse en Argentina a mediados de los años cincuenta. En pocos años casi todas salas se adaptaron al nuevo formato. Tuvo su mayor desarrollo entre los sesenta y setenta, no es demasiado distinto a lo ocurrido en otros países.
Un cordial saludo,

andrés

--

Andrés Levinson

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (Bs.As.)

E-Mail vom 14.4.2014 an die Verfasserin

E-Mail- Verkehr bezüglich näherer Angaben zu Ort und Zeit des Interviews von Eduardo Ruderman mit Fabián Bielinsky

Estimad@s colaborantes del CLAC,estoy investigando sobre Fabian Bielinsky y su película Nueve reinas para mi tesis que estoy escribiendo en la Universidad de Viena, Austria. Encontré la primera parte de la entrevista de Eduardo Ruderman a Bielinsky y les quería preguntar cuándo y dónde tuvo lugar. Además me interesaría la segunda parte, está disponible en algún lugar?Muchas gracias desde ya y saludos cordiales desde Viena,Maggy

El mensaje fue escrito el 26-06-14

Antwort E. Ruderman am 27.6.2014:

Lamento decirte que no recuerdo la fecha y que no hubo segunda parte.
Saludos.
Eduardo Ruderman

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1-10: Screenshots aus LA MUJER SIN CABEZA

Abb.12-16: Screenshots aus NUEVE REINAS

Abb. 17-20: Screenshots aus EL RATI HORROR SHOW

Abb. 21: „Justicia“ von Rogelio Yrurtia. In:

http://es.wikipedia.org/wiki/Rogelio_Yrurtia#mediaviewer/File:La_Justicia_Rogelio_Yrurtia%283%29.JPG, Zugriff am 26.9.2014

Abstract

Seit etwas mehr als einer Dekade existiert das Phänomen des *Nuevo Cine Argentino* (Neues Argentinisches Kino), mit dem das argentinische Kino auf internationalen Festivals reüssiert und auch im wissenschaftlichen Kontext von sich reden macht. Die Filmlandschaft Argentiniens hat sich seit dem Ende der 1990er Jahre zunehmend von rein kommerziellen Aspekten emanzipiert und damit auch der politischen Auseinandersetzung auf der Leinwand auf vielfältige Weise Raum gegeben. Nicht zufällig fällt diese Entwicklung mit der größten politischen und wirtschaftlichen Krise zusammen, die der argentinische Staat nach dem Ende der letzten Militärdiktatur 1983 erfahren hat. Die Proteste gegen die damalige Wirtschaftspolitik solidarisierten sich mit Menschenrechtsorganisationen, die sich für die juristische Vergangenheitsbewältigung der Diktatur einsetzten.

Beide Bewegungen gründen auf Misstrauen gegenüber den staatlichen Institutionen, das auf die negativen Erfahrungen mit diesen Institutionen beinahe im gesamten vergangenen Jahrhundert, insbesondere jedoch seit dem Beginn der letzten Diktatur, zurückgeht und durch das Verdrängen dieser Erfahrungen aus der Öffentlichkeit noch verstärkt wurde.

Für das Vertrauen in die staatlichen Institutionen oder das Misstrauen ihnen gegenüber hat der Begriff der Gerechtigkeit zentrale Bedeutung, dessen Definition Schwankungen unterliegt, die nicht zuletzt von der Sicht auf die Vergangenheit geprägt werden. Dabei spielen Zeug_innen und die mediale Aufmerksamkeit, die diese erhalten, eine maßgebliche Rolle, die auch im Prozess der argentinischen Vergangenheitsbewältigung zu einer völlig neuen Interpretation der Diktatur-Vergangenheit geführt hat.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird unter Bezugnahme auf Michel Foucaults Analyse von Sophokles' Drama „König Ödipus“ gezeigt, wie die Figur des Zeugen die Entwicklung der Demokratie gerade in Transitionszeiten, wie sie auch Argentinien nach der Diktatur durchlebt hat, beeinflusst. Daran anschließend wird anhand der Ausführungen der Juristin und Medienwissenschaftlerin Cornelia Vismann nachvollzogen, inwiefern Film eingesetzt wird, um Zeugnissen mediale Aufmerksamkeit zu verschaffen. Vismann zeigt wie bei den Nürnberger Prozessen, dem wohl bekanntesten Beispiel für transitionale Justiz, versucht wurde, mit Hilfe eines Films die Lücke zu schließen, die die öffentliche Erinnerung an die Vergangenheit aufwies. Im Kino Argentiniens, wo die justizielle Vergangenheitsbewältigung in den Neunziger Jahren beinahe zum Erliegen gekommen war, macht Film hingegen gerade diese Lücke sichtbar und zeigt, welche Formen die Abwesenheit von Gerechtigkeit im Staat annehmen kann.

Anhand von drei Filmen, die den Zeitraum 2000 bis 2012 umfassen, wird im zweiten Teil dargestellt, wie die mangelnde justizielle Vergangenheitsbewältigung Argentiniens im Kino reflektiert und auf welcher unterschiedlichen Art und Weise kinematographische Ästhetik das Thema aufgreift.

In *LA MUJER SIN CABEZA* (2008) von Lucrecia Martel wird im postkolonialistischen Kontext der argentinischen Provinz auf metaphorische Weise die Traumatisierung einer Gesellschaft reflektiert, in der die Rechte von Minderheiten missachtet werden und die Mittäter_innenschaft den Rest der Gesellschaft emotional korrumpiert. Martel lässt diese Traumatisierung durch ungewöhnliche Kameraeinstellungen und Irritationen auf der Tonspur spürbar werden.

Im Kultfilm *NUEVE REINAS* (2000) von Fabián Bielinsky werden das Lebensgefühl und der öffentliche Diskurs des Neoliberalismus der späten 1990er Jahre in einer dramaturgischen Simulation widerspiegelt. Durch einen ungewöhnlichen *plot twist* am Ende des Films werden einfache Schuldzuweisungen jedoch unterlaufen und das Publikum dazu angeregt, die eigene moralische Verantwortung zu reflektieren.

In Enrique Piñeyros Dokumentarfilm *EL RATI HORROR SHOW*, der einen Fall von Polizeikorruption aufdeckt, wird schließlich die eigene Medialität durch Ausstellen der verwendeten filmischen Mittel reflektiert, und das Kinopublikum dadurch auf seine eigene Rolle im medialen Geflecht zurückgeworfen.

In allen drei Filmen wird der jeweilige Inhalt durch die verwendete ästhetische Strategie wieder aufgegriffen und die Abwesenheit von Gerechtigkeit, von der erzählt wird, somit sichtbar gemacht.

Diese filmästhetische Reflexion eröffnet dem Publikum die Möglichkeit zur Reflexion über die Verantwortung für das eigene Urteil (im Kantschen Sinn), das wir uns sowohl als Rezipient_innen von Kunstwerken als auch als Staatsbürger_innen bilden müssen.

Abstract

For just over a decade the phenomenon of the *Nuevo Cine Argentino* (New Argentinean Cinema) has been celebrated at international film festivals and talked about in the scientific context. Since the end of the 1990s Argentina's film landscape has emancipated itself gradually from purely commercial aspects and has made space for political debate on the big screen in various ways. It is no coincidence that this development started around the time of the biggest political and economical crisis the Argentinean State had seen since the last dictatorship ended in 1983. The protests against the economic policy at the time united with human rights organizations that spoke up for the judicial process of coming to terms with the dictatorial past.

Both movements are based on mistrust towards state institutions that was caused by the negative experiences with these institutions through most of the 20th century, but particularly since the beginning of the last dictatorship, and this mistrust was reinforced by the suppression of these experiences in the public.

The idea of what justice is has a decisive role in the movement against governmental institutions. The definition underlies deviations based not least on our perception of the past. Witnesses and the attention they receive in the media are crucial in this process and have led to new interpretations of the dictatorial past in the course of Argentina's debate of its own past.

The first part of this thesis relates to Michel Foucault's analysis of Sophocles' drama "Oedipus the King" and how the figure of the witness influences the development of democracy especially in times of transition, which is what Argentina is going through since the end of the dictatorship. Following this I will retrace the report by jurist and media scholar Cornelia Vismann that demonstrates the ways film is used to generate media attention. Vismann shows how the Nuremberg trials, one of the best-known examples for transitional justice, attempted to close the gap in public memory of the past by means of a moving picture. In the cinema of Argentina where the judicial process of coming to terms with the past had nearly halted in the 1990s, film however is making this gap visible and demonstrates what shape the absence of justice in a state can assume.

By means of three movies that cover the period from 2000 to 2012 the second part of the paper demonstrates how the scarce judicial process of coming to terms with the past in Argentina is being reflected in the cinema and in what different ways cinematic aesthetics are used to enhance this subject.

LA MUJER SIN CABEZA (2008) by Lucrecia Martel metaphorically reflects society's trauma in the postcolonial context of the Argentinean province where the rights of minorities are neglected and the complicity corrupts the rest of the society emotionally. Martel makes the trauma perceptible by means of uncommon camera angles and irritations on the soundtrack.

In the cult movie *NUEVE REINAS* (2000) by director Fabián Bielinsky the attitude towards life and the public discourse of late 1990s Neoliberalism are reflected in a dramaturgical simulation. In an unusual plot twist at the end of the movie simple assignments of guilt are avoided and the audience is encouraged to interpret their own moral responsibility.

Enrique Piñeyro's documentary *EL RATI HORROR SHOW* (2012) follows a case of police corruption and at the same time criticizes the media's role in judicial cases. To this end Piñeyro uses self-awareness as a tool by exposing the cinematic instruments applied. Thereby the audience is exposed to reverberations of its own part in the media network.

In all three movies the content is enhanced by the aesthetic strategy that is being used and the absence of justice in the movies' narratives is made visible in this way.

These cinematic reflections in the aesthetics provide the opportunity for the audience to reflect about the responsibility for their own judgement (in a Kantian sense) that we have to form both as recipients of works of art and as citizens.

Curriculum Vitae

Angaben zur Person

Name	Anna Magdalena Sperl
Geboren	26. September 1985 in Weißenburg i. Bay.
Staatsangehörigkeit	Deutschland
e-mail	a0609918@univie.ac.at

Ausbildung

2000 – 2005	E.T.A.-Hoffmann-Gymnasium Bamberg, Abitur
August 2001 – Januar 2002	High School in Frazee, Minnesota (USA)
Seit Oktober 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Komparatistik und Romanistik an der Universität Wien
September 2005 – April 2006	Sprachaufenthalt in Buenos Aires, Argentinien

Berufliche Erfahrungen

05/2006 – 09/2006	Regiehospitantz am Hans-Otto-Theater Potsdam
08/2008 – 10/ 2008	Praktikum im Textarchiv Deutsches Filmmuseum Frankfurt
09/2009 – 05/2010	Fremdsprachenassistentz an zwei Schulen der Sekundarstufe in Nantes, Frankreich
09/2010 – 12/2010	Praktikum in der Cinemathek des Goethe-Instituts in Buenos Aires, Argentinien
seit 2010	Mitarbeit in der Kulturinitiative fiveseasons, Organisation und Kuratierung des interdisziplinären Festivals <i>herbstklang</i>
2011 – 2014	Tätigkeiten bei Kieslerstiftung Wien, Viducate (Symposium für Video im Bereich Medienbildung in der Schule), steirischer herbst, Wiener Festwochen, Berlinale
seit 2009	Mitarbeit in der österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität Wien (Studienvertretung 2009-2013)