
**GEWALTHERRSCHAFT IN ARGENTINIEN:
EINE BEISPIELHAFTE ANALYSE DER DARSTELLUNG VON GEWALT IN GARAJE
OLIMPO**

Friederike Bischoff¹

Resumo: Seguindo as aspirações de se criar uma política de memória, Marco Bechis tematiza em seu filme *Garaje Olimpo* práticas de tortura e sequestro durante a ditadura militar argentina. *Garaje Olimpo* tem por protagonista María Fabiani, uma jovem que reside junto com sua mãe em uma casa na cidade de Buenos Aires. Maria é conduzida por seu inquilino, um policial militar, à prisão secreta *Garaje Olimpo*, onde a jovem é torturada e, por fim, assassinada. A presente análise se baseia em um conceito amplo de violência, que, entre outros, abrange a noção de repressão e visa à destruição. A análise revela no plano narrativo, estético e musical as diferentes representações de violência física, psíquica e indireta. No plano narrativo, Bechis trabalha com elementos de antecipação, com oposições de luz e escuridão, e com distância e proximidade em cenas de violência física. O resultado obtido no plano narrativo, que tende à não-exposição da violência, faz de *Garaje Olimpo* um filme da inquietação.

Palavras-chave: representação da violência; ditadura militar; não-exposição; Argentina; terrorismo de Estado.

Zusammenfassung: Im Zuge erinnerungspolitischer Bestrebungen thematisiert Marco Bechis in seinem Film *Garaje Olimpo* Folter und Verschleppung während der argentinischen Militärdiktatur. *Garaje Olimpo* handelt von María Fabiani, einer jungen Frau, die mit ihrer Mutter in einem Haus in Buenos Aires lebt. Sie wird von ihrem Mitbewohner, einem Militärpolizisten, in das Geheimgefängnis *Garaje Olimpo* verschleppt, dort gefoltert und anschließend umgebracht. Die Analyse beruht auf einem breiten Gewaltbegriff, der unter anderem Unterdrückung umfasst und Zerstörung als Ziel hat. Sie zeigt auf narrativer, gestalterischer und musikalischer Ebene die differenzierten Darstellungen physischer und psychischer bzw. indirekter Gewalt. Auf narrativer Ebene arbeitet Bechis mit Elementen der Vorhersehung, mit Gegensätzen von Licht und Dunkelheit und mit Distanz und Nähe in Szenen physischer Gewalt. Das daraus resultierende Nicht-zeigen der Gewalt, macht *Garaje Olimpo* zu einem Film des Unbehagens.

Schlüsselwörter: Gewaltdarstellung; Militärdiktatur; Nichtzeigen; Argentinien; Staatsterrorismus.

Einleitung

Im zwanzigsten Jahrhundert gab es in Lateinamerika zahlreiche Diktaturen, so auch in Argentinien. Nach Juan Peróns Sturz 1955 regierte dort eine Militärjunta. Sie entschied nach Protesten und Streiks nationale Wahlen durchzuführen. In diesen gewann die peronistische Partei und Héctor Cámpora wurde am 25. Mai 1973 Präsident. Nach seiner Rückkehr übernahm Perón am 12. Oktober 1973 das Amt des Präsidenten, starb jedoch im Juli 1974. Wegen steigender Gewalt übergab die peronistische Regierung dem Militär die Befugnis über militärische und sicherheitsbedingte Operationen

¹ Interamerikanische Studien. Interdisziplinäre Medienwissenschaften. Universität Bielefeld. E-mail: f.bischoff@uni-bielefeld.de

selbstständig zu entscheiden. Unter Generalleutnant Videla übernahm das Militär am 24. März 1976 die politische Macht über Argentinien (vgl. Robben 2012: 34–35). Der Machtwechsel bedeutete auch für viele Künstler und Filmemacher Zensur, Festnahme, Folter oder Exil. Die Rückkehr zur Demokratie im Dezember 1983 war für Argentinien auch eine Rückkehr zum Kino und die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (vgl. King 2006: 300-307).

Fokus dieses Beitrags ist *Garaje Olimpo* (1999) von Marco Bechis. Er ist einer der wenigen fiktiven argentinischen Filme der 1990er Jahre, der sich mit politischer Vergangenheit auseinandersetzt (vgl. Aguilar 2011: 117). *Garaje Olimpo* spielt zur Zeit der letzten Argentinischen Militärdiktatur (1976-1983). Regisseur Marco Bechis selbst wurde im Alter von zwanzig Jahren kurzzeitig im Club Atletico, einem Geheimgefängnis, festgehalten und gefoltert, bevor er aus Argentinien abgeschoben wurde (vgl. http://www.marcobechis.com/pdf/BIO_MB.pdf). *Garaje Olimpo* hat also autobiografische Elemente bzw. Bechis eine legitime Stimme (vgl. Vieira 2006: 1) um die Verschleppung in Argentinien zu kommunizieren.

Im folgenden Beitrag soll *Garaje Olimpo* im Hinblick auf die Darstellung von Gewalt² untersucht werden. In einem ersten Teil soll die Methode der Film- und Fernsehanalyse erläutert werden. Dann folgt eine theoretische Rahmung des Gewaltbegriffs in Erzählungen. Im Bezug auf diesen sollen dann Formen der Gewalt und Formen ihrer Darstellung aus *Garaje Olimpo* herausgearbeitet werden.

In Film und Fernsehen³ – und vermehrt über das Internet – werden wir tagtäglich audiovisuell mit Gewalt konfrontiert. Diese Gewalt kann fiktiv oder dokumentarisch sein. In jedem Fall wird der öffentliche Diskurs von den „(...) Formen der Gewalt-Kommunikation des Fernsehens geprägt (...)“ (Keppler 2006: 7). Sie bietet damit ein erinnerungspolitisches Potential.

Methode und theoretischer Rahmen

Im Folgenden soll zunächst auf die Methode der Film- und Fernsehanalyse und die Bedeutung von Film als Medium (Mikos 2008; Hickethier 2007; Keppler 2006) eingegangen werden. Im zweiten Teil wird dies dann mit Theorien zur Darstellung von Gewalt im Film kontextualisiert.

² Gewalt ist ein unglaublich komplexes Thema, dessen gesamten theoretischen und akademischen Diskurs diese Arbeit nicht gerecht wird. Deshalb konzentriert sich die Arbeit weitestgehend auf die Darstellung von Gewalt ohne auf historische Erzählungen von Gewalt einzugehen.

³ Ich beziehe in dieser Arbeit Literatur und Theorie zu Film und Fernsehen gleichermaßen ein, da eine Unterscheidung im fiktiven Bereich bzw. Bereich des Spielfilms nicht notwendig erscheint. Autoren wie Lothar Mikos fassen diese in ihrer Analyse zusammen.

Film- und Fernsehanalyse

Die Filmanalyse zielt nach Lothar Mikos darauf ab, „[...] die Strukturen von Filmen und Fernsehsendungen funktional im Rahmen der Kommunikationsprozesse zu betrachten, in die sie eingebunden sind“ (Mikos 2008: 12). Bei der Analyse dieser Medien sind filmische Strukturen auf dreifache Weise zu befragen:

[...] erstens im Hinblick auf die inhaltliche und erzählerische Kohärenz einer Films, zweites im Hinblick auf die gestalterischen Mittel, die auf die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Rezipient*innenzielen, und drittens im Hinblick auf den kommunikativen Prozess und dessen Kontexte, denn der Sinn eines Films oder einer Fernsehsendung realisiert sich erst in der Rezeption durch Zuschauer. (Mikos 2008: 13)

Um eine nachvollziehbare Analyse zu gewährleisten sollte der Filmtext operationalisierbar sein. Geläufig ist dafür ein Sequenzprotokoll (vgl. Mikos 2008: 95) oder Filmtranskript (vgl. Keppler, 2006: 106).⁴

Filme und Fernsehsendungen bieten verschiedene Lesarten an und haben „(...) lediglich potenzielle Bedeutungen (...)“ (Mikos 2008: 23). Es ist also auch bei den Analyseergebnissen von potenziellen Bedeutungen auszugehen, deren subjektiver Charakter nicht zu leugnen ist. Filme „(...) funktionieren als Agenten in der sozialen Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen, denn sie können ihr Sinnpotential nur in den sozialen und kulturellen Beziehungen entfalten, in die sie integriert sind (...)“ (Mikos 2008: 24). Das heißt für die Analyse, dass durchaus Elemente und Repräsentationen übersehen werden können, die im deutschen Kulturraum kein Sinnpotential haben.

Das Erkenntnisinteresse der Analyse kann sich nach Mikos auf fünf Ebenen beziehen: „Inhalt und Repräsentation; Narration und Dramaturgie; Figuren und Akteure; Ästhetik und Gestaltung; Kontexte.“ Diese Ebenen sind miteinander verknüpft und werden einzeln oder gemeinsam in der Analyse aufgegriffen. In dieser Arbeit finden alle Bereiche Beachtung, wenn auch nicht im gleichen Maß, denn in der Filmanalyse geht es nicht darum, was dargestellt wird, sondern wie es dargestellt wird (vgl. Mikos 2008: 43-45). Durch die Untersuchung des Inhalts und seinen Repräsentationen wird danach gefragt, wie sich der Film als Text und damit Teil der Repräsentationsordnung „(...) im

⁴ Das für diesen Artikel verwendete Protokoll bedient sich zwar einiger Begriffe Keplers, basiert aber auf einem weniger komplexen Sequenzprotokoll. Die schriftsprachliche Transkription ausgewählter Sequenzen trägt zur Genauigkeit der Analyse und auch zur Transparenz ihrer Darstellung bei, da sie die Kommunikationsvorgänge fixiert (vgl. Keppler, 2006: 107).

sozialen und diskursiven Feld einer Gesellschaft verortet.“ (Mikos 2008: 107) Mikos verweist auf drei Ebenen der Repräsentation über die die möglichen Bedeutungen herausgearbeitet werden: (1) Inhalt der Bilder, (2) Modalitäten der Repräsentation und (3) Bedeutungsentstehung durch Montage (vgl. Mikos 2008: 107-110).

Das Auditive wird bei der Analyse von Filmen häufig vernachlässigt, auch wegen der relativen Dominanz des Visuellen bei der menschlichen Wahrnehmung. Im Film gibt es drei auditive Ebenen: Geräusche, Musik und Sprache. Die „Atmo“ und Geräusche unterstützen den Wirklichkeitseindruck. Der Ton im Allgemeinen kann als „verbindende Klammer“ gesehen werden, der eine Handlungseinheit produziert. Musik dient der Akzentuierung und hat emotionale Qualitäten für den Film und seine Handlung (vgl. Hickethier 2007: 91-94).

Gewalt im Film

Diese Arbeit erfasst Gewalt im weiteren Sinne als Zerstörung der Grundbedingung sozialer Subjektivität. Dabei wird das Verhältnis von physischer und psychischer Gewalt als kontinuierlich und reziprok verstanden (vgl. Keppler 2006: 145). Bernhard Waldenfels zweifelt an der Trennung von physischer und psychischer Gewalt und führt aus, dass wenn man von einer „(...) übergreifenden Lebenssphäre ausgeht, nämlich von der *Leiblichkeit als einer Sphäre der Verletzlichkeit*“ im weiteren Sinne auch „(...) Kleiderzwang oder umgekehrt die entwürdigende Entkleidung, Einbruch und Hausfriedensbruch, Vertreibung aus der Heimat, Sprachverbot und Sippenhaftung Exerzierfelder (...)“ als Formen indirekter Gewalt zu verstehen sind (Waldenfels 2000: 15). Ein Gewaltakt umfasst also nicht nur einen physischen Akt, der jemanden körperlich verletzt, sondern auch Unterdrückung.

Keppler führt aus, dass jedoch nicht jede Verletzung als Gewalt zu verstehen ist. Als soziales Phänomen muss sie Zerstörung als Ziel haben und ist im Verhältnis von Tätern, Opfern und möglichen Zuschauern zu verstehen. Ihre "(...) Klassifikation *als* Gewalt - ist wesentlich von den Deutungen mitbestimmt, die die mehr oder weniger unbeteiligten Zuschauer ihrem Vorkommen geben." (Keppler 2006: 146–147) Im Film handelt es sich meistens „(...) um eine fiktive Darstellung einer Gewalt (...), die *wie reale* Gewalt zur Erscheinung kommt“ und auf mögliche Ereignisse anspielt (ebd. 157).

Nach Hans Wulff gibt es vier Horizonte der Erzählung von Gewalt: Begründung der Gewalt, Idole, relative Entgrenzungen und kollektive Angstvisionen (Wulff 1990). (1) Die Begründung der Gewalt ist laut Wulff ein zentrales Motiv der Erzählung von Gewalt. Meistens ist die Begründung der Gewalt in einer Vorgeschichte verankert und ermöglicht eine „reaktive“ bzw. legitime Form von Gewalt, also als Antwort auf ein voriges Ereignis. Walter Benjamin unterscheidet hier: „Der Sinn der

Unterscheidung der Gewalt in recht-mäßige und unrechtmäßige liegt nicht ohne weiteres auf der Hand. Ganz entschieden ist das naturrechtliche Mißverständnis abzuwehren, als bestehe er in der Unterscheidung von Gewalt zu gerechten und ungerechten Zwecken.“ (Benjamin 2015: 33) Rechtmäßigkeit von Gewalt und Gewalt zu rechten Zwecken sind also nicht miteinander gleichzusetzen.

Demonstrative Gewalt, also Gewalt, die ohne Grund auftritt, ist in Erzählungen ein auffallendes Element (Wulff 1990.).

Die gewalttätige Interaktion wird von uns nach wie vor als eine gefühls- und affektintensive Form der Kommunikation angesehen. Sind darum Henker und KZ-Mannschaften so schwer zu begreifen? Weil sie ohne jede Erregung und ohne jegliche Bindung an die Opfer Gewalt anwenden? Weil sie so ohne Interesse an ihren Opfer-Objekten sind? Tut sich hier ein Widerspruch auf, der unser Denken über Gewalt von der Industrialisierung realer Gewalt trennt? (Wulff 1990)

Wulff verbindet hier Gewalt und Emotionalität mit der Begründung von Gewalt. Die Unverständlichkeit bzw. den Mangel an Nachvollziehbarkeit für Handlungen ohne Interesse am Opfer hebt er jedoch durch ein Experiment von Stanley Milgrim aus, in dem deutlich wird, dass Gewaltakte von *jedem* durchgeführt werden, wenn sie keine Verantwortung für die Folgen tragen: „Er schuf Distanz und Differenz, indem er zeigte, daß der Zwang, in den einer gerät, der in seinem Stück eine Rolle übernimmt, so groß ist, daß alle Bedenken, alle Moral, alle Anständigkeit zusammenbrechen.“ (Wulff 1990)

Folterer nehmen also innerhalb eines Systems eine Rolle ein, deren Erfüllung sie moralisch nicht anzweifeln. (2) Der zweite Horizont der Gewalt betrifft den Idol-Charakter in Erzählungen. Idole brechen aus ihrer langweiligen Alltagssituation aus, „stehen ihren Mann“. Beim Idol geht es um eine Form der Subjektivierung des Charakters. Es geht darum, „(...) daß die beschriebene Filmfigur konsequent ist, souverän, moralischen Kategorien folgt und in einer Art und Weise Autonomie zum Handlungsprinzip erhebt (...)“ (Wulff 1990) Hier erfolgt eine Legitimierung von Gewalt also über Charaktereigenschaften, die als positiv und erstrebenswert gelten. Für Wulff ist Gewalt in der Erzählung im weiteren Sinne dadurch „(...) ein *Akt rudimentärer Auflehnung* gegen Unterdrückung, Entfremdung, Konformität und Entindividualisierung.“ (Wulff 1990) (3) Unter der relativen Entgrenzung versteht Wulff aufbauend auf Idolisierung eine „(...) *Überwindung bedrückender Relationen des Alltags, Eroberung neuer und ungebrochener Identität.*“ (Wulff 1990) Gewalt ist dann ein „(...) Mittel zur Herstellung von Sinnhorizonten (...)“, dass zum Beispiel auch bei subkulturellen Gruppen wiederzufinden ist (ebd). Wie Gewalt verstanden wird ist abhängig von der kulturellen

Sphäre, denn sie ist „(...) *Gegenstand kultureller Aneignung und Überformung*.“ (ebd.) (4) Im Zuge kollektiver Angstvisionen wird Gewalt dann erzählt, wenn Alltagsrealität zusammenbricht, die Verpflichtung auf Alltagsregulationen in der Großstadt verschwindet und Provinzgewalt als Kontrast zur Idylle (vgl. ebd.).⁵ Auch Bernhard Waldenfels betont den kulturellen Charakter von Gewalt, obwohl diese oft einem barbarischen „vorzivilisatorischen“ Zustand zugeordnet wird (vgl. Waldenfels 2000: 11). Neben dem kulturellen Charakter sieht er auch einen „(...) durch künstliche Zeichen, Rituale, Praktiken, Taktiken und Deutungen“ vermittelten *symbolischen* Charakter (Waldenfels 2000, 11).

Laut Keppler muss Gewalt (meistens) als ein triadisches Verhältnis betrachtet werden: „(...) Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten, Gewalt wird betrachtet.“ (Keppler 2006: 147) In der folgenden Analyse soll auf diese drei Bereiche eingegangen werden.

Argentinischer Film und *Garaje Olimpo*

Noch vor 20 Jahren waren kaum Filme aus Lateinamerika in Europa verfügbar oder sichtbar. Mittlerweile hat sich diese Situation stark verändert, obwohl noch immer viele Filme nicht über Landesgrenzen hinaus verbreitet werden (vgl. Shaw 2007, 1-3; vgl. Bremme 2009, 9). In den 1980er Jahren fand mit dem „New Cinema“ eine Verschiebung zu einer Introspektiven vom Politischen zum Persönlichen statt (vgl. King 2004). Deborah Shaw hebt jedoch hervor, dass populäre lateinamerikanische Filme gemeinsame Merkmale aufweisen. Dazu gehören ein soziales Bewusstsein bzw. eine sozial politische Agenda, die aber auf einer unterhaltsamen und persönlichen Ebene kommuniziert werden (vgl. Shaw 2007: 4). Marco Bechis betont den politischen Charakter seiner Filme:

Every artistic activity is also a political act. An artist is someone who wishes to shake up our consciences, an artist isn't someone who paints a picture just to sell it in a gallery and live in an elegant apartment. I believe we need to redefine what is meant by political cinema, because nowadays political cinema is commercial cinema that talks about political issues [...] How can we redefine political cinema artistically through its visual language? That's the problem, that is, how is a film's visual language

⁵ Auch Waldenfels unterscheidet zwischen kollektiver bzw. öffentlicher und privater Gewalt. Im Rahmen kollektiver Gewalt erlaubt die Assoziation mit einer Gruppe „(...) nicht nur Krieg oder Genozid, sondern auch ein individuell ausgeführtes Attentat (...) der kollektiven Gewalt zuzurechnen. (Waldenfels 2000: 16)

to be used in a political way, and that's what I try to do. It's not enough to tell a story with a political background. (Bechis)

Diese Einstellung des Regisseurs ist also bei der Analyse des Films zu beachten.

Gewalt ist Thema vieler literarischer und filmischer Produktionen aus der Cono Sur. Die Theorien um Politik und Gewalt sowie ihre Darstellung basieren auf Debatten um den Holocaust/Genozid in Europa im zwanzigsten Jahrhundert (vgl. Amar Sánchez 2015: 10–11). In den vergangenen Jahrzehnten haben unterschiedliche Diskurse die Auseinandersetzung mit der Militärdiktatur, kollektivem Gedenken und Verantwortung geprägt. In den 1980er Jahren bestimmte die Zwei-Dämonen Theorie den Diskurs. Sie geht davon aus, dass das Argentinische Volk in einen bewaffneten Krieg zwischen Militär und Guerillakämpfer*innen geraten ist und sucht Schuld auf beiden Seiten. In den 1990er Jahren wird dann vermehrt von Staatsterrorismus gesprochen. Staatsterrorismus „(...) gilt als Kurzfassung für Folter, Verschwindenlassen und Ermordung von zehntausenden von Zivilisten durch das Militärregime.“ Der Begriff wurde allerdings für seine Ungenauigkeit kritisiert (Robben 2012: 36–38). Seit Beginn des 21. Jahrhundert spricht man weitestgehend von einem Völkermord und bezieht darüber weitere Personenkreise mit in Haftung für die Gewalttaten (Robben 2012: 53). Zeitlich ist *Garaje Olimpo* in den Umbruch zwischen Diskursen um Staatsterrorismus und Völkermord einzuordnen.

Garaje Olimpo dreht sich um María Fabiani, eine 18-jährige Frau, die mit ihrer Mutter Diana Fabiani in einem Haus in Buenos Aires lebt. In ihrer Freizeit bringt María den Armen lesen und schreiben bei. Das Haus der Mutter ist eine Pension mit zwei Mietern. Félix, einer der Mieter, ist in María verliebt, sie weist ihn aber zurück. Am nächsten Tag wird sie von der Militärpolizei in das Geheimgefängnis *Garaje Olimpo* verschleppt. Dort stellt sie fest, dass Félix Teil der Militärpolizei ist. Sie wird von ihm und seinen Kollegen gefoltert. Zwar kann Félix zunächst seine Position und Beziehungen ausnutzen um María zu schützen, am Ende wird sie jedoch umgebracht.

Analyse

Die folgende Analyse umfasst zunächst einen allgemeineren Teil betreffend die Gestaltung des Films. Hier soll auf Bild- und Tongestaltung sowie Formen der Narration eingegangen werden, die die Darstellung von Gewalt im Film und ihre Wahrnehmung beeinflussen. In einem zweiten Teil wird

dann auf Formen der Gewalt eingegangen, die in *Garaje Olimpo* dargestellt werden. Dazu gehören Entführung, Sprache als Gewalt, sexualisierte Gewalt, Folter und Ermordung.

Gestaltung

Die Bildgestaltung in *Garaje Olimpo* ist differenziert und abhängig vom Handlungsort. Szenen außerhalb der Garage sind weitestgehend mit fest stehender Kamera bzw. ruhigen Fahrten und Schwenks gefilmt. Die Motive sind hell ausgeleuchtet oder nutzen Tageslicht. Amy Kaminsky deutet das helle Licht als etwas, das die Leute blendet: "(...) we note that the bright light of the city blinds the people in the streets to what is going on around them; giving them, perhaps a false sense of vision." (2006) Die hellen Szenen des Alltags in Buenos Aires könnten so als eine Blindheit für die politischen Verhältnisse und damit eine Kritik an der Gesamtgesellschaft gesehen werden. Dies würde die Vermutung bestätigen, dass *Garaje Olimpo* auch in den Diskurs um Genozid, der eine Gesamtschuld sucht, einzuordnen ist.

In den Szenen im Geheimgefängnis hingegen ist alles sehr dunkel gehalten. Es scheint, als wäre nicht viel Lichttechnik genutzt, sondern mit der natürlichen Dunkelheit der Räume gearbeitet worden. Details des Motivs und von Handlungen gehen in den Schatten des Bildes unter.

Narration

Der Film spielt mit einer Art von *Vorhersehung*. Dadurch, dass Objekte (z.B. das Stromfolterkit) und Personen (Félix), bereits im Haus der Fabianis sind haben diese die Bedrohung unwissend bereits im Haus. Die Gefahr und bevorstehende Gewalt ist personifiziert bereits ins Haus geholt. Dies suggeriert eine omnipräsente Gefahr zur Zeit der Militärdiktatur. Das Kleid, das Anna zu Beginn des Films anzieht, ist ein Kleid aus der *Garaje Olimpo*. Sie zieht sich also das Kleid einer Person an, die auch gefangen gehalten wurde und vermutlich schon tot ist. Sie nähert sich somit Schritt für Schritt ihrem Schicksal. Auch der Flirt mit Félix am Abend zuvor bringt sie diesem näher.

In *Garaje Olimpo* gibt es viele sich *wiederholende Bilder und Abläufe*. Zum Beispiel das Einschalten des Radios vor der Folter. Bilder wie diese betonen die klaren Strukturen innerhalb des Militärapparats und seine bürokratischen Formen. Die Wiederholung der Folter in ähnlichen Bildern suggeriert auch eine Reproduzierbarkeit der Ereignisse. Die individuelle Geschichte von María kann so übertragen werden auf eine Generation von Folteropfern.

Der Film hat *zwei Narrative*. Eine äußere Geschichte, in der die Studentin Anna den Vater ihrer Kommilitonin, Militärpolizeichef Tigre, mit einer Bombe umbringt und die Geschichte von Marías Entführung und Folter. Diese zwei Quellen von Gewalt im Film sind über Tigre miteinander verbunden. Denn erst nach Tigres Tod und der Übernahme durch einen neuen Militär wird María „verlegt“. Die Verbindung zwischen den beiden Geschichten deutet eine generelle Kritik der Gewalt an, denn erst der Gewaltakt durch die Guerillakämpfer führt zum „Verlegen“ von María. „By depicting both the torture center and the resistance, Bechis keeps them present — perhaps dangerously so. Bechis takes the risk, gambling that the result will be change and healing.“ (Kaminsky 2006)

Ein weiteres wichtiges Element des Films ist das Spiel mit *Distanz und Nähe*. In hektischen Momenten ist die (Hand-)Kamera María ganz nah. In anderen Momenten ist die Handlung entfernt, manchmal sogar durch ein Gitter von den Rezipient*innen getrennt. Durch den Wechsel von Nähe und Distanz scheint Bechis den Rezipient*innen Momente zu geben, in denen ihre Gedanken den Film und seine Handlung weiterschreiben. Sie spüren die Gewalt, ohne das Bechis sie zeigen muss.

Musik

In *Garaje Olimpo* gibt es zwei Ebenen der Musik. Einerseits ist das die Filmmusik von Jaques Lederlin andererseits die Musik, die in der Garage bzw. im Bus im Radio läuft. Man muss im Film muss man davon ausgehen, dass keins dieser Element unabsichtlich platziert wurde. Im Folgenden werden zwei Beispiele erläutert.

Die Musikauswahl, die im Hintergrund im Radio spielt ist von Tempo, Genre und Inhalt in starkem Gegensatz zur parallelen Handlung. Die Lautstärke übertönt mögliche Schreie der Gefangenen und der Kontrast verdeutlicht den Horror der Folter. Das Lied *Chao Cariño Chao*, das spielt im Radio als Félix María zum ersten Mal foltert, verweist auf ihren Tod am Ende des Films.

Chao Cariño Chao,
sólo pido que el mar, te devuelva otra vez,
porque aquí yo estaré para verte llegar.

Félix muss sich dann von María verabschieden. Zwar nicht am Hafen, sondern in der Garage und er wird vergeblich darauf warten, dass das Meer sie wieder zurück bringt, denn María wird nicht zurückkehren nachdem sie aufs Meer hinaus geflogen wurde.

In *La Niña* von Lalo Fransen-Mandy geht es ebenfalls um Liebe und Abschied.

La niña ya no sonríe,
la niña muy triste está,
pasa en silencio las horas,
sola con su soledad.

Das Lied spielt im Hintergrund im Radio, als ein kleiner Raum voller Kinder gezeigt wird und läuft weiter als Félix zu Maria in die Zelle geht. Die Kinder, bei denen es sich vermutlich um die Kinder von Entführten handelt, tragen kaum mehr als Unterwäsche. „Wo ist meine Mama?“ fragt ein kleiner Junge Félix. „Arbeiten. Sie kommt bald“, antwortet dieser. „Ich glaube dir nicht“, sagt der kleine Junge und nimmt trotzdem Félix‘ Hand. Er ist offensichtlich von seiner Mutter getrennt. Das Lied von einem traurigen Mädchen, das traurig in der Einsamkeit sitzt passt sowohl zu den Kindern, die ohne ihre Eltern eingesperrt sind, als auch zu María, die alleine in der Dunkelheit ihrer Zelle sitzt. Dass es in dem Lied um den Schmerz der ersten Liebe geht macht die Komposition von Bild und Ton ungemütlich.

In der letzten Sequenz von *Garaje Olimpo* fliegt ein Militärflugzeug aufs Meer hinaus um die Körper der Gefangenen ins Meer zu werfen, sie verschwinden zu lassen. Erhaben fliegt es über das Meer. Als Musik erklingt die *Canción de la Bandera* (Aurora)⁶ von Elvira de Grey. Eine Fahne ist ein starkes Symbol für den Nationalstaat und das ihr gewidmete Lied betont, den staatlichen Charakter des tödlichen Finales. Die militärische Macht des Flugzeugs wird durch die epische Musik betont. Es wirft die Frage auf, welches Vaterland (patria) gegen seine Bürger Krieg führt. Allerdings weist Elisabeth Jelin darauf hin, dass die Diktatur während ihres Bestehens durch die Bürger unterschiedlich wahrgenommen wurde (vgl. 2010: 65).⁷ Nicht-Oppositionelle können die Diktatur also anders wahrgenommen haben, weil sie z.B. von ihr profitiert haben.

Entführung

Die erste Form von Gewalt, die von der Seite der Militärpolizei ausgeübt wird, ist die gewaltsame „Festnahme“ bzw. Entführung von María (Sequenz 5 und 6). Als Motiv für diese Form der Gewalt wird die Beschaffung von Informationen bezüglich der staatlichen Sicherheit gegeben. Das

⁶ Erste Strophe:

Alta en el cielo un águila guerrera,
audaz se eleva en vuelo triunfal,
azul un ala del color del cielo,
azul un ala del color del mar.

⁷ Sie verweist hier u.a. auf Familien deren Mitglieder Opfer der Gewalt von Guerillakämpfern waren.

Verschwindenlassen gleicht jedoch eher einer Hexenjagd (Robben 2012: 40). Es ist eine (nicht immer) indirekte Form von Gewalt durch den Entzug von Freiheit.

Fazit

Scheint es, als wäre die Darstellung von Gewalt heute immer expliziter und brutaler (vgl. Vranjes 2010: 82) wird sie in *Garaje Olimpo* kaum direkt dargestellt. Keine Sequenz lässt die Rezipient*innen der Gewalt beiwohnen und sie somit voyeuristisch betrachten. Gerade die Abkehr von gewalttätigen und brutalen Bildern, also das Nicht-zeigen der Gewalt, macht *Garaje Olimpo* zu einem Film des Unbehagens. Der Film hält die Rezipient*innen auf Distanz und macht die Größe der Gewalt trotzdem greifbar. Sie wird etwas Erhabenes, dem die Zuschauer*innen machtlos gegenüber stehen. Dazu nutzt der Film die Aussagen seiner Figuren, Musik und Bildgestaltung. Die Beschränkung der persönlichen Integrität, die in *Garaje Olimpo* beginnend mit der Entführung Mariás dargestellt werden, ist als Gewalt zu verstehen. Als Motiv für Gewalt in *Garaje Olimpo* – und Gewalt zur Zeit der Militärdiktatur – werden wiederholt das Erlangen von Informationen und die Sicherung des Staats gegeben. Obwohl Folter im Widerspruch zu nationalem und internationalem Recht stand wurde sie mit Berufung auf das "(...) Doktrin der nationalen Sicherheit (...)" legal. (Abrego 2016: 160). Vielmehr scheint Gewalt aber "(...) Mittel eine[r] kontinuierlichen Praxis der Macht (...)" (Abrego 2016: 160, F.B.) und Machtsicherung zu sein. Endgültig wird diese Sicherung in der Ermordung der Gefangenen dargestellt.

Charakteristisch für die dargestellte Gewalt in *Garaje Olimpo* ist zusammenfassend ein Nichtzeigen. Dies gilt allerdings nur für direkte Formen von Gewalt. Bei direkten und physischen Formen von Gewalt wird die Person vor (und nach) dem Akt der Gewalt gezeigt, nicht währenddessen. Die Folter zum Beispiel bleibt unserer Vorstellungskraft überlassen. Ihre Darstellung besteht also darin, dass sie nicht gezeigt wird. Gelenkt werden Vorstellung und Unbehagen der Rezipient*innen über den Kontrast zwischen visuellem und Musik und der Montage der angrenzenden Szenen, in denen die Opfer und ihr physischer Zustand gezeigt werden. Sprachliche Gewalt wird in *Garaje Olimpo* als ein Instrument dargestellt, das die Machtstrukturen zwischen Militärpolizei und Verschleppten deutlich macht und den Horror direkter, physischer Gewalt verstärkt.

LITERATURVERZEICHNIS

ABREGO, V. A. **Erinnerung und Intersektionalität**: Frauen als Opfer der argentinischen Staatsrepression (1975-1983): transcript Verlag, 2016.

AGUILAR, G. **New Argentine film**. New concepts in Latino American cultures. New York, NY [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2011.

AMAR SÁNCHEZ, A. M.; AVILÉS, L. F. Prólogo/Presentación. In AMAR SÁNCHEZ, A. M.; AVILÉS, L. F. (Eds.) **Nexos y diferencias**: Vol. 44. Representaciones de la violencia en América Latina. Genealogías culturales formas literarias y dinámicas del presente Madrid: Iberoamericana, 2015, S. 9-21.

BEE, J. Folter und die Grenzen des Humanen. Zu einigen aktuellen und historischen Konfigurationen von Folter und Film. In ALTENHAIN, K.; GORLING, R.; KRUSE, J. (Eds.). **Die Wiederkehr der Folter?** Interdisziplinäre Studien über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Achtung. V&R unipress, 2012, S. 165-226.

BENJAMIN, W. Zur Kritik der Gewalt. In BENJAMIN, W.; MARCUSE, H. (Eds.) **Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze**. 13th ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015, S. 29-65.

BLOCH, N. **Legitimierte Gewalt**: Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute: transcript Verlag, 2014.

DUBOIS, P. **Torture and Truth** (Routledge Revivals): Taylor & Francis, 2016.

FLYNN, M., & Salek, F. F. Screening Torture: An Introduction. In FLYNN, M.; SALEK, F. F. (Eds.) **Screening torture**. Media representations of state terror and political domination. New York: Columbia University Press, 2012, S. 1-18.

GÖRLING, R. **Szenen der Gewalt**: Folter und Film von Rossellini bis Bigelow. Medien - Kultur - Analyse: Vol. 7. Bielefeld: Transcript, 2014.

HICKETHIER, K. **Film- und Fernsehanalyse**. 4., aktualisierte und erw. Aufl.. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2007.

JELIN, E. The Past in the Present: Memories of State Violence in Contemporary Latin America. In ASSMANN, A. (Ed.), **Palgrave Macmillan memory studies**. Memory in a global age. Discourses practices and trajectories). Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2010, S. 61-78.

KAMINSKY, A. (2006). Marco Bechis' Garage Olimpo: Cinema of witness. **Jump Cut**: A Review of Contemporary Media, winter (48). Retrieved from <https://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/GarageOlimpo/text.html>

KEPPLER, A. **Mediale Gegenwart**: Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Vol. 1790. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

KING, J. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*: Verso. In MIKOS, L. **Film- und Fernsehanalyse**. UTB: 2415: Medien- und Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2000.

MIKOS, Lothar. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen: Genrespezifik und Faszination für Zuschauer. **TV-Diskurs: Verantwortung in Audiovisuellen Medien**, 2001, 16. Ministerio de Educación de la Nación. Canción a la Bandera: (De la Ópera Aurora). Retrieved from <http://www2.me.gov.ar/efeme/20dejunio/cancancion.html> 29

NATTER, A. **Die filmische Darstellung der argentinischen Diktatur** (Diplomarbeit). Universität Wien, Wien, 2010. Retrieved from http://othes.univie.ac.at/11408/1/2010-09-16_0347099.pdf

PAGANI, A. (Producer); BECHIS, M. (Director). **Junta**. Garage Olimpo: Garage Olimpo, 1999.

ROBBEN, A. Vom schmutzigen Krieg zum Völkermord: Argentiniens wechselvolle Erinnerung an eine gewalttätige Vergangenheit. In HALBMAYER, E.; KARL, S. (Eds.). *Global Studies. Die erinnerte Gewalt*. Postkonfliktdynamiken in Lateinamerika. Bielefeld: Transcript, 2012, S. 31-56.

SANELA, Vranjes. **Geheime Verhörtechniken**. Printausgabe *tv diskurs*: 14. Jg., 1/2010 (Ausgabe 51), S. 80-83.

SCARRY, E. **The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World**: Oxford University Press, 1985. Retrieved from <https://books.google.de/books?id=NEaz8I0Kak4C>.

SHAW, D. **Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market**: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

VIEIRA, P. **Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction**. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

VIEIRA, Patricia. "Torture and the Sublime. The Ethics of Physical Pain in *Garaje Olimpo*," **Dissidences**: Vol. 1: Iss. 2, Article 10, 2006. <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol1/iss2/10> (2017-04-12)

Villa, P.-I. Symbolische Gewalt und ihr potenzielles Scheitern. Eine Annäherung zwischen Butler und Bourdieu. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 36(4), p. 51-69, 2011. <https://doi.org/10.1007/s11614-011-0003-5>

VRANJES, S. Gewalt in ihrer grausamsten Form: Folterdarstellung in Serien und Spielfilmen. **TV Diskurs**, 14(51), S. 80–83, 2010.

WALDENFELS, B. Aporien der Gewalt. In M. Dabag & J. Altounian (Eds.), *Schriftenreihe "Genozid und Gedächtnis"* des Instituts für Diaspora- und Genozidforschung an der Ruhr-Universität Bochum. **Gewalt**. Strukturen Formen Repräsentationen. München: Fink., 2000, S. 9-24.

WULFF, H. J. **Die Erzählung der Gewalt**: Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktionen, 1990. Retrieved from <http://www.derwulff.de/1-3-3>.

Eingereicht am 11. Oktober 2018

Angenommen am 28. Dezember 2018