

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Masterarbeit

im Studiengang InterAmerikanische Studien

zum Thema:

**Vergessen und Erinnern im chilenischen Dokumentarfilm am Beispiel von
Patricio Guzmán und René Ballesteros**

vorgelegt von

Laura Balmer

Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Michael

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wilfried Raussert

Bielefeld, im Januar 2016

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Politischer Kontext: Transition und Demokratie ab 1990	3
2.1 Von der Konsens- zur Vergangenheitspolitik	3
2.2 Der Kampf der Erinnerungen	10
3 Trauma und soziales Gedächtnis	14
3.1 Die Folgen der Gewalt	14
3.2 Das soziale Gedächtnis	17
3.3 Die zweite Generation	19
3.4 Soziales Gedächtnis und Geschichtsschreibung	22
3.5 <i>Memoria oficial</i> und <i>memorias subterráneas</i>	25
4 Dokumentarfilme im postautoritären Chile.....	28
4.1 Charakteristika des Genres	28
4.2 Filmproduktion nach Pinochet.....	32
5 <i>La Quemadura</i>	37
5.1 Das Rätsel der Vergangenheit.....	37
5.2 Wege des Erinnerns: Die Fotografie	39
5.3 Tabuisierung und Zensur	39
5.4 Trauma und Vergessen	41
5.5 Die Systematik des Verschwindens	42
5.6 Der Verlust der Vergangenheit	43
5.7 Über Form und Fragmente	47
5.8 Schlussfolgerungen: <i>La Quemadura</i>	48
6 <i>Nostalgia de la luz</i>	50
6.1 Subjektivität und Nostalgie.....	50
6.2 Die Atacama-Wüste.....	53
6.3 Der Astronom und der Archäologe.....	53
6.4 Lebendige Erinnerung	55
6.5 Die Frauen von Calama.....	57

6.6 Sterne und Knochen.....	61
6.7 Die zweite Generation und die Bedeutung des Erinnerns.....	63
6.8 Schlussfolgerungen: <i>Nostalgia de la luz</i>	66
7 Fazit.....	69
8 Bibliografie.....	71

1 Einleitung

*Practicar la memoria es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso. [...] Y es también luchar para que el reclamo tenaz, la queja insuprimible, el radical desacuerdo, tengan siempre oportunidad de molestar los montajes livianos de la actualidad fútil, desmemoriada.*¹

Der Putsch vom 11. September 1973 und die anschließenden Jahre unter Pinochets Herrschaft haben Chile nachhaltig verändert. Menschenrechtsverbrechen wie politische Gefangenschaft, Folter, Hinrichtungen und das Verschwindenlassen von Oppositionellen haben in der Bevölkerung ihre Spuren hinterlassen. Auch wenn die Diktatur 1990 ihr Ende fand, stellte der Übergang zur Demokratie für Chile eine große Herausforderung dar. Denn mit dem Ende von Pinochets Herrschaft verschwanden weder die an ihr beteiligten Individuen noch die autoritären Strukturen des öffentlichen Lebens. Die Frage nach dem Umgang mit dem Vergangenen, nach der Aufklärung der Verbrechen sowie die Forderungen nach Gerechtigkeit seitens der Opfer spalteten die Gesellschaft in zwei Lager: „Vergangenheit ist nicht das Vergangene, sondern dessen Konstruktion [...]“² Die Erinnerungsproblematik in Chile dreht sich in diesem Sinne um verschiedene Konstruktionen des Vergangenen und um unterschiedliche, teilweise konträre Formen des Gedenkens. Wie Nelly Richard in obigem Zitat beschreibt, führt das Erinnern nicht nur zu einer Rekonstruktion oder Dekonstruktion des vorherrschenden Geschichtsbildes, sondern eröffnet zudem die Möglichkeit, Forderungen zu stellen und Kritik zu äußern.

Bis heute hat Chile stetige Fortschritte in der Aufarbeitung der unter Pinochet verübten Verbrechen erzielt, und dennoch bleiben viele Fragen ungeklärt und Täter unbestraft. Präsidentin Michelle Bachelet hat noch im Dezember 2015 ein Gesetz zur Schaffung einer *Subsecretaría de Derechos Humanos* erlassen, die als Behörde des Justizministeriums zur Aufarbeitung und Strafverfolgung der Menschenrechtsverbrechen beitragen soll.³ Dass die autoritäre Vergangenheit nach wie vor viele Chilenen beschäftigt, zeigt sich auch durch das kontinuierliche Erscheinen von Kulturproduktionen zu dem Thema. Die Dokumentarfilme *La Quemadura* von René Ballesteros und *Nostalgia de la luz* von Patricio Guzmán tragen auf ganz unterschiedliche Weise ihren Teil zur Aufarbeitung der Vergangenheit bei. Beide machen deutlich, dass die Folgen der Diktatur bis in die heutige Gesellschaft nachwirken. Was ist damals geschehen? Wie

¹ Richard, Nelly (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, S. 11f.

² Straßner, Veit (2007). *Die offenen Wunden Lateinamerikas. Vergangenheitspolitik im postautoritären Argentinien, Uruguay und Chile*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 30.

³ Vgl. Sauré, Giselle (16.12.2015). DDHH: Víctimas y familiares aplauden subsecretaría pero insisten en que “falta voluntad”. *La Nación*, online.

URL:<http://www.lanacion.cl/noticias/pais/ddhh/ddhh-victimas-y-familiares-aplauden-subsecretaria-pero-insisten-en-que/2015-12-16/170922.html> [4.1.2016].

beeinflusst die Vergangenheit Gegenwart und Zukunft? Was bleibt in Erinnerung? Und inwiefern ist Erinnern möglich, nötig oder sogar unumgänglich? Die Beantwortung dieser Fragen spielt eine zentrale Rolle bei der Analyse von *La Quemadura* und *Nostalgia de la luz*.

Im Rahmen dieser Arbeit ist zunächst ein Blick auf den politischen Kontext Chiles zu werfen, insbesondere auf die Zeit der Transition ab 1990 und die Vorgänge und Maßnahmen zur Aufarbeitung der Geschehnisse während der Diktatur. Im Anschluss daran geht es um den Zusammenhang von traumatischer Erfahrung und sozialem Gedächtnis. Es steht zu untersuchen, wie das Erinnern funktioniert und welche Bedeutung es im Zusammenleben der Menschen hat. Nicht zu vernachlässigen ist dabei die Frage, welche Akteure einer Gesellschaft das soziale Gedächtnis prägen und welche Rolle Kulturproduktionen hierbei einnehmen können. Zur Einordnung der ausgewählten Dokumentarfilme folgt ein Kapitel über die Filmlandschaft im postautoritären Chile mit Schwerpunkt auf dem Werk des Regisseurs Patricio Guzmán. Die Analyse von *La Quemadura* und *Nostalgia de la luz* zeigt, wie unterschiedlich Dokumentarfilmer die chilenische Vergangenheit und das abstrakte Thema der Erinnerung behandeln. Dennoch leisten beide Filme einen Beitrag zur Formierung des sozialen Gedächtnisses, arbeiten gegen das Vergessen und konstruieren Gegengeschichten zum offiziellen Vergangenheitsdiskurs.

2 Politischer Kontext: Transition und Demokratie ab 1990

Wie Stephan Ruderer feststellt, „sind es immer wieder die Konflikte um die Deutung der Vergangenheit, die die Bemühungen um Aufarbeitung im Prozess der Demokratisierung beeinflussen.“⁴ Die Art und Weise des Erinnerns prägt die Vergangenheitspolitik, die vor allem praktisch-politische Maßnahmen zur konkreten Aufarbeitung der Diktatur beinhaltet. Die Umsetzung der Vergangenheitspolitik wirkt sich wiederum direkt auf die Form des nationalen Erinnerns aus, also auf die Konstruktion einer offiziellen historischen Wahrheit. Den Gegenpol zur Vergangenheitspolitik bildet dementsprechend die Geschichtspolitik, die als öffentlich-symbolisches Handeln zur Konstruktion von Geschichts- und Identitätsbildern zu verstehen ist. Gerade nach dem Übergang von einem autoritären System zur Demokratie haben die Versöhnung der Gesellschaft und das Erzeugen eines nationalen Gedächtnisses hohe Priorität – so auch in Chile.⁵

Im folgenden Kapitel geht es um die chilenische Transition als solche, und darum, welche Maßnahmen im Rahmen der Vergangenheitspolitik ergriffen wurden, um die Verbrechen unter Pinochet aufzuklären. Die Vergangenheitspolitik steht in engem Zusammenhang mit der Debatte um das nationale Erinnern, die, ausgelöst durch die Koexistenz zweier Versionen der Vergangenheit, die chilenische Gesellschaft nachhaltig geprägt hat.

2.1 Von der Konsens- zur Vergangenheitspolitik

Der Übergang von der Militärdiktatur zur Demokratie wurde von Pinochets Regierung selbst eingeleitet. In der Verfassung von 1980 war für das Jahr 1988 eine Volksbefragung vorgesehen, in der die Chilenen darüber abstimmen konnten, ob Pinochet weitere acht Jahre im Amt bleiben sollte oder nicht.⁶ Das Selbstvertrauen der Regierung Pinochet war zu diesem Zeitpunkt hoch, da sich Chile durch die Einführung neoliberaler Reformen im wirtschaftlichen Aufschwung befand. Nur ein Jahr nach der Verabschiedung der Verfassung kam es jedoch zu einer ernsten Wirtschaftskrise, die zur Schließung von Unternehmen und letztlich zum Anstieg der Arbeitslosenrate führte.⁷ Anhänger der chilenischen Arbeiterklasse und des städtischen Mittelstands reagierten mit Protesten, in denen sie die Rückkehr zur Demokratie forderten. Diese Schwächephase der Regierung Pinochet nutzten die Oppositionsparteien, allen voran die Christdemokraten und die Sozialisten, um sich neu zu formieren. Sie bildeten ein Mitte-Links-Bündnis mit dem Ziel, nach der Volksbefragung 1988 eine demokratische Regierung stellen zu können. Das

⁴ Ruderer, Stephan (2010). Hybride Erinnerung. Geschichtspolitik in Chile. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 36, S. 130.

⁵ Vgl. ebd., S. 130f.

⁶ Vgl. Silva, Patricio (1999). Collective Memories, Fears and Consensus: the Political Psychology of the Chilean Democratic Transition. In: Koonings, Kees/ Dirk Kruijt (Hg.). *Societies of Fear. The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*. London: Zed Books, S. 183.

⁷ Vgl. ebd., S. 181.

Erstarken der Opposition und die gemeinsame Kampagne gegen eine weitere Amtszeit Pinochets führte zum Erfolg, zunächst bei der Volksbefragung – Pinochet unterlag mit 43% – und im Dezember 1989 auch bei der Wahl zur Regierungsbildung, aus der die *Concertación de Partidos por la Democracia* als Sieger hervorging.⁸

Die Herausforderung der neuen Regierung unter Führung des Christdemokraten Patricio Aylwin bestand nun darin, sich im Namen der Demokratie deutlich von der vorausgegangenen Diktatur und deren Verbrechen abzusetzen.⁹ Im Regierungsprogramm war unter anderem die Angleichung der Gesetzgebung an internationale Rechtsnormen sowie das Schaffen von Wahrheit und Gerechtigkeit bezüglich der Menschenrechtsverletzungen enthalten. Damit distanzierte sich die neue Regierung offiziell von der Diktatur und bekannte sich zur Aufklärung der Verbrechen unter Pinochet.¹⁰ Der tatsächliche Handlungsspielraum zur Umsetzung dieser Vorhaben war jedoch stark begrenzt, da die Transition mit den alten Machthabern ausgehandelt und von Militärs kontrolliert wurde. Pinochet blieb als ehemaliger Diktator noch acht weitere Jahre Oberbefehlshaber der Armee und konservierte in dieser Position seinen politischen Einfluss. Kurz vor dem Ende seines Regimes hatte er Gesetze erlassen, die ihm ermöglichten, in die Besetzung des Obersten Gerichtshofes und des Verfassungsgerichts einzugreifen und damit die Strafverfolgung von Verbrechen zu verhindern. Hinzu kam, dass ein 1978 erlassenes Amnestiegesetz, in dem sämtliche Menschenrechtsverletzungen von Seiten des Staates unter Straffreiheit gestellt wurden, weiterhin seine Gültigkeit behielt.¹¹ Auch die Verfassung von 1980 blieb über den Systemwechsel hinaus in Kraft und begünstigte die rechte Opposition durch ein binominales Wahlsystem, sodass die Verbündeten der Diktatur auch in der Demokratie eine Art Vetoposition innehatten und somit Verfassungsänderungen und Gesetzesinitiativen blockieren konnten.

Der nachhaltige Einfluss des alten Regimes auf Politik und Justiz zwang die neue demokratische Regierung zu einer Art von Autozensur, die die Umsetzung einer konfliktarmen Konsenspolitik, oft auch als „*democracia de los acuerdos*“¹² bezeichnet, nach sich zog.

Obwohl Pinochet und das Militär versuchten, ihn davon abzuhalten, schuf Aylwin kurz nach seinem Amtsantritt im April 1990 die *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*

⁸ Vgl. ebd., S. 184f.

⁹ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 131.

¹⁰ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 243.

¹¹ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 134.

¹² Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*, S. 9.

zur Aufklärung der gravierendsten Menschenrechtsverletzungen.¹³ Innerhalb von neun Monaten wurden die Schicksale von Hingerichteten und Verschwundenen untersucht, nicht jedoch die Fälle von politischer Gefangenschaft und Folter. Die achtköpfige Kommission unter Vorsitz des Juristen Raúl Rettig zählte zu ihren Mitgliedern Repräsentanten verschiedener politischer Richtungen, darunter auch einen ehemaligen Minister Pinochets. Im März 1991 wurde der Bericht der Kommission der Öffentlichkeit vorgestellt und die Dimension der Verbrechen zum ersten Mal beziffert. Die Zahl der Opfer belief sich demnach auf 2.298, wobei diese Zahl von der Nachfolgeeinrichtung *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación* 1996 auf 3.197 Fälle von Ermordeten und Verschwundenen nach oben korrigiert wurde.¹⁴

Das Ermitteln von Verantwortlichen gehörte der Kommission zufolge nicht in ihren Zuständigkeitsbereich. Auch die Justiz trieb die strafrechtliche Aufklärung nicht voran, sondern berief sich auf das Amnestiegesetz. Die Rechtslage und der starke Gegenwind der Opposition trugen dazu bei, dass viele Fälle trotz des Einsatzes der Kommission ungeklärt blieben oder gar nicht erst in der Statistik auftauchten:

[E]l informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR) hacía numerosas concesiones a los militares minimizando el número de víctimas e incluyendo a su equipo figuras vinculadas con la derecha [...].¹⁵

Nichtsdestotrotz stellten die Untersuchungen der Wahrheitskommission das Fundament für alle weiteren Maßnahmen zur Offenlegung der Systematik des Staatsterrors dar.

Wie sehr die Verbündeten der Diktatur die Aufklärung der Verbrechen und die Strafverfolgung der Verantwortlichen behinderten, zeigt sich auch im sogenannten Fall Letelier. Orlando Letelier war der ehemalige Außenminister unter Allende und wurde 1976 im Exil in Washington durch eine Autobombe getötet. Verantwortlich für das Attentat war der chilenische Geheimdienst unter Leitung des Generals Manuel Contreras. Ein Auslieferungsgesuch der USA lehnte Pinochet zwar ab, doch der internationale Druck auf eine Strafverfolgung Contreras' war so groß, dass der Mord an Letelier aus dem Amnestiegesetz von 1978 ausgenommen wurde.¹⁶ Für die neue demokratische Regierung bot sich somit die Möglichkeit, das Verfahren gegen Contreras und einen zweiten General namens Pedro Espinoza aufzunehmen und eine Haftstrafe zu verhängen. Die Verurteilung war offensichtlich nicht im Sinne der Militärs, da sie Contreras über einen Zeitraum von fünf Monaten halfen, sich der Verhaftung zu

¹³ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 246.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 232.

¹⁵ Camacho Padilla, Fernando (2009). *Combates entre la memoria y la historia de Chile: Conflictos sobre el pasado reciente*. In: *Stockholm Review of Latin American Studies*, 5, S. 94.

¹⁶ Vgl. Silva, *Collective Memories, Fears and Consensus*, S. 189.

entziehen. Erst nach langwierigen Verhandlungen zwischen Regierung und Militär trat Contreras schließlich seine Haftstrafe an.¹⁷

Abgesehen vom Fall Letelier kam es in den ersten Jahren der Demokratie weder zu einer nennenswerten Verurteilung wegen Menschenrechtsverbrechen, noch zu ernsthaften Anstrengungen, das Schicksal der Verschwundenen und Ermordeten, über die Ergebnisse der Wahrheitskommission hinaus, umfassend aufzuklären.¹⁸

Der entscheidende Impuls, die Menschenrechtsverletzungen während der Diktatur erneut in den Blick zu nehmen, war die Verhaftung Pinochets im Oktober 1998 in London. Im selben Jahr war er zum Senator auf Lebenszeit ernannt worden, wodurch er diplomatische Immunität erlangte hatte.¹⁹ Die Verhaftung gründete sich auf ein spanisches Auslieferungsgesuch, da auch spanische Staatsbürger zu den Opfern der Militärdiktatur zählten. 503 Tage verbrachte Pinochet in englischer Haft, bevor er aus gesundheitlichen Gründen und auf Forderung der chilenischen Regierung freigelassen wurde und nach Chile zurückkehren konnte. Nichtsdestotrotz machten die Geschehnisse in London der chilenischen Gesellschaft klar, dass Pinochet im Ausland einhellig als Verbrecher eingestuft wurde, der sich internationalem Recht zu stellen hatte. Daraufhin wurde auch in Chile ein Prozess gegen Pinochet eröffnet, der jedoch 2001 aufgrund der Demenz des Angeklagten beendet wurde. Pinochet galt als nicht verhandlungsfähig und entging somit bis zu seinem Tod im Jahr 2006 jeglicher Verurteilung.²⁰

In der Folge von Pinochets Verhaftung in London rückte der Umgang mit der Vergangenheit wieder in den Fokus des öffentlichen Interesses. Die Debatten in der chilenischen Gesellschaft kreisten nicht nur um das Schicksal des ehemaligen Diktators, sondern auch um die ausstehende Aufklärung der Menschenrechtsverletzungen. Die Regierung reagierte mit der Einberufung einer *Mesa de Diálogo*, an der erstmals Regierungsvertreter, Angehörige des Militärs und Menschenrechtsanwälte zusammenkamen, um das Schicksal der Verschwundenen zu untersuchen. Im Rahmen der Gespräche fand zum ersten Mal eine offizielle Anerkennung des Militärs gegenüber den verübten Menschenrechtsverbrechen statt. Mithilfe der Streitkräfte gelang es, einige Leichen von Verschwundenen zu lokalisieren, viele Hinweise erwiesen sich jedoch auch als unzutreffend.

Große Fortschritte waren ab der Jahrtausendwende im Bereich des Strafrechts zu beobachten. Die Justiz interpretierte die Fälle der Verschwundenen immer häufiger als

¹⁷ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 136.

¹⁸ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 251.

¹⁹ Vgl., Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 145.

²⁰ Vgl. ebd., S. 149.

andauernde Entführungen, sodass das Amnestiegesetz von 1978 seine Relevanz verlor. Präsident Ricardo Lagos setzte Sonderrichter ein, die die Umstände der zu Tode gekommenen Diktaturopfer weiter untersuchten und Prozesse gegen die Verantwortlichen eröffneten. Bis Ende 2004 wurde in offenen Prozessen gegen 342 mutmaßliche Täter wegen Beteiligung am Tod oder Verschwinden von insgesamt 1.258 Menschen ermittelt. Darüber hinaus wurden bis dahin 46 Verurteilungen in vergleichbaren Fällen ausgesprochen.²¹ Keine Verurteilungen gab es im Hinblick auf überlebende Opfer von politischer Gefangenschaft und Folter.²²

Auf der Ebene der Legislative hat sich bis heute wenig verändert. Die Verfassung Chiles ist ein Relikt der Diktatur aus dem Jahr 1980. Zwar erfolgten 2005 einige bedeutende Änderungen, um den Einfluss der Streitkräfte auf die Politik zu begrenzen und autoritäre Elemente aus der Gesetzgebung zu streichen. Die Verfassung schützt jedoch weiterhin die Rolle von Militär und Unternehmertum und marginalisiert nicht nur die soziale Verantwortung, sondern auch die Interessen großer Teile der chilenischen Bevölkerung.²³

Um dem Nachholbedarf in der Aufklärung von Fällen der politischen Gefangenschaft und Folter gerecht zu werden, wurde im November 2003, und damit 30 Jahre nach dem Putsch, die *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* geschaffen:

[T]odo esto lo hacemos treinta años después, las víctimas no son las mismas y miran de otra manera lo que son y lo que habrían podido ser. Treinta años después, las instituciones y las personas involucradas de alguna manera en estos hechos tampoco son las mismas. Treinta años después tenemos un país muy diferente, que nos obliga a reconocer algo que siempre debió ser reconocido como inaceptable.²⁴

Aus dem 2004 veröffentlichten Bericht der Kommission geht hervor, warum die Untersuchung von gravierenden Menschenrechtsverbrechen auch noch 30 Jahre nach dem Putsch nötig ist. Das Unrecht, das den Opfern widerfahren ist, muss Anerkennung finden, um Gerechtigkeit zu schaffen und die Gesellschaft zu versöhnen.²⁵ Wie das obige Zitat verdeutlicht, war diese Anerkennung unmittelbar nach dem Systemwechsel nicht möglich, da die Verbündeten des alten Regimes und die Beschaffenheit der Institutionen die Wahrheitssuche behinderten. Nicht nur die Gesellschaft brauchte Zeit, sich zu verändern, sondern auch die Opfer brauchten Zeit, um das Vergessen zu durchbrechen und den Mut zu finden, vor einer offiziellen Kommission über ihr Schicksal zu sprechen.²⁶

²¹ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 285.

²² Vgl. Iglesias Saldaña, Margarita (2005). Trauma social y memoria colectiva. In: *Historia Actual Online*, 6, S. 172.

²³ Vgl. ebd., S. 174.

²⁴ Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004). Santiago: Ministerio del Interior, S. 10.

²⁵ Vgl. ebd., S. 15.

²⁶ Vgl. ebd., S. 10.

Das Anhören der Opfer von Folter und politischer Haft sollte dazu dienen, diesen dunklen Part der Geschichte in das soziale Gedächtnis der Chilenen zu integrieren, um eine Wiederholung der Verbrechen in der Zukunft zu verhindern: "[D]eseamos que este esfuerzo compartido sea un aporte más al *nunca más* por todos deseado [...]."²⁷

Das Ziel der Kommission bestand also darin, herauszufinden, welche Personen während der Diktatur politische Haft und Folter erlitten hatten, und wie diese Personen angemessen für ihr Leid entschädigt werden könnten. Den Vorsitz der aus acht Mitgliedern bestehenden Kommission hatte der ehemalige Weihbischof von Santiago, Sergio Valech. Sowohl im Inland als auch in chilenischen Botschaften und Konsulaten im Ausland wurden innerhalb von nur sechs Monaten die Aussagen von 35.868 Menschen entgegengenommen und ausgewertet.²⁸ 27.255 davon wurden als Opfer anerkannt und namentlich im Abschlussbericht dokumentiert, darunter auch Personen, die in Haft geboren worden waren oder als Minderjährige mit ihren Eltern Haft und Folter erlitten hatten.

Aus dem Bericht geht hervor, dass das Erleiden von Folter 94% der politisch Gefangenen betraf, die vor der Kommission ihre Aussage tätigten.²⁹ Mehr als 18.000 Personen wurden in den ersten vier Monaten nach dem Putsch von Mitgliedern des Militärs entführt und zunächst in den Gefängnissen, später auch in öffentlichen Gebäuden oder im Nationalstadion, untergebracht und gefoltert. Die große Mehrheit der Gefangenen waren Männer zwischen 21 und 40 Jahren, darunter Politiker der gestürzten Regierung, Mitglieder und Sympathisanten linker Parteien sowie Angehörige sozialer Organisationen. Zu den Foltermethoden zählten in fast allen Fällen Schläge und Fußtritte, aber auch das Verabreichen von Stromschlägen, das Erzeugen von Atemnot oder das Simulieren von Hinrichtungen. Die Gefangenen wurden oftmals vollständig isoliert und nicht nur mit dem eigenen Tod, sondern auch mit dem ihrer Angehörigen bedroht. Frauen und Männer gleichermaßen sahen sich darüber hinaus mit Vergewaltigungen und sonstigen Formen von sexueller Gewalt konfrontiert.³⁰

Ab 1974 fand eine Systematisierung der Repression statt, indem der neu geschaffene und zentral koordinierte Geheimdienst *Dirección de Inteligencia Nacional* – kurz DINA – die Festnahmen politischer Gegner übernahm. Bei den Inhaftierungen wurde nun stärker selektiert, im Fokus der DINA standen hauptsächlich Anhänger des *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* sowie der sozialistischen und kommunistischen Partei. Die Gefangenen durchliefen meist mehrere Geheimgefängnisse und die unterschiedlichsten

²⁷ Ebd., S. 11.

²⁸ Vgl. ebd., S. 589.

²⁹ Vgl. ebd., S. 229.

³⁰ Vgl. ebd., S. 237f.

Formen der Folter. Ab 1977 löste die *Central Nacional de Inteligencia* die DINA als prägende Institution der Repression ab, gleichzeitig wurden Gesetze erlassen, um die Verfolgung von Dissidenten zu legalisieren. Zusätzlich zur Inhaftierung und Folterung von politischen Gegnern richtete sich die Aktivität der CNI auf die gewaltsame Einschüchterung von Teilnehmern an Protestkundgebungen und politischen Versammlungen.³¹

Die Valech-Kommission stellt in ihrem Bericht abschließend fest, dass zwischen September 1973 und März 1990 eine durch den Staat organisierte politische Repression stattgefunden habe: "Ello permite concluir que durante ese período existió una política de represión organizada por el Estado, y dirigida por sus más altas autoridades."³² Der Bericht führte zu einem Schuldeingeständnis des chilenischen Militärs, in dem es als Institution die Verantwortung für die Menschenrechtsverbrechen einräumte.³³

Die Zahl der 27.255 Opfer von politischer Haft und Folter muss insofern kritisch betrachtet werden, als dass sie nur diejenigen Personen beinhaltet, die innerhalb von sechs Monaten ihre Aussagen gegenüber der Kommission gemacht haben. 2011 veröffentlichte die Valech-Kommission daher einen zweiten Bericht, in dem 9.795 Fälle von politischer Gefangenschaft und Folter, sowie 30 Fälle von Verschwundenen und Hingerichteten zusätzlich anerkannt wurden. Demgegenüber steht eine Mehrheit von etwa 22.000 Anträgen, die von der Kommission abgelehnt wurden.³⁴ Schätzungen von Menschenrechtsorganisationen gehen von einer Opfer-Zahl in sechsstelliger Höhe aus, die *Comisión Ética contra la Tortura* spricht sogar von 500.000 Folteropfern.³⁵ Der Einsatz der Valech-Kommission ist bis heute die letzte Maßnahme der chilenischen Regierung zur Wahrheitssuche und Aufklärung der Diktaturverbrechen geblieben.

Die gut 40.000 von Wahrheitskommissionen anerkannten Fälle werden unter Verschluss gehalten, der chilenischen Öffentlichkeit sollen sie erst nach Ablauf einer 50-jährigen Frist zugänglich gemacht werden. Der ehemalige Menschenrechtsbeauftragte des Innenministeriums Francisco Ugás fordert die Veröffentlichung der Dokumente und beruft sich dabei auf das Recht auf Wahrheit. Chile müsse sich an internationalem Recht orientieren und sicherstellen, dass sich derartige Verbrechen gegen die Menschlichkeit nicht wiederholen. Dafür sei es unbedingt notwendig, die im Rahmen der

³¹ Vgl. ebd., S. 246.

³² Ebd., S. 228.

³³ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 151.

³⁴ Vgl. Délano, Manuel (20.8.2011). Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet. *El País*, online.

URL:http://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html [20.7.2015]

³⁵ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 233.

Wahrheitskommissionen gesammelten Daten öffentlich zu machen und die einzelnen Vorfälle strafrechtlich zu untersuchen:

Todavía nuestro Estado no da las respuestas que exige el Derecho Internacional de los Derechos Humanos por las violaciones cometidas durante el régimen de Augusto Pinochet [...], me refiero a cuatro aspectos principales que son: investigar estos hechos; sancionar a los responsables con penas adecuadas; la obligación de reparar a las víctimas; y la obligación de garantizar la no reiteración de los hechos.³⁶

Rückblickend ist festzuhalten, dass die Aufklärung der Menschenrechtsverletzungen durch die Arbeit der Rettig-Kommission bereits unmittelbar nach dem Systemwechsel in den Fokus der Öffentlichkeit geriet. Die Fragen nach dem Ausmaß der Verbrechen und nach der Verantwortung des Militärs wurden jedoch erst im Rahmen der Inhaftierung Pinochets in London verstärkt diskutiert. Der Bericht der Valech-Kommission lieferte 2004 neue Details und Informationen zur systematischen Repression durch Inhaftierung und Folter. Nichtsdestotrotz sind die Leichen von tausenden Verschwundenen und Ermordeten bis heute nicht gefunden, ihre Schicksale nicht aufgeklärt. Auch die offizielle Zahl der Folteropfer lässt nur erahnen, wie groß das Ausmaß der Folter wirklich war und wieviel mehr Chilenen betroffen waren. Um die Lücken in der Aufarbeitung der Verbrechen zu schließen und die Straflosigkeit zu beenden, fordern Menschenrechtsorganisationen die Wiederaufnahme der Wahrheitskommissionen:

El propio gobierno es consciente que la magnitud de la represión alcanzó un grado mayor que la presentada por las distintas comisiones de la verdad. Y así, resulta incomprensible que éstas tuvieran existencias tan breves [...]. Los historiadores deben acompañar las reclamaciones de los organismos de derechos humanos con el fin de descubrir la verdadera historia de los hechos del pasado. Así, dichas comisiones deben ser reabiertas [...].³⁷

Auch 25 Jahre nach dem Ende der Diktatur hat in Chile keine umfassende Aufarbeitung der Repression und ihrer Folgen stattgefunden. Wie die Chilenen sich zu ihrer Vergangenheit positionieren, und welche Wahrheiten rund um Pinochet und seine Militärjunta in der Gesellschaft konkurrieren, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

2.2 Der Kampf der Erinnerungen

Die Erinnerung an den Putsch und dessen Bewertung spaltet bis heute die chilenische Gesellschaft. Die politische Linke, die direkt von der Repression betroffen war, fordert die Anerkennung der systematischen Verbrechen des Regimes und die Erinnerung an die Menschenrechtsverletzungen, während die Rechte das Erinnern auf die schwere

³⁶ Medrano, Claudio (19.10.2015). Francisco Ugás: „Hay obligaciones en DD.HH. que el Estado no cumple“. *Diario Uchile*, online. URL:<http://radio.uchile.cl/2015/10/19/francisco-ugas-hay-obligaciones-en-dd-hh-que-el-estado-no-esta-cumpliendo> [22.7.2015].

³⁷ Camacho Padilla, Combates entre la memoria y la historia de Chile, S. 96.

Wirtschaftskrise in der Amtszeit von Salvador Allende lenkt und den Putsch als notwendige Befreiung der Nation vom Kommunismus ansieht.³⁸ Den Militärs zufolge habe der Kampf gegen subversive Gruppen unvermeidbare Opfer gefordert.

Die Konsenspolitik nach 1990 sollte die Chilenen vereinen und die Demokratisierung ermöglichen, indem die verschiedenen Sichtweisen auf die diktatorische Vergangenheit aus dem öffentlichen Diskurs verbannt wurden: "[L]a instrumentalidad del consenso debió eliminar de su superficie operativa las adherencias simbólicas de un pasado recalcitrantemente dividido [...]."³⁹ Ein Großteil der Bevölkerung sprach sich zwar für Erinnerung, Aufklärung und Gerechtigkeit aus, dem standen jedoch die wirtschaftlichen und militärischen Eliten gegenüber, die im ‚Vergeben-und-Vergessen‘ die einzige Möglichkeit zur nationalen Versöhnung sahen. Nicht zuletzt versuchten die diktaturnahen Sektoren der Gesellschaft, sich mit dieser Einstellung aus der Verantwortung zu ziehen und Strafprozesse zu umgehen.⁴⁰ Zum Nachteil der Linken hatte die Rechte die chilenischen Medien auf ihrer Seite, da die neoliberal-konservativen Tageszeitungen *El Mercurio* und *La Tercera* konkurrenzlos den Markt beherrschen und somit die Meinung der Gesellschaft entscheidend lenken können.⁴¹

Der ausgehandelte Übergang zur Demokratie ermöglichte den Militärs, die Macht mit Selbstbewusstsein und einem gewissen Gefühl des Triumphs abzugeben. Sie waren ihrer politischen Agenda gefolgt, indem sie 1988 das Referendum über eine weitere Amtszeit Pinochets durchführten und sowohl die Niederlage in der Volksbefragung als auch in den Wahlen ein Jahr später akzeptierten. Als Erfolge ihres Regimes konnten die Streitkräfte die Reform des Wirtschaftssystems sowie die umfassende Modernisierung der Gesellschaft betrachten. Das Amnestiegesetz von 1978 garantierte außerdem die Straffreiheit der gravierendsten Menschenrechtsverletzungen.⁴²

Der Konflikt um die Deutung der Vergangenheit begann 1990 mit der Regierungsübergabe an Aylwin. Die beiden großen Tageszeitungen stellten Pinochet als Wegbereiter der Demokratie dar und deuteten den 11. September 1973 als Beginn eines Demokratisierungsprozesses, der mit dem Machtwechsel ein Ende fand. Die obersten Generäle des abgelösten Regimes verliehen sich sogar gegenseitig einen Orden als Anerkennung für ihre erfolgreiche Mission der Demokratisierung. Dieser positiven Bewertung des Putsches setzte die neue Regierung eine negative entgegen, indem sie den Fokus auf die Menschenrechtsverletzungen legte und den Status der ‚vollendeten

³⁸ Vgl. ebd., S. 88.

³⁹ Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*, S. 9.

⁴⁰ Vgl. Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 88.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 95.

⁴² Vgl. Silva, *Collective Memories, Fears and Consensus*, S. 188f.

Demokratie' negierte. In der konservativen Presse Chiles dominierte allerdings der Diskurs der Pinochet-Anhänger und somit eine positive Lesart der autoritären Vergangenheit.⁴³

Der Bericht der Rettig-Kommission über die Todesopfer der Diktatur war ein erster Versuch der Regierung, die positive Erinnerung der Rechten zu brechen und ein Schuldeingeständnis der Streitkräfte herbeizuführen. Die Militärs leugneten zwar nicht die Opferzahlen, sie suchten die Schuld jedoch bei der vorherigen Allende-Regierung, die das gewaltsame Eingreifen überhaupt erst nötig gemacht habe. Damit wiesen die Verbündeten Pinochets die Verantwortung von sich und der positive Diskurs über die Vergangenheit behielt in der öffentlichen Debatte weiterhin seine Gültigkeit. Angesichts der nach wie vor starken Stellung des Militärs bevorzugte die Regierung, die Aufarbeitung der Diktaturverbrechen ruhen zu lassen, um die Transition nicht zu gefährden. Bis 1998 dominierte in der öffentlichen Wahrnehmung das Bild Pinochets als Wegbereiter der Demokratie und Schlüsselfigur der gelungenen Transition. Die Ernennung Pinochets zum Senator auf Lebenszeit stand für die Anerkennung seiner Verdienste und wurde von der demokratischen Regierung mitgetragen.⁴⁴

Erst mit der Verhaftung Pinochets in London begann das Ansehen des ehemaligen Diktators zu bröckeln und der Konflikt um die Vergangenheit holte die chilenische Bevölkerung ein. Zwar einte die Verteidigung Pinochets im Namen der erfolgreichen Transition die politischen Lager, jedoch bewirkten die Verhaftung als solche und die weltweite Verurteilung der Diktaturverbrechen ein Umdenken in der Bewertung der Vergangenheit:

El arresto de Pinochet provocó un espectacular "retorno de lo reprimido" que colocó bruscamente a la memoria en escena [...]. El sorpresivo arresto internacional de Pinochet desestabilizó toda la lógica de cálculos con que la Transición había bloqueado el trabajo activo de la memoria en nombre de la prudencia [...].⁴⁵

Das hartnäckig ignorierte Thema der Menschenrechtsverletzungen konnte nicht länger totgeschwiegen werden. Die Rückkehr Pinochets nach Chile wurde zwar noch von der Rechten gefeiert, in der Bevölkerung hatten die Militärs jedoch an Zustimmung verloren. Im Rahmen der *Mesa de Diálogo* gestanden die Streitkräfte zum ersten Mal die Menschenrechtsverbrechen ein, die Schuld wurde jedoch weiterhin auf die Regierung Allende geschoben, sodass ein positives Bild der Diktatur bestehen blieb. Davon distanzierte sich die chilenische Regierung zusehends, wie anlässlich des 30. Jahrestags des Putsches deutlich wurde. Präsident Lagos nutzte diesen Anlass, um in einer

⁴³ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 142.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 145f.

⁴⁵ Richard, Nelly (2002). *La crítica de la memoria*. In: *Cuadernos de Literatura*, 8, S. 189.

Zeremonie an Allende zu erinnern, der sich als demokratisch gewählter Präsident rechtmäßig um Chile verdient gemacht habe.⁴⁶ Der Putsch wurde somit offiziell als Bruch mit der chilenischen Demokratie gewertet, woraufhin die rechte Opposition von einer Verfälschung der Geschichte sprach.

Erst die Ergebnisse der Valech-Kommission führten zu einer Integration der Menschenrechtsverbrechen in die nationale Erinnerung. Die Streitkräfte räumten die Schuld an der Repression ein, wobei die zivilen Mitarbeiter des Regimes von der Verantwortung ausgenommen wurden. Das Geschichtsbild der Rechten fiel mit der Entdeckung von Pinochets Geheimkonten noch weiter in sich zusammen. Die Tatsache, dass sich der ehemalige Diktator unter der Hand bereichert hatte, löste eine heftige Debatte aus und führte zu einem bedeutenden Reputationsverlust Pinochets.⁴⁷ Mit seinem Tod im Jahr 2006 brach der Konflikt um die Deutung der Vergangenheit noch einmal auf. Die Regierung stufte Pinochet mittlerweile als Diktator ein und lehnte ein Staatsbegräbnis ab, während Anhänger der Rechten, des Militärs und der Wirtschaft ihre Dankbarkeit für Pinochets Leistungen öffentlich ausdrückten und seine Rolle als Wegbereiter der Demokratie betonten.

Die Medien spiegeln nach wie vor die Sichtweise der Neoliberalen und Sympathisanten Pinochets wider, indem sie die Repression zwar mittlerweile anerkennen, aber immer auch mit den wirtschaftlichen und politischen Erfolgen des Regimes kontrastieren.⁴⁸ In der nationalen Erinnerung an die Diktatur kommen also negative und positive Aspekte zusammen, sodass im Jahr 2006 52% der Chilenen urteilten, die Regierung unter Pinochet habe sowohl Gutes als auch Schlechtes bewirkt. Auf die Frage nach der bevorzugten Regierungsform votierte eine Mehrheit der Befragten für die Demokratie, allerdings sprachen sich auch 11% für ein autoritäres Regime aus. Weitere 29% gaben an, dass die Regierungsform keinen Unterschied ausmache.⁴⁹ So kommt es, dass immer noch relativ viele Chilenen den Verbündeten der Militärregierung treu bleiben, die ihrerseits daran interessiert sind, eine möglichst positive Erinnerung an die Ära Pinochet zu wahren und die Aufarbeitung der Menschenrechtsverletzungen beiseite zu schieben. Schließlich ist ein großer Teil der Verantwortlichen für die Repression noch am Leben und fürchtet bis heute eine Verurteilung durch die Justiz.⁵⁰

Die Aufarbeitung der systematischen Repression unter Pinochet ist bis heute nur in Teilen erfolgt, die Schicksale der Verschwundenen sowie tausende Fälle von Folter sind

⁴⁶ Vgl. Ruderer, *Hybride Erinnerung*, S. 148f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 151f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 153f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 155.

⁵⁰ Vgl. Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 88.

immer noch ungeklärt und straflos geblieben. Der Umgang mit der Vergangenheit ist nach wie vor ein Thema, das die chilenische Gesellschaft spaltet – in jene, die vergessen wollen, und jene, die sich dem Vergessen entgegenstellen. Im folgenden Kapitel geht es um die Frage, wie das Erinnern funktioniert, und wie traumatische Erfahrungen nicht nur einzelne Individuen, sondern große Teile der Gesellschaft über mehrere Generationen prägen.

3 Trauma und soziales Gedächtnis

3.1 Die Folgen der Gewalt

Aus dem 2004 veröffentlichten Bericht der Valech-Kommission geht hervor, was das Erleiden von Gefangenschaft und Folter für das weitere Leben der Opfer und Angehörigen bedeutet hat.

Den Aussagen der Betroffenen zufolge, wurde der traumatische Effekt der Folter noch dadurch verstärkt, dass die Gewalt von staatlichen Institutionen und Autoritäten ausging, die in demokratischen Systemen üblicherweise Sicherheit garantieren und das Vertrauen der Bürger genießen. Durch die Täterschaft des Staates wurde dieses Vertrauen zutiefst erschüttert, was wiederum ein gesteigertes Gefühl von Hilflosigkeit und Ohnmacht auslöste. Die Inhaftierung in Geheimgefängnissen machte jeglichen Kontakt zu Anwälten und Angehörigen unmöglich, selbst die Kommunikation zwischen den Häftlingen wurde durch umfassende Isolation verhindert. Viele Betroffene sagten gegenüber der Kommission aus, dass sie sich der Gewalt vollkommen ausgeliefert fühlten und dass das Leben in ständiger Angst vor dem Tod sie nachhaltig traumatisiert habe.⁵¹ Hinzu kommt, dass die Folter dazu diente, den Willen der Gefangenen so zu brechen, dass sie sich schuldig bekannten oder aber die Namen anderer Dissidenten offenbarten. Diese Art der Gewalt ist als Angriff gegen Würde und Integrität der Betroffenen zu werten und hat in vielen Fällen dazu geführt, dass sich die Opfer durch den Verrat an Freunden und Bekannten bis heute schuldig fühlen.⁵²

Die Folgen von Folter und Gefangenschaft haben noch viele Jahre später Auswirkungen auf die psychisch-emotionale Konstitution und das soziale Verhalten der Opfer. Einige klagen über Beeinträchtigungen der Konzentration oder des Gedächtnisses, andere leiden unter dem Verlust von Angehörigen, familiären Krisen, Trennungen und Einsamkeit. Das soziale Netz ist oftmals durch die Repression zerstört worden, oder die Betroffenen ziehen sich selbst aus dem sozialen Leben zurück. Trauer und Depressionen

⁵¹ Vgl. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, S. 590f.

⁵² Vgl. ebd., S. 599.

sind nicht seltene Folgen, die besonders zu Jahrestagen durch schmerzhaftere Erinnerungen wiederkehren. Auch unter Schlafstörungen und chronischer Schlaflosigkeit haben manche Folteropfer nach wie vor zu leiden.⁵³ Die Traumatisierung äußert sich oft durch Angstzustände, die in verschiedensten Situationen auftreten. So können Dunkelheit, geschlossene Räume, bestimmte Geräusche und Orte oder auch Personen in Uniform große Angst auslösen. Einige trauen sich kaum auf die Straße oder fürchten den Schlaf und die ständigen Alpträume.⁵⁴

Die folgenden Aussagen von Folteropfern vor der Kommission machen beispielhaft deutlich, inwiefern die Erfahrung von staatlicher Gewalt das Leben auf lange Sicht beeinträchtigt:

Siento gran dolor e impotencia por la injusticia, por la vida que me fue robada, del mismo modo que me robaron mis pertenencias más valiosas.
Mujer, detenida en 1973, a los 14 años, Región Metropolitana.⁵⁵

Cambié de carácter, me puse agresivo, me aislé y empezó un terror permanente que me marcó la vida.
Hombre, detenido en 1974, a los 22 años, I Región.⁵⁶

Sufro de una depresión severa que he arrastrado con los años, que está durando toda la vida y no puedo dejar los medicamentos.
Hombre, detenido en 1973, a los 25 años, Región Metropolitana.⁵⁷

Quedé afectado para siempre, en las noches no duermo, siento un miedo paralizante al escuchar vehículos cercanos a mi hogar, o al ver uniformados.
Hombre, detenido en 1973, a los 26 años, Región Metropolitana.⁵⁸

Die Konfrontation mit dem Tod hat bei vielen Folteropfern derartige Angst ausgelöst, dass es ihnen auch Jahre später kaum möglich ist, darüber zu sprechen. Die Erinnerungen an das Erlebte kehren immer wieder, doch die Angst und der Schmerz sind oftmals schwer in Worte zu fassen. Das Vertrauen in die Mitmenschen wurde durch Gefangenschaft und Folter stark erschüttert, sodass viele Betroffene selbst Freunden und Bekannten nach der Haft mit Angst und Misstrauen begegneten. Als weitere Folge der traumatischen Erfahrungen ist ein stark gesunkenes Selbstwertgefühl zu nennen, das in manchen Fällen zu Änderungen im Verhalten oder in der Persönlichkeit führte.⁵⁹ All das hatte nicht nur Auswirkungen auf die privaten Beziehungen, sondern auch auf das Arbeitsleben. Durch die Inhaftierung haben viele Betroffene ihre Arbeit verloren oder waren später nicht mehr in der Lage, Arbeit oder Studium wieder aufzunehmen. Die

⁵³ Vgl. ebd., S. 596.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 601.

⁵⁵ Ebd., S. 592.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 596.

⁵⁸ Ebd., S. 597.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 603.

politische Verfolgung und Stigmatisierung drängte die Opfer in die Arbeitslosigkeit und als Folge dessen oft auch ins Exil.⁶⁰

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, gehen einige Menschenrechtsorganisationen von etwa 500.000 Folteropfern aus. In einer Umfrage aus dem Jahr 1989 gab jeder sechste Befragte an, dass entweder er selbst oder ein Verwandter Opfer von Menschenrechtsverletzungen geworden sei.⁶¹ In Anbetracht des Ausmaßes der systematischen Repression handelt es sich im Fall Chiles nicht um einige wenige traumatisierte Individuen, sondern um einen großen Teil der chilenischen Gesellschaft, der entweder direkt betroffen ist oder aber Folteropfer im Familien- und Bekanntenkreis hat. Auch wenn sich viele Folterszenen und Morde in Geheimgefängnissen oder Privathäusern ereigneten, so markiert der 11. September 1973 als Tag des Putsches den Beginn der staatlichen Gewalt und wurde somit zum Symbol des gesellschaftlichen Traumas, das folgendermaßen definiert werden kann:

El trauma social lo podríamos definir como el conjunto de acontecimientos que marcan una sociedad, una época tanto desde los espacios comunes y públicos y que incide y tendrá consecuencias traumáticas en las personas [...].⁶²

Die Ereignisse vom 11. September und die Menschenrechtsverbrechen der Militärjunta haben sich im sozialen Gedächtnis der Chilenen festgesetzt und sind als elementarer Bestandteil der nationalen Vergangenheit nicht wegzudenken.

Die Erinnerungen an die traumatische Vergangenheit kommen immer wieder auf, auch wenn so manche Chilenen das Geschehene am liebsten vergessen machen wollen. Die argentinische Kulturkritikerin Beatriz Sarlo vergleicht Erinnerungen mit Gerüchen, gegen deren Wahrnehmung sich der Mensch unmöglich wehren kann. Erinnerungen tauchen auf, ob gewollt oder nicht, und zwingen die Menschen, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen: "El pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*."⁶³ Gegenwart und Vergangenheit sind ständig verbunden durch das Erinnern, das sich im Hier und Jetzt vollzieht und das Erfahrene für die Zukunft bedeutend macht. Ob über die Vergangenheit gesprochen wird, innerhalb der Familie oder auch im öffentlichen Diskurs, ist eine andere Frage. Regierungen können in der Vergangenheit verübte Menschenrechtsverbrechen ignorieren und eine Aufarbeitung des Unrechts verhindern, sie können den Bürgern ihres Landes jedoch niemals vollständig die Erinnerung

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 609.

⁶¹ Vgl. Straßner, *Die offenen Wunden Lateinamerikas*, S. 233.

⁶² Iglesias Saldaña, *Trauma social y memoria colectiva*, S. 169.

⁶³ Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S. 10.

nehmen.⁶⁴ Wie das soziale Gedächtnis, also das Teilen und Weitergeben von Erfahrungen, funktioniert, ist im folgenden Kapitel zu untersuchen.

3.2 Das soziale Gedächtnis

Wie im obigen Kapitel angedeutet, werden Erinnerungen zwischen den Menschen geteilt und bilden das soziale Gedächtnis von Gruppen und nationalen Gesellschaften:

Unter sozialen Gedächtnissen im weitesten Sinne verstehen wir das soziale Vermögen, Vergangenes gegenwärtig verfügbar zu halten bzw. zu machen. Erinnern und Vergessen sind die Modi, in denen sie operieren. Die Erinnerung hängt nicht nur von der Vergangenheit ab, an der ihr Bild konstruiert wird, sondern auch von den sozialen Bedingungen, in denen dieses Bild in der fortlaufenden Gegenwart erinnert wird.⁶⁵

Erinnerungen sind in diesem Sinne Bilder des Vergangenen, deren Konstruktion auch vom öffentlichen Diskurs und der Vergangenheitspolitik der gegenwärtigen Regierungen abhängt.

Das Konzept des sozialen Gedächtnisses geht auf den französischen Soziologen Maurice Halbwachs zurück, der als Wegbereiter der modernen Gedächtnisforschung gilt. 1925 schrieb er das erste Buch über den sozialen Rahmen des Erinnerns, seine Ausführungen und Essays zum kollektiven Gedächtnis wurden jedoch erst 1950 posthum veröffentlicht.⁶⁶

Halbwachs versteht die Formierung des Gedächtnisses als einen sozialen Prozess, demzufolge das Gedächtnis von Natur aus geteilt, also kollektiv, ist:

Los recuerdos son colectivos y nos son traídos a la conciencia por otras personas, aun cuando se trate de hechos que nos han ocurrido sólo a nosotros y de objetos que únicamente nosotros hemos visto.⁶⁷

Erinnerungen sind deshalb kollektiv, weil die Menschen als soziale Wesen im ständigen Austausch miteinander stehen und Informationen und Erinnerungen über die gemeinsame Sprache mitteilen. Vor allem durch das schriftliche Festhalten von Erfahrungen hat sich der Mensch einen Wissensfundus geschaffen, der es ihm erlaubt, sich stetig weiterzuentwickeln und sich an veränderte Umweltverhältnisse anzupassen.⁶⁸

Laut Halbwachs identifiziert sich der Mensch immer mit einer gewissen Anzahl anderer Individuen, mit denen er interagiert und mit denen er einen gesellschaftlichen Rahmen

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Sebald, Gerd/ Jan Weyand (2011). Zur Formierung sozialer Gedächtnisse. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 3, S. 174.

⁶⁶ Vgl. Halbwachs, Maurice (2002). Fragmentos de la memoria colectiva. In: *Athenea Digital*, 2, online. URL:<http://atheneadigital.net/article/view/52/52> [16.11.2015].

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. Welzer, Harald (2008). *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C.H. Beck, S. 112.

teilt, sei es die soziale Herkunft, dieselbe Sprache, eine bestimmte Weltanschauung, gemeinsame Erfahrungen oder Interessen:

Los recuerdos que se suponen son individuales en tanto provienen de lo colectivo, son entonces el resultado de un entramado complejo de evocaciones, acuerdos, alusiones, narraciones... creados en la vida cotidiana de un grupo social específico del cual emergen [...].⁶⁹

Das soziale Gedächtnis einer Gruppe speist sich also aus den persönlichen Erinnerungen der Mitglieder, die durch Austausch und Interaktion im Kollektiv zusammengeführt werden.

Halbwachs versteht das Erinnern als eine Rekonstruktion der Vergangenheit aus der Gegenwart heraus, es handelt sich also nicht um eine Suche nach alten Eindrücken im Gedächtnis, sondern um einen Prozess, der die Vergangenheit rückblickend modifiziert. Das Erinnernte ist dementsprechend nicht immer gleich, sondern wandelbar und bedingt durch die eigene Perspektive, die sich im Laufe der Zeit ändert. Insofern ist es nicht möglich, ein Erlebnis ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ zu erinnern, da es sich immer um eine Rekonstruktion handelt, die vom tatsächlichen Geschehen abweicht. In den Fokus rückt vielmehr die gegenwärtige Situation des Erinnerns und wie die sozialen Gegebenheiten das Erinnern beeinflussen.⁷⁰ Der Prozess des Erinnerns selbst orientiert sich an Zeit und Raum, da sich sowohl besondere Daten und Jahrestage als auch Orte einprägen und innerhalb der Gruppe mit denselben Ereignissen assoziiert werden:

Al igual que el tiempo, los espacios permiten que el recuerdo emerja, dándole estabilidad, pues es en los objetos y lugares que se vuelven relevantes para cada grupo social, donde se alojan los significados de la memoria.⁷¹

Dem sozialen Gedächtnis kommt innerhalb der Gesellschaft eine besondere Funktion zu, da die Menschen nach Kontinuität streben und über eine gemeinsame Geschichte ihre Identität definieren: „Wir wissen, wer wir sind, woher wir kommen und wohin wir gehen, weil wir uns selbst als Teil einer kollektiven Geschichte verorten können.“⁷² Eine solche Kontinuität ist die Voraussetzung für ein erfolgreiches Zusammenleben, das auf Erfahrungen basiert und in der Zukunft weiterhin funktionieren soll.⁷³

Die Weitergabe von Erfahrungen und Wissen ist, wie oben angedeutet, an Kommunikation und den Einsatz von Medien gebunden:

⁶⁹ Ramos Delgado, David (2013). La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. In: *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1, S. 38.

⁷⁰ Sebald/ Weyand, Zur Formierung sozialer Gedächtnisse, S. 175.

⁷¹ Ramos Delgado, La memoria colectiva como re-construcción, S. 39.

⁷² Sebald/ Weyand, Zur Formierung sozialer Gedächtnisse, S. 176.

⁷³ Vgl. Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 119.

Diese Rekonstruktion [des Vergangenen] ist auf Zeichen und damit auf Medien angewiesen, in denen Vergangenes erinnert und artikuliert wird. Daher sind Medien für den Zugang zu Vergangem konstitutiv.⁷⁴

Wie das Vergangene repräsentiert wird, hängt von der Form und der Materialität des Mediums ab. In jedem Fall ist die dargestellte Vergangenheit aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und muss deshalb in der Gegenwart entsprechend rezipiert und neu interpretiert werden. In kleineren sozialen Gruppen oder Familien spielen Fotoalben, Tagebücher und Videoaufnahmen eine Rolle, auf nationaler Ebene findet eine öffentliche Kommunikation über die Massenmedien statt.⁷⁵ Die Erinnerungsdiskurse, die in Tageszeitungen, in Hörfunk und Fernsehen stattfinden, reichen in die Ebene der Familie hinein und prägen zusätzlich zu den eigenen Erinnerungen das Bild der nationalen Vergangenheit. Daneben sind vor allem Erzählungen ein Modus der Erfahrungsvermittlung, der in der alltäglichen Lebenspraxis, aber auch in Literatur- und Filmproduktion greift.⁷⁶ Insofern können auch Dokumentarfilme das Vergangene narrativ aufarbeiten, für ein breites Publikum verfügbar machen und Einfluss auf das soziale Gedächtnis nehmen.

3.3 Die zweite Generation

Traumatische Erinnerungen finden also Eingang in das soziale Gedächtnis von Gruppen und Gemeinschaften und erreichen auch Individuen, die eine solche traumatische Erfahrung nicht am eigenen Leib erfahren haben.

Marianne Hirsch von der Columbia University erforscht seit Anfang der 1990er Jahre, inwiefern sich Erinnerungen von Generation zu Generation übertragen, auch wenn jene zweite Generation zum Zeitpunkt der traumatischen Erfahrung noch nicht am Leben war. Die Beziehung der zweiten Generation zu den schmerzhaften Erinnerungen ihrer direkten Vorfahren bezeichnet Hirsch als *Postmemory*:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.⁷⁷

Hirsch hat sich zunächst mit dem Holocaust beschäftigt und anhand der Überlebenden und ihrer Nachkommen das Verhältnis der zweiten Generation zu der traumatischen Erfahrung der Eltern untersucht. Ihrer These zufolge haben die traumatischen Erinnerungen der ersten Generation eine solche Macht und Bedeutung, dass sie auch die Identität der Kinder entscheidend prägen und dadurch eine lebendige Verbindung zu

⁷⁴ Sebald/ Weyand, Zur Formierung sozialer Gedächtnisse, S. 182.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 183.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 185.

⁷⁷ Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. In: *Poetics Today*, 1, S. 103.

der traumatischen Vergangenheit bestehen bleibt.⁷⁸ Im Bereich der Kunst und Literatur sind in den vergangenen 25 Jahren immer mehr Romane, Filme und Autobiographien erschienen, in denen die Vergangenheit der Eltern im Mittelpunkt steht. Dieser Entwicklung folgend hat Hirsch den *Postmemory*-Begriff geschaffen:

*The "post" in "postmemory" signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. [...] it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience.*⁷⁹

Hirsch räumt ein, dass die Erinnerungen der ersten Generation nicht wortwörtlich auf die nachfolgende Generation übergehen, da nur solche Ereignisse erinnert werden können, die tatsächlich auch selbst erlebt wurden. Die Verbindung der zweiten Generation zu der Vergangenheit der Eltern entsteht in diesem Sinne nicht durch einen Prozess des Erinnerns, sondern durch Projektion und Vorstellungskraft: "Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation."⁸⁰ Die traumatischen Erfahrungen der ersten Generation können dennoch so intensiv sein, dass die Aufarbeitung des Erlebten und das Bedürfnis zu verstehen auch noch das Aufwachsen der nachfolgenden Generation bestimmen, und deren eigene Erlebnisse sprichwörtlich in den Schatten stellen. Die Traumatisierung selbst fand zwar in der Vergangenheit statt, doch die Folgen reichen bis in die Gegenwart, da die nachfolgende Generation mit entsprechenden Erzählungen, Bildern und persönlichen Gegenständen konfrontiert wird.⁸¹

In Hirschs Konzept von *Postmemory* spielt Fotografie eine zentrale Rolle. Fotografien wirken authentisch und bieten dem Betrachter einen optischen Zugang zu Erlebnissen aus der Vergangenheit. Die Vergangenheit wird durch die bildliche Darstellung nicht nur sichtbar, sondern auch materiell greifbar. Das Medium an sich erzeugt dabei eine Art Widerspruch, da es einerseits Wahrheit suggeriert und andererseits nur aus einem zwei-dimensionalen Stück Papier besteht, das gleichzeitig die unüberwindbare Distanz zu eben dieser Vergangenheit verdeutlicht.⁸²

Besonders Familienbilder haben dagegen die Kraft, die Distanz zwischen dem Betrachter und den abgebildeten Angehörigen zu verringern, eine zeitliche oder räumliche Trennung zu überbrücken und das Zugehörigkeitsgefühl zu stärken. Laut Hirsch sucht der Betrachter beim Anschauen einer Fotografie nicht nur nach Informationen über die

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 104.

⁷⁹ Ebd., S. 106.

⁸⁰ Ebd., S. 107.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd., S. 116.

Vergangenheit, sondern auch nach seiner eigenen persönlichen Beziehung dazu. Bilder sind also nicht nur ein Zeugnis der Vergangenheit, da sie zusätzlich Aufschluss über die Wünsche und Bedürfnisse des Betrachters geben: "They can tell us as much about our own needs and desires (as readers and spectators) as they can about the past world they presumably depict."⁸³ Dabei besteht immer auch die Gefahr, dass der Betrachter seine Gedanken und Gefühle auf die Fotografie projiziert und damit den Wahrheitsgehalt des Bildes verkennt.

Nichtsdestotrotz aktivieren Fotografien die Erinnerung und die Vorstellungskraft des Betrachters, versetzen ihn zurück in die Vergangenheit und rufen Emotionen hervor. Für Hirsch ist die Fotografie somit ein machtvolles Medium in der Übertragung und Vermittlung von traumatischen Erfahrungen an die zweite Generation.

Der Bezugsrahmen der Familie ist für Hirschs Theorie deshalb so wichtig, weil die Opfer von Gewalt ihr Trauma nicht nach außen tragen, sondern sich meist nur ihren Angehörigen gegenüber öffnen. Ehepartner, Geschwister und Kinder werden eher mit schmerzhaften Erinnerungen konfrontiert, sei es verbal oder durch körperliche Symptome wie Schlaflosigkeit, Alpträume, Tränen und Krankheit.⁸⁴ In literarischen und künstlerischen Werken der zweiten Generation geht es häufig um die dauerhaften Folgen des Aufwachsens mit traumatisierten Eltern, um die Konfrontation mit ihrem Schmerz, den Depressionen und Verlusten. Der Verlust von Angehörigen oder dem gewohnten Zuhause schwächt das Gefühl von Zugehörigkeit und Sicherheit, das sich wiederum auf die Kinder überträgt. Deren Reaktion besteht oft nicht nur aus Verwirrung und Überforderung, sondern auch aus dem Wunsch, das Leid der Eltern zu lindern.⁸⁵

Durch Mord, Exil und Diaspora wird die soziale Kontinuität, nach der die Menschen zur eigenen Identitätsbildung streben, gewaltsam unterbrochen und die direkte Verbindung zur persönlichen Vergangenheit zerstört. Die zweite Generation versucht diese Verbindung durch Nachforschungen im Familien- und Bekanntenkreis oder mithilfe von Archiven und Behörden zu rekonstruieren. Jene Art von Kulturproduktion, in der dieser Prozess ästhetisch verarbeitet wird, ist unter dem Begriff *Postmemory* zu fassen.⁸⁶

Im Rahmen der Übertragung des Konzepts auf die Militärdiktaturen in Südamerika wurde der *Postmemory*-Ansatz von einigen Soziologen und Literaturwissenschaftlern kritisiert. Beatriz Sarlo zufolge gibt es keine klare, systematische Unterscheidung zwischen der Erinnerung der Überlebenden und dem Gedächtnis der nachfolgenden Generation, und

⁸³ Ebd., S. 117.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 112.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 111.

somit auch keine Notwendigkeit für einen *Postmemory*-Begriff.⁸⁷ Es bleibt außerdem unklar, bis zu welcher Generation und zeitlichen Distanz zum Geschehen das Konzept seine Gültigkeit behält. Erste Schwierigkeiten hat Sarlo damit, die zweite Generation zu definieren, da sich unter den Opfern und Zeugen der Repression viele Kinder und Jugendliche befinden, deren Eltern ebenfalls betroffen waren. Die Einordnung von Kindern in eine erste oder zweite Generation ist somit nicht eindeutig.⁸⁸ Dass die Hinterbliebenen und Nachkommen von Opfern staatlicher Gewalt mit der Unwissenheit leben müssen, liegt Sarlo zufolge in der Natur der Sache. Sie haben die Gewalt selbst nicht miterlebt und können deshalb niemals vollständig nachvollziehen, was in der Vergangenheit passiert ist. Der Bruch im sozialen Gedächtnis hängt nicht vorrangig mit dem Erinnern zusammen, sondern mit der Verschleierung der Verbrechen während der Diktatur:

*Pero eso, lo que se desconoce, no es un efecto de la memoria de segunda generación sino una consecuencia del modo en que la dictadura administró el asesinato.*⁸⁹

Trotz der berechtigten Kritik am *Postmemory*-Begriff bleiben die Grundzüge des Konzepts für das Verstehen von sozialem Trauma und Gedächtnis zentral für die Forschung. Fortwährende Publikationen von Romanen und Filmen der zweiten Generation machen deutlich, dass die nahe Vergangenheit für sie und ihr Leben in der Gegenwart eine bedeutende Rolle spielt.⁹⁰ Die Identifikation mit den Eltern und die persönliche Betroffenheit von ihrem Schicksal motivieren noch Jahrzehnte später, in der Vergangenheit zu forschen und die Lücken in der eigenen Geschichte zu schließen. Auch die Aufarbeitung von Verbrechen unter Pinochet ist für viele Chilenen bis heute nicht abgeschlossen, da es immer noch Angehörige gibt, die nach ihren Verwandten suchen oder Informationen über deren Schicksal in Erfahrung bringen wollen.

3.4 Soziales Gedächtnis und Geschichtsschreibung

Sowohl bei der Formierung des sozialen Gedächtnisses als auch bei der Geschichtsschreibung wird die Vergangenheit konstruiert und interpretiert. Dementsprechend haben beide Vorgehensweisen Einfluss auf das Erinnern und den Umgang von Staat und Gesellschaft mit der Vergangenheit. Umso bedeutender ist es, beide Konzepte voneinander abzugrenzen:

Cualquier sociedad, o los individuos que la conforman, pueden hacer memoria de procesos del pasado pero la capacidad y los medios para escribir la historia

⁸⁷ Sarlo, *Tiempo Pasado*, S. 157.

⁸⁸ Vgl. Serpente, Alejandra (2013). *Diasporic Chilean and Argentinian narratives in the UK: The traces of second generation postmemory*. London: University College, PhD, S. 48.

⁸⁹ Sarlo, *Tiempo Pasado*, S. 157.

⁹⁰ Vgl. Serpente, *Diasporic Chilean and Argentinian narratives in the UK*, S. 48f.

*los poseen unos pocos. Con ello, es evidente que la memoria por sí sola no es historia [...].*⁹¹

Das Gedächtnis als solches ist subjektiv, da Individuen und soziale Gruppen sich nur aufgrund von eigenen Erfahrungen und entsprechend ihrer Bedürfnisse erinnern. Demzufolge können subjektive Erinnerungen irren oder einen Sachverhalt verfälschen, nicht zuletzt weil sie sich auf individuelle Erfahrungen beziehen und grundsätzlich unvollständig sind. Daher müssen vor allem mündlich überlieferte Erinnerungen mit vorhandenen schriftlichen Quellen kontrastiert und gemäß akademischen Standards kritisch untersucht werden, wenn sie für die Geschichtsschreibung relevant sein sollen.⁹²

Die Geschichtsschreibung bereitet die Vergangenheit auf, indem sie die Vorgänge möglichst vollständig analysiert und in einen größeren historischen Zusammenhang setzt. Dafür ist es notwendig, so viele Quellen wie möglich ausfindig zu machen, um, ausgehend von einzelnen Berichten und Details, das Ausmaß der Geschehnisse abzuschätzen und die verschiedenen Blickwinkel in eine kohärente Version der Geschichte zu integrieren. Das Problem dabei ist, dass die Geschichtsschreibung in vielen Fällen politischen und gesellschaftlichen Zielsetzungen folgt, die Geschichte also dazu dient, Vorgänge zu rechtfertigen oder aber vor der Öffentlichkeit zu verbergen.⁹³

In Anlehnung an Halbwachs fasst Ramos den Unterschied zwischen Gedächtnis und Geschichte folgendermaßen zusammen:

*Así, la principal diferencia entre memoria e historia, radica en que la primera es múltiple, irregular, cambiante, vivida, es subjetiva y particular a cada grupo humano, continua y sin límites de separación; por el contrario, la historia generaliza, totaliza, muestra una versión única, crea líneas divisorias entre cada época, es objetiva y carente de sentido, por esta razón es externa a todo grupo humano.*⁹⁴

Besonders in postautoritären Gesellschaften kommt dem sozialen Gedächtnis und den individuellen Erinnerungen eine große Bedeutung zu. Unter den Begriff *microhistoria* werden all jene individuellen Erlebnisse gefasst, die in ihrem jeweiligen Kontext Informationen beinhalten, die Aufschluss über die Vergangenheit geben. Hier liegt der Fokus also auf Details und auf der persönlichen Perspektive, aus der ein Vorgang oder auch eine Person beobachtet wurde. Menschenrechtsverbrechen, Folter und Repression spielten sich unter Pinochet oft im Verborgenen ab, wie etwa in Privathäusern, Geheimgefängnissen oder an anderen unbekanntenen Orten:

Si los detalles importan para entender los procesos históricos, en este caso tendrían aún más relevancia. La clandestinidad y la complejidad en la que operó

⁹¹ Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 89.

⁹² Vgl. ebd., S. 90.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Ramos Delgado, *La memoria colectiva como re-construcción*, S. 39.

*la represión obligan al historiador a buscar hasta el más mínimo detalle para poder entender así la lógica del operativo del terror [...].*⁹⁵

Die Systematik der Repression ist im Fall Chiles nicht oder nur unzureichend schriftlich dokumentiert, sodass auf die Aussagen von Zeitzeugen zurückgegriffen werden muss. Der Historiker erfährt somit detailliert und aus erster Hand von Menschenrechtsverbrechen wie Entführungen, Folter, Vergewaltigungen und Hinrichtungen, sofern Opfer und Täter bereit sind, darüber zu sprechen. Über Körpersprache und Redepausen werden zusätzliche Informationen vermittelt, die über schriftliche Quellen nicht zugänglich sind und zum Verstehen der Vergangenheit beitragen.⁹⁶ Da die Erinnerung nicht frei von Fehlern ist und manche Aussagen zur eigenen Rechtfertigung dienen mögen, müssen die Zeitzeugenberichte einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Dennoch bieten die Aussagen oft die einzige Möglichkeit, die diktatorische Vergangenheit besser zu verstehen, Verbrechen aufzudecken und Strafprozesse gegen die Verantwortlichen einzuleiten:

*Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática [...]. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido.*⁹⁷

Sowohl für die Angehörigen und Hinterbliebenen als auch für Historiker steht die Wahrheitssuche im Zentrum des Interesses. Das Recht auf Wahrheit ist darüber hinaus von den Vereinten Nationen als Menschenrecht deklariert worden.⁹⁸ In einer Resolution der Generalversammlung von 2013 ist zu lesen, dass die Angehörigen Anspruch darauf haben, das Schicksal der Toten und Verschwundenen zu kennen und die Bestrafung der Täter zu fordern. Die Opfer der Gewalt in Chile können sich also auf ein internationales Recht berufen, das die Bildung von Wahrheitskommissionen vorsieht und den Betroffenen nahelegt, auszusagen, um die Vergangenheit zu erhellen und die Straflosigkeit zu bekämpfen.⁹⁹

Microhistorias und die persönlichen Erinnerungen von Zeitzeugen sind also ein erster Schritt in der Rekonstruktion der Vergangenheit und können, nach kritischer Prüfung und Kontrastierung mit schriftlichen Quellen, die Basis der Geschichtsschreibung bilden.

⁹⁵ Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 91.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 92.

⁹⁷ Sarlo, *Tiempo Pasado*, S. 24.

⁹⁸ Vgl. Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 93.

⁹⁹ Vgl. UN-Resolution 68/165: Das Recht auf Wahrheit (18.12.2013). Online: URL:http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/68/165 [2.9.2015].

3.5 *Memoria oficial und memorias subterráneas*

Wie im obigen Kapitel bereits dargelegt, haben alle Individuen und Gruppen ein soziales Gedächtnis und eine bestimmte Perspektive auf ihre Vergangenheit. Das Geschichtsbild einer Gesellschaft wird dagegen durch einige wenige Institutionen und deren Interpretation der Vergangenheit maßgeblich geprägt. Abgesehen von der Vergangenheitspolitik der Regierung haben Medien, Schulen und Universitäten Einfluss auf die gesellschaftliche Meinungsbildung.

In Chile werden die Printmedien von der politischen Rechten dominiert, da die konservativen Tageszeitungen *El Mercurio* und *La Tercera* den Markt beherrschen. *El Mercurio* wurde, Dokumenten des US-Senats zufolge, unter Allende von der CIA mitfinanziert, um medial zum Scheitern der sozialistischen Regierung beizutragen. Nach dem Putsch unterstützte die Tageszeitung die Militärregierung und leugnete die staatlich organisierten Menschenrechtsverbrechen.¹⁰⁰ Die meisten linken Zeitungen konnten nach dem Systemwechsel 1990 nicht mehr länger als Gegenstimmen zur staatlichen Propaganda betrachtet werden, weshalb die Finanzierung aus dem Ausland nicht fortgesetzt wurde und die linke Presse nach und nach verschwand. Bis heute werden die rechten Publikationen von der chilenischen Wirtschaft unterstützt, da die größten Firmen ihre Werbeanzeigen in jenen Zeitungen veröffentlichen, die ihre Interessen vertreten. Das Geschichtsbild der Rechten hat somit mehr Raum und Reichweite als das der linken Repressionsopfer. Die Meinungsbildung wird allein schon durch die Themenwahl beeinflusst, indem die großen Tageszeitungen das Thema der Menschenrechte ignorieren und damit das Vergessen und nicht zuletzt die Straflosigkeit fördern.¹⁰¹

Im Bereich der Film- und Fernsehlandschaft lassen sich Anzeichen von Zensur erkennen. Patricio Guzmáns international anerkannter, historischer Dokumentarfilm *La batalla de Chile* wurde bis heute nur an einem einzigen Tag und in einem einzigen Kinosaal vorgeführt, auch im chilenischen Fernsehen ist die Dokumentation nur in Ausschnitten gezeigt worden.¹⁰² Ähnlich verhält es sich mit *Nostalgia de la luz*, Guzmáns Dokumentarfilm aus dem Jahr 2010, in dem er die Diktaturverbrechen und deren rückständige Aufarbeitung thematisiert. Der staatliche Fernsehsender TVN strahlte die Produktion zwar im Juli 2013 aus, allerdings erst nach Mitternacht. Der Titel des Films wurde nicht genannt, ganze Szenen wurden ausgelassen oder ihre Reihenfolge verändert, was Guzmán kurz nach der Ausstrahlung auch in einem offenen Brief an TVN

¹⁰⁰ Vgl. Godoy, Milton/ Jimena Obregón (2013). A cuarenta años de "la batalla de Chile". Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013. In: *Tiempo histórico*, 6, S. 148.

¹⁰¹ Vgl. Camacho Padilla, Combates entre la memoria y la historia de Chile, S. 95.

¹⁰² Vgl. Horvitz Vásquez, María (2012). Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura. In: *Comunicación y Medios*, 26, S. 66.

kritisierte.¹⁰³ Im selben Jahr wurde die Nicht-Ausstrahlung des Dokumentarfilms *El Diario de Agustín* von Ignacio Agüero öffentlich diskutiert. Der Film von 2008 deckt die manipulative Berichterstattung von *El Mercurio* über die Diktaturverbrechen auf. TVN kaufte 2010 für drei Jahre die Rechte für den Film, ohne ihn jemals zu zeigen. Eine für 2013 geplante Ausstrahlung des Privatsenders ARTV fand ebenfalls nicht statt, was den Rücktritt der Direktorin des Senders nach sich zog.¹⁰⁴ Produktionen, die die Themenfelder Menschenrechte und Pressefreiheit kritisch behandeln, haben somit eine geringe Chance, überhaupt das chilenische Publikum zu erreichen.

Auch dem Bildungswesen fällt eine bedeutende Rolle zu, wenn es um die Vermittlung von Geschichte geht. In Chile gibt es mehr private Universitäten als staatliche, aber den Zugang zu einer privaten Hochschule können sich nur wenige Chilenen leisten. Die privaten Universitäten sind in den meisten Fällen mit den Wirtschaftseliten verknüpft, die wiederum die Auswahl der Lehrkräfte mitbestimmen. Daher dominiert im chilenischen Hochschulwesen eine konservative, rechte Auslegung der nahen Vergangenheit, die die Verbündeten Pinochets und die Anhänger des Militärs schützt. Einige Universitäten werden direkt von rechten Parteien oder konservativen, religiösen Organisationen kontrolliert, wie die Universidad del Desarrollo oder die Universidad de los Andes. In die Vergabe von Studienplätzen ist außerdem die Fundación Pinochet involviert, da sie über ein umfassendes Stipendienprogramm verfügt und mit zahlreichen Hochschulen kooperiert.¹⁰⁵

In der chilenischen Gesellschaft dominiert also ein von den Medien und dem Bildungswesen übermitteltes, konservatives Geschichtsbild, das Michael Pollak als *memoria oficial* bezeichnet: "[La *memoria oficial* es] una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el estado desean transmitir e imponer."¹⁰⁶ Die *memoria oficial* ist in diesem Sinne die singuläre, vorherrschende Interpretation der Vergangenheit, der wiederum vielfältige *memorias subterráneas* gegenüberstehen. Letztere spiegeln die Erinnerungen der sozialen Minderheiten und

¹⁰³ Vgl. o.A. (1.8.2013). Patricio Guzmán arremetió contra TVN por emisión de "Nostalgia de la luz". *Radio Cooperativa*, online. URL:<http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/cine/cine-chileno/patricio-guzman-arremetio-contra-tvn-por-emision-de-nostalgia-de-la-luz/2013-08-01/091402.html> [4.1.2016].

¹⁰⁴ Vgl. o.A. (1.5.2013). Renuncia la directora de ARTV por censura a documental "El Diario de Agustín". *El Mostrador*, online. URL:<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/05/01/renuncia-la-directora-de-artv-por-censura-a-documental-el-diario-de-agustin/> [4.1.2016].

¹⁰⁵ Vgl. Camacho Padilla, *Combates entre la memoria y la historia de Chile*, S. 95.

¹⁰⁶ Zitiert nach Sol, Ludmila (2013). Cicatrices y tormentas: el pasado en cuestión. Memoria post-dictatorial en Nocturno de Chile de Bolaño y en crónicas de Lemebel. In: *Confluente*, 1, S. 123.

marginalisierten Gruppen, die von den Medien oftmals missachtet werden und vom öffentlichen Diskurs ausgenommen sind.¹⁰⁷

Nelly Richard zufolge liegt die Funktion des Erinnerns in jenen *memorias subterráneas*, die die offizielle Version der Vergangenheit in Frage stellen:

*Practicar la memoria es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso. Es evitar que la historia se agote en la lógica del documento [...] o del monumento [...]. Es impedir que la historia se convierta en la figura estática de un tiempo clausurado, definitivamente sellado bajo el peso de sus rememoraciones oficiales.*¹⁰⁸

Das Erinnern ermöglicht die Dekonstruktion von bestehenden Geschichtsbildern und einen kritischen Umgang mit der offiziellen Interpretation der Vergangenheit. Laut Richard stützt sich die *memoria oficial* allzu häufig auf Dokumente, die als Beweis für das Geschehene dienen sollen, sowie auf Monumente, die das Vergangene glorifizieren und das kollektive Gedenken an eine gemeinsame Vergangenheit symbolisieren. Das Erinnern wird somit auf eine einzige, unveränderbare Version der Geschichte reduziert, die von der Gegenwart getrennt und zeitlich abgeschlossen ist:

*Pero la objetivación del recuerdo, su clasificación en archivos o su ritualización en monumento, corren el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido. Para evitar esta fijeza del recuerdo, la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales inconclusos del recuerdo, experimentando sin cesar nuevos enlaces fragmentarios entre sucesos y comprensiones.*¹⁰⁹

Richard betont, dass die Erinnerung eben nicht statisch, sondern fragmentarisch und unabgeschlossen ist. Die *memoria oficial* spiegelt dagegen ein einseitiges Bild der Vergangenheit, das um andere Quellen und andere Sichtweisen ergänzt werden muss. Laut Richard ist es die Aufgabe von Kunst und Literatur, die *memorias subterráneas* zu artikulieren, und damit Alternativen zum offiziellen Diskurs aufzuzeigen:

*Por el lado de la estética, el arte y la literatura deben explorar las fallas del sentido, las opacidades de la representación: todo lo que el recuerdo oficial o la memoria institucional tienden a suprimir para que estos desechos rebeldes no inquieten su tarea de quietamiento del pasado.*¹¹⁰

Die gesellschaftliche Funktion von Kunst und Literatur besteht also darin, auf Themen und Sachverhalte hinzuweisen, die vom Staat, den Medien und der Forschung ignoriert, verfälscht oder nur unzureichend untersucht werden. Dazu gehören im Fall Chiles die Aufarbeitung der Menschenrechtsverbrechen unter Pinochet, die Erinnerungen der Opfer der Repression sowie ihre Forderungen nach Gerechtigkeit und Bestrafung der Täter.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*. S. 11f.

¹⁰⁹ Richard, *La crítica de la memoria*. S. 191.

¹¹⁰ Ebd., S. 192.

Kunst und Literatur haben die Macht, Gegengeschichten zur *memoria oficial* zu entwerfen, die Wahrheitssuche auch nach Jahren des Stillstands wieder in den Fokus der Öffentlichkeit zu bringen und als Sprachrohr für die Opfer zu fungieren.

4 Dokumentarfilme im postautoritären Chile

4.1 Charakteristika des Genres

Kunst und Kulturproduktionen haben also eine soziale Funktion, da sie die Freiheit besitzen, alternative Sichtweisen zur offiziellen Version der Vergangenheit zu erzeugen oder diese im öffentlichen Diskurs zu verstärken. Dem Dokumentarfilm kommt dabei eine bedeutende Rolle zu, da das Genre nicht zuletzt einen Anspruch auf Authentizität erhebt.

Der Begriff ‚Dokumentarfilm‘ entstand in den 1920er Jahren und wurde erstmals von John Grierson als „creative treatment of actuality“¹¹¹ definiert. Diese kurze Beschreibung spiegelt bereits den Widerspruch, der dem Genre seither zugrunde liegt. Realität als solche findet außerhalb von Filmen statt und bezieht sich auf natürliche Objekte und Vorgänge. Der kreative Umgang deutet dagegen auf den künstlerischen Freiraum, die Realität nach der eigenen Perspektive zu deuten und zu rekonstruieren.¹¹²

Der Regisseur beruft sich auf die Realität, indem er Fakten und Beweise präsentiert, die er wiederum selbst auswählt, vertont und in einen Sinnzusammenhang bringt: „[D]ocumentary is a negotiation between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other.“¹¹³ Der Zusammenhang der Bilder erzeugt eine vom Regisseur beabsichtigte Bedeutung und konstituiert die Geschichte. Dokumentarfilme sind somit narrativ, allerdings in der Form, als dass sie von Ereignissen erzählen, die sich außerhalb der Filmproduktion zutragen und an denen reale Persönlichkeiten beteiligt sind: „Documentary can be defined by the existence of a pre-filmic reality – past or present – with which the film engages.“¹¹⁴ Die außerfilmische Wirklichkeit besteht bereits vor dem Dreh und bleibt mit ihren Individuen, Organisationen und Strukturen auch danach weiter bestehen.¹¹⁵

Im Unterschied zu fiktionalen Filmen haben Dokumentarfilme also einen besonderen Anspruch an den Umgang mit der Realität. Im Mittelpunkt steht dabei nicht das Erzählen

¹¹¹ Geiger, Jeffrey (2011). *American Documentary Film. Projecting the Nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 5.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary*. New York: Routledge, S. 6.

¹¹⁴ Chapman, Jane (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press, S. 20.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 14.

einer Geschichte um der Unterhaltung willen, sondern das Untersuchen und kritische Hinterfragen von Aspekten der Lebenswirklichkeit.¹¹⁶

Michael Renov zufolge gibt es vier Tendenzen oder ästhetische Funktionen, die Dokumentarfilme aufweisen. Die erste Tendenz besteht darin, die historische Wirklichkeit aufzunehmen und zu bewahren: "The emphasis here is on the replication of the historical real, the creation of a second-order reality cut to the measure of our desire – to cheat death, stop time, restore loss."¹¹⁷ Dokumentarfilme sind also Ausdruck des Wunsches, die Vergangenheit nach den eigenen Vorstellungen festzuhalten und Ereignisse für die Zukunft verfügbar zu machen. Renov betont gleichzeitig, dass eine Nachbildung der Realität niemals funktionieren kann, allein schon deshalb, weil die Kamera als Medium der Vermittlung zwischen Wirklichkeit und Zuschauer steht.¹¹⁸

Die zweite Funktion ist nach Renov die der Überzeugung. Der Anspruch auf Authentizität, den Dokumentarfilme erheben, geht mit dem Wunsch einher, glaubhaft zu sein und den Zuschauer von der Wahrhaftigkeit der gefilmten Ereignisse überzeugen zu können: "The documentary truth claim [...] is the baseline of persuasion for all of nonfiction, from propaganda to rock doc."¹¹⁹ Die Bilder selbst können als Beweise für einen Sachverhalt fungieren und den Zuschauer auf einer emotionalen Ebene erreichen, aber auch Zeitzeugen kommen häufig zu Wort, da sie aus erster Hand von historischen Ereignissen berichten können und damit besonders authentisch erscheinen.¹²⁰

Die dritte Funktion von Dokumentarfilmen besteht laut Renov im Analysieren und Nachforschen seitens des Zuschauers. Der Film als solcher ist nicht nur ein stummes Zeugnis vergangener Ereignisse, er soll den Betrachter auch dazu anregen, sich näher mit dem Thema zu beschäftigen, sich ein Urteil zu bilden und aktiv zu reagieren:

*The bottom line is that the artwork should encourage inquiry, offer space for judgement, and provide the tools for evaluation and further action – in short, encourage an active response.*¹²¹

In der heutigen Kultur, so argumentiert Renov, stehen allzu oft Konsum und Unterhaltung im Mittelpunkt. Für Regisseure von Dokumentarfilmen ist es daher eine zentrale Aufgabe,

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 15.

¹¹⁷ Renov, Michael (1993). *Toward a Poetics of Documentary*. In: Renov, Michael (Hg.). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, S. 25.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 26.

¹¹⁹ Ebd., S. 30.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Ebd., S. 31.

alternative Werte aufzuzeigen, das Publikum herauszufordern und zum Mitdenken zu animieren.¹²²

Die vierte Funktion ist schließlich der künstlerische Ausdruck von Dokumentarfilmen. Renov bezieht sich auf Grierson und seine Definition des kreativen Umgangs mit der Wirklichkeit. Ein ästhetisches Eingreifen in die Abbildung der Realität ist für den Dokumentarfilm nicht schädlich, sondern die Chance, explosive und poetische Effekte zu erzielen.¹²³ Wie stark die Kreativität den Dokumentarfilm prägt, ist laut Renov eine graduelle Frage, jedoch sollen der Einsatz von Musik oder das Spielen mit Sprache als poetische Qualitäten gewertet werden, und nicht als Ablenkung vom Gegenstand des Films. Obwohl Dokumentarfilme sich auf die Realität beziehen und zum kritischen Denken anregen sollen, ist die ästhetische Komponente unerlässlich, da sie die Wissensvermittlung ergänzt und den Lernprozess interessant gestaltet: "In the end, the aesthetic function can never be wholly divorced from the didactic one insofar as the aim remains "pleasurable learning".¹²⁴

Anders als Michael Renov definiert Bill Nichols die Besonderheiten des Genres über die Rolle des Regisseurs, den Filmtext und das Publikum.

Der Regisseur eines Dokumentarfilms trägt Nichols zufolge besondere Verantwortung, da er Menschen, Orte und Ereignisse wahrheitsgetreu in Szene setzen muss, damit das historische Wissen dokumentiert wird und für die Zukunft in Erinnerung bleibt. Zwischen Filmemacher, den Akteuren im Film und dem Zuschauer muss ein Vertrauensverhältnis bestehen, das sich wiederum aus dem Anspruch der Authentizität ableitet. Die Gestaltungsspielräume des Regisseurs sind insofern begrenzt, als dass er sich an der Geschichte und somit an Erfahrungen orientiert, die unvorhersehbar, wandelbar und vor allem unkontrollierbar sind.¹²⁵

Bezüglich des Filmtextes argumentiert Nichols, dass sich der von Dokumentationen von dem anderer Genres unterscheidet. Das zentrale Merkmal bei Dokumentarfilmen ist die Argumentation, also die Logik der Beweise, die zur Überzeugung des Zuschauers dient. Das Voranschreiten der Handlung ist dabei weniger bedeutend als die Kontinuität der Argumentation. Argumente lassen sich wiederum leichter über Sprache vermitteln als über Bilder, sodass der Dokumentarfilm in hohem Maße von mündlichen Beiträgen profitiert. Kommentare des Erzählers, Aussagen von Reportern oder Interviews mit Historikern und Zeitzeugen sind daher in den meisten Dokumentarfilmen präsent. Das

¹²² Vgl. ebd., S. 32.

¹²³ Vgl. ebd., S. 33.

¹²⁴ Ebd., S. 35.

¹²⁵ Vgl. Geiger, *American Documentary Film*, S. 7.

Nacherzählen von Ereignissen durch Charaktere oder einen Kommentator verschafft dem Dokumentarfilm zusätzliche Glaubwürdigkeit: "In documentary, an event recounted is history reclaimed."¹²⁶

Laut Nichols hängt der Erfolg eines Dokumentarfilms in entscheidender Weise von der Reaktion des Publikums ab. Kann der Dokumentarfilm nicht überzeugen, wird die Authentizität in Frage gestellt, und damit der Vertrag, der zwischen Regisseur und Publikum besteht und auf den sich das Vertrauen der Zuschauer in das Genre gründet.¹²⁷

Wie Jeffrey Geiger beschreibt, arbeiten Dokumentarfilme mit Erinnerungen, kulturellen Werten, politischen Ansichten, Sympathien und Emotionen der Zuschauer. Historische Themen und soziale Missstände werden über den Dokumentarfilm einem breiten Publikum zugänglich gemacht, das die vermittelten Fakten und Informationen wiederum zu ideologischen Zwecken nutzen kann. Geiger zufolge haben Dokumentarfilme eine soziale Funktion, da sie gemeinsame Identitäten, Werte und Ziele bestimmen, und gleichzeitig bestehende Wertesysteme und soziale Praktiken hinterfragen:

*Documentaries might, therefore, be seen as corresponding to a kind of public space, forming part of a social imaginery that can help to determine shared identities, values and goals, while also holding the potential to alter these conceptual frameworks and assert dissensus.*¹²⁸

Dokumentarfilme nehmen also Einfluss auf die öffentliche Meinung und prägen die gemeinsamen Interessen und Ansichten des Publikums. Dabei geht es nicht immer darum, einen Konsens zu erzielen. Der Dokumentarfilm kann ebenso Ausdruck von kultureller Kritik sein und einen gesellschaftlichen Wandel fordern. In diesem Fall gehört es zu den Zielen der Dokumentation, eine öffentliche Debatte anzuregen und an das aktive Handeln zu appellieren.¹²⁹ Laut Geiger erfüllen die meisten Dokumentarfilme eine soziale Funktion, indem sie öffentliche Debatten über Zustand und Identität der Gesellschaft generieren: "They [documentaries] can be flashpoints for discussion about who and what we are, and want to be."¹³⁰

Dokumentarfilme fungieren somit als Katalysatoren für die öffentliche Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen in der Gegenwart. Mit ihrem Bezug auf die Vergangenheit prägen sie die Erinnerungskultur und tragen zur Formierung des sozialen Gedächtnisses bei.

¹²⁶ Nichols, Bill (2002). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, S. 21.

¹²⁷ Vgl. Geiger, *American Documentary Film*, S. 8.

¹²⁸ Ebd., S. 11.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 12.

4.2 Filmproduktion nach Pinochet

Als Teil der Geschichtskonstruktion haben Dokumentarfilme im Chile nach 1990 eine bedeutende Funktion. Chilenische Filmemacher haben sich kontroversen Themen zugewandt, die zuvor nicht öffentlich diskutiert und von der Geschichtsschreibung weitgehend ignoriert wurden. Sie haben ein Bewusstsein geschaffen für die autoritäre Neigung, die in einigen Teilen der Gesellschaft fortbesteht, für das Schweigen hinsichtlich der Verbrechen der Diktatur und für die Rolle von sozialen Bewegungen unter Pinochet.¹³¹

Eine zentrale Figur der chilenischen Filmlandschaft stellt seit nunmehr 40 Jahren Patricio Guzmán dar. International bekannt wurde er durch den dreiteiligen Dokumentarfilm *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, in dem er die Formierung der politischen Linken unter Allende und die Konfrontation mit dem Bürgertum bis zur Machtübernahme Pinochets dokumentiert. *La batalla de Chile* gilt als einer der besten Dokumentarfilme Chiles und als authentische Quelle der nationalen Zeitgeschichte.¹³² Kurz nach dem Putsch und den Dreharbeiten wurde Guzmán für 15 Tage im Nationalstadion von Santiago gefangen gehalten. Es gelang ihm, das Filmmaterial mithilfe der schwedischen Botschaft aus dem Land zu schmuggeln, sodass er die drei Teile von *La batalla de Chile* zwischen 1975 und 1979 mit finanzieller Unterstützung des kubanischen Filminstituts fertigstellen konnte.¹³³

Die Filmaufnahmen von der Bombardierung des Präsidentenpalastes in Santiago de Chile am 11. September 1973 sind als historisches Dokument weltweit verbreitet worden, um über die Vorgänge in Chile zu informieren. Auch wenn die Kamera niemals ein unmittelbares, wahrhaftiges Abbild der Realität produziert, ließen sich die Bombardierung des Präsidentenpalastes und die Gewalt der Militärs gegen die Bevölkerung nicht leugnen, sodass Guzmáns Aufnahmen seither als Beweismittel für die Verbrechen der Diktatur dienen.¹³⁴ Trotzdem, oder gerade deshalb, wurde *La batalla de Chile* in Chile selbst erst 1997 und nur an einem einzigen Tag in einem einzigen Kinosaal vorgeführt.

¹³¹ Vgl. Horvitz Vásquez, Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura, S. 65.

¹³² Vgl. Barroso, Gonzalo (2015). La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico. In: *Filmhistoria online*, 25, 1, S. 20, online.

URL: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12139/14894> [15.11.2015].

¹³³ Vgl. Blaine, Patrick (2013). Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán. In: *Latin American Perspectives*, 40, 1, S. 116.

¹³⁴ Vgl. Berg, Olaf (2010). Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo. In: Alvarado Leyton, Cristian (Hg.). *Der andere 11. September: Gesellschaft und Ethik nach dem Militärputsch in Chile*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, S. 121.

Auch im chilenischen Fernsehen sind bisher nur Teile der Dokumentation gezeigt worden, da die Aufnahmen die sozialen Bewegungen und ihre Ziele porträtieren.¹³⁵

Gut 20 Jahre nach dem Putsch hat Guzmán die chilenische Gesellschaft nach ihren Erinnerungen und nach ihrem Geschichtsbild befragt. Dafür konfrontierte er 1996 Überlebende und Kinder der Diktatur erstmals mit Szenen aus *La batalla de Chile*. Er fragte bei 40 Schulen in Santiago an, ob er den Film zeigen und die Reaktionen der Schüler filmen dürfe, doch laut Guzmán erteilten ihm nur vier Schulen die Erlaubnis: "Sólo me permitieron ir a cuatro colegios. En el resto me dijeron que los chicos se podían traumatizar, que el pasado había que olvidarlo."¹³⁶ Die Schülergruppen, die den Film dennoch zu sehen bekamen, stammten aus unterschiedlichen sozialen Schichten, sodass auch ihre Reaktionen auf die historischen Bilder unterschiedlich ausfielen. Schüler aus wohlhabenderen Familien betonten die Errungenschaften Pinochets und stellten die Objektivität des Films infrage, während Schüler aus den unteren Klassen der Gesellschaft eher dazu neigten, die Gewalt der Militärs zu verurteilen. Die kontroverse Debatte der Schüler verdeutlichte die tiefe Spaltung der Chilenen in der Bewertung der nationalen Vergangenheit.¹³⁷

Die Funktion von *Chile, la memoria obstinada* besteht darin, Wissen an die Generation zu vermitteln, die nicht mehr zu Zeiten Allendes aufwuchs, Erinnerungen bei denjenigen zu reaktivieren, die den Putsch selbst miterlebt haben, und eine Debatte über die Vergangenheit auszulösen. In einer Szene lässt Guzmán junge Musiker in der Innenstadt von Santiago erstmals seit 1973 die Hymne der Unidad Popular spielen und fängt mit der Kamera die Reaktionen des Publikums ein. Einige Passanten jubeln, andere wirken irritiert oder sogar verärgert, während die Jüngeren die Situation offenbar gar nicht einzuordnen wissen.¹³⁸ Mit dem Spielen der Hymne weckt Guzmán Erinnerungen, die lange verdrängt und von der Politik der Transition zum Schweigen verurteilt wurden. Zu diesem Zeitpunkt war die Demokratie in Chile erst einige Jahre alt und Pinochet noch eine einflussreiche Figur. Guzmán nahm eine Vorreiterrolle ein, indem er das soziale Gedächtnis öffentlich thematisierte und die Chilenen, entgegen dem herrschenden Diskurs, zum Erinnern aufforderte.¹³⁹

¹³⁵ Vgl. Horvitz Vásquez, *Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura*, S. 66.

¹³⁶ Peris Blanes, Jaume (2009). *Los tiempos de la violencia en Chile: La memoria obstinada* de Patricio Guzmán. In: *Alpha*, 28, S. 154.

¹³⁷ Vgl. Blaine, *Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán*, S. 123.

¹³⁸ Vgl. Berg, *Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur*, S. 127.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 130f.

Patricio Guzmán hat auch nach *La batalla de Chile* und *Chile, la memoria obstinada* an der Thematik der Erinnerung und Vergangenheitsaufarbeitung festgehalten. Im Jahr 2001 erschien der Dokumentarfilm *El caso Pinochet*, in dem es um die Frage der Gerechtigkeit im postautoritären Chile geht, insbesondere um die Verhaftung Pinochets in London und die zahlreichen Versuche, den ehemaligen Diktator vor Gericht zu stellen. 2004 folgte *Salvador Allende*, ein biographischer Film über das Leben des sozialistischen Präsidenten. Mit *Nostalgia de la luz* kam Guzmán 2010 auf das Thema der Erinnerung zurück.¹⁴⁰ Der Film ist der Auftakt einer Trilogie, die nicht nur die Verstrickungen zwischen Astronomie, Archäologie und Geschichte, sondern auch die unbeantworteten Fragen zu den Verschwundenen der Diktatur erforscht. Während die Protagonisten von *Nostalgia de la luz* ihre verschwundenen Angehörigen in der Atacama-Wüste vermuten, ist der Schauplatz des Verbrechens in der Fortsetzung *El botón de nácar* die Isla Dawson in Patagonien, auf der Oppositionelle ermordet und in den Tiefen des Meeres versenkt wurden. In *El botón de nácar* ist also das Wasser das zentrale Element und der Ausgangspunkt für die narrative Reise in die Vergangenheit, in der nicht mehr die Wüste, sondern das Meer der Ort der Toten ist. Dieser zweite Teil von Guzmáns Trilogie erschien 2015 und wurde auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet.¹⁴¹

Abgesehen von Patricio Guzmán haben sich auch einige weniger bekannte chilenische Regisseure in ihren Werken mit der Diktatur und den Folgen für die Gesellschaft beschäftigt. In *I love Pinochet*, aus dem Jahr 2002, nimmt Marcela Said die Rückkehr Pinochets nach seiner Haft in London zum Anlass, um die Fürsprecher des ehemaligen Diktators und ihre Argumente zu untersuchen. Verschiedene Gruppen der chilenischen Gesellschaft verteidigten zu diesem Zeitpunkt die Diktatur, inklusive ihrer Foltermethoden, den Todesopfern und den Einschränkungen der persönlichen und öffentlichen Freiheiten. Angehörige des Militärs und Verbündete Pinochets feierten ihren zurückgekehrten Helden, was im Rahmen des Films durch Interviews mit Zeitzeugen deutlich wird. Marcela Said zeigt mit *I love Pinochet*, dass das positive Geschichtsbild über die Diktatur in einigen rechten sozialen Gruppen auch nach Pinochets Verhaftung und der damit ausgelösten Menschenrechtsdebatte weiter Unterstützer fand.¹⁴²

2011 widmete sich Said dem Schicksal von Jorgelino Vergara, der mit 14 Jahren nach Santiago kam und während der Diktatur in einem Foltergefängnis Dienstjunge war. Der

¹⁴⁰ Vgl. Blaine, Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán, S. 123ff.

¹⁴¹ Vgl. Brunner, Ula (8.2.2015). Meer der Erinnerung. *Rundfunk Berlin-Brandenburg*, online. URL:<http://www.rbb-online.de/extra/2015/berlinale-2015/wettbewerbsfilme/wettbewerb-rezension-perlmutterknopf-el-boton-de-nacar.html> [6.10.2015].

¹⁴² Vgl. Horvitz Vásquez, Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura, S. 65f.

Protagonist war also in das System der Repression involviert, allerdings in einem Alter und mit einer Aufgabe, die ihn von der unmittelbaren Verantwortung freisprechen. *El Mocito* steht für die Grauzone zwischen der Opfer-Täter-Klassifizierung und spiegelt somit eine weitere, bisher wenig beachtete Facette der chilenischen Vergangenheit.

Wenig Aufmerksamkeit im öffentlichen Diskurs fand auch das Thema der sozialen Bewegungen während der Diktatur, bis Sebastián Moreno 2006 *La ciudad de los fotógrafos*, einen Dokumentarfilm über eine Gruppe unabhängiger Fotografen, produzierte.¹⁴³ Die Mitglieder der AFI – *Asociación de Fotógrafos Independientes* – haben in den 1980er Jahren in Santiago die Proteste gegen Pinochet begleitet und auch die Gewalt des Staates gegen die Demonstranten dokumentiert. Die Bilder der Gruppe sind Zeugnisse der Vergangenheit, die auch 20 Jahre später noch das kollektive Erinnern stützen und den Angehörigen und Opfern der Gewalt als Beweismittel dienen. Die Fotografie hat in diesem Film also einen doppelten Sinn: sie konserviert die Erinnerung an die Repression und deren Opfer und klagt gleichzeitig die Verstöße gegen die Menschenrechte an.¹⁴⁴

Ein Jahr später setzte sich auch Carmen Castillo in *Calle Santa Fe* mit dem Widerstand gegen die Diktatur auseinander. Der Dokumentarfilm beruht auf Castillos persönlichen Erfahrungen, die sie als Mitglied der linken Bewegung MIR und als Lebensgefährtin von dessen Mitbegründer Miguel Enríquez durchlebt hat.¹⁴⁵ Der Titel *Calle Santa Fe* ist deshalb bezeichnend, weil das Paar in einem Haus in dieser Straße untergetaucht war, bis die Geheimpolizei DINA das Versteck aufspürte und Enríquez im Schusswechsel ums Leben kam. Castillo selbst wurde verletzt, verlor ihr Kind und reiste wenig später nach Frankreich aus. In *Calle Santa Fe* kehrt Castillo nach über 30 Jahren an den Ort der tragischen Ereignisse zurück und setzt sich mit ihrer eigenen, aber vor allem auch mit der Vergangenheit des MIR, auseinander. Ausgehend von der gegenwärtigen chilenischen Realität geht Castillo der Frage nach, ob sich der Kampf des MIR gegen die Diktatur gelohnt hat, und wieviel des revolutionären Aktivismus und der Solidarität in der Gesellschaft nach Pinochet noch vorhanden ist. Damit stellt Castillo einen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, aktualisiert historische Prozesse und Erfahrungen und trägt mit ihrem Film zur Geschichtskonstruktion bei.¹⁴⁶

Die hier angeführten Dokumentarfilme spiegeln unterschiedlichste Facetten der nahen chilenischen Vergangenheit und doch haben sie etwas gemeinsam: Sie wecken die

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 67.

¹⁴⁴ Vgl. Barroso, *La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013*, S. 30.

¹⁴⁵ Vgl. Berg, *Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur*, S. 132.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 140.

Erinnerung und lenken die Aufmerksamkeit auf Geschichtsbilder, die nicht Teil der *memoria oficial* und des öffentlichen Diskurses sind. Gerade dadurch, dass die Aufarbeitung der Vergangenheit von institutioneller Seite abgelehnt und vernachlässigt wurde, haben Dokumentarfilme bedeutenden Einfluss auf das soziale Gedächtnis der Chilenen.¹⁴⁷

Was dagegen keiner der bisher genannten Dokumentarfilme leistet, ist, die Perspektive der zweiten Generation zu thematisieren. Marianne Hirsch zufolge sind auch die Kinder der Diktatur von den traumatischen Erfahrungen ihrer direkten Verwandten belastet, zumindest insofern, als dass sie deren Erlebnisse kennen und verstehen wollen.

Hirschs *Postmemory*-Begriff ist zunächst auf Dokumentarfilme aus dem argentinischen Kontext angewendet worden. Unter *Postmemory* werden jene Filme klassifiziert, die die diktatorische Vergangenheit aus dem Blickwinkel der Kinder von Opfern und Verschwundenen thematisieren. Innerhalb dieser zweiten Generation sticht Albertina Carri hervor, die 2003 mit *Los Rubios* einen Film geschaffen hat, der die Konzepte von Identität, Erinnerung und Geschichte auch durch audiovisuelle Methoden infrage stellt und dekonstruiert. In der chilenischen Filmlandschaft sind weitaus weniger bekannte Beispiele für das Genre zu finden. 2003 erzählt Alejandra Carmona in *En algún lugar del cielo* die Geschichte ihres ermordeten Vaters, während Cecilia Cornejo ein Jahr später in *Lo que recordarás de septiembre* das Leben ihrer Eltern während der Repression und deren Flucht ins Exil rekonstruiert. All die Dokumentarfilme, die unter *Postmemory* zu verzeichnen sind, rücken den privaten Raum und die persönlichen Familienbeziehungen in den Mittelpunkt und teilen daher eine emotional-subjektive Herangehensweise an die Vergangenheit.¹⁴⁸

Mit dem Schicksal der zweiten Generation, ihrer Suche nach Information und Identität sowie mit der Problematik des Erinnerns hat sich René Ballesteros in seinem Dokumentarfilm *La Quemadura* auseinandergesetzt. Der Film aus dem Jahr 2009 ist nicht nur ein Essay über die Fallen des Gedächtnisses, sondern auch über die traumatischen Auswirkungen des plötzlichen Verschwindens der Mutter des Regisseurs während der Diktatur. Trotzdem handelt es sich bei *La Quemadura* nicht um eine traditionelle Autobiographie, da der Film die Grenzen zwischen den privaten und öffentlichen Bereichen problematisiert und die persönliche Familiengeschichte mit der Vergangenheit des Landes zu verknüpfen sucht:

¹⁴⁷ Vgl. Barroso, La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013, S. 19.

¹⁴⁸ Vgl. Ramírez, Elizabeth (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. In: *AISTHESIS*, 47, S. 48f.

Este tipo de narración [...] se opone a la autobiografía tradicional ya que no sólo no se centra en la vida de un individuo en particular, sino que, al contrario, busca recorrer las interconexiones entre lo personal y lo público, las imbricaciones entre la "experiencia y la historia".¹⁴⁹

Die Kulturkritikerin Annette Kuhn bezeichnet diese Art des Dokumentarfilms als ‚revisionistische Autobiographie‘. Laut Kuhn besteht deren Ziel nicht nur aus der Verbindung von persönlichen Erinnerungen mit der nationalen Vergangenheit, sondern auch aus dem Hinterfragen der Konzepte von Identität und Erinnerung.¹⁵⁰

5 La Quemadura

La Quemadura ist der erste Dokumentarfilm von René Ballesteros, der 1975 als Kind der Diktatur in Temuco, Chile geboren wurde. Seit 2005 lebt Ballesteros in Frankreich, wo er zunächst Film studierte und später vom Kunstinstitut und Filmstudio Le Fresnoy bei der Produktion von *La Quemadura* unterstützt wurde. Der Dokumentarfilm zählte 2010 zum Programm zahlreicher internationaler Filmfestivals und wurde in Santiago, Madrid und Paris mit Preisen ausgezeichnet.¹⁵¹

5.1 Das Rätsel der Vergangenheit

Worum es in *La Quemadura* geht, verrät Ballesteros in der ersten Sequenz seines Films. Die Leinwand bleibt schwarz, der Zuschauer hört nur die Geräusche des Regens und die Stimme einer Frau, die am Telefon oberflächliche Fragen stellt: "¿Tú no tienes tatuajes? ¿Eres alto o grande? ¿Gordito o flaquito? ¿Y tú fumas?" Ballesteros antwortet kurz und knapp, ohne Rückfragen zu stellen. Nach langen zwei Minuten ändert sich das Gespräch, und Regisseur und Protagonist Ballesteros gesteht der Frau am Telefon, dass er sie nicht einschätzen kann, weil er sie gerade erst kennenlernt. Als Antwort bekommt er ein kurzes „Yo tampoco te conozco.“ zu hören. Im Bild erscheint Ballesteros, wie er mit dem Rücken zur Kamera in der Tür eines dunklen Raumes steht. Der weiblichen Stimme am Telefon erklärt er schließlich sein Anliegen und dem Zuschauer damit auch das Ziel des Films: Er möchte verstehen, was vor 26 Jahren passiert ist, als sie von heute auf morgen die Familie verließ. Die Fremde am Telefon stellt sich als Mutter des Regisseurs heraus, die die Erklärung für ihr eigenes Verschwinden zwar kennen müsste, aber stattdessen auf das vermeintliche Wissen der Großmutter verweist: "Pregúntale a tu abuela. Es que ni yo sé tampoco."

¹⁴⁹ Ebd., S. 51.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Vgl. o.A. René Ballesteros. *Festival de Cannes*, online. URL:<http://www.festival-cannes.com/en/theResidence/sessions/23.html> [4.11.2015].



La Quemadura

Die Abwesenheit des Bildes, mit der der Film beginnt, ist bezeichnend für die Erzählung selbst. Sie spiegelt sowohl die Leere, die die Mutter mit ihrem Verschwinden im Leben des Regisseurs hinterlassen hat, als auch seine Unkenntnis der eigenen Familiengeschichte. Innerhalb dieser ersten drei Minuten des Films gibt es keine Handlung, die durch Bilder repräsentiert wird, stattdessen ruht die Kamera auf Ballesteros, während das Telefongespräch voranschreitet. Die Argumentation wird also über den Ton getragen und nicht über das Bild, was wiederum eine logische Konsequenz dessen ist, dass Ballesteros nicht weiß, wie seine Mutter aussieht, und sie deshalb unmöglich im Bild erscheinen kann. Das oberflächliche Telefongespräch macht deutlich, dass sich Mutter und Sohn vollständig fremd geworden sind und die Vergangenheit ihre einzig verbleibende Verbindung darstellt. Wie es dazu kommen konnte, hat Ballesteros nie erfahren, sodass er auch 26 Jahre nach ihrem Verschwinden noch nach Antworten sucht. Das Schweigen der Mutter zu dem Thema ist in dieser Anfangssequenz ein Vorbote für das Schweigen innerhalb der ganzen Familie, mit dem Ballesteros bei seinen Nachforschungen konfrontiert wird.

Bei der Rekonstruktion der Vergangenheit wird der Regisseur von seiner Schwester Karin unterstützt, die als Archivarin arbeitet und die Rolle des Verlags Quimantú in der Geschichte Chiles erforscht.¹⁵² Der Verlag wurde unter der Regierung Allende gegründet und hatte großen Erfolg mit der Massenproduktion von Taschenbüchern, den sogenannten *minilibros*. Internationale Literatur wurde dank dieser Reihe das erste Mal auch für die chilenische Arbeiterklasse erschwinglich. Die Bücher von Quimantú haben für die Geschwister eine besondere Bedeutung, da der Name der Mutter aus einigen Exemplaren der Familiensammlung herausgestrichen wurde und einige Bücher gar nicht mehr auffindbar sind. Die Suche nach der Mutter ist also mit der Geschichte des Verlags verknüpft, welche wiederum von der Machtübernahme Pinochets beeinflusst wurde. In Abwesenheit der Mutter bieten die Bücher einen materiellen Anhaltspunkt, von dem aus die familiäre Vergangenheit untersucht, und die Erinnerung auf die Probe gestellt wird.

¹⁵² Vgl. Ramírez, Estrategias para (no) olvidar, S. 52.

5.2 Wege des Erinnerns: Die Fotografie

Das erste Medium, das in *La Quemadura* als Träger der Erinnerung funktioniert, ist jedoch die Fotografie. Der Regisseur und seine Schwester betrachten Fotos aus der Zeit, als sie noch Kinder waren. Während Ballesteros äußert, dass ihm die Fotos gefallen, erklärt Karin etwas ausführlicher, welchen Nutzen sie haben: "A través de las imágenes me puedo hacer un poco de memoria. [...] En ver las fotos, me acuerdo."



La Quemadura – ab Minute 06:55

Sie räumt ein, dass sie sich ohne die Fotos an einige Momente ihrer Kindheit gar nicht erinnert, oder zumindest nicht an alle Details, die ein Foto abbildet. Gleichzeitig stellt sie fest, dass nicht nur Erinnerungen verblassen, sondern auch die Fotos selbst von der zeitlichen Distanz gezeichnet sind: "Parecen como difusas." Nichtsdestotrotz haben die Fotos für die Geschwister einen hohen Erinnerungswert, da sie die Verbindung zu einer scheinbar glücklichen Vergangenheit herstellen, in der die Mutter noch Teil ihres Lebens war. Wie Marianne Hirsch beschreibt, wecken die Familienfotos widersprüchliche Gefühle, indem sie Identifikation und Zugehörigkeit fördern und gleichzeitig die unüberwindbare Distanz zur Vergangenheit materiell unterstreichen. Die Gegenwart ist beim Betrachten der Vergangenheit im Film immer präsent, da die Fotos teilweise verdeckt von Karins Fingern, oder verfälscht durch die Spiegelung des Lichts, gezeigt werden. Ebenso fragmentarisch, wie Ballesteros die Fotos abbildet, sind die Fotos selbst, da sie nur einzelne Ausschnitte der Vergangenheit repräsentieren.

5.3 Tabuisierung und Zensur

Um die Umstände des Verschwindens der Mutter zu erhellen, sucht Ballesteros das Gespräch mit der Großmutter. Er selbst ist in der langen Einstellung nie zu sehen, stattdessen filmt er aus der Nähe die Reaktion der Großmutter auf seine Fragen. Angesprochen auf den Zeitpunkt des Verschwindens, kann sich die Großmutter nicht erinnern und verschätzt sich um Jahrzehnte. Im Laufe des Films verwechselt sie permanent ihre eigene Mutter mit ihrer Tochter, sodass sie für Ballesteros keine verlässliche Quelle für Informationen darstellt.



La Quemadura – ab Minute 11:09

Sie wiederholt mehrfach, dass sie nichts weiß ("No tengo ni idea yo."), obwohl sie im Laufe des Gesprächs umso mehr den Eindruck erweckt, sich doch an etwas zu erinnern. Die Großmutter gesteht Ballesteros, dass sie nicht gerne über das Thema spricht und dass sie ihrem Schwiegersohn damals verboten hat, den Namen ihrer Tochter in der Familie zu erwähnen: "Yo iba a prohibir que hablaba de ella." Die Mutter von Ballesteros verschwand also nicht nur körperlich, sondern auch mental, erst aus den Gesprächen und im Laufe der Zeit aus der kollektiven Erinnerung der Familie. Die Zensur innerhalb der Familie vergleicht der Regisseur mit dem Zustand des Landes während der Diktatur, als die Meinungsfreiheit unterdrückt und die Unidad Popular aus dem öffentlichen Diskurs verschwand:

*Nuestra madre se fue en el contexto de la dictadura y en las dictaduras hay mucha censura; ella también fue censurada en la familia. En ese momento histórico se hablaba de muy pocas cosas, el silencio era importante, se borraba a las personas. Lo mismo pasó con nuestra madre.*¹⁵³

Die Großmutter spricht also über die Zensur in der Familie, die Gründe für das Verschwinden ihrer Tochter kann oder will sie jedoch auch 26 Jahre später nicht offenlegen.

Genauso wenig Erfolg hat Ballesteros im Gespräch mit seinem Vater (ab Minute 17:12). Als er ihn während einer Autofahrt auf seine Mutter, das ‚Gespenst‘ der Familie, anspricht, weicht er aus: "Yo no creo que eso sea un tema para poner en un documental." Der Vater spricht zwar über die gemeinsamen Bücher und den Verlag Quimantú, das Verschwinden der Mutter möchte er vor laufender Kamera jedoch nicht thematisieren. Er ist damit ein weiteres Beispiel für die Zensur in der Familie und gleichzeitig macht seine Aussage deutlich, dass der Akt des Filmens die Realität beeinflusst. Der Vater weiß, dass er gefilmt wird und verhält sich entsprechend anders als in einer privaten Situation. Ballesteros bietet an, die Kamera auszuschalten, was sein Vater wiederum ablehnt, mit der Begründung, er könne das Filmmaterial hinterher immer noch editieren. Durch die Konversation der beiden wird die Ebene der Erzählung

¹⁵³ O.A. (13.4.2010). La quemadura, la cinta chilena que da que hablar en el Bafici. *La Tercera*, online. URL:http://www.latercera.com/contenido/1453_250861_9.shtml [6.11.2015].

gebrochen, der Produktionsprozess offengelegt und die Authentizität des Films infrage gestellt. Ballesteros betont mit diesem performativen Element, dass es sich bei *La Quemadura* um eine Konstruktion, und nicht um eine wahrheitsgetreue Repräsentation der Realität handelt.¹⁵⁴

5.4 Trauma und Vergessen

Durch die Telefongespräche, die Ballesteros immer wieder fragmentarisch in den Dokumentarfilm integriert, erfährt der Zuschauer nach und nach mehr über das verlorene Mitglied der Familie. Die Mutter erzählt, dass sie in Venezuela den Wechsel der Jahreszeiten fühlt, obwohl es dort, wo sie lebt, keine Jahreszeiten gibt. Ballesteros vergleicht dieses Gefühl mit einem Phantomschmerz: "Cuando a una persona le cortan una pierna y después sigue sintiendo la pierna que no esté. Eso se llama miembro fantasma." (ab Minute 14:10) Der Vergleich beschreibt nicht nur die Sehnsucht der Mutter nach ihrem Heimatland, sondern auch ihr Verschwinden aus dem Leben von Ballesteros. Der plötzliche Kontaktabbruch vor 26 Jahren stellt für den Regisseur eine traumatische Erfahrung dar, die ihn, vergleichbar mit einem Phantomschmerz, in der Gegenwart belastet.

Metaphorischen Charakter haben insbesondere die Schwimm-Sequenzen in *La Quemadura*. Zu Beginn des Films (Minute 03:30) springt Ballesteros in ein Schwimmbecken, wenige Minuten später folgt eine längere Sequenz, die ihn beim Schwimmunterricht zeigt (ab Minute 08:50). Der Trainer gibt Ballesteros auf Französisch Anweisungen, was darauf schließen lässt, dass der Drehort in seiner französischen Wahlheimat liegt. Der Sprung vom Startblock ins sprichwörtlich kalte Wasser kostet Ballesteros Überwindung, er symbolisiert das Eintauchen in die Vergangenheit, und den Mut, sich auf unbekanntes Terrain zu begeben. Unterwasseraufnahmen zeigen, wie sich Ballesteros mit unbeholfenen Schritten gegen den Widerstand des Wassers fortbewegt. Auch beim Erforschen der Familiengeschichte schlägt dem Regisseur Widerstand entgegen, der seine Wahrheitssuche bremst.



La Quemadura – ab Minute 25:39

¹⁵⁴ Vgl. Bruzzi, *New Documentary*, S. 185ff.

Parallel zu den Bildern spricht Ballesteros' Mutter am Telefon über ihre Erinnerungen, oder vielmehr, über das Vergessen. Der Regisseur fragt sie nach dem Verlag Quimantú und damit nach ihren Büchern aus der Allende-Zeit. Sie kann sich an nichts erinnern: "Yo no me acuerdo de nada de esa época. Yo perdí, no te digo, la memoria." Die Aussagen der Mutter am Telefon machen deutlich, dass sie sich gerne erinnern würde, wenn sie könnte. Sie erinnert sich an ihre Kindheit in Chile, aber nicht an die Jahre der Diktatur und ihren Aufbruch nach Venezuela: "Desde que llegué aquí, olvidé todo. Se me borró. Borré. [...] Me da tristeza no poder recordar. Es como un shock que tuve." Ballesteros' Mutter erinnert sich nur an *El Botoncito*, einen kleinen Buchladen in Temuco, den sie öfters besucht hat. Auf alle anderen Fragen ihres Sohnes kann sie nicht antworten, weil sie sich nicht einmal mehr an alltägliche Dinge, wie das Zubereiten chilenischer Gerichte, erinnert. Sie spricht von einem Schockzustand, der das Vergessen bestimmter Abschnitte ihres Lebens zur Folge hatte. Die traumatische Erfahrung führte zum Vergessen, das nun wiederum Ballesteros daran hindert, seine eigene Vergangenheit aufzuarbeiten und zu verstehen.

5.5 Die Systematik des Verschwindens

Da die in Ballesteros Elternhaus zurückgelassenen Bücher der Editorial Quimantú die letzte überprüfbare Verbindung zur familiären Vergangenheit darstellen, besucht Ballesteros mit seiner Schwester Karin und zwei ehemaligen Angestellten den Standort des Verlagsgebäudes. Das Areal stellt sich als lärmende Großbaustelle heraus, als weitläufiger Schotterplatz, der für die Errichtung neuer, moderner Gebäude bereitsteht. Von dem Verlag der Regierung Allende ist nichts mehr übrig geblieben. Die Leere, die der Verlag an dieser Stelle hinterließ, fängt Ballesteros mit einer Totalen ein, in der sich die beiden Zeitzeugen in der Weite der Baustelle verlieren. Die private Ebene des Dokumentarfilms wird hier mit der öffentlichen Ebene verknüpft, indem die persönlichen Erfahrungen der Geschwister Ballesteros mit der Geschichte des Landes kontrastiert werden. Der Regisseur und seine Schwester haben von ursprünglich 55 *minilibros* nur noch 7 in ihrem Elternhaus wiedergefunden. Das rätselhafte Verschwinden ihrer „libros desaparecidos“ steht für das Verschwinden des ganzen Verlages aus der chilenischen Geschichte.



La Quemadura – ab Minute 34:40

Auf der Baustelle fragt Ballesteros die ehemaligen Mitarbeiter, was nach dem Putsch mit den Büchern passiert ist. Die beiden Männer widersprechen sich gegenseitig, indem der erste behauptet, die Bücher seien einfach mit der Zeit verloren gegangen, während der zweite unterbricht und erklärt, dass die Bücher oftmals aus Angst weggeworfen oder verbrannt wurden. Die Aussagen der beiden belegen abermals, dass Erinnerungen fehlbar und Zeitzeugen oft nicht fähig sind, die Vergangenheit präzise und zutreffend zu rekonstruieren.

Eine Tatsache ist jedoch, dass die Bücher des Verlags kurz nach Pinochets Machtübernahme von Militärs verbrannt wurden. Davon weiß nicht nur einer der beiden ehemaligen Mitarbeiter zu berichten, sondern auch Ballesteros' Schwester, die zu der Rolle des Verlags in der chilenischen Gesellschaft forscht. Der Filmtitel *La Quemadura* bezieht sich insofern sowohl metaphorisch auf die traumatische Erfahrung des Verschwindens der Mutter als auch, im wörtlichen Sinn, auf die Bücherverbrennung bei Quimantú. Die thematische Verbindung zwischen der persönlichen Geschichte und dem Schicksal des Landes lässt sich indessen an der Zensur festmachen: Die Einschränkung der Rede- und Meinungsfreiheit manifestiert sich in der Verbrennung der Bücher sowie im Schweigen und in der Tabuisierung des Verschwindens der Mutter innerhalb der Familie Ballesteros.¹⁵⁵

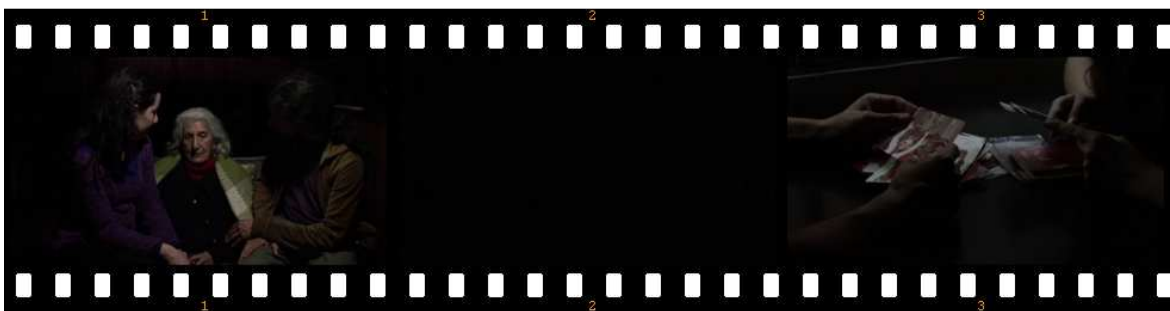
5.6 Der Verlust der Vergangenheit

Ballesteros verzichtet in *La Quemadura* vollständig auf Archivmaterial, das die Geschichte des Verlags oder die Zeit des Putsches dokumentiert. Er bleibt stattdessen in der Gegenwart, um zu untersuchen, was in der chilenischen Wirklichkeit und in den Erinnerungen der Zeitzeugen von der Vergangenheit übrig ist. In der Baustellen-Sequenz deutet nichts mehr darauf hin, dass es den Verlag jemals gegeben hat, und die Erinnerungen der Arbeiter erweisen sich als widersprüchlich und unzuverlässig. Die fehlenden *minilibros* der Geschwister Ballesteros bleiben bis zum Ende des Films

¹⁵⁵ Vgl. Ramírez, *Estrategias para (no) olvidar*, S. 56.

verschwunden und auch ein möglicher Zusammenhang zwischen dem Verlag Quimantú und dem Verschwinden der Mutter lässt sich nicht nachweisen.

Dafür schaffen es Ballesteros und seine Schwester, ein Treffen mit ihrer Mutter in Venezuela zu arrangieren. Entgegen der Zuschauer-Erwartung ist das Wiedersehen der Geschwister und der Mutter im Film nicht zu sehen, stattdessen zeigt der Regisseur die blanke, schwarze Leinwand (Bild 2 im Filmstreifen). Die Auslassung dieser elementaren Erfahrung macht deutlich, dass die Vergangenheit, und damit die Zeit des glücklichen Familienlebens, für immer verloren und nicht zurückzuholen ist. Die Versöhnung mit der Vergangenheit ist 26 Jahre nach dem Verschwinden der Mutter nicht mehr möglich, weshalb sie im Film keine Repräsentation erfährt.¹⁵⁶



La Quemadura – ab Minute 50:00

Auch verbal wird das Treffen weitgehend ausgespart. In der ersten Sequenz nach der Ellipse schauen die Geschwister Fotos an, die ihnen die Mutter in Venezuela mitgegeben hat. Nur dadurch erfährt der Zuschauer, dass das Treffen tatsächlich stattgefunden hat.

Während die Fotografie als Medium der Vergangenheitsvermittlung zu Beginn des Films (Sequenz ab Minute 06:55) noch positiv bewertet wird, hegen die Geschwister Ballesteros nach dem Wiedersehen ihrer Mutter große Zweifel an der Authentizität der Bilder. Die Übergabe der Fotos in Venezuela wertet der Regisseur als eine Art Schlussstrich, als Geste der Verabschiedung der Mutter von ihm und seiner Schwester. Die Fotos selbst erscheinen ihm wie eine Lüge, wie die Inszenierung einer glücklichen Kindheit. Auf Karins Frage, welche Fotos ihm am besten gefallen, antwortet Ballesteros: "Es que éstas parecen como de mentira yo encuentro..." Auch Karin stellt fest, dass die Geschwister auf allen Fotos lachen und in ihrer Sonntagskleidung wahre Vorzeigekinder darstellen. Die Aufnahmen wurden, nach Aussage der Mutter, eine Woche vor ihrem Aufbruch nach Venezuela gemacht und sollten somit als letzte und schönste Erinnerung dienen. Im Hinblick auf den Entstehungskontext und den Zweck der Fotos beurteilt Ballesteros die Bilder als Fiktion: "Nos hizo que nos cambiáramos de ropa para que saliéramos con la mejor ropa que teníamos. Es como una ficción."

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 53f.



La Quemadura – ab Minute 53:12

In dieser zweiten Foto-Sequenz wird somit die Fotografie als Medium der authentischen Repräsentation von Vergangenheit dekonstruiert. Das Zugehörigkeitsgefühl, das Familienbilder laut Marianne Hirsch auslösen sollen, wird hier in Zweifel, Skepsis und Enttäuschung umgekehrt. Die Geschwister betrachten die Aufnahmen nicht als Stütze der Erinnerung, sondern als Inszenierung zur Schönfärbung des eigenen Lebens und der eigenen Vergangenheit.¹⁵⁷ Ihr Blick auf die Aufnahmen ist von der Gegenwart geprägt und damit von der enttäuschenden Begegnung mit der Mutter, weshalb sie den Bildern umso kritischer gegenüberstehen. Den Geschwistern wird nicht nur klar, dass die Zeit nicht zurückzudrehen ist, sondern auch, dass die Vergangenheit womöglich gar nicht so schön war, wie es auf den Fotos scheint.

Die Distanz zu den Aufnahmen aus der Kindheit macht Regisseur Ballesteros auch bildlich deutlich, indem er die Fotos nie vollständig, sondern immer überlagert von seinem eigenen Schatten, oder dem seiner Schwester, zeigt. Er betont damit den Blick aus der Gegenwart und deutet an, dass die Aufnahmen der Interpretation des Betrachters im Hier und Jetzt unterliegen. Deshalb bieten auch Fotos keinen zuverlässigen Zugang zur Vergangenheit und keine authentische Grundlage des Erinnerns, was Karins Bemerkung am Schluss der Sequenz verdeutlicht: "Tengo la impresión de que estas fotos mientras más las miro más se diluyen por la luz."

In *La Quemadura* lässt sich kein verlässlicher Zugang zur Vergangenheit finden, weder durch die Aussagen von Zeitzeugen und Angehörigen, noch über das Betrachten von Fotos. Der Erzählstrang zum Verlag Quimantú spiegelt das Verschwinden und die Zensur auf nationaler Ebene, er bringt jedoch wenig Licht in die Familiengeschichte der Ballesteros. Die Mutter bleibt bis zum Ende des Films eine körperlose Telefonstimme, eine Person aus der Vergangenheit, die nicht repräsentiert werden kann.

Umso mehr überrascht es den Zuschauer, sie in der Schlusssequenz doch noch zu sehen. Die Geschwister Ballesteros haben offenbar das Wiedersehen zwischen ihrer Mutter und der Großmutter arrangiert. Doch obwohl die Mutter im Bild auftaucht, bleibt sie

¹⁵⁷ Vgl. Ramírez, Estrategias para (no) olvidar, S. 54f.

verdeckt und unerkannt. Die Kamera filmt aus einer einzigen Perspektive das Sofa der Großmutter in Temuco und wie sich die Familie nach und nach darauf versammelt. Die Mutter steht mit dem Rücken zur Kamera, ihrer eigenen Mutter zugewandt, und ist für den Zuschauer nur an ihrer Stimme zu erkennen. Später sitzt sie auf dem Sofa, wird jedoch permanent von anderen Mitgliedern der Familie verdeckt. Die Identität der Mutter bleibt für den Zuschauer genauso ein Rätsel, wie es ihr Verschwinden für die Geschwister Ballesteros darstellt.



La Quemadura – ab Minute 57:00

Die schmerzhafteste Erkenntnis, dass die Vergangenheit nicht aufzuarbeiten und vor allem nicht zu ändern ist, manifestiert sich in den Worten der Mutter: "Lo pasado, pasado. No se puede dar vuelta atrás a nada." Auch wenn dieser Satz auf die Familiengeschichte bezogen ist und sich somit auf die persönliche Ebene des Films bezieht, lässt sich hier eine Parallele zur Rhetorik der Verbündeten Pinochets in der chilenischen Transition erkennen. Die chilenische Rechte plädierte hartnäckig für das Vergessen, weil nur dadurch die Versöhnung der Nation im Rahmen einer stabilen Demokratie möglich sei. Die Positionierung gegen das kollektive Erinnern blockierte die Aufarbeitung der Diktaturverbrechen und lähmte die Justiz, sodass eine solche Fokussierung auf die Zukunft auch als Selbstschutz vor einer potentiellen Strafverfolgung diene. Inwiefern das Schweigen der Mutter nicht bloß Ausdruck des Vergessens ist, sondern anderen Beweggründen unterliegt, wird im Film nicht geklärt. Dennoch zeigt ihr Kommentar, dass sie lieber in die Zukunft schauen möchte als die traumatische Vergangenheit aufzuarbeiten und sich den Fragen der Familie zu stellen.

Es bleibt festzuhalten, dass Ballesteros im Rahmen des Dokumentarfilms keine Erklärung für das Verschwinden seiner Mutter findet. Die zirkuläre Form von *La Quemadura* macht deutlich, dass die Suche nach der Wahrheit nicht den erhofften Erfolg gebracht hat. Dafür stellt der Regisseur die Verbindung zur Anfangssequenz her, indem er die Erzählung in gleicher Weise beendet: mit einer schwarzen Leinwand, leisen Hintergrundgeräuschen und dem Ton zweier Stimmen, dieses Mal sind es die von Ballesteros und seiner Schwester Karin. Die Geschwister Ballesteros haben zwar ihre Mutter gefunden, das Rätsel um ihr Verschwinden und die verlorenen Bücher jedoch nicht lösen können.

5.7 Über Form und Fragmente

Regisseur Ballesteros bleibt in seinem autobiographischen Film eine Randfigur. In der Mehrheit der Sequenzen ist nur seine Stimme aus dem Off zu hören, entweder als Mitschnitt eines Telefonats, während der Befragung von Vater und Großmutter oder aber im Dialog mit seiner Schwester. Wenn er doch einmal im Bild zu sehen ist, steht er mit dem Rücken zur Kamera oder befindet sich in so großer Distanz zu ihr, dass er kaum zu erkennen ist (Totale ab Minute 14:10). Auch in den Schwimm-Sequenzen sind immer nur Fragmente seines Körpers zu sehen, die sich im Wasser bewegen. Auf der Ebene des Tons verzichtet Ballesteros vollständig auf Voice-Over, also auf Kommentare zur Einordnung der Bilder und Erklärung der Handlung. Auch Musik spielt in *La Quemadura* keine Rolle, da sich Ballesteros ausschließlich auf die Aufnahme natürlicher Geräusche beim Dreh beschränkt.

Das Fehlen des Voice-Over führt dazu, dass der Zuschauer die einzelnen Orte der Handlung nicht mit Sicherheit lokalisieren kann. Ballesteros springt in der Montage der Sequenzen vom Haus seiner Großmutter in Patagonien zum Schwimmbecken in Frankreich, was der Zuschauer nur daran erkennt, dass plötzlich Französisch zu hören ist. Die geographischen Sprünge werden nicht narrativ verbunden, sodass die einzelnen Sequenzen fragmentarisch und unvorhersehbar aufeinanderfolgen. Einzig die Reise der Geschwister nach Venezuela wird innerhalb der Erzählung angekündigt, die Reise selbst und das Zusammentreffen mit der Mutter finden im Film jedoch gar nicht statt, was ebenfalls Ausdruck der fragmentarischen und elliptischen Form der Erzählung ist.

Wie Bill Nichols herausstellt, ist die sprachlich vermittelte Argumentation ein zentraler Aspekt in Dokumentarfilmen. Dies wird in *La Quemadura* besonders deutlich, da Ballesteros' Diskurs über die Fehlbarkeit des Gedächtnisses und die Rätsel der Vergangenheit nur über Sprache funktioniert. Die Telefongespräche zwischen Ballesteros und seiner Mutter bilden den Leitfaden, an dem sich die Erzählung entwickelt. Die Interviews mit der Großmutter, dem Vater, den beiden ehemaligen Angestellten von Quimantú sowie die Dialoge zwischen den Geschwistern dienen dazu, Widersprüche in der Darstellung der Vergangenheit aufzudecken und die Zuverlässigkeit der Erinnerung zu hinterfragen.

Es geht nicht nur um den Gegensatz von Vergessen und Erinnern, sondern auch darum, wieviel ‚Wahrheit‘ in den Erinnerungen enthalten ist und ob diese offen kommuniziert wird. Ein solcher Diskurs ist unmöglich allein über Bilder zu transportieren, sodass die langen Einstellungen in *La Quemadura* eher die sekundäre Funktion haben, den gesprochenen Text zu illustrieren und die Atmosphäre der Gespräche zu verdeutlichen. Als Beispiel dient die Schwimmbecken-Sequenz: Während die Off-Stimme der Mutter aus

dem Telefon erklingt, sieht der Zuschauer zu, wie sich Ballesteros langsam durch das Wasser im Schwimmbecken bewegt. Diese Einstellung illustriert den Ton und verdeutlicht, dass das Vergessen der Mutter die Suche nach der Wahrheit beschwerlich macht und Ballesteros in seinen Nachforschungen lähmt.

Die Gespräche mit den vor Ort anwesenden Familienmitgliedern finden dagegen überwiegend in geschlossenen und dunklen Räumen statt, was eine besonders intime und private Atmosphäre vermittelt. Ballesteros filmt mit einer Handkamera und verwendet nahe Einstellungsgrößen, die immer nur Ausschnitte des Drehortes einfangen: den Sessel, auf dem die Großmutter sitzt, das Sofa, das am Ende als Ort der Familienzusammenführung dient, oder den Tisch, auf dem die Geschwister Fotos und alte Bücher sortieren. Die Einstellungen selbst sind ebenso fragmentarisch, wie die einzelnen Sequenzen, die sich räumlich unterscheiden, und ohne Ankündigung oder narrative Übergänge aneinandergesetzt sind. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass es keine klare, linear voranschreitende Handlung gibt, was wiederum auf der inhaltlichen Ebene zu Ballesteros meist erfolglosen Nachforschungen und zu den beiden miteinander verwobenen Erzählsträngen passt. Die zusammenhangslosen und diffusen Eindrücke, die Ballesteros durch Interviews und Fotos von der Vergangenheit gewinnt, spiegeln sich in der fragmentarischen und von Auslassungen geprägten Form des Dokumentarfilms wider.

5.8 Schlussfolgerungen: *La Quemadura*

Ballesteros erzählt in seinem Dokumentarfilm nicht nur eine autobiographische und sehr persönliche Geschichte, sondern reflektiert gleichermaßen den gesellschaftlichen Umgang mit der Vergangenheit des Landes. Die Verknüpfung der privaten Ebene mit der öffentlichen bildet die Grundlage für Debatten über Schweigen und Zensur in der chilenischen Gesellschaft. Das Schicksal des Verlags Quimantú steht für die Vernichtung von Wissen und die Beschneidung der Pressefreiheit während der Diktatur.

Im Zusammenhang mit der Rolle des Verlags für die Gesellschaft bezeichnet die Schwester von Ballesteros das demokratische Chile nach Pinochet als „pseudo-democracia“ (Minute 23:25). Auch wenn *La Quemadura* kein vordergründig politischer Film ist, klingt hier die kritische Einstellung gegenüber der Meinungsfreiheit und –vielfalt im heutigen Chile durch. Die Baustellen-Sequenz macht bildlich deutlich, dass der linke Verlag Quimantú eine Lücke hinterlassen hat, die auch in der neuen Demokratie nicht durch äquivalente Institutionen geschlossen wurde. Die Unauffindbarkeit der Bücher des Verlags und der Mangel an Dokumenten lassen darauf schließen, dass die Mehrheit der

Chilenen keine Kenntnisse über den Verlag und die Bücherverbrennung hat.¹⁵⁸ Insofern vermittelt Ballesteros dem Publikum Informationen über die nationale Vergangenheit, die in der *memoria oficial* nicht enthalten sind, und trägt damit zum Erinnerungsdiskurs und zur Formierung des sozialen Gedächtnisses bei.

Neben der Zensur ist in *La Quemadura* auch das Verschwinden ein Thema, das sich auf die öffentliche Ebene übertragen lässt. Die Mutter des Regisseurs verschwand in der Diktatur; ein Schicksal, das nicht nur die Kinder tausender *desaparecidos* teilen. Die Umstände des Verschwindens zu erfahren ist für die Angehörigen von elementarer Bedeutung, und darüber hinaus ist es, formuliert im Recht auf Wahrheit, Bestandteil der Vergangenheitspolitik. Die Mutter von Ballesteros taucht zwar im Ausland wieder auf, doch eine Aufarbeitung des Verschwindens findet dennoch nicht statt. Die Geschwister Ballesteros fallen daher unter Marianne Hirschs *Postmemory*-Konzept: Das Nicht-Wissen und die fehlende Aufklärung der traumatischen Erfahrung prägen die zweite Generation, die nicht mehr auf eigene Erinnerungen zurückgreifen kann. Mit *La Quemadura* lenkt Ballesteros die Aufmerksamkeit auf eben diese zweite Generation, die auch Jahrzehnte später noch unter den Folgen der Diktatur leidet und bis heute Erklärungen einfordert.

Der Zugang zur Vergangenheit erweist sich in *La Quemadura* als versperrt, da schriftliche Quellen fehlen und die Erinnerungen von Angehörigen und Zeitzeugen lückenhaft, falsch oder widersprüchlich sind, sofern die befragten Personen überhaupt reden wollen. Auch Fotografien stellen sich als keine zuverlässige Informationsquelle heraus, da sie oft konstruierte Momente der Vergangenheit abbilden, die in ihrer Wirkung von der Interpretation des Betrachters in der Gegenwart abhängen. Die Vergangenheit zu rekonstruieren und zu verstehen ist für Ballesteros nicht möglich, sodass der Bruch in der Familiengeschichte bestehen bleibt und das Verschwinden der Mutter nicht aufgearbeitet werden kann. Dieser fehlende Zugang zur Vergangenheit spiegelt sich in der Unmöglichkeit, das Vergangene bildlich darzustellen.¹⁵⁹ Dies äußert sich in der fragmentarischen und von Auslassungen geprägten Form des Dokumentarfilms, in der optischen Abwesenheit der Mutter und in der Dominanz der Sprache über das Bild.

Das Thema der Erinnerung und Vergangenheitsaufarbeitung steht ebenfalls bei Patricio Guzmáns *Nostalgia de la luz* im Mittelpunkt. Wie Ballesteros, verzichtet auch Guzmán auf Archivmaterial aus den Jahren der Diktatur und siedelt seine Erzählung in der Gegenwart an. Dabei findet Guzmán einen ganz anderen Weg, die Vergangenheit zu konstruieren, zu aktualisieren und für den gegenwärtigen Diskurs verfügbar zu machen.

¹⁵⁸ Vgl. Berg, Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur, S. 137.

¹⁵⁹ Vgl. Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14, 3, S. 270.

6 *Nostalgia de la luz*

Wie in Kapitel 4.2 bereits beschrieben, ist *Nostalgia de la luz* der erste Teil von Patricio Guzmán's noch nicht vollendeter Trilogie über die chilenische Vergangenheit und den Umgang mit Geschichte, Erinnern und Vergessen. Der Film entstand 2010 mit der Unterstützung von Televisión Española, dem deutschen Sender WDR, der Région Île-de-France und den Geldern des Fonds Sud Cinéma, einer Initiative des französischen Staates zur Förderung ausländischer Filmproduktionen. Um die Finanzierung und Realisierung des Films zu gewährleisten, stieg Guzmán's Frau Renate Sachse mit der eigenen Produktionsfirma Atacama Productions in das Projekt ein. Das mit 600.000 Euro veranschlagte, niedrige Budget überstieg dennoch die vorhandenen Fördermittel in Höhe von 378.000 Euro, sodass die Gehälter von Guzmán, seiner Frau und der ausführenden Produzentin nicht gedeckt werden konnten.¹⁶⁰ In den Jahren 2010 und 2011 wurde *Nostalgia de la luz* auf zahlreichen internationalen Filmfestivals ausgezeichnet. Als größte Erfolge sind hier vor allem die Nominierung beim Filmfestival in Cannes und die Auszeichnung der European Film Academy als bester Dokumentarfilm 2010 hervorzuheben. Trotz des internationalen Erfolgs wurde *Nostalgia de la luz* bisher nur in abgeänderter und gekürzter Form im chilenischen Fernsehen gezeigt.¹⁶¹

6.1 Subjektivität und Nostalgie

Nostalgia de la luz beginnt mit den Bildern einer schweren Maschine, die sich langsam und geräuschvoll in Bewegung setzt. Es handelt sich um Detailaufnahmen eines alten Teleskops, das wenig später vollständig im Bild erscheint. Die Kuppel des Observatoriums öffnet sich, lässt Licht in den Innenraum und ermöglicht einen freien Blick durch das Teleskop auf den Mond. Die weiße Oberfläche mit ihren schwarzen Kratern gleicht einem Spiel aus Licht und Schatten.



Nostalgia de la luz

¹⁶⁰ Vgl. Guzmán, Patricio (2.2.2011). La odisea financiera de *Nostalgia de la luz*. Patricio Guzmán, online. URL:<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=28> [8.11.2015].

¹⁶¹ Vgl. o.A. (1.8.2013). Patricio Guzmán arremetió contra TVN por emisión de "*Nostalgia de la luz*". *Radio Cooperativa*, online. URL:<http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/cine/cine-chileno/patricio-guzman-arremetio-contr-tvn-por-emision-de-nostalgia-de-la-luz/2013-08-01/091402.html> [4.1.2016].

Mit dem Bild des Mondes setzt eine ruhige, instrumentale Melodie ein, die die langen Einstellungen des Kosmos musikalisch begleitet. Das Teleskop steht in dieser ersten Sequenz im Fokus, da es die Bedeutung der Astronomie für den Dokumentarfilm und für den Zugang zu einer entfernten Vergangenheit symbolisiert. Die Montage von Bildern eines Observatoriums, gefolgt von melodisch untermalten Aufnahmen des Kosmos, wiederholt sich mehrfach über die Dauer des 90-minütigen Dokumentarfilms.

Die schwarz-weißen Flecken auf der Oberfläche des Mondes werden in der nächsten Einstellung vom Schatten eines Baumes überlagert, der wiederum durch das Fenster eines Hauses fällt. Die Musik stoppt und der Zuschauer hört Blätter rascheln und Vögel zwitschern. Die Objekte im Inneren des Hauses scheinen aus einer anderen Zeit zu stammen: die Kamera fokussiert eine bestickte Serviette, ein altes Radio, antike Möbel und eine Nähmaschine.



Nostalgia de la luz – ab Minute 03:55

Regisseur Guzmán erklärt die Szenerie und seine Motivation für den Film, indem er per Voice-Over von seiner Jugend im demokratischen Chile und von seiner Leidenschaft für die Astronomie erzählt. Die Vergangenheit wird durch die antiken Objekte im Bild repräsentiert, die wiederum Guzmáns Erinnerungen entsprechen.¹⁶² Der Ausgangspunkt der Narration ist also ein persönlicher, der auf Guzmáns Leidenschaft für Astronomie und auf seinen Erinnerungen aufbaut. Diese subjektive Herangehensweise an den Dokumentarfilm beschreibt der Regisseur in einem Interview folgendermaßen:

*Pienso que los documentalistas trabajamos con la realidad guiados por la pasión y la emoción. El hecho de que hagamos una investigación previa y a veces muy profunda no nos convierte en “científicos”. Hacemos películas subjetivas y con un punto de vista muy personal.*¹⁶³

Aus der persönlichen Perspektive heraus, weckt die ruhige Off-Stimme Guzmáns im Film die Vorstellung eines friedlichen und idyllischen Chiles, fernab von jeglicher Gefahr oder Gewalt:

¹⁶² Vgl. Martin-Jones, David (2013). Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric ‘Universe Memory’. In: *Third Text*, 27, 6, S. 709f.

¹⁶³ Godoy/ Obregón, A cuarenta años de “la batalla de Chile”, S. 144.

En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la Cordillera sin ninguna conexión con la tierra. [...] La vida era provinciana, nunca ocurría nada, y los presidentes de la República caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único que existía.

In der nächsten Einstellung sieht der Zuschauer das Haus von außen, überlagert von Licht reflektierenden Staubpartikeln, die in der folgenden Einstellung vor schwarzem Hintergrund im Mittelpunkt stehen.



Nostalgia de la luz – ab Minute 05:40

Im Voice-Over spricht Guzmán von einem „viento revolucionario“, der Chile in den Fokus der Welt rückte und den Chilenen die Augen öffnete. Die Rede ist hier vom Amtsantritt Allendes und der revolutionären Aufbruchsstimmung Anfang der 1970er Jahre. In derselben Zeit entdeckten die Astronomen die Atacama-Wüste für sich und konstruierten dort die größten Teleskope der Welt. Damit etabliert Guzmán gleich zu Beginn des Films die Parallele von Geschichte und Astronomie. Metaphorisch sichtbar wird diese Parallele durch die Staubpartikel, die sowohl den „viento revolucionario“ als auch „polvo estelar“, Sternenstaub, repräsentieren. Das Aufblühen von Demokratie und Wissenschaft fand 1973 ein Ende: “Más tarde, un golpe de estado barrió con la democracia los sueños y la ciencia.” Die dritte Einstellung im obigen Filmstreifen illustriert den Kommentar Guzmáns und steht metaphorisch für die Zerstörung der Demokratie.¹⁶⁴ In einem Interview deutet der Regisseur auf die Ausmaße des Putsches und liefert gleichzeitig eine Erklärung für den Begriff ‚Nostalgie‘ aus dem Titel des Films:

*La vieja república chilena fundada en el siglo XIX no volverá jamás. El golpe de estado barrió con toda la cultura política que Chile acumuló en más de 100 años y que culminó con la victoria de Allende.*¹⁶⁵

Nostalgie bezeichnet in diesem Sinne die schmerzhaften Erinnerungen an eine Vergangenheit, die nie zurückkommen wird: “Toda nostalgia expresa una añoranza y al mismo tiempo una imposibilidad: se añora aquello que ya no puede recuperarse.”¹⁶⁶ Guzmáns Beschreibung eines idyllischen und aufblühenden Chiles vor 1973 zeugt von

¹⁶⁴ Vgl. Blaine, Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán, S. 128.

¹⁶⁵ Godoy/ Obregón, A cuarenta años de “la batalla de Chile”, S. 148.

¹⁶⁶ Vitullo, Julieta (2013). “Nostalgia de la luz” de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. In: *KAMCHATKA*, 2, S. 185.

dem schmerzhaften Wissen, dass diese Zeit vergangen ist. Das Gefühl der Nostalgie lässt sich zudem auf die Perspektive des Exils zurückführen, da Guzmán kurz nach dem Putsch das Land verlassen hat und seitdem nie wieder dauerhaft zurückgekehrt ist. Seine Erinnerungen an Chile stammen daher aus einer entfernten, unschuldigen Vergangenheit, die er, wie durch ein Teleskop, aus der Distanz betrachtet.

6.2 Die Atacama-Wüste

Der Ort des Geschehens in *Nostalgia de la Luz* ist jedoch die Atacama-Wüste im Norden Chiles. Sie erstreckt sich über eine so große Fläche, dass sie als brauner Fleck aus dem All zu erkennen ist. Von den Aufnahmen aus dem Weltall wechselt Guzmán zu einer Nahaufnahme des Wüstenbodens, den er mit einer Handkamera filmt. Zu hören sind nur die knisternden Schritte auf der von Salz bedeckten, trockenen Oberfläche und das Voice-Over des Regisseurs. In dieser Wüste gibt es keine Insekten, keine Tiere, kein Leben, aber dafür die besten Voraussetzungen, um in die Vergangenheit zu schauen:

Es una tierra castigada, impregnada de sal, donde los restos humanos se mumifican y los objetos permanecen. El aire transparente, delgado, nos permite leer en este gran libro abierto de la memoria, hoja por hoja.



Nostalgia de la luz – ab Minute 08:10

Die Beschaffenheit des Bodens vergleicht Guzmán mit dem Planet Mars und trotzdem oder gerade deshalb birgt er so viel Geschichte in sich. Die Wüste bewahrt die Vergangenheit in ähnlicher Weise, wie das Gedächtnis Erinnerungen speichert. Die Trockenheit des Bodens und die Transparenz der Luft machen die Wüste zu einem Ort, an dem die Archäologie mit der Astronomie zusammentrifft und die metaphorische Reflektion über Gegenwart und Vergangenheit ihren Anfang nimmt.

6.3 Der Astronom und der Archäologe

Einer der Protagonisten des Films ist der Astronom Gaspar Galaz. Die Frage nach der Herkunft des Lebens und des Ursprungs der Galaxien steht im Mittelpunkt seiner Arbeit. Auf der Suche nach den Anfängen des Lebens beschäftigt sich Gaspar automatisch mit der Vergangenheit: "El pasado es la gran herramienta del astrónomo."



Nostalgia de la luz – ab Minute 14:30

Darüber hinaus ist er davon überzeugt, dass es die Gegenwart nicht gibt, da das Licht immer einige Zeit braucht, bis es von einem Punkt zu einem anderen gelangt. Die menschliche Wahrnehmung ist zeitversetzt, sodass wir uns permanent in der Vergangenheit bewegen. Gaspar erklärt sein Argument am Beispiel der Kamera, die das Interview filmt. In dem Moment, in dem die Kamera seine Worte aufnimmt, ist der Moment auch schon vorbei und die Aufnahme ein Zeugnis der Vergangenheit. Das Zeitverständnis von Gegenwart und Vergangenheit wird hier genauso problematisiert wie der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms, der letztlich eine Realität abbildet, die in der Form nicht mehr existiert.¹⁶⁷

Das Forschen in der Vergangenheit hat die Astronomie mit der Archäologie gemeinsam. Während der Astronom die entfernte Vergangenheit draußen im Weltall erkundet, legt der Archäologe im Boden der Wüste verschiedene Gesteinsschichten und die Überreste unterschiedlicher Epochen frei: tausend Jahre alte Zeichnungen, Gemäuer der Indios, Fossilien von Fischen und Überreste von Minenarbeitern aus dem 19. Jahrhundert.

Der Archäologe Lautaro Núñez bezeichnet die Wüste als „puerta hacia el pasado“ für Astronomen und Archäologen gleichermaßen. Die Astronomen empfangen im Hier und Jetzt die entfernteste Vergangenheit, während der Archäologe nach Spuren und Objekten sucht, die unter der Erde lange Zeit auf ihre Entdeckung warten. Bedeutsame und spektakuläre Entdeckungen können, Lautaro zufolge, Einfluss auf die Zukunft haben und das Leben auf der Erde verändern.

Nach 25 Minuten kommt Guzmán in seinem Dokumentarfilm schließlich auf die nähere Vergangenheit zu sprechen. Dass die Chilenen sich für Astronomie und Archäologie interessieren und die nahe Vergangenheit gleichzeitig ausblenden, bezeichnet der Regisseur als paradox:

Entonces un arqueólogo puede mirar 10 mil años atrás, puede tocar los restos de una momia, un astrónomo llega a mirar un millón de años atrás y sin embargo los

¹⁶⁷ Vgl. Vitullo, „Nostalgia de la luz“ de Patricio Guzmán, S. 190.

*niños chilenos no leen en textos escolares lo que pasó aquí hace 30 años, y esa gran paradoja me llamó la atención.*¹⁶⁸

Auch Archäologe Lautaro sieht in der Faszination für die Vergangenheit und der Tabuisierung der Diktatur einen fundamentalen Widerspruch: "El pasado más cercano a nosotros lo tenemos encapsulado. Es una paradoja enorme." Dabei meint Lautaro nicht nur die Diktatur, sondern auch das 19. Jahrhundert, in dem in der Region die indigene Bevölkerung verfolgt wurde und die harte Arbeit in den Salpeterminen vielen Menschen den frühen Tod brachte.¹⁶⁹ Die Wüste gleicht einem Friedhof, der die Überreste jener Toten bis heute konserviert.



Nostalgia de la luz – ab Minute 20:00/25:40

Nicht nur die Knochen der „mineros“, auch ihre Besitztümer, wie Bücher, Gläser, Löffel und Kleidung trotzen der Zeit. Es sind Objekte der Erinnerung an eine Vergangenheit, die der Staat nicht offiziell anerkennt: "Nuestra historia más cercana la hemos mantenido a un nivel de ocultamiento, de encubrimiento."

6.4 Lebendige Erinnerung

Mit schwarz-weißen Luftaufnahmen zeigt Guzmán die Ruinen von Chacabuco, die Behausungen der Bergarbeiter aus dem 19. Jahrhundert, die Pinochet später zum größten Konzentrationslager seiner Diktatur transformierte. Wie die Wüste birgt auch Chacabuco die Überreste verschiedener Epochen der chilenischen Geschichte. Den schwarz-weißen Fotografien folgt eine Totale, die das Lager in seinem heutigen Zustand zeigt. Aus dem Off erklingt die Stimme von Luís Henríquez, einem ehemaligen Gefangenen und Hobby-Astronom.

¹⁶⁸ Estévez, Antonella/ Patricio López (8.9.2011). Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*. *Cine Chile*, online. URL:<http://cinechile.cl/entrevista-83> [12.11.2015].

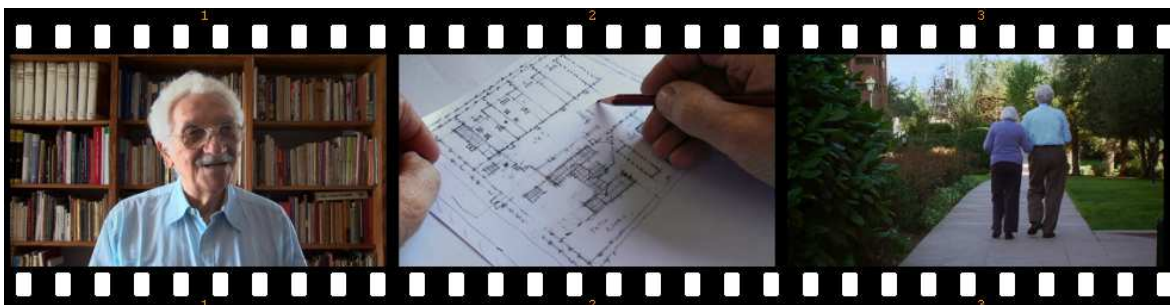
¹⁶⁹ Vgl. Martin-Jones, *Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'*, S. 714.



Nostalgia de la luz – ab Minute 31:40

Der Regisseur begleitet Luís auf einen Rundgang durch die Ruinen des ehemaligen Gefangenenlagers, seinen Ort der Erinnerung. Die Astronomie-Kurse eines Mithäftlings halfen Luís dabei, während seiner Gefangenschaft ein Stück innere Freiheit zu bewahren. Doch nicht nur die Freiheit der Gedanken, auch die Erinnerung ist ihm geblieben: "Él recuerda las huellas que se han borrado. Los cables electrificados, las torres de vigilancia. Luís es un transmisor de la historia." Durch den Zeitzeugen Luís verbindet Guzmán einerseits die Astronomie mit der diktatorischen Vergangenheit und andererseits findet er in ihm eine Person, die sich an historische Details erinnert, die in den Ruinen von Chacabuco heute nicht mehr existieren.

Auch Miguel Lawner, „el arquitecto de la memoria“, steht für das Funktionieren der Erinnerung. Miguel war in Folge des Putsches in fünf Gefängnissen inhaftiert. Alle fünf hat er durch Begehung der Räume und Zählen der Schritte abgemessen, um später in Freiheit darüber berichten und die Grundrisse präzise aufzeichnen zu können. Schon während der Haft fertigte Miguel nachts Zeichnungen an, die er am nächsten Morgen zerriss und heimlich in die Latrinen warf: "Así registré, lo memorizé sin ningún problema." Er zeichnete immer und immer wieder und trainierte damit Vorstellungskraft und Gedächtnis.¹⁷⁰ Wie Miguel sagt, sind zumindest Architekten wie er dazu fähig, Dimensionen im Gedächtnis zu behalten.



Nostalgia de la luz – ab Minute 36:40

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 721.

Somit sind Miguel und Luís beide Träger von Erinnerung und Vermittler der chilenischen Geschichte.¹⁷¹ Dass eine lebendige Erinnerung jedoch keine Selbstverständlichkeit ist, zeigt Guzmán am Beispiel von Miguels Frau, die an Alzheimer erkrankt ist. Im Voice-Over bezeichnet der Regisseur das Ehepaar als Metapher für Chile: Er ist die Erinnerung und sie ist das Vergessen. Auch wenn Guzmán diesen Vergleich nicht näher ausführt, deutet er auf die beiden konkurrierenden Strategien der Chilenen, das Vergangene entweder im Gedächtnis bewahren zu wollen oder aber das Vergessen zu befürworten und losgelöst von der Vergangenheit in die Zukunft zu sehen.

Gleichzeitig steht die Ehefrau auch für diejenigen Zeitzeugen, die sich zwar erinnern wollen, es aber aufgrund traumatischer Erfahrungen nicht können. Als Beispiel hierfür dient die Mutter von René Ballesteros in *La Quemadura*. Im Vergleich zum Porträt von Miguel und Luís investiert Guzmán in seinem Dokumentarfilm ungleich weniger Zeit in das Vergessen, personifiziert in Miguels Ehefrau, und setzt somit einen klaren Schwerpunkt auf die Fähigkeiten des Gedächtnisses und den Erhalt von Wissen in der Gegenwart und Zukunft.

6.5 Die Frauen von Calama

Inmitten der weiten Atacama-Wüste treffen sich nicht nur Archäologen und Astronomen, sondern auch die Frauen von Calama. Jede der Frauen sucht nach mindestens einem Familienmitglied, das während der Diktatur verschleppt und in den Massengräbern der Wüste verscharrt wurde.



Nostalgia de la luz – ab Minute 46:45

Guzmán begleitet die Frauen bei ihrer Suche mit einer Handkamera, filmt aus der Nähe, wie eine von ihnen mit einer kleinen Metallschaufel eine Steinplatte hebt, um den Boden darunter zu begutachten. Keine Musik und keine Stimmen sind zu hören, nur die Geräusche des Windes und der Schritte auf dem groben Untergrund. Immer wieder wechselt der Regisseur in die Totale, zeigt die Gruppe als kleine Punkte, verloren in der

¹⁷¹ Vgl. Pergoux-Baeza, Catherine (2012). L'exil ou la question de la distance dans le documentaire "Nostalgie de la lumière" de Patricio Guzmán. In: *QUA/NA*, 3, online. URL:<http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la> [17.11.2015].

unendlichen Weite der Wüste. Die Panorama-Einstellungen lassen die Suche nach den kleinsten Knochen und menschlichen Überresten als geradezu unlösbare Aufgabe erscheinen.

Angesprochen auf die Frauen von Calama und die eigene Forschung in der Vergangenheit, äußert Astronom Gaspar seine Besorgnis über die Reaktion vieler Chilenen auf die Suche der Hinterbliebenen. Gaspar zufolge müsse die Gesellschaft sich viel besser in die Situation der Frauen hineinversetzen können als in die abstrakte Leidenschaft der Astronomen. Es sei aber genau andersherum: Vielen Chilenen mangle es an Verständnis für die anhaltende Suche der Frauen, weil seit den Verbrechen Pinochets schon so viel Zeit vergangen sei ("¡Ya pasó tanto tiempo!").¹⁷² Gaspar deutet hier auf das zentrale Dilemma der Frauen: Sie können auf keinerlei Solidarität des Staates oder der Gesellschaft zählen, obwohl staatliche Akteure für das Verschwinden ihrer Angehörigen verantwortlich sind und die Suche ohnehin sehr schwierig ist. Gaspar vergleicht die Weite der Wüste mit der des Weltalls und unterstreicht damit die geringe Chance auf Erfolg ihres Vorhabens.

Im Voice-Over erklärt Regisseur Guzmán, dass unter Pinochet tausende politische Gefangene ermordet und vergraben wurden. Um die Toten für immer verschwinden zu lassen, wurden sie von den Militärs wieder ausgegraben, an andere Orte gebracht oder ins Meer geworfen. Vor diesem Hintergrund scheint die Suche der Frauen, die 28 Jahre lang gemeinsam die Wüste durchkämmten, noch aussichtsloser. Seit 2002 hat sich die Gruppe der Frauen verkleinert, doch die wenigen, die weitersuchen, werden von Zeit zu Zeit fündig. Sie finden kleine Knochenteile, die die Archäologen um Lautaro zu der Fundstelle einer Verschwundenen führen.

Um dem Schicksal der Suchenden ein Gesicht zu geben, interviewt Guzmán Vicky Saavedra und Violeta Berríos. Vicky suchte in der Wüste nach ihrem vermissten Bruder und fand eines Tages einen Fuß und andere Knochen, die tatsächlich zu ihm gehörten. Löcher in der Schädeldecke wiesen darauf hin, dass er erschossen worden war. Die menschlichen Fundstücke beenden Vickys Ungewissheit über das Schicksal ihres Bruders und erlauben ihr, Abschied zu nehmen. Die nächste Einstellung zeigt ein Foto des Bruders, auf dem Wüstenboden befestigt, als Erinnerung an ihn und als mahnendes Symbol für all die anderen Opfer, die in der Wüste verstreut sind und bis heute nicht entdeckt wurden.

¹⁷² Vgl. Vitullo, "Nostalgia de la luz" de Patricio Guzmán, S. 190.



Nostalgia de la luz – ab Minute 54.45

Archäologe Lautaro erzählt in seinem Büro, dass die kleinen Knochenteile sowie die Spuren im Wüstenboden belegen, dass die Toten mit einem Bagger ausgegraben, auf einen Laster verladen, und an einen anderen Ort gebracht wurden. Er sieht die Verantwortung zur Aufklärung sowohl bei den Offiziellen, die die Ausgrabung angeordnet haben, als auch bei den Personen, die an der Ausgrabung und dem Transport direkt beteiligt waren:

Ese camión tuvo un chófer, ese camión tuvo soldados para descargar esos cuerpos, y lo que es más importante, ese camión era parte de un destacamento, de un departamento militar con una autoridad militar. De ellos tendrá que salir ese dato [...].

Lautaro zufolge müssen die Militärs Informationen zum Verbleib der Toten herausgeben, damit die Frauen von Calama ihre Angehörigen angemessen beerdigen und die Vergangenheit ruhen lassen können. Im Interview mit Cine Chile äußert Regisseur Guzmán sein Unverständnis gegenüber dem Schweigen des Militärs:

Yo me pregunto como un chófer, un conscripto no digan dónde están y cómo es posible que el ejército todavía ampare a esos 300 o 400 represores. No creo que sean más, no es todo el ejército. ¿Por qué todavía mantiene esos secretos?¹⁷³

Den Glauben an die Angaben von Staat und Militär hat Violeta Berríos verloren. Sie sucht immer noch nach einem verschwundenen Angehörigen und will bis zu ihrem Tod auch nicht damit aufhören. Was sie antreibt, ist die Hoffnung, irgendwann selbst Antworten auf ihre offenen Fragen zu finden:

Tengo muchas dudas, tengo muchas preguntas más que no me las puedo responder. [...] Ellos me enseñaron a no creer. Puedo hacer preguntas, preguntas, preguntas y que al final, nadie me puede dar la respuesta que yo quiero. [...] Nosotros somos un problema; para la sociedad, para la justicia, para todos somos un problema. Somos la lepra de Chile.

Violeta spricht über ihr fehlendes Vertrauen in den chilenischen Staat und dessen Anstrengungen bei der Wahrheitssuche.¹⁷⁴ Sie und die anderen Frauen sind auf sich

¹⁷³ Estévez, Antonella/ Patricio López (8.9.2011). Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*. *Cine Chile*, online. URL:<http://cinechile.cl/entrevista-83> [12.11.2015].

¹⁷⁴ Vgl. Martin-Jones, *Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'*, S. 720.

allein gestellt und sehen sich angesichts der fehlenden Anerkennung und Unterstützung als Problem einer Gesellschaft, die die Vergangenheit am liebsten vergessen machen will. Violetas Einschätzung spiegelt die Meinung Guzmáns über die offizielle Geschichtsschreibung und Chiles Umgang mit der Diktatur:

The official Chilean historical record in regard to the 1973 coup d'état is a disaster. For nearly forty years now there has been denial of memory. [...] For many years there was a process of trying to slow down history, with history textbooks devoting half a page, if you're lucky, to the coup, and nothing about Pinochet's methods. [...] Memory has begun to be recuperated by NGOs, honest journalists and judges, families of the disappeared and victims. But the state hasn't had a part in it. [...] The main newspaper, the Mercury, denied the disappeared, denied that there was torture. Now that same newspaper sells itself as a democratic newspaper. So the result is that it's impossible to believe any of the Chilean institutions and you can't believe in justice as a result.¹⁷⁵

Guzmán beschreibt in dem Interview von 2012 die von rechten Politikern und Institutionen zu ihren Gunsten beeinflusste offizielle Geschichtsschreibung, die eine umfassende Aufklärung der Verbrechen verhindert und die Erinnerungen der politischen Linken und Opfer der Repression marginalisiert.

Im Dokumentarfilm äußert die 70-jährige Violeta also ihren Vertrauensverlust in die chilenischen Autoritäten und verurteilt gleichzeitig die Ignoranz von Gesellschaft und Justiz gegenüber den Frauen von Calama und ihrer Suche nach den Verschwundenen. Da Violeta niemand beantworten kann, was mit ihrem Angehörigen passiert ist, sieht sie keine Alternative als eigenhändig weiterzusuchen. Auch Archäologe Lautaro spricht sich für die Suche nach den Vermissten aus und deutet in diesem Zusammenhang auf eine ethische Verantwortung der Hinterbliebenen: "Yo tendría la obligación ética de recoger esa memoria. [...] Olvidar una tragedia de esa naturaleza, eso es absolutamente imposible. Hay que vivir en estado de búsqueda."

Diesen jahrelangen Zustand der Ungewissheit dokumentiert Guzmán mit schwarz-weißen Fotografien, die die Frauen von Calama mit Bildern ihrer Vermissten oder auf der Suche in der Wüste zeigen. Die Serie der Fotografien wird von einer langsam-melancholischen Klaviermelodie begleitet, die den traurigen Hintergrund der meist erfolglosen Suche unterstreicht. Die Verbindung zur Gegenwart stellt Guzmán durch eine Einstellung her, in der die übrigen Frauen sich in der Wüste für ein Foto aufstellen. Das Bild ist wieder farbig und statt der Klaviermusik ertönt das Brausen des Windes. Die Frauen bewegen sich nicht, sie halten still in der Gegenwart, um den Moment durch die Aufnahme der Kamera

¹⁷⁵ White, Rob (2012). After-effects: interview with Patricio Guzmán. *Film Quarterly*, online. URL:<http://www.filmquarterly.org/2012/07/after-effects-interview-with-patricio-guzman/> [25.11.2015].

als Erinnerung und Zeugnis der Vergangenheit zu konservieren.¹⁷⁶ Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verschwimmen in dem Versuch, die Zeit festzuhalten.



Nostalgia de la luz – ab Minute 70:00

6.6 Sterne und Knochen

Die eindrucksvollen Bilder von der Suche der Frauen von Calama lassen die anfänglich hergestellte Parallele zwischen Astronomie, Archäologie und Geschichte fast in den Hintergrund rücken. Eine Sequenz in der Auswertungsstation der Astronomen führt die Erzählung zurück auf die reflexiv-metaphorische Ebene.

Vor einem der Monitore sitzt George Preston, Mitglied des internationalen Forschungsteams, und erklärt, dass das Calcium in den menschlichen Knochen kurz nach dem Urknall entstanden ist. Diese Erkenntnis bringt den Forscher dazu, die Entstehung des Lebens im Weltall zu verorten. Calcium ist nicht nur die Basis der menschlichen Knochen, sondern auch die der Sterne im Universum: „We live among the trees, we also live among the stars. We live among the galaxies. We are part of the universe.“ Im Bild erscheint die von Kratern übersäte Oberfläche des Mondes. Nach mehreren Detailaufnahmen ändert sich die Farbintensität der Bilder, wieder sind in der Nahaufnahme unebene Flächen aus Kratern und Höhlen zu sehen, die sich wenig später als Teile eines menschlichen Schädels herausstellen. So kreierte Guzmán auch optisch die Parallele zwischen Astronomie und Archäologie, symbolisiert durch den Mond und die Knochen der Toten, die beide aus Calcium gemacht sind.¹⁷⁷

Aus Calcium ist auch das riesige Skelett eines Wals, ausgestellt in einem Museum, das Guzmán in seiner Kindheit besucht hat. Der Regisseur erzählt im Voice-Over, dass das Skelett auch heute noch in demselben Museum zu sehen ist.

¹⁷⁶ Vgl. Vitullo, „Nostalgia de la luz“ de Patricio Guzmán, S. 184f.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 188.



Nostalgia de la luz – ab Minute 73:00

Die Knochen von Verschwundenen aus der Pinochet-Diktatur lagern derzeit namenlos in Papp-Kartons:

Hoy en día, existen otros huesos que no están en ningún museo. Son de calcio, el mismo calcio que tienen las estrellas. Pero al revés que ellas, no tienen nombre. [...] Yo me pregunto: ¿Cuánto tiempo reposarán adentro de estas cajas? ¿Tendrán derecho a un museo, como la ballena?

Die Bilder des Walskeletts inmitten des hohen, historischen Gebäudes erzeugen einen starken Kontrast zu den kühlen Bildern des Archivs, in dem die menschlichen Überreste der Verschwundenen, anonym und aufgestapelt, auf die Identifizierung warten. Selbst die mumifizierten Knochen von 10.000 Jahre alten Wüstenbewohnern wurden sorgsam untersucht, geordnet und aufbewahrt (Bild 1), während die Toten der Diktatur noch nicht einmal identifiziert wurden (Bild 3). Guzmán erweckt mit dieser Gegenüberstellung den Eindruck, dass der chilenische Staat die Identifizierung der Opfer und damit auch die Aufklärung der Menschenrechtsverbrechen vernachlässigt. Es wirkt paradox, dass die Knochen eines Wals im Zentrum eines Museums stehen, während es 20 Jahre keinen solchen Ort zur Information über die staatliche Repression und zum Gedenken an die Toten gab.

Erst 2010, im Jahr der Fertigstellung von *Nostalgia de la luz*, wurde in Santiago als Maßnahme zur Reparation gegenüber Opfern und Hinterbliebenen und zur Information über die Menschenrechtsverbrechen der *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* eröffnet. Die Gründung des Museums beruht auf den Forderungen von Hinterbliebenen und Menschenrechtsorganisationen, wie auf der Internetseite des Museums zu lesen ist:

Su origen [del Museo de la Memoria] se encuentra [...] en la decisión de la presidenta Michelle Bachelet de dar respuesta a las demandas de las organizaciones de familiares y de organismos de defensa de los derechos humanos cuyos archivos fueron declarados "Memoria del Mundo" por la UNESCO.¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, online.
URL:<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/historia-del-museo/> [20.11.2015].

Der Druck nicht staatlicher Organisationen war offenbar ein ausschlaggebender Faktor bei der Gründung des Museums, was wiederum die Bedeutung der Menschenrechtsverbände für die chilenische Erinnerungspolitik aufzeigt.

Regisseur Guzmán schlägt in diesem Abschnitt des Dokumentarfilms einen narrativen Bogen von der Substanz der Sterne und der Knochen, über die Ausstellung des Wal-Skeletts im Museum, bis hin zu der vom Staat vernachlässigten Aufarbeitung der Verbrechen unter Pinochet.

6.7 Die zweite Generation und die Bedeutung des Erinnerns

Zum Ende des Films blickt Guzmán auf die Geschichte von Valentina Rodríguez, Astronomin und Tochter der Diktatur. Ihre Eltern waren Mitglieder der linken Bewegung MIR, weshalb sie als Baby zusammen mit ihren Großeltern von Militärs entführt wurde. Die Großeltern sollten den Aufenthaltsort ihrer Eltern preisgeben, um das Leben von Valentina zu schützen. Die Großeltern sagten aus, woraufhin die Eltern verschleppt wurden und Valentina von da an bei ihren Großeltern aufwuchs.



Nostalgia de la luz – ab Minute 77:00

Im Bild erscheinen die Großeltern von Valentina, während sie selbst von den Ereignissen im Jahr 1975 berichtet. Valentina hat nicht nur die Sprache wiedergefunden, sondern auch einen Weg, mit der Trauer und dem Schmerz umzugehen. Die Astronomie gibt dem Verlust der Eltern eine andere Dimension, Valentina findet Trost in dem Gedanken, dass der Kreislauf des Lebens nicht mit ihr, ihren Eltern oder Kindern endet, sondern dass sie Teil einer Welt sind, die sich ständig erneuert: "Las estrellas tienen que morir para que surgan otras estrellas, para que surgan planetas, para que surga vida." Das menschliche Dasein als Teil etwas viel Größeren zu betrachten, hilft ihr dabei, den Tod als festen Bestandteil des Lebens zu begreifen und in die Zukunft zu sehen. Sie fühlt sich selbst zwar wie ein Mensch mit einem unsichtbaren Produktionsfehler, ist jedoch gleichzeitig

froh, dass ihr Mann und ihre Kinder ein solches Trauma nicht erlitten haben und ein unbeschwertes Leben führen können.¹⁷⁹

Der Blick der Frauen von Calama richtet sich auf die Vergangenheit, da sie ohne das Auffinden ihrer Verschwundenen keinen Frieden finden können. Valentina steht dagegen für eine positivere Sicht der nachfolgenden *Postmemory*-Generation, die zwar mit einer traumatischen Familiengeschichte aufwuchs, aber leichter Mittel und Wege finden kann, die Trauer zu überwinden und ihre persönliche Zukunft zu gestalten. Guzmán macht hiermit deutlich, dass das Vergehen der Zeit auch eine Chance ist, Abstand zu gewinnen und die Wunden der Vergangenheit nach und nach zu schließen.¹⁸⁰

Ein großer Unterschied zu der Situation von René Ballesteros in *La Quemadura* ist hier, dass Valentina nicht auf eine Mauer des Schweigens stößt, sondern die Erinnerungen ihrer Großeltern nutzen kann, um das Geschehene zu verarbeiten. Das Schicksal ihrer Familie wurde sogar in einem Bericht über Folter in Chile veröffentlicht, wodurch Guzmán auf den Fall aufmerksam wurde.¹⁸¹ Die Übermittlung von Wissen und einschneidenden Erfahrungen hält Regisseur Guzmán für eine Grundeigenschaft des Menschen:

*I believe in transmission from generation to generation. Before written language there was only oral transmission of knowledge. It was this way for thousands of years. I think it is part of being a human being. [...] There is a part of our brain that is capable of transmitting our knowledge and experiences. This is a vital phenomenon. We have the good fortune that life doesn't end with us, that we can transmit our experiences.*¹⁸²

Guzmán beschreibt hier die Funktionsweise des sozialen Gedächtnisses, Erinnerungen zu teilen, in der Gegenwart zu aktualisieren und für die Zukunft zu erhalten. Die Übertragung von Wissen und Erfahrungen kann jedoch nur stattfinden, wenn Ereignisse und Zusammenhänge verstanden und kommuniziert werden. Das Schicksal der Toten und Verschwundenen zu klären, ist daher ein erster Schritt, um die Ungewissheit der Hinterbliebenen zu beenden, das Wissen darüber für zukünftige Generationen zu sichern und letztlich einer Wiederholung solcher Taten vorzubeugen.

Nostalgia de la luz endet mit der Zusammenkunft von Vicky und Violeta mit Astronom Gaspar, der die beiden durch das Teleskop zu den Sternen schauen lässt, wo das

¹⁷⁹ Vgl. Blaine, Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán, S. 128.

¹⁸⁰ Vgl. Pergoux-Baeza, Catherine (2012). L'exil ou la question de la distance dans le documentaire "Nostalgie de la lumière" de Patricio Guzmán. In: *QUAINA*, 3, online. URL:<http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la> [17.11.2015].

¹⁸¹ Moris, Nerina (2012). Nostalgia for the Light. In: *Vertigo*, 31, online. URL:https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-31-winter-2012-in-conversation/nostalgia-for-the-light/ [29.11.2015].

¹⁸² Ebd.

Calcium entstand und das Leben begann. Die wissenschaftliche Ebene der Astronomie trifft auf die Geschichte Chiles, personifiziert in den beiden Frauen von Calama. Im Gegensatz zu einem Teil der Gesellschaft, der, Gaspar zufolge, die jahrelange Suche der Frauen nicht versteht, zeugt das Treffen von Solidarität und Anerkennung. Sowohl der Astronom als auch Vicky und Violeta haben offene Fragen in Bezug auf die Vergangenheit. Der Blick der Frauen durch das Teleskop verdeutlicht, dass auch sie ein Recht auf Antworten haben.¹⁸³



Nostalgia de la luz – ab Minute 84:00

Während Vicky und Violeta durch das Teleskop sehen, kündigt das auch zu Beginn verwendete filmische Mittel des Sternenstaubs den narrativen Sprung von der Atacama Wüste zurück nach Santiago, dem Ort von Guzmáns Jugend, an. Das Bild, das Guzmán im Voice-Over von Chile zeichnet, hat sich von einem unschuldigen Ort des Friedens zu einem Land voller Probleme gewandelt. Die letzte Einstellung des Films zeigt Santiago bei Nacht, ein Lichtermeer, das den Aufnahmen der leuchtenden Sterne im Weltall gleicht. Santiago wird somit zum Symbol für Chiles Vergangenheit, die Guzmán in *Nostalgia de la luz* im wahrsten Sinne des Wortes mit dem Teleskop betrachtet.¹⁸⁴

Im letzten Kommentar des Films betont der Regisseur die Macht der Vergangenheit, die in Form von Erinnerungen und mit großer Anziehungskraft immer wieder die Gegenwart durchbricht:

Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad. Siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el fragil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte. Cada noche, lentamente, impasible, el centro de la galaxia pasa por encima de Santiago.

Die Vergangenheit lässt sich nicht löschen oder vollständig vergessen, sie kehrt über Erinnerungen zurück in die Köpfe der Chilenen und beeinträchtigt das Leben in der Gegenwart. Die Worte Guzmáns sind daher als Appell zu verstehen, die Vergangenheit in die Gegenwart zu integrieren, sie aufzuarbeiten und zu erinnern, um die Perspektive für eine bessere Zukunft zu schaffen.

¹⁸³ Vgl. Vitullo, "Nostalgia de la luz" de Patricio Guzmán, S. 190f.

¹⁸⁴ Vgl. Martin-Jones, Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory', S. 715.

6.8 Schlussfolgerungen: *Nostalgia de la luz*

Mit *Nostalgia de la luz* hat Patricio Guzmán einen Dokumentarfilm geschaffen, der aufgrund seiner metaphorischen Sprache und der Reflexion über Zeit und Raum einerseits universell funktioniert, und andererseits durch die zentrale Thematik der Menschenrechtsverbrechen unter Pinochet einen konkreten politischen Bezugspunkt hat. Die Panorama-Bilder der Wüste und die langen Einstellungen des Kosmos dienen dazu, die narrative Parallele zwischen Astronomie und Archäologie, zwischen den Vergangenheiten im Weltall und denen im Wüstenboden herzustellen. Der Einsatz von Metaphorik hat Guzmán zufolge nicht nur einen ästhetischen Wert, sondern auch einen praktischen im Hinblick auf das Zuschauerinteresse:

*Pienso que es muy importante incorporar la metáfora y la poesía al cine de contenido, nunca es una contradicción, todo lo contrario. Yo creo que con la metáfora y la poesía tú logras enganchar al espectador y contar una historia de manera más interesante, más indirecta, más misteriosa, que provoca una reflexión de otro tipo. [...] Yo nunca he querido señalar con el dedo, sino que simplemente sugerir una información que se ha ocultado y esa suavidad, esa calma es lo que hace que el espectador no te abandone [...].*¹⁸⁵

Die philosophisch anmutenden Passagen über die Zeit, die verzögerte menschliche Wahrnehmung und die allgegenwärtige Vergangenheit dienen also dazu, sich dem Thema der Diktatur in Chile auf eine neue, unvorhersehbare Weise zu nähern und den Zuschauer zum Mitdenken zu animieren. Die Vergangenheit Chiles und das Schweigen der Gesellschaft spricht Guzmán erst an, nachdem 30 Minuten des Dokumentarfilms bereits vergangen sind. Damit führt er die Zuschauer indirekt und in langsamen Schritten an die Geschichte der Frauen von Calama und an die Erfahrungen der politischen Gefangenen Luís und Miguel heran. Mit diesem Vorgehen hält Guzmán die Spannung aufrecht und lässt dem Publikum Spielraum, die metaphorischen Analogien der Erzählung zu deuten und auf die chilenische Vergangenheit zu beziehen.

Der persönliche Bezug Guzmáns zum Thema ist von Beginn an offensichtlich, da er mittels Voice-Over von seiner Kindheit im idyllischen, demokratischen Chile und der Zerstörung dieser Zeit durch die Diktatur erzählt. Der ruhige und langsame Ton des Voice-Over erzeugt über die gesamte Dauer des Films den Eindruck von Distanz und Objektivität, was zur glaubhaften Vermittlung von Informationen sowie zur Einordnung der Handlung dient. Im Bild ist Guzmán nie zu sehen, auch wenn seine Stimme aus dem

¹⁸⁵ Estévez, Antonella/ Patricio López (8.9.2011). Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*. *Cine Chile*, online. URL:<http://cinechile.cl/entrevista-83> [12.11.2015].

Off in einigen Sequenzen verrät, dass er seinen Interviewpartnern gegenüber sitzt und mit ihnen interagiert.¹⁸⁶

Die in *Nostalgia de la luz* enthaltene Kritik an der chilenischen Erinnerungspolitik äußert Guzmán weniger über eigene Kommentare als vielmehr durch die Auswahl seiner Protagonisten und deren Geschichten und Stellungnahmen. Mit Luís und Miguel porträtiert er zwei ehemalige politische Gefangene, die ihre Erinnerungen bewahrt haben und dadurch als direkte Vermittler der nationalen Vergangenheit fungieren. Das Vergessen hat hier keinen Platz, es wird nur in einem Nebensatz und in Bezug auf die an Alzheimer erkrankte Frau Miguels erwähnt. Die Wissenschaftler Gaspar und Lautaro gehen in ihren Wortbeiträgen über ihre eigenen Disziplinen hinaus und stellen Verbindungen zum Schicksal der Frauen von Calama und zur Rolle der Gesellschaft her. Während Gaspar seine Besorgnis über die mangelnde Solidarität vieler Chilenen äußert, fordert Lautaro die ehemaligen Autoritäten dazu auf, Informationen über das Verschwinden der Toten zu liefern. Gaspar und Lautaro sind als Wissenschaftler und Experten besonders glaubwürdig und spiegeln gleichzeitig die persönliche Haltung des Regisseurs. Der Vertrauensverlust von Violeta gegenüber Staat und Justiz deutet auf eine vernachlässigte Aufarbeitung der Diktaturverbrechen hin und deckt sich ebenfalls mit Guzmáns Einschätzung der derzeitigen Situation in Chile. In *Nostalgia de la luz* werden also verschiedene Protagonisten zu Trägern der Argumentation, die alle auf ihre Weise an die Verantwortung des Staates appellieren, die Verbrechen zu untersuchen und zu erinnern.

Die Aussagen der Frauen von Calama und auch die der jungen Astronomin Valentina machen deutlich, dass die Toten und Verschwundenen nicht vergessen werden können. Violeta sucht fieberhaft weiter nach ihrem Angehörigen und wird keine Ruhe finden, ehe der Staat ernsthafte Anstrengungen unternimmt, sein Verschwinden aufzuklären. Valentina macht dagegen den Eindruck, als hätte sie den Verlust ihrer Eltern verarbeitet und dennoch spricht sie von sich als „producto que viene con una falla de fábrica“. Die Folgen der Menschenrechtsverbrechen betreffen auch noch die nachfolgende Generation, deren Leben im Schatten traumatischer Erfahrungen steht.

Patricio Guzmán zeigt in *Nostalgia de la luz*, dass die Wunden der Diktatur auch 25 Jahre nach der Wiedereinführung der Demokratie in Chile nicht verheilt sind. Er widerspricht damit all jenen Chilenen, die sich mit den Ergebnissen der Wahrheitskommissionen zufrieden geben und die bisherigen Untersuchungen der Menschenrechtsverbrechen als ausreichend erachten. Wenn Jeffrey Geiger von einer sozialen Funktion des

¹⁸⁶ Vgl. Blaine, *Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán*, S. 127.

Dokumentarfilms spricht, besteht diese in *Nostalgia de la luz* darin, auf Versäumnisse in der staatlichen Vergangenheitsaufarbeitung aufmerksam zu machen und im Namen der Opfer und Angehörigen Gerechtigkeit zu fordern. Da das Thema der Diktaturverbrechen im Bildungswesen marginalisiert wird und die Massenmedien eine rechtslastige Berichterstattung verfolgen, leistet Guzmán durch seinen Dokumentarfilm einen bedeutsamen Wissenstransfer. Er gibt den Erinnerungen der Opfer eine Stimme und kontrastiert die *memoria oficial* in der gesellschaftlichen Debatte über die Vergangenheit.

7 Fazit

Im Hinblick auf die chilenische Vergangenheitsaufarbeitung ist festzustellen, dass die verschiedenen Wahrheitskommissionen nur einen Teil der während der Diktatur verübten Menschenrechtsverbrechen haben aufdecken können. Eine Bestrafung der Verantwortlichen wird einerseits durch das nach wie vor gültige Amnestiegesetz und andererseits durch die grundsätzliche Geheimhaltung der anerkannten Fälle von politischer Gefangenschaft und Folter behindert. Es bleibt abzuwarten, ob die im Dezember 2015 geschaffene Behörde zur Aufklärung der Verbrechen Fortschritte, vor allem auch aus strafrechtlicher Sicht, mit sich bringt. Das Schicksal vieler Verschwundener ist bis heute nicht geklärt worden, worauf Patricio Guzmán in *Nostalgia de la luz* aufmerksam macht. Mithilfe des Dokumentarfilms unterstützt Guzmán Angehörige und Opferorganisationen in ihrem Ziel, die Vergangenheit aufzuarbeiten und Gerechtigkeit zu fordern. Das Erinnern an die Diktaturverbrechen und die Vermittlung von historischem Wissen werden bei Guzmán zur Voraussetzung, um in Chile eine demokratische, friedliche und gerechte Zukunft zu konstruieren. In einer Gesellschaft, in der Wirtschaftseliten, private Bildung und rechte Massenmedien dominieren, nutzt Guzmán den Bereich der Kunst und Kultur, um das soziale Gedächtnis der Chilenen zu erreichen und eine Solidarisierung mit Überlebenden und Hinterbliebenen zu erwirken.

Während Guzmán die politische Botschaft seines Dokumentarfilms in eine abstrakte Reflexion über die Zeit und den Ursprung des Lebens hüllt, verpackt René Ballesteros kritische Themen wie Zensur und Schweigen der Gesellschaft in seiner eigenen persönlichen Geschichte. *La Quemadura* steht für das Dilemma der zweiten Generation, von einer Vergangenheit erfahren zu wollen, die außerhalb der eigenen Erfahrung liegt. Die beschwerliche und doch hartnäckige Suche der Geschwister nach Informationen ist Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses nach sozialer Kontinuität und dem Verstehen der Vergangenheit. Ihre Suche nach der Wahrheit ist vergleichbar mit der der Frauen von Calama, die auch erst nach dem Auffinden ihrer Angehörigen Frieden finden können. Anders als Guzmán idealisiert Ballesteros nicht das Konzept der Erinnerung, sondern zeigt Fehlbarkeit und Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses auf. Das Vergessen steht der Wahrheitssuche permanent entgegen und behindert die Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit. Gleichzeitig trägt auch *La Quemadura* dazu bei, historisches Wissen zu sichern und vor dem Vergessen zu bewahren, in diesem Fall über den unter Allende gegründeten Verlag Quimantú und die Bücherverbrennung nach dem Putsch.

In Bezug auf das Thema der Meinungs- und Pressefreiheit wäre es darüber hinaus interessant zu untersuchen, inwiefern der chilenische *Consejo Nacional de Televisión* das Fernsehen im heutigen, demokratischen Chile kontrolliert und ob

gesellschaftskritische Dokumentarfilme gegenüber anderen Produktionen benachteiligt werden. Die über Jahre nicht erfolgte Ausstrahlung von *El diario de Agustín* sowie die nächtliche Platzierung und inhaltliche Kürzung von *Nostalgia de la luz* im freien Fernsehen sind Anzeichen für eine mediale Zensur. Sowohl Patricio Guzmán als auch René Ballesteros leben im Ausland und haben ihre Projekte durch europäische Geldgeber finanziert. Die Perspektive des Exils und das Verhältnis der beiden Dokumentarfilmer zu ihrem Heimatland Chile könnte ebenfalls Gegenstand weiterer Analysen sein.

8 Bibliografie

Filme

La Quemadura (2009). Regie: René Ballesteros. Produktion: Le Fresnoy. Chile, Frankreich. 65 min.

Nostalgia de la luz (2010). Regie: Patricio Guzmán. Produktion: Atacama Productions. Chile, Frankreich, Deutschland. 90 min.

Literatur

Berg, Olaf (2010). Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo. In: Alvarado Leyton, Cristian (Hg.). *Der andere 11. September: Gesellschaft und Ethik nach dem Militärputsch in Chile*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, S. 121-141.

Blaine, Patrick (2013). Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán. In: *Latin American Perspectives*, 40, 1, S. 114-130.

Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary*. New York: Routledge.

Camacho Padilla, Fernando (2009). Combates entre la memoria y la historia de Chile: Conflictos sobre el pasado reciente. In: *Stockholm Review of Latin American Studies*, 5, S. 87-98.

Chapman, Jane (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.

Geiger, Jeffrey (2011). *American Documentary Film. Projecting the Nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Godoy, Milton/ Jimena Obregón (2013). A cuarenta años de "la batalla de Chile". Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013. In: *Tiempo histórico*, 6, S. 137-151.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. In: *Poetics Today*, 1, S. 103-128.

Horvitz Vásquez, María (2012). Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura. In: *Comunicación y Medios*, 26, S. 60-68.

Iglesias Saldaña, Margarita (2005). Trauma social y memoria colectiva. In: *Historia Actual Online*, 6, S. 169-175.

Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004). Santiago: Ministerio del Interior.

- Martin-Jones, David (2013). Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'. In: *Third Text*, 27, 6, S. 707-722.
- Nichols, Bill (2002). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14, 3, S. 263-278.
- Peris Blanes, Jaume (2009). Los tiempos de la violencia en Chile: *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán. In: *Alpha*, 28, S. 153-168.
- Ramírez, Elizabeth (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. In: *AISTHESIS*, 47, S. 45-63.
- Ramos Delgado, David (2013). La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. In: *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1, S. 37-41.
- Renov, Michael (1993). Toward a Poetics of Documentary. In: Renov, Michael (Hg.). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, S. 12-36.
- Richard, Nelly (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- La crítica de la memoria (2002). In: *Cuadernos de Literatura*, 8, S. 187-193.
- Ruderer, Stephan (2010). Hybride Erinnerung. Geschichtspolitik in Chile. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 36, S. 129-156.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sebald, Gerd/ Jan Weyand (2011). Zur Formierung sozialer Gedächtnisse. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 3, S. 174-189.
- Serpente, Alejandra (2013). *Diasporic Chilean and Argentinian narratives in the UK: The traces of second generation postmemory*. London: University College, PhD.
- Silva, Patricio (1999). Collective Memories, Fears and Consensus: the Political Psychology of the Chilean Democratic Transition. In: Koonings, Kees/ Dirk Kruijt (Hg.). *Societies of Fear. The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*. London: Zed Books, S. 171-196.

Sol, Ludmila (2013). Cicatrices y tormentas: el pasado en cuestión. Memoria post-dictatorial en *Nocturno de Chile* de Bolaño y en crónicas de Lemebel. In: *Confluente*, 1, S. 121-135.

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

Vitullo, Julieta (2013). "Nostalgia de la luz" de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. In: *KAMCHATKA*, 2, S. 179-192.

Welzer, Harald (2008). *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C.H. Beck.

Internet

Barroso, Gonzalo (2015). La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico. In: *Filmhistoria online*, 25, 1, S. 19-34, online.
URL: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12139/14894> [15.11.2015].

Brunner, Ula (8.2.2015). Meer der Erinnerung. *Rundfunk Berlin-Brandenburg*, online.
URL: <http://www.rbb-online.de/extra/2015/berlinale-2015/wettbewerbsfilme/wettbewerb-rezension-perlmutterknopf-el-boton-de-nacar.html> [6.10.2015].

Délano, Manuel (20.8.2011). Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet. *El País*, online.
URL: http://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html [20.7.2015].

Estévez, Antonella/ Patricio López (8.9.2011). Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*. *Cine Chile*, online.
URL: <http://cinechile.cl/entrevista-83> [12.11.2015].

Guzmán, Patricio (2.2.2011). La odisea financiera de *Nostalgia de la luz*. *Patricio Guzmán*, online.
URL: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=28> [8.11.2015].

Halbwachs, Maurice (2002). Fragmentos de la memoria colectiva. In: *Athenea Digital*, 2, online.
URL: <http://atheneadigital.net/article/view/52/52> [16.11.2015].

- Medrano, Claudio (19.10.2015). Francisco Ugás: „Hay obligaciones en DD.HH. que el Estado no cumple”. *Diario Uchile*, online.
URL:<http://radio.uchile.cl/2015/10/19/francisco-ugas-hay-obligaciones-en-dd-hh-que-el-estado-no-esta-cumpliendo> [22.7.2015].
- Moris, Nerina (2012). Nostalgia for the Light. In: *Vertigo*, 31, online.
URL:https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-31-winter-2012-in-conversation/nostalgia-for-the-light/ [29.11.2015].
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, online.
URL:<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/historia-del-museo/> [20.11.2015].
- O.A. (1.5.2013). Renuncia la directora de ARTV por censura a documental “El Diario de Agustín”. *El Mostrador*, online.
URL:<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/05/01/renuncia-la-directora-de-artv-por-censura-a-documental-el-diario-de-agustin/> [4.1.2016].
- O.A. René Ballesteros. *Festival de Cannes*, online. URL:<http://www.festival-cannes.com/en/theResidence/sessions/23.html> [4.11.2015].
- O.A. (13.4.2010). La quemadura, la cinta chilena que da que hablar en el Bafici. *La Tercera*, online. URL:http://www.latercera.com/contenido/1453_250861_9.shtml [6.11.2015].
- O.A. (1.8.2013). Patricio Guzmán arremetió contra TVN por emisión de "Nostalgia de la luz". *Radio Cooperativa*, online.
URL:<http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/cine/cine-chileno/patricio-guzman-arremetio-contra-tvn-por-emision-de-nostalgia-de-la-luz/2013-08-01/091402.html> [4.1.2016].
- Pergoux-Baeza, Catherine (2012). L'exil ou la question de la distance dans le documentaire “Nostalgie de la lumière” de Patricio Guzmán. In: *QUAINA*, 3, online.
URL:<http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la> [17.11.2015].
- Sauré, Giselle (16.12.2015). DDHH: Víctimas y familiares aplauden subsecretaría pero insisten en que “falta voluntad”. *La Nación*, online.
URL:<http://www.lanacion.cl/noticias/pais/ddhh/ddhh-victimas-y-familiares-aplauden-subsecretaria-pero-insisten-en-que/2015-12-16/170922.html> [4.1.2016].
- UN-Resolution 68/165: Das Recht auf Wahrheit (18.12.2013). Online:
URL:http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/68/165 [2.9.2015].
- White, Rob (2012). After-effects: interview with Patricio Guzmán. *Film Quarterly*, online.
URL:<http://www.filmquarterly.org/2012/07/after-effects-interview-with-patricio-guzman/> [25.11.2015].