

Bildmigration und Geschichte

Das Ende der chilenischen Militärdiktatur in Pablo Larraíns Spielfilm NO

Von Delia González de Reufels

Einleitung

N

hezu 25 Jahre, nachdem das Ende der chilenischen Militärdiktatur mittels einer nationalen Volksbefragung eingeleitet worden war, eröffnete der fiktionale Film NO (No!; 2012) des chilenischen Regisseurs Pablo Larraín erneut die Diskussion um das Referendum und seine langfristigen Folgen.¹ Wie alle Spielfilme, welche die 16 Jahre währende chilenische Militärdiktatur unter Augusto Pinochet thematisieren, hatte sich auch NO den zahlreichen vorhandenen Medienbildern und den Erinnerungen an diese Zeit, die auch akustisch kodiert sind, zu stellen. Dabei fand Larraín, der seinem Film ein unveröffentlichtes Theaterstück des chilenischen Schriftstellers Antonio Skármeta zugrunde legte, zu einem Umgang mit diesen Bildern, der im Folgenden im Einklang mit kunst- und filmwissenschaftlichen Arbeiten über die »Wanderung von Bildern« als *Bildmigration* bezeichnet und für die historische Analyse fruchtbar gemacht wird.²

Das Verfahren der Bildmigration spielt im Spielfilm NO eine herausragende Rolle, denn es prägt den Erzählmodus, bestimmt die Ästhetik und ist unerlässlich für die inhaltliche Aussage, weshalb dieser Spielfilm hier als Beispiel für die Wanderung von Bildern und deren Wirkung

ausführlicher untersucht stehen soll. Dieses Verfahren, das gegenwärtig nicht nur chilenische Regisseure vermehrt verwenden, lässt Fotografien und Archivaufnahmen aus der dargestellten Zeit in Spielfilme »migrieren«, das heißt, sie werden gezielt als historische Bilder und Töne integriert. Das geschieht einerseits, so eine der Grundannahmen des folgenden Aufsatzes, um an bestehende Erinnerungsbilder anzuknüpfen und den Filmen größere Glaubwürdigkeit bzw. Authentizität zu verleihen³, und andererseits in der Absicht, durch die Nutzung von historischen Medienbildern und Filmen bzw. von Ausschnitten derselben die gezeigten historischen Ereignisse und Prozesse neu zu kontextualisieren. Sie werden auf diese Weise indessen nicht nur anders erzählt, sondern auch bewertet. Dies geschieht zwangsläufig aus der Gegenwart des Spielfilms heraus, der vergangene Ereignisse und Prozesse beleuchtet und darüber hinaus eine Aussage über seine eigene Entstehungszeit und seine politischen und gesellschaftlichen Entstehungszusammenhänge trifft. Als – zumindest potenzielle – historische Neu- oder gar Gegenerzählungen sind die mit dem Mittel der Bildmigration realisierten Filme über die chilenische Militärdiktatur von besonderem Interesse, denn Bildmigration dient der hier verfolgten Lesart zufolge nicht nur dazu, die Vergangenheit medial in größerer Nähe zu den Bildern der kollektiven Erinnerung aufzuarbeiten, sondern es geht ihr auch darum, die jüngste Geschichte und Geschichtsverständnisse kritisch zu kommentieren.

Bezeichnenderweise setzen vielfach diejenigen Regisseure das Mittel der Bildmigration ein, die aufgrund ihrer späten Geburt nur wenige oder gar keine eigene Erinnerung an die Militärdiktatur haben. Sie sind die chilenische *post dictatorship*-Generation⁴, zu welcher der 1976 geborene Regisseur Pablo Larraín zwar nicht mehr gezählt werden kann, für den die Jahre der Diktatur aber in ähnlicher Weise ein »Rätsel« darstellen und deren »stille, seltsame Stimmung« er in seinen Filmen einzufangen sucht, um sie zu verstehen.⁵ Dieser Ansatz hat



Historische Filmaufnahmen und die Wahlkampagne in NO



bislang zu drei Arbeiten zum Thema geführt⁶, die sich in die aktuellen Filme über die Diktatur in Chile einreihen⁷ und einen Beitrag zur Erinnerung und Erinnerungsarbeit leisten. Letztere ist, wie die Politologin Brysk betont, erforderlich, um die Diktaturerfahrung zu überwinden bzw. gesamtgesellschaftlich von ihr zu genesen, denn: »Gesundung beginnt mit Erinnerung [...]«. ⁸ Diese Erholung durch Erinnerung unter Verwendung bekannter Erinnerungsbilder beziehungsweise durch die Bereitstellung historischer Medienbilder in neuen Zusammenhängen ist eines der Kennzeichen der neueren Filme über die chilenische Militärdiktatur. Im Falle von NO ruft dieses Erinnern darüber hinaus zur Auseinandersetzung mit der Gegenwart auf, da hier – wie noch zu zeigen sein wird – eine zweifache Bildmigration in den Blick genommen wird. Der Appell zur kritischen Neubewertung der Gegenwart mittels eines historischen Spielfilms macht auch die politische Dimension von NO deutlich, die auf die politische Haltung des lateinamerikanischen Films insgesamt verweist.⁹ Diese Haltung wird hier durch Bildmigration weiter unterstrichen; sie brachte dem Regisseur indessen auch den Vorwurf ein, die historischen Prozesse ahistorisch bzw. verzerrt dargestellt zu haben.¹⁰

Dabei entfaltet NO zum einen mittels historischer Filmaufnahmen die Geschichte jener

Kampagne, welche die Chilenen zur Wahlurne und zur Abstimmung gegen eine Fortsetzung der Diktatur im Rahmen des Plebiszits vom 5. Oktober 1988 bewegen sollte. Ihre Bilder und Töne stehen folglich im Zentrum des Films. Zum anderen wird die Geschichte der Kampagne unter Verwendung bislang wenig rezipierter Bilder neugeschrieben und eine Aussage über den Charakter und die Folgen des Referendums getroffen. Wie es mithilfe der Bildmigration gelingt, chilenische Gegenwart und Vergangenheit miteinander zu verschränken, und warum dieses Verfahren aus geschichtswissenschaftlicher Sicht von Bedeutung ist, steht im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes, der bewusst auf der für Historiker methodisch wie inhaltlich wenig bequemen Schnittmenge von Geschichte und Film angesiedelt ist.

Folglich wird es hier weder darum gehen, ob der Spielfilm die historischen Ereignisse angemessen darstellt, noch soll er ausschließlich als Dokument der Geschichtsaneignung im Chile der Gegenwart betrachtet werden, auch wenn diese Herangehensweisen zweifellos in der historischen Forschung zu Spielfilmen verankert sind.¹¹ So hat Gertrud Koch festgehalten, dass »wann immer Historiker anfangen, sich auf Filme zu beziehen, dann versuchen sie diese als Dokumente zu behandeln«¹². Dies geschehe, so Koch, mit dem berechtigten Misstrauen einer

Disziplin, die zunehmend über sich selbst aufgeklärt sei und um das »zwispältige« Verhältnis von Film und Geschichte wisse.¹³ Diese Aussage gilt nicht nur für die deutsche Geschichtswissenschaft bis heute mit Nachdruck.¹⁴ Zugleich sind sich Historiker aber auch über die »Macht der Bilder« und die Bedeutung der visuellen Kultur für die Geschichtswissenschaft bewusst¹⁵, wie sie nicht zuletzt durch die Verwendung historischer Fotoaufnahmen und bewegter Bilder in Historienfilmen unterstrichen werden, die »im historisch beglaubigten Rahmen eine Fiktionalisierung von Geschichte« betreiben und auf diese Weise historische Themen und Inhalte an ein breites Publikum herantragen.¹⁶

Dass dies auch in der Absicht geschehen kann, die aktuellen Auswirkungen historischer Prozesse herauszustellen, lässt sich am Beispiel des Films *NO* aufzeigen. Der Film erfuhr international große Aufmerksamkeit, vor allem aber war er ein außergewöhnlicher Publikumserfolg in Chile. Das galt auch für die gleichnamige vierteilige Fernsehserie, zu welcher der Spielfilm geschnitten und um weitere Archivaufnahmen aus der Zeit des Referendums ergänzt wurde.¹⁷ Es ist daher anzunehmen, dass der Erfolg der *miniseries* maßgeblich auf dem Verfahren der Bildmigration beruhte. Das Wiedersehen, aber auch das Neuentdecken der bewegten Bilder von 1988 hat möglicherweise zur Attraktivität eines Spielfilms beigetragen, der die jüngste Vergangenheit Chiles in einer Weise präsentiert, in welcher die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart fließend verlaufen.

Im Folgenden werden die Bedeutung der Bilder vom Anfang und Ende der Diktatur in Chile und die Formen und Ursprünge der Bildmigration im Film untersucht, bevor dieses Verfahren und seine Wirkung anhand des Spielfilms *NO* genauer betrachtet wird.

Überlegungen zur Bedeutung von Bildmigration: Medienbilder und Filme vom Beginn und Ende der Diktatur in Chile

Wie die Diktatur begann, die von den Militärs euphemistisch als »geschützte Demokratie« bezeichnet wurde, ist allen Chilenen sehr präsent.¹⁸ Hier sind besonders die Aufnahmen vom Putsch des 11. September 1973 und vom brennenden Präsidentenpalast La Moneda den Zeitzeugen im Gedächtnis geblieben, die auch in Filmen immer wieder verwendet werden.¹⁹ Über die modernen Massenmedien verbreitet, vielfach kopiert und immer wieder reproduziert, sind die Fernsehbilder und Fotografien vom Putsch an die Stelle anderer Erinnerungsbilder getreten, haben als *postmemory* das Geschichtsbild der Chilenen geprägt und gerade in der Generation der Nachgeborenen die mündlich wie schriftlich tradierten Erinnerungen der Zeitzeugen überschrieben.²⁰ Diese Bilder genießen »im Zeitalter der Wiederholung«, wie Eco die postmoderne Ästhetik bezeichnet, die durch Serialität und Zitat geprägt ist, einen ikonischen Status,²¹ der möglicherweise nicht zuletzt der kritischen Rückschau auf die, um eine Arbeit von Marcos Roitman Rosenmann²² zu zitieren, »Zeiten der Dunkelheit« entspringt.

Immerhin standen diese Bilder am Beginn des nachfolgenden »Krieges«, den die Militärs gegen



Der brennende Präsidentenpalast, Santiago de Chile 1973



Die Junta präsentiert sich der Öffentlichkeit

das eigene Volk führten.²³ Aus der Perspektive der nun folgenden Diktatur nimmt der brennende Palast gleichsam die Gewalt-Routinen der militärischen Herrschaft vorweg und steht für eine Vielzahl von Kennzeichen der Diktatur: für die noch im September 1973 begonnene Verfolgung politisch Andersdenkender wie für Menschenrechtsverletzungen und einen Staatsterrorismus unvorstellbaren Ausmaßes, der auch die nationalen Grenzen überschritt.²⁴ Diese Entwicklungen wurden begleitet von einer nicht minder gewaltsamen Umgestaltung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ordnung Chiles, die auch in NO aufgegriffen wird. Die sogenannte »Schocktherapie« führte mithilfe einer Gruppe junger, chilenischer Technokraten den Neoliberalismus in Chile ein und begründete den Mythos vom chilenischen Wirtschaftswunder, der in den frühen 1980er Jahren allerdings zu verblassen begann und dann systemdestabilisierend wirken sollte.²⁵ Neben Konsum, der auch in NO thematisiert wird, wurde von den Militärs eine auf die USA hin ausgerichtete Massenkultur verordnet und ein neues künstlerisch-ästhetisches Programm mit dem Ziel durchgesetzt, die Ästhetik der Allende-Zeit auszuradieren.²⁶

Schließlich traten die Fernsehbilder und Fotografien des brennenden Präsidentenpalastes an die Stelle der Bilder, die das Militär nicht zeigte. Aufnahmen der ersten Opfer der Diktatur waren der chilenischen Öffentlichkeit vorenthalten worden, auch gab es weder Bilder des toten Präsidenten Allende noch der Chilenen, die vom neuen Regime durch die »Todeskarawane« nur wenige Wochen nach dem Putsch ermordet wurden.²⁷ Die Diktatur kontrollierte und zensurierte bereits unmittelbar nach der Machtergreifung die Medien und damit auch die Bildproduktion,²⁸ was zu einer beeindruckenden Anzahl von »verbotenen Bildern« und Filmen geführt hat, die erst kürzlich wieder entdeckt wurden.²⁹

Nicht zuletzt aber erklärt sich die Bedeutung der Aufnahmen und Töne vom 11. September 1973, die auch von Spielfilmen genutzt werden, daraus, dass diese Bilder schnell von ausländischen Medien aufgegriffen und vervielfältigt wurden. So gingen die Fotos um die Welt, die den ersten öffentlichen Auftritt der Junta in der Kathedrale von Santiago zeigten, bei der sich die Generäle in Uniform präsentierten und Augusto Pinochet sich im Stile der griechischen Putschisten von 1967 hinter einer Sonnenbrille verbarb.³⁰

Die Rauchwolken über La Moneda und der Klang der Detonationen und der Straßenschlachten in der chilenischen Hauptstadt, die wiederum Teil des akustischen Gedächtnisses an den Putsch wurden, markierten auch in anderen Ländern medial den Beginn der chilenischen Militärdiktatur. Dabei gilt, dass diese Bilder, wie Bredekamp festgehalten hat, »zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis«³¹ standen. Denn tatsächlich bildeten die Bilder aus der Hauptstadt Santiago eine Schlacht ab, deren Ausgang auf nationaler Ebene längst entschieden war: Als die Flugzeuge der chilenischen Luftwaffe den Präsidentenpalast beschossen, war die Machtübernahme bereits erfolgt; die Militärs sollten sich später ihrer Effizienz rühmen.³² Die Chilenen, die an den Fernsehbildschirmen die Berichterstattung verfolgten, mussten hingegen glauben, die entscheidende

Konfrontation zwischen Putschisten und gewählter Regierung zu verfolgen.

Anders verhält es sich sowohl mit den Bildern des 5. Oktober 1988, dem Tag des Referendums, welches das Ende der Diktatur einleitete, als auch mit den Bildern der Kampagnen, die in Vorbereitung des Plebiszits von Opposition und Militärdiktatur geführt wurden. Sie sind weitaus weniger rezipiert worden und genießen bislang keinen ikonischen Status.³³ Das ist umso überraschender, als auch diese Bilder und Filme am Anfang eines langwierigen und schwierigen Prozesses standen: der chilenischen Transition bzw. Rückkehr zur Demokratie, die durch das Referendum eingeleitet wurde. Dieser Umstand erklärt indessen auch, warum es möglich wurde, diese Aufnahmen in NO nicht nur dazu zu verwenden, die gleichnamige Kampagne abzubilden, sondern an ihnen auch die Kritik an deren Folgen festzumachen. Bevor die Fernsehspots in NO aufgegriffen wurden, waren sie semantisch scheinbar nicht zusätzlich aufgeladen; sie sagten *prima facie* nur etwas über die Strategie der Kampagne aus, die innerhalb der schweren Rahmenbedingungen des nationalen Referendums von der Opposition lanciert wurde.

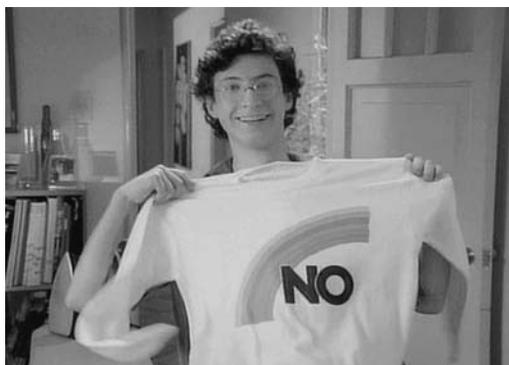
Aus historischer Sicht ist bedeutsam, dass der politische Rahmen des Plebiszits von der Verfassung gesetzt worden war, welche die Junta 1980 neu erlassen hatte. Sie sah vor, dass nach acht Jahren eine Volksbefragung abgehalten werde, in der die chilenischen Wählerinnen und Wähler über den Fortbestand der Diktatur für weitere acht Jahre abstimmten. Diese Regelung wurde eingeführt, weil die Militärdiktatur davon ausging, dass sie sich mit einer Opposition messen werde, die zerstritten und wenig mehr als eine »Buchstabensuppe« unterschiedlicher Parteiabkürzungen und Ideologien wäre.³⁴ Anders als angenommen war die politische Landschaft Chiles 1988 jedoch erstaunlich wenig untergliedert, da sich im März 1988 die Partei der »Concertación por el No« gegründet hatte. Sie vereinte alle dissidenten Gruppierungen unter ihrem kleinsten, gemeinsamen Nenner – der Rückkehr zur Demokratie mittels Wahlen – und verfolgte das Ziel, eine Verlängerung der Diktatur und der

democracia protegida y autoritaria der Militärs abzulehnen und den Übergang zur Demokratie mittels Wahlen zu fordern.³⁵ Hierzu waren schon vor 1988 wichtige Schritte unternommen worden. So war es der Opposition zuvor gelungen, sich auf Formen des Widerstands gegen die Diktatur zu einigen, die innerhalb des autoritären, politischen Rahmens rechtlich möglich waren; beispielsweise die Initiative, die Chilenen dazu zu bewegen, sich in das Wählerverzeichnis eintragen zu lassen, das 1973 beim Putsch zerstört und 1987 neu eröffnet worden war. Die Kampagne, die im Spielfilm im Mittelpunkt steht, war somit von entscheidender Bedeutung für die Opposition, baute ihrerseits aber bereits auf anderen Maßnahmen und Entwicklungen auf, die hier ungenannt bleiben.

Die bislang geringe Rezeption der Kampagnenbilder von 1988 muss auch deshalb überraschen, weil sie überwiegend aus derselben Quelle stammen wie die von 1973: Sowohl die Bewegtbilder von der Machtergreifung des Militärs als auch die von der Volksbefragung 1988 wurden besonders vom chilenischen Staatsfernsehen in die Haushalte der chilenischen Bürgerinnen und Bürger transportiert. Allerdings war die Bedeutung des Mediums Fernsehen in den Jahren seit Beginn der Diktatur signifikant gewachsen: Die auf Konsum ausgerichtete neue Politik hatte die Massen erreicht, sodass Arbeiter, die vor 1973 kaum Haushaltsgeräte besaßen hatten, sich bereits Anfang der 1980er Jahre



Der Fernseher als Tor zur Vergangenheit (NO)



Ästhetik der U-Matic-Kamera in den Fernsehspots und in den fiktionalen Anteilen von NO

zumindest ein gebrauchtes Schwarzweiß-Gerät leisten und damit das von den Militärs kontrollierte Fernsehprogramm zu Hause verfolgen konnten.³⁶ Folglich hat das Staatsfernsehen die kollektive Erinnerung an die Ereignisse zur Zeit der Diktatur ebenso wie die Erinnerung an ihr Ende in besonderer Weise geprägt.³⁷

Aus diesem Grunde ist es schlüssig, dass in vielen der neueren Spielfilme über die Militärdiktatur den Filmfiguren dabei zugesehen werden kann, wie sie das Fernsehprogramm der Zeit verfolgen. In Spielfilme wie MACHUCA, in dem die Kinder der im Zentrum stehenden Mittelschichtsfamilie vor dem Fernseher die Bilder vom Putsch verfolgen, der nur wenige Kilometer von ihnen entfernt stattfindet, und in TONY MANERO, in dem die männliche Hauptfigur gemeinsam mit ihrem späteren Opfer zunächst fernsieht, wandern die Bilder und die ihnen unterlegten Töne chilenischer Sendungen über die Illusion eines technischen Gerätes ein. Der Fernseher scheint die unmittelbaren Bilder der Vergangenheit zu zeigen und ermöglicht es auch dem Zuschauer des fiktionalen Films, diese anzuschauen. Bildmigration gelingt bisweilen auch dadurch, dass der Herstellung der Fernsehbilder zugesehen wird: Der Filmzuschauer sieht sowohl in NO als auch in DAWSON, ISLA 10 die vermeintlichen Dreharbeiten von Fernsehbeiträgen. Dabei geht NO allerdings noch einen Schritt weiter, indem die Bildmigration hier von Anfang an durch den Einsatz von Technik

vorbereitet wird. Die Verwendung analoger U-Matic-Kameras, die auch bei der Produktion der realen Kampagnen-Spots zum Einsatz kamen, ermöglicht eine Bildmigration, die keiner Requisiten mehr bedarf und zum umfassenden, ästhetischen Prinzip des Films wird. Dieses kann als eine »den Umständen angemessene Ästhetik« gewertet werden:³⁸ Sie verwischt gezielt die Grenzen zwischen migrierten Bildern und fiktionalem Film einer späteren Zeit (vgl. Film clip no. 11).

NO gerät indessen auch zu einer Studie über die Macht des Fernsehens im Chile der späten 1980er, denn im Falle des Referendums war das Fernsehen der mediale Ort, an dem der Kampf um die Wählerstimmen maßgeblich ausgetragen wurde. Hier wurden die Spots der gegnerischen Kampagne in kurzer Folge nacheinander ausgestrahlt, ferner traf hier das Werbematerial der Opposition unmittelbar auf das der Militärregierung und wurde später im staatlichen Fernsehen kommentiert. Für das Fernsehformat hergestellt, sind diese Spots Medienschöpfungen, die in Larraíns Spielfilm folgerichtig auch als solche gezeigt werden: Die Herstellung der Bilder beider Kampagnen – die der Regimegegner und der -befürworter – und deren Bearbeitung werden ebenso inszeniert, wie auch die Filmfiguren immer wieder dabei gezeigt werden, wie sie das chilenische Staatsfernsehen verfolgen und sich auch die von diesem ausgestrahlten Kampagnen ansehen. Ergänzt werden die ge-

nannten migrierten Bilder der Kampagnenspots um Produktwerbung, Ausschnitte des chilenischen Unterhaltungsfernsehens sowie Aufnahmen von den Demonstrationen in der Hauptstadt Santiago im Jahre 1988; aber auch Fernsehbilder von den Reisen Pinochets durch Chile werden gezeigt, die er in Vorbereitung auf das Referendum zwischen 1986 und 1988 machte.³⁹ Diese Reisen führten ihn unter anderem auf die Osterinseln, deren malerische Landschaft und Menschen entsprechend inszeniert wurden, und waren Teil der mediatisierten Eigenwerbung der Diktatur, die als Ein-Mann-Regime auftrat und bereits lange vor Beginn der offiziellen Kampagne für sich zu werben begann (vgl. Film clips no. 12 u. 13).

Schließlich – und auch das ist hier von Bedeutung – stellt NO einen Extremfall der Bildmigration in dem Sinne dar, dass in diesem Spielfilm für den Zuschauer nur noch schwer nachzuvollziehen ist, welche Bilder historische Aufnahmen von 1988 sind und welche 2012 hergestellt wurden. Diese geradezu perfekte Integration von dokumentarischen Aufnahmen in den fiktionalen Film wird allerdings an wenigen Stellen gezielt unterbrochen: Wenn beispielsweise ein von Alter gezeichneter Patricio Aylwin als er selbst auftritt, um sich dann als 24 Jahre jüngerer Mann per Fernsehansprache an die chilenischen Wähler zu wenden, macht der Regisseur auf die unterschiedlichen Zeitebenen aufmerksam und verweist darauf, dass sich in diesem Moment das Gestern und Heute der Republik Chile im Film treffen. Einerseits handelt es sich um eine Hommage an den bedeutenden historischen Akteur Aylwin, andererseits holt dieses Verfahren den Rezipienten in die Gegenwart zurück und zerstört die Illusion der Zeitreise, welche der Film unternimmt, um den Blick auf das Chile zu lenken, in dem der Film gedreht wurde (vgl. Film clip no. 14).

Bildmigration in NO und deren Doppelung als politische Bestandsaufnahme der Gegenwart

Larraíns Spielfilm macht einen Werbefachmann und damit einen Repräsentanten der neoliberalen



Produktwerbung, Demonstrationen und Pinochet im chilenischen Staatsfernsehen (NO)

Wirtschaftsreform Chiles zu einer Hauptfigur, die zwischen den Stühlen sitzt: Der Archetyp des Kreativen, der hier René Saavedra (Gael García Bernal) heißt, arbeitet in der Werbeagentur des



Tanzszenen in NO



Konservativen Guzmán (Alfredo Castro), der zu den Gewinnern der Diktatur zählt und der aktiv an der Kampagne der Diktatur mitarbeitet. Damit treffen in der Werbeagentur schon bald auch die Positionen der Regimetreuen und der Regimegegner aufeinander, denn Saavedra erhält den Auftrag, die Kampagne der Opposition zu gestalten. Als Sohn eines bekannten Regimekritikers hat er einen dissidenten, familiären Hintergrund und eine militante Ehefrau, die gegen die Diktatur arbeitet, von der er aber getrennt lebt.⁴⁰ Den gemeinsamen Sohn Simón (Pascal Montero) zieht Saavedra allein auf und kann sich aufgrund seines Einkommens eine Haushälterin leisten, die auch sein Kind betreut. Sein Haus in Santiago und dessen Einrichtung weisen ihn als gut situierten Chilene aus, der die Konsumgüter seiner Zeit erwerben kann. So besitzt René Saavedra einen Farbfernseher und wird im Film auch als der stolze Besitzer einer Mikrowelle vorgestellt, deren Prinzip er zwar nicht versteht, die aber aus den USA ganz neu auf den chilenischen Markt gekommen ist und eine Ikone des technischen Fortschritts im privaten Haushalt darstellt.

Aber Saavedra ist auch ein Außenseiter: Infolge seiner Zeit im US-amerikanischen Exil hat er zu verschiedenen Entwicklungen im Lande eine biografisch begründete Distanz, pflegt ein unkritisches Verhältnis zur Werbung und deren Mitteln und gibt sich betont

unpolitisch. Er ist als eine Figur angelegt, die ökonomisch in der gehobenen Mittelschicht verortet ist und die dem politischen Geschehen zunächst kritisch distanziert gegenübersteht. Indem in Saavedra als Filmfigur in augenfälliger Weise verschiedene chilenische Lebensläufe und Lebensumstände der Diktatur verschmolzen sind, weist er über sich hinaus, er könnte viele sein.

Interessant ist Saavedra hier weniger, weil er sowohl als Antagonist zu seinem konformistischen bzw. opportunistischen Chef als auch als Gegenfigur zu einem politisch hoch engagierten Kameramann fungiert, sondern weil er darüber hinaus eine wichtige, ästhetische Funktion erfüllt: Er ermöglicht eine doppelte Bildmigration. Saavedra hat die Aufgabe, die Kampagne der Partei *Concertación por el No* zu entwickeln, die Larraín mittels Bildmigration in den Spielfilm integriert. Er hat zugleich den Auftrag, die Bild- und Tonsprache der kommerziellen Werbung, die er kennt und tagtäglich im neoliberalen Chile der Diktatur verwendet, für die Kampagne des NO nutzbar zu machen. Das heißt, dass das auf den ersten Blick unpolitische Lied der Kampagne, *Chile - la alegría ya viene*⁴¹, wie auch die Bilder der Kampagne, von denen Larraín hier gezielt eine Auswahl in seinen Spielfilm wandern lässt und somit neu kontextualisiert, ihrerseits bereits zu Zei-

ten des Referendums in Chile migriert sind. Sie entstammen den Werbespots der 1980er, die zu Beginn des Films zu sehen sind, aber auch dem Hollywoodspielfilm FAME (1980; R: Alan Parker), der in Chile ebenfalls sehr populär war und an dessen Tanzszenen die Kampagne der Opposition unausgesprochen anknüpfte. Dabei wurde ein Chile beschworen, das mehr in der Realität eines US-amerikanischen Musicals beheimatet war, als dass es geprägt gewesen wäre von der schwierigen Lebenswirklichkeit der Diktatur. Oder wie der Kameramann, mit dem Saavedra unter quasi konspirativen Bedingungen zusammenarbeitet, es ausdrückt: »Meine Freude ist anders als deine.« Die im Titellied der Kampagne angesprochene Freude, die nun bald eintreten werde und die von der Abwesenheit von Diktatur, Angst und Zwang ausgelöst wird, ist in letzter Konsequenz eine inhaltsleere und unpolitische Freude, die in den farbigen und durchkomponierten Bildern der Werbekampagne greifbar wird. Die Freude des Kameramannes ist hingegen eine, die nicht darauf verzichtet, auch Trauer und Verlust zu thematisieren – und in einem anderen Spot der Kampagne für das Nein zur Verlängerung der Diktatur unter Pinochet einsame Frauen bei einem nicht minder einsamen Tanz inszeniert. Der Kontrast zu den von FAME inspirierten Tanzszenen der Werbespots könnte nicht größer sein (vgl. Film clip 15).

So führen die Werbespots der Kampagne für das Nein zur Diktatur kein politisches Programm ins Feld, sondern lenken den Blick auf die Welt des Konsums, die durch die Rezession der 1980er Jahre in Chile ins Wanken geraten war. Viele Chilenen fürchteten den Fortbestand der Diktatur weniger als eine Rückkehr zum »Chaos des Marxismus« und dem Schreckgespenst des materiellen Mangels, das Augusto Pinochet immer wieder ansprach.⁴² Sie wurden in den Kampagnen nicht mit politischen Gegenentwürfen, sondern mit dem Versprechen auf den Fortbestand des kapitalistischen Wirtschaftssystems und auf die Fortführung der ökonomischen Diskurse bei neuer politischer Freiheit vertraut ge-

macht. Die verwendete Bildsprache und auch das Lied der Werbemusiker Sergio Bravo und Jaime de Aguirre nutzen die Botschaften der kommerziellen Werbung, nur ist das Produkt diesmal das Nein zum Autoritarismus. Wenn das als der Start in das demokratische Chile zu betrachten ist – und diesen Anschein erweckt NO –, dann konnte diese Transition nur unter Fortsetzung der Konsumversprechen der Diktatur begonnen werden. Sie wurden somit zur Basis des Chiles der Gegenwart, dessen Demokratieverständnis nicht zuletzt auch zur Produktionszeit von NO in der öffentlichen Diskussion war.⁴³

Schlussbetrachtung

Filmbilder können Erinnerung herstellen und verändern. Im Falle der Erinnerung an die chilenische Militärdiktatur geschieht dies in Spielfilmen wie NO jedoch nicht dadurch, dass neue Bilder bereitgestellt werden, sondern vielmehr historische Aufnahmen mit neuen Filmbildern zu einem generischen Ganzen montiert werden. Die Anknüpfung an bekannte Erinnerungsbilder, die eine wichtige Motivation von Bildmigration sind, gibt die technischen Aspekte der Produktion vor und wirkt ferner als das bestimmende ästhetische Prinzip des Films. Dieser wird dank der ebenfalls in den fiktionalen Anteilen verwendeten U-Matic-Kameras zum Schaustück über die Wirkmacht des Fernsehens und des Konsums, dessen Rolle auch im Chile der Gegenwart anhand der unscharfen und farblich unpräzisen Bildlichkeit thematisiert wird.

Dabei trägt der Film dazu bei, dass durch die vermehrte Verwendung einiger weniger Archivaufnahmen diese weiter als »fixierte Geschichtsbilder« kodifiziert werden. Für alle, die keine Zeitzeugenschaft beanspruchen können, treten diese Bilder an die Stelle eigener Erinnerungen, sodass deren Wert für das medial vermittelte Erinnern weiter festgeschrieben wird. Vergessen wird dabei die Rolle verschiedenster historischer, kollektiver Akteure sowie die Bedeutung verschiedenster Initiativen und

Maßnahmen, die lange vor Beginn der Werbekampagne, die in NO im Mittelpunkt steht, in Vorbereitung auf das Referendum vom Oktober 1988 ergriffen wurden. Sie wurden durch die ausgewählten Archivmaterialien nicht abgebildet. Larraín weist vielmehr darauf hin, dass durch den Zusammenschluss der Opposition zu einem Zweckbündnis keine echte Einigung über den inhaltlichen Charakter der Kampagne noch über die politische Zukunft Chiles nach einem möglichen Ende der Diktatur erreicht wurde. Vielmehr bestanden einige Spannungen innerhalb der Concertación, die auch den Übergang zur Demokratie geprägt haben und laut Huneus nicht zuletzt auf die Schwierigkeiten der historischen Erinnerung in Chile verweisen.⁴⁴ Auch das wird von NO aufgegriffen und anhand der migrierten Bilder der Werbekampagne gezeigt, die eindringlich unterstreichen, dass Bildmigration als Verfahren des historischen Spielfilms sowohl in die dargestellte Vergangenheit als auch in die Gegenwart der Produktion verweist. Als solches sollte es nicht nur von Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftlern, sondern auch von Historikerinnen und Historikern vermehrte Aufmerksamkeit erfahren.

Anmerkungen

- 1 Diese waren bereits unmittelbar nach der Transition zur Demokratie und dann erneut zu Beginn des neuen Jahrtausends unter anderem auf der Grundlage der Erinnerungen des Generals der Junta Matthei diskutiert worden, vgl. unter anderem Isabel de la Maza Cave / Patricia Arancibia Clavel: Matthei. Mi testimonio. Santiago de Chile 2003.
- 2 Siehe Dennis Vidal: La migration des images. Histoire de l'art et cinéma documentaire. In: L'Homme, 165, 2003, S. 249ff.
- 3 Siehe Tobias Ebbrecht: Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypen in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren. In: Christian Hissnauer / Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): Medien-Zeit-Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg 2007, S. 40f.
- 4 Vgl. zu diesem Begriff Ana Ros: The Post-Dictatorship-Generation in Argentina, Chile and Uruguay. New York 2012.
- 5 Vgl. Julian Paul Smith: At the Edge of History. In: Film Quarterly, 64:2, 2010, S. 12.
- 6 Larraíns Tryptichon der Militärdiktatur umfasst die Filme TONY MANERO (2008), POST MORTEM (2010) und NO.
- 7 Seit 2000 sind an die 17 Filme zum Thema uraufgeführt worden, unter ihnen außer den bereits genannten von Pablo Larraín auch die folgenden Spielfilme: MACHUCA (Machuca, mein Freund; 2004; R: Andrés Wood), MI MEJOR ENEMIGO (2005; R: Alex Bowen), DAWSON, ISLA 10 (2009; R: Miguel Littín), LA PASIÓN DE MICHELANGELO (The Passion of Michelangelo; 2013; R: Esteban Larraín).
- 8 »Recovery begins with memory [...]« (Übers. T.D.), Alison Brysk: Recovering from State Terror. The Morning After in Latin America. In: Latin American Research Review, 38:1, 2003, S. 239.
- 9 Siehe unter anderem die Feststellung Burtons: »In Lateinamerika [...] war kein Sektor künstlerischer Tätigkeit expliziter bezüglich seiner politischen Dimensionen und Ziele als der Film [...]« (»[...] in Latin America [...], no sector of artistic activity has been more explicit about its political dimension and goals than film [...]«; Übers. T.D.) Julianne Burton: Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers. Austin 1986, S. ix.
- 10 So war die Rede von »historischen Halbwahrheiten im Film« (Olga Khazan: Four Things the Movie NO Left out about Real-Life Chile. In: *The Atlantic*, 4.3.2013. www.theatlantic.com/international/archive/2013/03/4-things-the-movie-no-left-out-about-real-life-chile/274491 [25.2.2015]).
- 11 Vgl. unter anderem Marc Ferro: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: Rainer Rother (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin 1991, S. 17–36; Günter Riederer: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Gerhard Paul (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 96–113.
- 12 Gertrud Koch: Nachtstellungen. Film und historischer Moment. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003, S. 216.
- 13 Vgl. ebenda, S. 223.
- 14 Auf das gespannte Verhältnis von Film und Geschichte in Deutschland weisen unter anderem hin: Riederer 2006, S. 98f.; Peter Meyers: Film im Geschichtsunterricht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 52, 2001, S. 246.
- 15 Vgl. hierzu vor allem die Arbeiten von Gerhard Paul: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen 2013.
- 16 Vgl. Gerhard Paul: TV-Holocaust. Ein fiktionaler US-Mehrteiler als Bildakt der Erinnerung. In: Paul 2013, a.a.O., S. 484.

- 17 Die vierteilige Serie wurde im Januar 2014 immer am Dienstag im Abendprogramm des staatlichen Fernsehsenders TVN (Televisión Nacional) ausgestrahlt.
- 18 Vgl. zur Regierungszeit von Pinochet, ihren ideologischen Kennzeichen und politischen Verfahren unter anderem Carlos Huneeus: *El régimen de Pinochet. Santiago de Chile 2005* (3. Aufl.); Genaro Arriagada: *Por la razón o la fuerza. Chile bajo Pinochet. Santiago de Chile 1998*; Pamela Constable / Arturo Valenzuela: *A Nation of Enemies. Chile under Pinochet. New York 1991*.
- 19 Stefan Rinke sieht hier einen bedeutsamen Unterschied zwischen dem Bürgerkrieg von 1891 und dem Putsch von 1973: Im ausgehenden 19. Jahrhundert war es noch der aufgebahrte Leichnam des toten Präsidenten Balmaceda, der die kollektive Erinnerung prägte; beim Putsch war es die Aufnahme des brennenden Palasts, vgl. Stefan Rinke: *Kleine Geschichte Chiles. München 2007*, S. 158.
- 20 Siehe zum Begriff der *Postmemory*, den Hirsch maßgeblich im Zusammenhang mit der medialen Repräsentation des Holocaust geprägt hat, Marianne Hirsch: *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: Barbie Zelizer (Hg.): *Visual Culture and the Holocaust. New Jersey 2001*, S. 218.
- 21 Vgl. Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989*, S. 302.
- 22 Marcos Roitman Rosenmann: *Tiempos de oscuridad. Historia de los golpes de estado en América Latina. Prólogo de Atilio Borón. Madrid 2013*.
- 23 Zur Geschichte der Militärdiktatur vgl. unter anderem Arriagada 1998, a.a.O.; Constable / Valenzuela 1991, a.a.O.
- 24 Zu den Menschenrechtsverletzungen vgl. unter anderem Peter Kornbluh: *The Pinochet File. A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability. New York 2003*; zum grenzüberschreitenden Staatsterrorismus siehe unter anderem John Dinges: *The Condor Years. How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents. New York 2005*.
- 25 Zur ökonomischen Neuorientierung Chiles und zur Bedeutung der Chicagoer Schule siehe Juan Gabriel Valdés: *La escuela de Chicago. Operación Chile. Buenos Aires 1989*.
- 26 Vgl. hierzu besonders: Luis Hernán Errázuriz: *Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural*. In: *Latin American Research Review*, 44:2, 2009, S. 136–157.
- 27 Zur Todeskarawane vgl. Patricia Verdugo: *La carava de la muerte. Los zarpazos del Puma. Santiago de Chile 2001*.
- 28 Vgl. zur »bereitwilligen Synchronisation der Medien« in Chile nach dem Putsch: Huneeus 2005, S. 114ff.
- 29 Unter großer Anteilnahme einer breiten Öffentlichkeit lief die Serie *Chile – las imágenes prohibidas* im Privatsender Chilevisión mit bislang vier Teilen ab August 2013. Eine DVD-Sammlung gleichen Titels ist gegenwärtig noch erfolgreich im Verkauf.
- 30 Dass hier eine sich der Öffentlichkeit präsentierende Junta den Auftritt einer anderen kopierte, dürfte kein Zufall sein; dies unterstreicht ferner die Bedeutung von Bildern für die symbolische Kommunikation der Militärs.
- 31 Horst Bredekamp: *Bildakte als Zeugnis und Urteil*. In: Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Bd. 1. Mainz 2004*, S. 29–66.
- 32 Vgl. Huneeus 2005, a.a.O., S. 94ff.
- 33 Immerhin hat eine Arbeit noch im Jahr des Referendums die Geschichte der Kampagne des No auf der Grundlage ihrer grafischen Repräsentationen, Handzettel und Plakate entfaltet: Cristián Cottet Villalobos: *El panfleto. El plebiscito de 1988 a través de panfletos y volantes. Santiago de Chile 1988*.
- 34 Vgl. Huneeus 2005, a.a.O., S. 572.
- 35 Zum Begriff der »geschützten und autoritären Demokratie« und zu ihrer Ablehnung vgl. Huneeus 2005, a.a.O., S. 604f.; zur Vorbereitung des Plebiszits vgl. unter anderem Manuel Antonio Garretón M.: *El plebiscito de 1988 y la transición a la democracia. Santiago de Chile 1988*.
- 36 Vgl. zu Konsum und Bedeutung von Fernsehgeräten in Chile zur Zeit der Diktatur Heidi Tinsman: *Buying into the Regime. Grapes and Consumption in Cold War Chile and the United States. Durham u.a. 2014*, S. 78–83; die Historikerin hat anhand zeitgenössischer, chilenischer Zensurerhebungen ermittelt, dass zum Beispiel drei Viertel der Arbeiterschaft des Aconcagua-Tals sowie des Großraums Santiago im Jahre 1982 ein Fernsehgerät besaßen; dieser Anteil wuchs nachfolgend weiter an.
- 37 Das ist überraschenderweise bislang nicht in historischer Perspektive untersucht worden.
- 38 Vgl. Caetlin Benson-Allott: *An Illusion Appropriate to the Conditions NO* (Pablo Larraín 2012). In: *Film Quarterly*, 66:3, 2013, S. 61, die vor allem die Grobkörnigkeit und mangelnde Schärfe der Videotechnik der 1980er hervorhebt. Sie bezieht sich dabei auf Massood, die darauf abstellt, dass eine einzigartige kinematografische Realität durch die Verbindung verschiedenster Techniken hergestellt werden kann, vgl. Paula Massood: *An Aesthetic Appropriate to Conditions. Killer of Sheep, (Neo-)Realism and the Documentary Impulse*. In: *Wide Angle*, 21:4, 1999, S. 20–41.
- 39 Eine Aufstellung dieser Reisen findet sich in: Huneeus 2005, a.a.O., S. 571.
- 40 Die Figur José Tomás Urrutia (Luis Gnecco), der als Vertreter der Concertación auftritt, führt Saavedra

- als Sohn von Manuel Saavedra ein und fragt die Anwesenden: »Ich denke, den kennt Ihr alle, oder?«
- 41 Das Lied der Kampagne lässt sich als »Chile, die Freude kommt« übersetzen.
- 42 Siehe Tinsman 2014, a.a.O., S. 210.
- 43 In den Jahren 2011 und 2012 kam es zu großen Protesten von SchülerInnen und StudentInnen, an denen sich zeitweise auch die chilenischen Gewerkschaften beteiligten. Es wurden umfassende Reformen im Bildungssektor gefordert. Zugleich wurde erneut deutlich, dass die chilenische Demokratie, die wenig Raum für partizipatorische, politische Verfahren lässt, von Jugendlichen, indigenen Minderheiten und Arbeitern als eine Demokratie betrachtet wird, die sie ausschließt, siehe Maxwell A. Cameron: New Mechanisms of Democratic Participation in Latin America. In: LASA Forum, XLV:1, 2014, S. 4.
- 44 Zu den Spannungen innerhalb der Concertación und der »memoria histórica« vgl. unter anderem Huneus 2005, a.a.O., S. 638f.

»Bildmigration und Geschichte« von Delia González de Reufels aus:

Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Winfried Pauleit (Hg.)

CITY 46 / Kommunalkino Bremen

Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton

ISBN 978-3-86505-239-1

© 2015 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de