

Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo

Berg, Olaf

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Berg, O. (2010). Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo. In C. Alvarado Leyton (Hrsg.), *Der andere 11. September: Gesellschaft und Ethik nach dem Militärputsch in Chile* (S. 121-141). Münster: Verl. Westfäl. Dampfboot. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-261105>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Cristian Alvarado Leyton (Hrsg.): *Der andere 11. September*
Gesellschaft und Ethik nach dem Militärputsch in Chile
1. Auflage Münster 2010 – Verlag Westfälisches Dampfboot
ISBN 978-3-89691-796-6

Inhalt

Dank	9
<i>Cristian Alvarado Leyton</i> Der andere 11. September und wir Eine Einleitung	11
<i>Johanna Viktorin</i> Brief aus Santiago	36
Gesellschaft	
<i>Gert Eisenbürger</i> Im Namen des Marktes Die Militärdiktaturen in Chile, Uruguay und Argentinien und die Durchsetzung des Neoliberalismus	46
<i>Urs Müller-Plantenberg</i> Zum Wandel politischer Mobilisierung in Chile infolge des Putsches: von Parteien über Gewerkschaften zu sozialen Bewegungen	61
<i>Isidoro Bustos</i> Das lange Leben der autoritären neoliberalen Gesellschaftsordnung Chiles – verklärt als „Übergang zur Demokratie“	73
<i>Jens Schneider</i> Kontinuitäten und Wandel der indigenen Frage in Chile	87
<i>Carla La Mura Flores</i> Meine Erinnerungen an den 11. September 1973	96
<i>Ingrid Wehr</i> Individuelle Schuld ohne kollektive Verantwortung: Zur wachsenden Entpolitisierung des chilenischen Aufarbeitungsprozesses	103

<i>Olaf Berg</i> Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo	121
---	-----

<i>Tatiana La Mura Flores</i> Exil – aus Kindersicht	142
---	-----

<i>Jorge Rojas Hernández</i> Chile im 21. Jahrhundert: eine blockierte Gesellschaft	153
--	-----

Ethik

<i>Pedro Lemebel</i> Von Perlen und Narben Fünf Chroniken aus Santiago de Chile	172
---	-----

<i>Laura Glauser</i> Eine Kritik der Figur des „Unternehmers seiner selbst“	183
--	-----

<i>Cristian Alvarado Leyton</i> Über die Notwendigkeit weder zu vergessen noch zu verzeihen Ein Plädoyer ad hominem	196
---	-----

<i>Urs Espeel/Hans G. Ulrich</i> Schuld, sühnende Praxis und ihre politische Präsenz	224
---	-----

<i>Ariel Dorfman</i> Der letzte 11. September	253
--	-----

Autorinnen und Autoren	257
------------------------	-----

Olaf Berg

Auf filmischer Spurensuche im Chile nach der Diktatur: Patricio Guzmán und Carmen Castillo

Kaum ein Mensch, der sich mit Chile beschäftigt, kennt sie nicht, die eindrucksvollen Filmaufnahmen von der Bombardierung der Moneda, des Präsidentenpalastes in Santiago de Chile am 11. September 1973, das Bild des Panzers, der bereitsteht, um die auf der Straße liegenden Geiseln zu überfahren, oder die verrauschte Tonaufnahme von Allendes letzter über Radio ausgestrahlten Ansprache an die chilenische Bevölkerung. Eine Handvoll Aufnahmen, die zu visuellen und akustischen Dokumenten der Anklage geworden sind. Solidaritätskomitees in aller Welt verbreiteten sie, um die Verbrechen der Militärdiktatur zu belegen und zum Kampf gegen die Junta aufzurufen. Ihre mediale Verbreitung geht nicht zuletzt zurück auf Patricio Guzmáns dreiteiligen, im Exil fertig gestellten Dokumentarfilm *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas (Die Schlacht um Chile. Der Kampf eines Volkes ohne Waffen, 1975-79, 272 min)*.

Die dokumentarischen Bilder und Töne trugen, so schien es, eine Wahrheit in sich: Das Abbild verwies scheinbar unmittelbar auf die abgebildete Realität. Damit dienten die Aufnahmen den GegnerInnen der Diktatur als Beweismittel: Was auf den Bildern zu sehen war, hatte sich so zugetragen – egal was die Militärs und ihre zivilen Unterstützer verlautbarten. Rund um den Globus konnten Menschen mit eigenen Augen die strahlenden Gesichter der sich selbst ermächtigenden und diskutierenden ArbeiterInnen und BewohnerInnen der Armenviertel in der Zeit der Allende-Regierung sehen, ebenso wie das brutale Vorgehen der Militärjunta gegen diese demokratische Bewegung. Noch heute dienen diese und andere Aufnahmen als Dokument für die Verbrechen der Militärdiktatur und erschüttern auch nachfolgende Generationen.

Freilich ist das Verhältnis der Bilder zur Realität komplexer, als es die Vorstellung einer wahrhaftigen Abbildung der Wirklichkeit nahelegt. Die Kamera erfasst immer nur einen Ausschnitt der Ereignisse, eine spezifische Perspektive auf das Geschehen und findet möglicherweise zu bedeutenden Ereignissen gar keinen Zugang. Indem sie Dinge sichtbar und wahrnehmbar macht, verdeckt sie andere. Das Wesentliche des Geschehens kann die Kamera nicht einfangen, denn die aufgenommenen Bilder und Töne zeigen nur Oberflächen – Zusammenhänge stellt ein Film erst durch die Montage her, durch die Verbindung verschiedener Motive am Schneidetisch oder

durch eine Kamerabewegung. Daher sind Filme, auch solche mit dokumentarischem Anspruch, keine Abbilder von Realität, sie schaffen im Gegenteil eine eigene reproduzierbare Realität.

Bezogen auf die eingangs erwähnten Aufnahmen vom Putsch bedeutet dies, dass Filme durchaus einen audiovisuell vermittelten Zugang zu den vergangenen Ereignissen des Putsches ermöglichen. Die reproduzierbare Realität der Bilder und Töne vermittelt eine Perspektive auf den Putsch, doch der Putsch selbst ist vergangen und nicht im Film aufzufinden. Und auch die Perspektive auf das Ereignis ist vermittelt, wir gegenwärtige Menschen nehmen die Bilder und Töne anders wahr als die Kamera bzw. das Aufnahmeteam hinter der Kamera. Die Wahrhaftigkeit der mit den Aufnahmen gebildeten Aussage eines Films ist nicht technisch gegeben, sie liegt im Kontext der Produktion und Rezeption. Was die Aufnahmen von der Bombardierung der Moneda zeigen und was sie verdecken, muss kritisch hinterfragt werden, was sie bedeuten ist ständig umkämpftes Terrain. Werden sie heute in einen neuen Zusammenhang gestellt und unter veränderten Bedingungen wahrgenommen, können sie Erinnerungen auslösen und neue Sichtweisen hervorbringen, eine Bedeutung für die Gegenwart gewinnen. Sie werden Teil einer Auseinandersetzung um die Geschichte und Gegenwart Chiles.

Im Folgenden soll es um zwei Filme gehen, die eine solche Auseinandersetzung führen und deren ProduzentInnen das Medium Film nutzen, um damit die chilenische Gegenwart auf die in ihr enthaltenen Erinnerungen an den Putsch und individuellen Prägungen durch die Diktatur zu befragen. Die Subjektivität der beiden Filmschaffenden, die auf unterschiedliche Weise gegen die Diktatur kämpften, verbindet sich dabei mit der objektivierenden Funktion der Kamera zu bewegten Bildern und Tönen, die nicht vorgeben, eine allgemeine Wahrheit zu verkünden – und gerade dadurch die chilenische Gegenwart und ihre Vergangenheit jenseits der Oberfläche erfassen.

In den 1990er Jahren konfrontierte Patricio Guzmán in *Chile, la memoria obstinada* (*Chile. Hartnäckige Erinnerungen*, 1997, 58 min) Überlebende und Kinder der Diktatur mit Aufnahmen, die er in der Zeit Allendes und des Putsches gefilmt hatte und aus denen er im Exil *La batalla de Chile* formte. Eine Dekade später konfrontierte sich Carmen Castillo, die als Mitglied des MIR bewaffneten Widerstand gegen die Diktatur geleistet hat und im Pariser Exil lebt, in *Calle Santa Fe* (2007, 167 min) mit der heutigen chilenischen Gesellschaft und diese wiederum mit ihrer eigenen Vergangenheit.

Meine Ausgangsthese ist, dass die beiden Dokumentarfilme nicht nur als Quellen der Sozialgeschichte, als Ausdruck ihrer Zeit, wahrgenommen werden können, sondern auch als historische Forschungsprojekte ernst zu nehmen sind, die politisch wirkmächtige Interpretationen historischer Prozesse liefern. Methodisch unterscheiden sich die beiden Filme nicht grundlegend von geschichtswissenschaftlichen Arbeiten:

Sie holen historische Dokumente aus Archiven hervor, befragen Zeitzeugen, ordnen das Material und formen daraus mit erzählerischen Mitteln eine Geschichte. Wie Guzmán und Castillo die spezifisch filmischen Möglichkeiten der Realitätsproduktion für ihre Forschung nutzen und wie die jeweilige Lebensgeschichte der beiden Filmschaffenden und der Zeitpunkt ihrer Filmproduktion den darin vertretenen Standpunkt beeinflussen, möchte ich mit einer dichten Beschreibung einzelner Filmsequenzen herausarbeiten.

Realität und Geschichte im Film

Der Verweis auf die dem Film eigene Realität scheint auf den ersten Blick jenen Positionen Vorschub zu leisten, die audiovisuellen Medien die wissenschaftliche Seriosität in der Beschäftigung mit Geschichte absprechen und Filme für manipulierend halten. Doch bei näherer Betrachtung erweist sich auch die Schrift als ein Medium, das nur einen vermittelten Zugang zur Vergangenheit gewährt. Geschichtsschreibung dokumentiert vergangene Ereignisse nur, insofern sie diese als Fakten und deren Zusammenhang als Geschichte konstruiert.¹ Entscheidend ist, dass das Dokumentarische im Film – wie in der Schrift – nicht durch dessen technische Eigenschaft, ein Zeit überdauerndes Artefakt zu schaffen, gegeben ist, sondern diskursiv hergestellt wird. Dokumentarfilm ist in diesem Sinne ein eigenes Genre mit dem Anspruch, vergangenes Geschehen zu repräsentieren. Glaubwürdigkeit und „Wahrheitsgehalt“ eines Films resultieren nicht aus der Unmittelbarkeit der Abbildung, sondern aus der Qualität der audio-visuellen Argumentation.

Guzmán und Castillo können sich im umkämpften Raum der Geschichte zwar nicht auf eine Wahrheit authentischer Bilder berufen, ihre diskursive Herstellung des Dokumentarischen, und die damit verbundene filmische Realitätsproduktion, ist dennoch nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. In Abwandlung von Karl Marx' Aussage über die Geschichte, die zwar von Menschen selbst gemacht wird, aber nur unter vorgefundenen Bedingungen,² lässt sich vom Film sagen, dass er eine eigene Realität schafft, dies aber nur unter gegebenen spezifischen Bedingungen kann: filmische und außerfilmische Realität sind einander vermittelt. Insofern ein Film sich erst in seiner Aufführung realisiert, wird das Publikum die filmisch erschaffene Realität durch den Filter eigener Realitätserfahrungen wahrnehmen. Unter diesem

1 Zur Bedeutung der literarischen Form für den historischen Inhalt vgl. White (1994); zum Verhältnis von gefilmter zu geschriebener Geschichte vgl. u.a. Rosenstone (1988, 2006) und Rother (1991).

2 „Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.“ (Marx 1960: 115)

Gesichtspunkt lässt sich ein Doppelcharakter von Filmen feststellen: sie sind Interpretationen von Wirklichkeit und zugleich von den Zuschauenden zu interpretierende Wirklichkeit. Der Zusammenhang von Film und Welt umfasst daher gleichermaßen einen Prozess der Objektivierung, weil lebendiges Geschehen vor der Kamera in ein reproduzierbares Objekt verwandelt wird, und einen gegenläufigen Prozess der Subjektivierung, insofern jede Aufführung von den ZuschauerInnen auf persönliche Weise wahrgenommen wird. Darin liegt ein zweiter Doppelcharakter von Filmen: Sie sind ein Zeit überdauerndes und Raum durchquerendes Objekt und zugleich eine Vielzahl von an spezifische Orte und Momente gebundenen Subjektivitäten.

Die Film durchziehenden Wirklichkeits- und Zeitverhältnisse eröffnen spezifische Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Geschichte. Eingebunden in eine kritische Praxis der Produktion und Rezeption stellen audiovisuelle Aufnahmen kein gegebenes Wissen dar, sondern fungieren als Generatoren von Wissen, das in der Rezeption erarbeitet wird. Filme sind daher Teil der Geschichtskonstruktion, das heißt der Herstellung einer Beziehung von Vergangenem zur Gegenwart.

Patricio Guzmán – Erinnerungen, die provozieren

Als der Putsch am 11. September 1973 dem sozialistischen Aufbruch Chiles ein jähes Ende bereitete, drehte Patricio Guzmán gerade einen Film über die Unidad Popular (UP) und die Veränderungen unter der Regierung Allende. Mit Hilfe eines Onkels und der schwedischen Botschaft gelang es ihm, einen Großteil seiner Aufnahmen ins Ausland zu retten. Dort, im Exil, stellte Guzmán den Film *La batalla de Chile* fertig, ein dreiteiliges Monument des hoffnungsvollen Aufbruchs unter Allende und der Anklage der brutalen Militärdiktatur. Die hohe erinnerungspolitische Bedeutung dieses Werkes lässt sich alleine daran erkennen, dass der Putsch Pinochets, wie eingangs erwähnt, weltweit mit Bildern verbunden wird, die auch diesem Film zu verdanken sind.

Gut zwanzig Jahre später kehrt Guzmán in das postdiktatorische Chile zurück. Sein Film *Chile, la memoria obstinada* dokumentiert die Suche nach den einstigen WeggefährtenInnen und den Spuren, die die Bewegung der Unidad Popular hinterlassen hat. Der Film arbeitet mit vier Ebenen, die ineinander verwoben werden. 1. Historische Aufnahmen aus dem Film *La batalla de Chile*. 2. Gespräche mit Personen aus diesem Film, die überlebt haben. 3. Aufnahmen von Orten und Nachstellung von Situationen, die eine symbolische Bedeutung für die vergangenen Ereignisse haben. 4. Aufnahmen der Reaktionen von SchülerInnen und StudentInnen, denen der Film *La batalla de Chile* zum ersten Mal vorgeführt wird.

Wie es der Titel des Films ausdrückt, geht es Guzmán nicht um Geschichte, sondern um Erinnerung; um eine Erinnerung, die hartnäckig und widerspenstig ist, insofern sie nicht in ein allgemein akzeptiertes kollektives Gedächtnis nationaler

Erinnerung integriert ist. Im Gegenteil ist Chile in der Erinnerung an den Putsch und in dessen Bewertung tief gespalten. Die Sieger und die in ihren Händen befindlichen Massenmedien betrachten den Putsch als nationale Rettung vor der postulierten kommunistischen Gefahr, wobei es notwendige Opfer gegeben habe (vgl. C. La Mura i.d.B.). Diese Version haben sie seit dem Putsch mit aller Macht in der chilenischen Gesellschaft verankert. Die Rückkehr zu einer parlamentarischen Demokratie 1990 ist gerade kein Zurück zum Status quo ante bellum, zum gesellschaftlichen Zustand vor dem Putsch, sondern das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses, in dem die Macht des Militärs von dessen Gegnern anerkannt werden musste. Der weitgehende Konsens unter großen Teilen der Bevölkerung war, dass das so gewonnene scheinbare Gleichgewicht für das Projekt der Demokratisierung Chiles nötig sei und es daher nicht durch „zu viel“ Erinnerung oder Forderungen nach Gerechtigkeit und Strafverfolgung ins Wanken geraten sollte.

Die den Militärputsch überlebende Opposition war ins Exil und in die Illegalität getrieben worden; nach ihrer Rückkehr fand sie im öffentlichen Diskurs Chiles keinen Ort für ihre Erinnerung, für ihre Version des Putsches und seiner gesellschaftlichen Gründe. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Chile, la memoria obstinada* 1997 war noch nicht abzusehen, dass der ehemalige Diktator Augusto Pinochet in London im Oktober 1998 aufgrund eines Auslieferungsgesuches der spanischen Justiz verhaftet werden würde, was den Opfern der Militärdiktatur mehr Raum und Aufmerksamkeit auch in Chile verschaffte. Ihre Erinnerung ist, wie einige der GesprächspartnerInnen im Laufe von *Chile, la memoria obstinada* bezeugen, schmerzhaft für sie selbst – und für die chilenische Gesellschaft.

In diese gesellschaftliche Situation Chiles der 1990er Jahre interveniert Guzmán mit *Chile, la memoria obstinada*. Mit der Herstellung dieses Films beteiligt er sich an der gegenhegemonialen Erinnerung, schon weil er dokumentiert, wie das gegenwärtige Publikum auf Szenen aus *La batalla de Chile* reagiert. Aus dem Exil kommend, ist diese „Technik“ auch für ihn selbst eine Form der Annäherung an das Land, an dessen gesellschaftlichen Aufbruch er einmal teilgenommen hatte und dessen blutige Niederschlagung er am eigenen Leib erleben musste.³

Die Eingangsequenz von *Chile, la memoria obstinada* beginnt mit der Filmaufnahme von der Bombardierung der Moneda am 11. September 1973. Die Szenen vom Militärputsch werden kontrastiert mit Ausschnitten eines Interviews mit Juan⁴, einem Überlebenden der Leibgarde Allendes. Auf diese Kontrastmontage folgen Bilder der Moneda aus dem Jahre 1996. In Uniformen, die jenen aus der Zeit des

3 Sebastian Thies (2008) untersucht Guzmáns Film unter diesem Aspekt der Imagination der Nation aus einer Perspektive des Exils.

4 Guzmán stellt seine ehemaligen Weggefährten im Film grundsätzlich nur mit ihren Vornamen vor.

Putsches gleichen, marschiert ein Trupp Wachsoldaten auf, ein militärischer Spielmanszug zieht vorbei. Im Kommentar berichtet Guzmán von Salvador Allendes Versuch einer Revolution durch Wahlen, und dessen jähes Ende durch den Putsch der Militärs. Juan gerät ins Bild, einen Koffer und ein Stativ in der Hand. Guzmáns Kommentar berichtet davon, wie er 1973 für einen Film über die Politik Allendes und die Unidad Popular regelmäßig in der Moneda drehte, Aufnahmen, aus denen der im Exil fertiggestellte Film *La batalla de Chile* entstand. Aus dieser Zeit kennt er Juan und nun gehen sie erneut gemeinsam, zum ersten Mal nach 23 Jahren, durch den Palast. Ihr gefilmter Gang durch die Moneda wird durch Aufnahmen von Masenaufläufen vor der Moneda aus der Allende-Zeit unterbrochen.

Bereits in diesen fünf Anfangsminuten des Films zeigen sich verschiedene Möglichkeiten, wie Guzmán Vergangenes in der Gegenwart mit Bildern und Tönen zu erfassen sucht:

1. Die Aufnahmen von 1973 dokumentieren einen bestimmten historischen Tatbestand: die Bombardierung der Moneda, das mit Panzern vor dem Palast aufgefahrene Militär, auf die Straße geworfene Zivilisten. Die historischen Aufnahmen sind vergangene Blicke auf vergangene Handlungen, die ihre zeitlich verzögerte Wahrnehmung in der Gegenwart ermöglichen. Die integrierten Aufnahmen aus seinem eigenen Film aus den 1970er Jahren werden dabei von Guzmán nicht auf ihr Zustandekommen, ihre Perspektive und damit verbundene Interessen hinterfragt; in der Anlage von *Chile, la memoria obstinada* bilden sie eine Schicht unbefragter historischer Tatsachen.
2. Die „neuen“ Aufnahmen vom Gebäude des Präsidentenpalastes 1996 dokumentieren dessen gegenwärtigen Zustand. Die von der Bombardierung verursachten Schäden hat die Diktatur getilgt. Das Gebäude ist ein Objekt vergangener Handlungen der Bombardierung, Renovierung und heutigen Nutzung.⁵ Die Moneda ermöglicht heute zwar nicht einen Blick auf die vergangenen Ereignisse, dennoch ist im Gebäude die vergangene Handlung durch Kontrastierung mit historischen Aufnahmen wahrnehmbar.
3. Die historischen Aufnahmen und das Palastgebäude dienen als Anlass zur Erinnerung von Juan und dem Regisseur. Sie zeigt sich, mehr als in den Worten, in der Gesichtsmimik, Bewegung und Tonlage. Etwa wenn Juan meist schweigend, hin und wieder einen kurzen Kommentar flüsternd, durch den Präsidentenpalast geht, sich erschrocken umdreht und schweigt, sobald eine dritte Person aus einem anderen Raum hinzutritt. Diese Aufnahmen dokumentieren, was die ver-

5 Noch während der Militärdiktatur war es Miguel Littín unter falschem Namen gelungen, für seinen Film *Acta general de Chile* (Protokoll über Chile, 1986, 215 min) den Palast von innen zu filmen und die architektonische Tilgung der Erinnerung an Allende und die Bombardierung zu dokumentieren.

gangenen Tatbestände für einzelne Personen in der Gegenwart bedeuten bzw. wie sie deren Verhalten in der Gegenwart mit bestimmen.

4. Auch in dem gefilmten Auftreten des Militärs ist etwas von jenem Ereignis im September 1973 gespeichert. Diese Bilder des militärischen Rituals zeigen, wie sich das vergangene Ereignis in der Gegenwart strukturell fortsetzt. Gerade im anschließend hergestellten Kontrast von Szenen des Palastbesuchs und der Massen vor der Moneda in der Allende-Zeit, verdeutlicht sich, von wem der Ort bis heute symbolisch besetzt ist. Die Filmaufnahmen erfassen hier die in gesellschaftlichen Strukturen verfestigten historischen Ereignisse.
5. In der Eingangssequenz von *Chile, la memoria obstinada* wird ein weiteres Element von Guzmáns Vorgehen deutlich: Die Kamera scheint eine zurückhaltende, beobachtende Position einzunehmen, was dem dokumentarischen Gestus entspricht. Doch zugleich greift der Regisseur massiv in die Situation ein, etwa wenn er Juan unter dem Vorwand, er sei sein Kamera-Assistent, in den Präsidentenpalast mitnimmt.

Die Bedeutung dieses performativen Elementes der Provokation von Situationen für Guzmáns Film wird in einer Sequenz deutlich, die einen feierlichen Umzug junger MusikerInnen durch die Innenstadt Santiagos zeigt. Sie spielen, so verrät uns der Kommentar, die Hymne der Unidad Popular, die seit dem Putsch nicht mehr öffentlich zu hören war. Die Provokation dieses Umzugs wird von Guzmán unterstrichen, indem er in seinem Kommentar erwähnt, dass die Partitur der UP-Hymne dem Filmteam eigens für diese Aktion vom Komponisten aus Paris zugesandt worden ist. Das ganze Ereignis wird damit als intendiertes Arrangement gekennzeichnet.

Die Kamera fängt nun die überraschten Blicke der Passanten ein. Einige applaudieren, heben die Faust, ein hinter den Rücken anderer Passanten versteckter Mann hebt schüchtern seine Hand zum Victoryzeichen. Einige Passanten wenden sich verärgert ab, junge Leute schauen interessiert zu. Es ist nicht zu erkennen, ob sie verstehen, dass es sich um die Hymne der Unidad Popular handelt. In dieser Szene wird kein vergangenes Ereignis für die Kamera re-inszeniert, vielmehr überlagert ein Stück akustische Vergangenheit die Gegenwart. Der musikalische Umzug erzeugt einen doppelten Verfremdungseffekt, sowohl gegenüber den damaligen Massenaufmärschen der Unidad Popular als auch gegenüber der aktuellen Situation in der Fußgängerzone von Santiago. Die aktuelle Brisanz der Erinnerung an die Unidad Popular wird augenfällig.

Guzmán testet in mehreren Sequenzen die Reaktionen auf Vorführungen von *La batalla de Chile* und filmt unterschiedliche Gruppen während dessen. Bei den ehemaligen WeggefährtenInnen Allendes lösen die Aufnahmen emotionale Erinnerungen aus. Doch vor allem machen ihre Aussagen deutlich, wie viele verhaftet und „verschwunden“ worden sind. Guzmán möchte die in den Aufnahmen wiederer-

kannten noch lebenden Personen aufspüren. Eine der so gefundenen Personen ist Carmen Vivanco. Als Guzmán sie mit der Aufnahme von ihr aus der Allende-Zeit konfrontiert und neben einem Monitor platziert fragt, ob sie die Person sei, die in dieser Aufnahme zu sehen ist, macht ihre Antwort die zeitliche Distanz zwischen diesen Aufnahmen und der Gegenwart der Filmproduktion deutlich: „Ich bin mir nicht sicher, vielleicht als ich viel jünger war“⁶. Nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse, auch die Personen haben sich in dieser Zeit stark gewandelt.

Der Film dokumentiert auch kontroverse Debatten, die die Vorführung von *La batalla de Chile* bei SchülerInnen auslöst.⁷ Aufnahmen, die für Guzmán den Versuch der UP dokumentieren, eine gerechtere Gesellschaft aufzubauen, dienen einigen der in der Diktatur aufgewachsenen SchülerInnen als Beleg dafür, dass ein militärisches Eingreifen damals notwendig war. Auch kritisieren sie die historischen Aufnahmen als einseitig. Andere halten mit moralischen Gründen dagegen, dass das brutale Vorgehen der Militärs nicht zu rechtfertigen sei. Mit diesen gefilmten Diskussionen zeigt Guzmán, wie sehr auch ein filmisches Dokument der Interpretation bedarf und keineswegs eindeutig ist. In der Dramaturgie von *Chile, la memoria obstinada* herrscht erst nach der Vorführung des Teils von *La batalla de Chile*, der vom Militärputsch handelt, betroffenes Schweigen unter den SchülerInnen. Es fällt ihnen sichtlich schwer, Worte zu finden, wohl auch weil ihnen der Film eine Sicht auf vergangene Ereignisse vermittelt hat, die ihnen in den meisten Fällen bisher verwehrt geblieben war. Guzmán setzt diese Sequenz an das Ende des Films, so als ob ein Zugänglichmachen der historischen Aufnahmen das militärisch verordnete Vergessen besiegen könnte.⁸

Jenseits eines solchen rhetorischen Einsatzes der Sequenz im Film, kann diese auch als eine Form der filmischen Selbstreflexion betrachtet werden. Eindrucksvoll wird darin die Macht der Bilder vorgeführt, die sich in den Reaktionen der Zuschauenden spiegelt. In all diesen Sequenzen, die wie eine Testreihe mit verschiedenen Versuchs-

6 Ich verwende die selbst transkribierte Übersetzung der deutschen TV-Fassung des Films, die von arte am 19.11.1997 unter dem Titel *Chile 1973 – Eine Wiederentdeckung* erstgesendet wurde. Der WDR sendete eine anders übersetzte Fassung unter dem Titel *Chile. Hartnäckige Erinnerungen*. Eine Transkription der spanischen Originalfassung findet sich in Guzmán (1997).

7 Millán weiß zu berichten, dass Guzmán für sein Projekt 40 Schulen und Universitäten anscrieb, von denen ihm nur vier erlaubten, den Film SchülerInnen zu zeigen (vgl. Millán 2001: 288).

8 Jenseits dieser mit der Filmmontage produzierten Entwicklung von der abweisenden Kritik zur Betroffenheit, stellt Millán anhand der Kleidung der SchülerInnen eine klassenspezifische Haltung gegenüber dem Film fest: Die schärfste Kritik kommt von Studierenden einer rechten Privat-Universität, die größte Betroffenheit von SchülerInnen einer staatlichen Schule (vgl. Millán 2001: 291f.).

personen angelegt sind, bekommen wir selbst nur wenige Auszüge des alten Films zu sehen, und auch diese oft nur als Bild im Bild, wenn neben den „Testpersonen“ die Leinwand oder der Monitor im Bildausschnitt liegt. Wir werden nicht in gleicher Weise wie die im Bild zu sehenden ZuschauerInnen von den historischen Aufnahmen ergriffen, sondern in eine Position der Beobachtenden gesetzt, die eine kritische Distanz zu den aufwühlenden Aufnahmen wahrt. Die zwei Zeitebenen der Aufnahmen aus den 1970er Jahren und von 1996 bleiben in diesen Sequenzen klar getrennt.

An anderer Stelle von *Chile, la memoria obstinada* wird die Trennung der Zeitebenen jedoch gezielt aufgehoben. Ähnlich wie in der Eingangssequenz über die Moneda leitet Guzmán mit einem Kommentar eine etwa fünfminütige, zu Beginn des letzten Filmdrittels platzierte Sequenz über das Nationalstadion ein, das den Militärs 1973 als Gefangenenlager diente. Guzmán erklärt, er kehre nach 23 Jahren mit seinem Freund Alvaro, der damals als Arzt die Gefangenen im Stadion behandelte und ihre Nachrichten hinausgeschmuggelte, zum ersten Mal an diesen Ort zurück. Jedoch ist Alvaro kein einziges Mal im Stadion zu sehen. In ruhigen Einstellungen zeigt die Kamera in kaltem, bläulichem Licht menschenleere Gänge unterhalb der Tribünen im Nationalstadion. Zu diesen Bildern setzt Alvaros Bericht aus dem Off ein, bevor auf ihn umgeschnitten wird, wie er vor einem schwarzen Hintergrund sitzt. Alvaro schildert in ruhigen Worten die beängstigende, düstere Atmosphäre im Stadion und erinnert sich an die Begegnung mit Guzmán als Gefangenen, der ihm von Scheinhinrichtungen berichtet habe, denen er ausgesetzt war. Alvaros Erzählung wird mehrfach mit Kamerafahrten durch die leeren Gänge des Stadions unterlegt. Die Aufnahmen wirken zeitlich ambivalent. Einerseits kann die Leere der Gänge als Metapher für die Verschwundenen wirken, deren Spur sich im Stadion und den Folterzentren des Regimes verliert. Die Aufnahmen wirken zugleich wie eine bildliche Darstellung der von Alvaro geschilderten gespenstischen Atmosphäre aus der subjektiven Perspektive eines Gefangenen im Jahre 1973. Die ruhige Kamerabewegung und die Stille erzeugen einen Verfremdungseffekt, der als ein Modus der Erinnerung interpretierbar ist. Vergangenheit und Gegenwart dieses Ortes sind in diesen Aufnahmen ununterscheidbar.

Diese Überlagerung von Zeitschichten treibt der Film zum Ende der Sequenz noch weiter. Zu Farbaufnahmen aus dem als Gefangenenlager genutzten Stadion und einer weiteren Kamerafahrt durch leere Gänge, taucht im Bild eine Gruppe uniformierter Polizisten auf, der die Kamera in einen Umkleideraum folgt, in dem sie ihre Kampfmontur anlegen. Dazwischen geschnitten werden Schwarz-Weiß-Fotos aus der Zeit des Putsches, auf denen Militärs und Polizisten mit Gefangenen zu sehen sind. An diesem Punkt ist für das Publikum nicht klar, ob es sich um eine nachgestellte Szene handelt. Zwar wurde mit den Schwarz-Weiß-Fotografien eine zeitliche Differenz markiert, doch zeigt die dargestellte Handlung ein verstörendes Kontinuum zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Die Kamera folgt den Polizisten wie sie sich mit Helm und Schild aufstellen. Man hört das lauter werdende Rufen einer Menge, während der Kommandant den Marschbefehl gibt. Die Bewegung der Polizisten und der Kamera fortsetzend, wird auf s/w Material umgeschnitten, das ähnlich ausgerüstete Polizisten zeigt, die auf DemonstrantInnen zugehen, während der Ton nicht identifizierbarer Rufe die beiden Szenen und den Sprung zurück auf den Trupp Polizisten akustisch bindet. Mit deren Einmarsch in das voll besetzte Fußballstadion wird sowohl der Grund des Polizeiaufgebots als auch der Ursprung der Rufe aufgeklärt. Man sieht, wie sich die Polizisten gegenüber den abgezaunten Tribünen und den Fans aufstellen, die auf den Zäunen sitzen, rufen und mit Böllern werfen. Durch diese inhaltliche Auflösung werden die Szenen unter der Tribüne von der Vergangenheit getrennt, doch zugleich wiederholt sich im Stadion die Konfrontation zwischen bewaffneter Staatsmacht und einem Bevölkerungsteil, der vorwiegend aus ärmeren Bevölkerungsschichten stammt, wie seinerzeit die Mehrheit der Unidad Popular. Allerdings ist diese Konfrontation heute nicht mehr politisch motiviert, mit keiner sozialen Utopie verbunden. Die zunächst in der zeitlichen Überlagerung der Aufnahmen im Film hergestellte Stimmung der Unsicherheit und Beängstigung überträgt sich auf die nun eindeutig zum Zeitpunkt der Filmproduktion gegenwärtige Situation. Die in der Vergangenheit im Stadion verübten Verbrechen bleiben auf unheimliche Weise präsent, scheinen wie in einem Palimpsest hinter der Gegenwart hervor.

Viele Dokumentarfilme versuchen zu verbergen, dass Filme mit Bildern und Tönen eine eigene Realität erschaffen, indem sie die technisch ermöglichte, verzögerte Wahrnehmung einer Aufnahme als direkten Blick in die Vergangenheit inszenieren. Guzmán hingegen nutzt in *Chile, la memoria obstinada* die Realität erzeugende Eigenschaft des Films ganz offen als Stilmittel, wenn er Situationen herbeiführt, in denen spezifische Beziehungen zum Vergangenen zum Vorschein kommen. Der musikalische Umzug und die Vorführung von *La batalla de Chile* rufen Erinnerungen, Fragen, Gefühle und Diskussionen hervor, die sich der inszenierenden Kontrolle entziehen und von der Kamera erfasst werden.⁹

Guzmán setzt mit seinem Film aus den 1970er Jahren im Chile Mitte der 1990er Jahre Kräfte frei, die an den Grundfesten der postdiktatorischen Gesellschaft rütteln: dem Schweigen über die Vergangenheit, der stummen Akzeptanz der gesellschaftlichen Verhältnisse, die in ökonomischer, sozialer und politischer Hinsicht direkte Folgen des Putsches und der Diktatur sind. Mit dem Film erforscht Guzmán nicht nur, wie viel Erinnerung noch in der Gesellschaft vorhanden ist und wie das Aufrufen der Erinnerung wirkt, er fordert die Erinnerung ein und macht diese Forderung mit seinen Vorführungen zu einem Zeitpunkt praktisch, an dem Pinochet – noch vor seiner Verhaftung

9 Für eine theoretische Vertiefung und Systematisierung der Formen der Einschreibung von vergangenen Ereignissen in den Film vgl. Berg (2006, 2008).

in England – eine einflussreiche, in Chile unantastbare Figur darstellt.¹⁰ Darin liegen die Stärke und der Wert seines Filmes. Die Konzentration auf die Erinnerung und Nachwirkung des Putsches in der Gegenwart führt andererseits zu einem blinden Fleck in der Geschichtskonstruktion. Die persönliche Erfahrung von Guzmán und seinen Weggefährten aus der Allende-Zeit interessiert im Film nur unter dem Aspekt der Vermittlung ihrer Position zu Allende und dem Putsch an die nächste Generation. Die Zeit der Diktatur erscheint damit wie ein Abgrund, den es durch die Erinnerung zu überbrücken gilt. Die in der Diktatur ausgetragenen Konflikte, der zivile und bewaffnete Widerstand gegen die Diktatur, die Erfahrung des Exils, all diese geschichtlichen Kraftfelder verschwinden in diesem Abgrund wie in einem schwarzen Loch.

Rund zehn Jahre später widmet Carmen Castillo mit ihrem Film *Calle Santa Fe* genau diesen Kräften des Widerstands ihre Aufmerksamkeit. Die Kontinuität und der Wandel widerständigen Handelns von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart sind das zentrale Thema ihres Films. Bei Guzmán schien in der Szene mit Carmen Vivanco kurz die Differenz auf, in der die Vergangenheit eines Menschen in der Gegenwart aktualisiert wird: Zum einen die Vorführung einer alten Aufnahme des Menschen und andererseits die lebhaftige von ihrer Geschichte gezeichnete Person. Für Castillo wird diese Differenz zu einer Art Leitmotiv. Der Wandel von Menschen in der Zeit und das in Dokumenten und Orten liegende Beharrungsvermögen kontrastieren und überlagern sich immer wieder in ihrem Film. Castillos Film umkreist förmlich das Haus in der Calle Santa Fe, das Schauplatz dramatischer Ereignisse war. Von diesem mit Erinnerungen aufgeladenen Ort ist sie ergriffen und stellt die Frage nach dem Nutzen der Erinnerung für die Auseinandersetzungen der Gegenwart. In der Differenz zu Guzmán, dessen Film auf der Provokation von Erinnerung, die er seinen Gesprächspartnern abverlangt und aufzwingt, beruht, wird deutlich, dass die beiden Filme sehr verschiedenen Strategien der Geschichtskonstruktion folgen, obwohl beide Filme gleichermaßen von Erinnerung handeln. Die von Castillo gewählte Form der Geschichtskonstruktion und der persönliche wie zeitliche Kontext für diese Entscheidung soll im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden.

Carmen Castillo – vagabundierende Erinnerungen

Stärker als Guzmán stellt Carmen Castillo in ihrem Film *Calle Santa Fe*¹¹, der 2007 in Cannes uraufgeführt wurde, ihre persönliche Erfahrung und den mit dieser Er-

10 Skoller (2005: 162) betont die Funktion des Films als Katalysator für eine in Chile notwendige Trauerarbeit.

11 Der Titel der französischen Produktion ist *Rue Santa Fe*. Die von 167 Minuten auf 98 Minuten gekürzte TV-Fassung wurde am 7. Februar 2009 auf arte mit dem Untertitel *Erinnerung an eine revolutionäre Zeit* erstausgestrahlt.

fahrung verbundenen Ort in den Mittelpunkt. Castillo war Mitglied des 1965 gegründeten MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), der Bewegung der revolutionären Linken Chiles, und Lebensgefährtin von dessen Mitbegründer und Generalsekretär Miguel Enríquez. Der MIR zeichnete sich durch eine starke Verankerung unter den LandarbeiterInnen und in den Armenvierteln der Städte aus. Er war unter anderem an militanten Landbesetzungen beteiligt. Trotz politischer Differenzen unterstützte der MIR die Unidad Popular und die Kandidatur Salvador Allendes kritisch. Er organisierte unter anderem in den ersten Jahren den Schutz Allendes, formte die sogenannte „Gruppe persönlicher Freunde“. Nach dem Putsch gab der MIR die Parole aus, nicht ins Ausland zu fliehen, sondern im Land von den Armenvierteln aus den Widerstand zu organisieren. Folglich wurde der MIR zum Hauptziel der chilenischen Geheimpolizei DINA. Tausende von MIRistas wurden verhaftet, gefoltert und „verschwunden“. Castillo und Enríquez lebten im Untergrund in wechselnden Häusern. Zuletzt in einem unter falschem Namen gekauften Haus in der Calle Santa Fe 725 in einem Mittelschicht-Stadtteil von Santiago de Chile gelegen. Am 5. Oktober 1974 fliegt ihr Unterschlupf auf. Beim Schusswechsel verliert die im 6. Monat schwangere Castillo das Bewusstsein, ihr Partner Miguel Enríquez stirbt im Schusswechsel. Dank der beherzten Hilfe von Nachbarn wurde Carmen Castillo in ein Krankenhaus gebracht, ihr Kind hat sie infolge der Verletzungen verloren. Aufgrund internationaler Proteste konnte Castillo nach Frankreich ausreisen und überlebte. Im Exil engagierte sie sich an exponierter Stelle gegen die Diktatur, was ihr eine klandestine Rückkehr während der Diktatur verwehrte. Obwohl sich der MIR 1985 spaltete und 1989 auflöste, sind ehemalige Mitglieder des MIR an vielen Orten noch heute politisch aktiv.

Nach über 30 Jahren kehrte Castillo zum Schauplatz dieser dramatischen Ereignisse zurück. Eine Rückkehr, die nicht einfach ist und eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit herausfordert. Doch auch physisch erwies sich der Zugang zum Haus als schwierig, denn das Haus in der Calle Santa Fe wurde von den Militärs an eine Privatperson verkauft, die auf ihrem Besitzrecht besteht. Als Castillo das erste Mal in die Calle Santa Fe zurückkehrte, hatte sie sich noch nicht entschieden, darüber einen Film zu drehen, dennoch war ihr wichtig, diesen Moment mit der Videokamera festzuhalten. In einem Interview¹² erklärte Castillo, dass es die Gespräche mit den Nachbarn waren, die für die Entscheidung, einen Film zu machen, ausschlaggebend waren.

Der Film erzählt keine geradlinige Geschichte, vielmehr lassen sich drei Pole ausmachen, in deren Kraftfeld sich die Erzählung spiralförmig entwickelt. Im Zentrum steht der Ort, das Haus, aber auch Chile als Ganzes und die Ortsabwesenheit

12 S. ein Interview mit Carmen Castillo vom 13. Mai 2008 unter: www.youtube.com/watch?v=MH48sVZZy8o&feature=youtube_gdata (17.5.2010).

im Exil. Mit diesen räumlichen Parametern sind Erfahrungen und Erinnerungen von Castillo, ihren Nachbarn und ihren GenossInnen verbunden, denen der Film in Gesprächen, persönlichen Kommentaren und langen Kamerafahrten nachspürt. Den Kontext bildet eine mit Methoden der *oral history* und mit Dokumenten wie historischen Filmaufnahmen erzählte Geschichte des MIR. Eine Geschichte, die nicht nur von der Diktatur unterdrückt wurde, sondern auch im Schatten der linken Geschichtsschreibung von der Unidad Popular und der Präsidentschaft Salvador Allendes steht. Den Fluchtpunkt der Erzählung bilden die sozialen Konflikte der Gegenwart, in denen sich ehemalige Mitglieder des MIR einbringen, in dem aber auch eine junge Generation agiert, aus deren Kreis sich immer wieder auf den MIR positiv bezogen wird. Aus dem Exil kommend sucht Castillo den Kontakt und die Auseinandersetzung mit diesen AkteurInnen. Was kann die ältere Generation in die neuen Kämpfe einbringen? Hat der verlustreiche Kampf gegen die Diktatur im Rückblick einen Sinn? Konnte, trotz der Niederlage gegen die Übermacht der Militärs, etwas vom widerständigen Potential des Aufbruchs der späten 1960er und frühen 1970er Jahre gerettet werden?

Der Film ist also keineswegs ein Film der Erinnerung oder gar der Verehrung eines geliebten Helden. Er verhandelt vielmehr auf persönliche Weise die Bedeutung des politischen und bewaffneten Kampfes des MIR für die Zeit der Unidad Popular, der Militärdiktatur und das heutige neoliberale Chile. Die Eingangs- und die Schlusssequenz des Films verdeutlichen, wie Castillo mit den Mitteln des Films Geschichte erforscht und dabei konstruiert.

Am Beginn ihres Films thematisiert Castillo die nach dem Militärputsch einsetzende massive Repression gegen die chilenische Linke und insbesondere den MIR knapp mit zwei Texttafeln. Darauf folgen historische Aufnahmen, in denen ein Reporter technisch-nüchtern von dem Feuergefecht und der Einnahme des Hauses in der Calle Santa Fe berichtet. Miguel Enríquez, Generalsekretär des MIR, sei darin tot aufgefunden worden, seine Gefährtin Carmen Castillo, so erfahren wir, wurde im Gefecht verletzt und sei in ein Hospital gebracht worden. Dieser Berichterstattung der Militärs setzt Castillo in der folgenden Szene ihre persönliche Erinnerung entgegen. Inmitten von auf dem Boden ausgebreiteten Fotos und Zeitschriften aus den 1970er Jahren sitzt sie und betrachtet einzelne Fotos. Diese Aufnahmen, die eine Stimmung nostalgischer Erinnerung evozieren, unterlegt Castillo mit einem persönlichen Kommentar aus dem Off: „Ich brauche mich nicht an die Schönheit seines Gesichts an seinem Todestag zu erinnern. Miguel ist nicht fort. Ich bin es, die eine andere geworden ist – eine Fremde in dieser Geschichte.“¹³ Mit dieser Einleitung verortet sich die Regisseurin in der Ambivalenz zwischen Vertrautheit und

13 Alle Zitate aus dem Film sind eigene Übersetzungen meiner Transkription der spanischen Originalfassung.

Fremdsein gegenüber einer unwiderruflich vergangenen, aber in der Erinnerung präsenten Welt. Es sind die Lebenden, die sich von der Vergangenheit entfremdet haben, weil Leben Veränderung bedeutet. Es bleibt ihnen nur noch ein vermittelter Zugang zum Vergangenen.

Mit diesem Anfang stellt Castillo zwei Berichte über den für sie persönlich wohl folgenschwersten Moment in ihrem bisherigen Leben gegenüber – nicht, wie bei Guzmán, die historische Aufnahme von der Bombardierung des Präsidentenpalastes als objektives Dokument, das von der subjektiven Erinnerung eines Überlebenden ergänzt wird, sondern die Konfrontation zweier Berichte, zwei damals wie heute miteinander konkurrierende Erzählungen. Diese narrative Struktur des Films betont die Kontinuität der Auseinandersetzung gegenüber der Kontingenz von Ereignissen wie die Bombardierung der Moneda oder der Überfall auf das Haus in der Calle Santa Fe.

Die Sequenz wird mit der Aufzählung fragmentarischer Erinnerungen an das gemeinsame Leben in dem Haus in der Calle Santa Fe fortgesetzt. Dabei stellt Castillo eine Verschränkung von Zeit und Ort fest: „Die Zeit ist da, sie vergeht nicht. Ich musste mich nur an die Abwesenheit gewöhnen, an die Leere, um mich eines Tages dem Haus zu nähern.“ An dem Ort des Hauses scheint die Zeit stillzustehen und es ist Castillo, deren Leben weitergegangen ist und eine Leerstelle aufweist. Erst die Gewöhnung an die Abwesenheit des abrupt unterbrochenen Lebens ermöglicht es, in die Zwischenwelt des Hauses und der damit verbundenen Erinnerung einzutreten. Die Erinnerung als vermittelnde Instanz zwischen dem Leben der „neuen“ Castillo und dem Ort, an dem ihre verlorene Vergangenheit präsent erscheint, lässt zugleich die Frage aufkommen, ob ihre Annäherungen auch für andere einen Sinn haben könnten. Ist die persönliche Erinnerung für andere Personen von Bedeutung und überhaupt vermittelbar?

Gemeinsam mit ihrer Freundin Silvia, die ihren Lebensgefährten ebenfalls durch die Diktatur verloren hat, nähert sich Castillo nun dem Haus in einer unauffälligen Straße eines Mittelschicht-Stadtteiles von Santiago. An einer Straßenecke spricht Castillo einen Mann, ihren ehemaligen Nachbarn, an. Zunächst reagiert er unwillig, zu viele Journalisten stellen immer dieselben Fragen. Als er Castillo erkennt, lädt er sie zu sich ein, auch seine Frau begrüßt Castillo herzlich. Beide erinnern sich an die schwangere Frau, die immer im Laden an der Ecke einkaufte. Abermals konfrontiert Castillo diese persönlichen Erinnerungen in der Gegenwart mit einem Bericht von 1975. Der Ausschnitt hieraus zeigt, wie die Nachbarin einem Reporter berichtet, dass sie noch vor zwei Wochen den Hund ihrer Nachbarn auf deren Bitte hin geführt habe und ihr nichts Besonderes aufgefallen sei. Die Szene scheint aus derselben Nachrichtenreportage zu stammen, wie der Bericht von dem Gefecht, mit dem der Film beginnt. Doch dieses Mal besteht zwischen den Erzählungen in den Szenen des Wiedersehens und der historischen Aufnahme kein Gegensatz. Zwischen den

beiden Aufnahmen scheint, jenseits der Politik, eine Kontinuität nachbarschaftlicher Verbundenheit auf.

Diese Kontinuität eines Alltagslebens wird von Castillo mit der nächsten Szene kontrastiert. Zu Bildern aus dem nächtlichen Paris berichtet sie aus dem Off über ihre Ausweisung aus Chile und das Exil in Paris. Die Erinnerung an die Erlebnisse und Orte der Kindheit zu verdrängen, die Nostalgie zu tilgen, wird zu einer notwendigen Strategie des Überlebens. Als ihr schwerkranker Vater 1987 für sie die Erlaubnis zur Einreise nach Chile erwirkt, erscheint ihr dies als eine Bedrohung. Die durch die Reise erneut aufgerufenen Erinnerungen gefährden das im Exil neu gefundene Gleichgewicht. Castillo berichtet im Kommentar von einem zweiseitigen Erlebnis dieser ersten Reise nach Chile. Einerseits erlebte sie Santiago als eine Leerstelle, die von Abwesenden bevölkert ist, verspürte die alltägliche Angst und Resignation der Menschen in den Straßen, nahm nur Militärs und Verräter war. Andererseits erlebte sie, wie kleine Details im familiären Zusammensein, aber auch die Ausstrahlung der Landschaft ein Gefühl der Verbundenheit mit Chile aufkommen ließen, allen Anfeindungen zum Trotz. Auch nach der Rückkehr zur parlamentarischen Demokratie 1990, als eine dauerhafte Rückkehr für Castillo möglich wurde, wählte sie freiwillig den Verbleib in Paris. Die Arroganz und Straffreiheit der Sieger, die allgemeine Amnesie, schrecken sie von einer Rückkehr ab.

Diese doppelte Wahrnehmung der erdrückenden Macht der Sieger und der dennoch in kleinen Details aufscheinenden widerständigen Haltungen wird den ganzen Film durchziehen. Im beschriebenen Filmanfang hat die Dualität bereits zu einer Akzentverschiebung geführt. Zunächst standen sich die eigene persönliche Erinnerung von Castillo und die Dokumentation der Sieger gegenüber, wobei Castillo behauptete, der detaillierten Erinnerung nicht zu bedürfen. Am Ende stehen sich das Schweigen der Sieger, welches nach der physischen Vernichtung der Linken nun auch deren diskursive Auslöschung verfolgt, und die Erinnerung der kleinen Details im Alltag als kollektive Gegengeschichte gegenüber. Hier zitiert Castillo ihre Genossin Rosalia: „Ohne die Erinnerung sehen die Augen nichts“ und ergänzt „Wir können nicht auf's Neue in Santiago sein und so tun, als ob das Erlebte nicht geschehen sei, als ob unsere Toten nicht existiert hätten.“ Der Erinnerung wird damit eine zentrale Funktion für die Lebenden zugeschrieben, denn ohne sie kann die Gegenwart nicht erkannt werden. Aus der Frage, ob die Rückkehr in die Calle Santa Fe für irgendjemanden außer Castillo selbst eine Bedeutung haben kann, wurde die Frage, wie ein Leben in Santiago möglich sein soll, ohne die Erinnerung an die Toten der Diktatur. War es in der ersten Selbstreflexion noch um die Erinnerung als Vermittlung des persönlichen Verlustes gegangen, so ist nun ein politisches Projekt der kollektiven Gegengeschichte und -erinnerung daraus geworden.

Zu Beginn der Sequenz stand die am Ort des vergangenen Geschehens stillgestellte Zeit im Kontrast zum Erlebnis des persönlichen Wandels. Am Ende steht das zeitliche

Verhältnis der Gegenwart zum Vergangenen in Form der Geschichtsschreibung als ein politisch umkämpftes Feld im Fokus. Gelingt es den Militärs, die Geschichte des MIR auszulöschen? Wie kann die eigene Erfahrung, das eigene Tun dokumentiert und vermittelt werden? Damit deutet sich auch eine Verschiebung in der Perspektive auf die chilenische Gesellschaft an: Erschien Chile der aus dem Exil einreisenden Castillo zunächst als ein feindlicher Block, so beginnt sie sich mit dem Film dem brüchigen, komplexen Geflecht der chilenischen Gesellschaft zu nähern. Die selbst-reflexiven Überlegungen gewinnen über das Persönliche hinaus an Bedeutung als Teil einer Gegengeschichte – auch wenn sich Castillo selbst nicht in der Rolle der Historikerin sieht, die sie ihrer universitären Ausbildung nach ist.¹⁴

Die Verschiebung der Bedeutung und Form der Erinnerung von einer individuellen zur kollektiven bildet das Stichwort für die folgende Sequenz, in der es um die im gegenwärtigen Chile vergessene Geschichte des MIR geht. Die Wandlung drückt sich auch auf formaler Ebene aus. Bisher waren die verwendeten historischen Aufnahmen ausschließlich vom politischen Gegner gedreht und wurden der Erinnerung Castillos und den aktuellen Aufnahmen des Hauses in der Calle Santa Fe gegenüber gestellt. Zu Beginn dieser Sequenz erscheint nun die historische Aufnahme einer in den Straßen von Santiago demonstrierenden bunten Menge. Die Kameraführung sympathisiert erkennbar mit den Demonstrierenden, taucht in die Menge ein und bewegt sich zwischen den Menschen. Zum ersten Mal erscheint daraufhin Miguel Enríquez in Wort und Bild in einer Szene, in der er eine Rede voll revolutionärer Rhetorik hält. Die in Castillos Eingangskommentar formulierte Einsicht, dass nicht Miguel fort, sondern sie eine Fremde in dieser Geschichte sei, wird durch den Film bestätigt: Die aufgeschobene Wahrnehmung der Rede ermöglicht eine Gegenwärtigkeit Enríquez' in der Realität des Films, die zugleich aus der Perspektive heutiger Betrachtung fremd wirkt. In der nächsten Szene ist der Film erneut im Santiago der Gegenwart und zeigt eine Straße mit vielen kleinen Buchständen. Die Kamera begleitet Carlos Liberona und Pedro Rosas, zwei ehemalige Aktivisten des MIR, auf ihrer Suche nach Literatur über den MIR. Im Gespräch stellen die beiden fest, dass die Geschichte des MIR nur auf der Basis der Erinnerung und des Gesprächs als *oral history* entwickelt werden kann. Diese Feststellung kann auch als eine programmatische Erklärung des Films gelesen werden, die sich darin ausdrückt, dass Castillo in vielen Gesprächen mit den überlebenden Beteiligten Fragmentstücke einer Geschichte des MIR erarbeitet. Eine besondere Bedeutung gibt sie dabei Gesprächen mit Frauen aus dem MIR. In einem Gespräch über *Calle Santa Fe* erklärt Castillo dazu:

14 „Ich mache keine Geschichte mit großem G. Ich gebe einer Erzählung eine Form, die aus Geschichten besteht, aus Spuren, Bildern, Tönen, was nicht dieselben Instrumentarien sind, die ich als Historikerin benutzen würde.“ (Berg/Castillo 2008: 40)

„Ich glaube, dass die Erinnerung der militanten Frauen des MIR etwas besonderes hat. ... in den Aussagen der militanten Frauen finden sich Worte, Gefühle, Geschichten, die ich in den Aussagen der Männer viel schwerer finde, in der Sprache, in der Empfindsamkeit. Es sind die Erinnerungen von Frauen, die es mir ermöglichen, einer Geschichte, einer Emotion Gestalt zu geben.“ (Berg/Castillo 2008: 39)

Der von Castillo angesprochenen Bedeutung von Emotionen für die Geschichte kann das Medium Film in besonderer Weise gerecht werden, indem die Kamera die Gestik und Mimik der Befragten zeigt und das Umfeld darstellt, in dem die ZeitzeugInnen sich heute bewegen.

Die Schwierigkeit, auf dem Büchermarkt Abhandlungen über den MIR zu finden, liefert nicht nur die Begründung dafür, die Geschichte des MIR mit Erzählungen zu konstruieren. Der Mangel an Dokumenten macht auch deutlich, dass Castillo selbst bei einem linken Publikum nicht von einem vorhandenen Wissen über den MIR ausgehen kann. Es geht in *Calle Santa Fe* also nicht nur um die Deutung von historischen Ereignissen, sondern um die Herstellung und Sicherung von „Erinnerungsmaterial“, dass die Rolle des MIR während der Unidad Popular und im Widerstand gegen die Militärdiktatur sichtbar macht.¹⁵

Der beschriebenen Verschiebung von der individuellen zur kollektiven Erinnerung und Geschichtskonstruktion entspricht die formale Filmgestaltung. So werden die ZeitzeugInnen, denen wir im Laufe des Filmes begegnen, nicht wie üblich mit Namen, Funktion oder anderen biographischen Informationen eingeführt. Daraus resultiert ein spezifisch filmisches Spannungsverhältnis zwischen der Präsenz als Individuen mit Gesicht, Stimme und Mimik einerseits und ihrer Verwendung als zuweilen namenlosen Elementen der filmischen Erzählung. „[D]ie Personen kehren in der Geschichte in sehr spezifischen grundlegenden Momenten wieder, weil sie eine Idee, eine Geschichte, ein Gefühl vorantreiben.“ (Berg/Castillo 2008: 40) Die jeweilige persönliche Lebensgeschichte wird im Film zu fragmentarischem Material, das in eine kollektive Geschichte transformiert wird, die Castillo als einen „Chor aus Stimmen“ bezeichnet. Erst im Abspann erfahren die ZuschauerInnen etwas zu den am Film beteiligten Personen, erst jetzt, am „Ende entdeckt man, dass jeder Einzelne eine fürchterliche Geschichte hat, alle sind im Gefängnis gewesen, wurden gefoltert, waren im Exil. Ein großer Teil ist heimlich zurückgekehrt, einige waren bis 2002 im Gefängnis“ (ebd.).

Die Guzmáns Film bestimmende Frage nach der Weitergabe der Erinnerung ist auch in Castillos Film zugegen. Allerdings erhält sie hier eine andere Zuspitzung: „Wie können wir unsere Geschichte an diejenigen vermitteln, die sich darin wieder-

15 „Ich habe unsere Erinnerungen in einen Film gepackt und von unserem Allende erzählt. ... Es ist ein Film im Innern einer Erinnerung, die sich an andere Geschichten, Erinnerungen, Sichtweisen anfügt.“ (Berg/Castillo 2008: 40)

erkennen?“, fragt Castillo in einer Sequenz, in der Jugendliche die alte Hymne des MIR mit einem kleinen Streicherorchester nachspielen. Die Parallele zu dem von Guzmán inszenierten Jugendorchester, das in den Straßen von Santiago die Hymne der UP spielt, ist eindrücklich. Doch in diesem Fall soll keine Verwirrung in der Öffentlichkeit gestiftet werden, es sind die Jugendlichen selbst, die sich mit dem Stück die zerstörte politische Tradition anzueignen versuchen. Dieser Unterschied ist wesentlich, denn es geht Castillo meines Erachtens nicht darum, eine schlummernde Erinnerung wachzurufen, sondern um die Frage, *wie* die vergangenen Erfahrungen für die heutigen Auseinandersetzungen aktualisiert und damit nutzbar gemacht werden können. Sie fragt sich, ob die alten Worte der Hymne ausreichen, um in der Gegenwart neue kollektive Aktionen hervorzurufen, oder ob die alten Erinnerungen die neuen Erfahrungen unnötig blockieren. Mit ähnlich ambivalenten Gefühlen kommentiert sie eine Hommage-Veranstaltung an Miguel Enríquez. In einem Gespräch trifft Castillos Wunsch, das Haus in der Calle Santa Fe zurückzufordern, auf die Skepsis eines jungen Genossen, der darin keine Bedeutung für die brennenden Auseinandersetzungen der Gegenwart sieht.

Mit den Worten: „Ich habe nicht abgeschworen, die in der kollektiven Aktion erlebten Momente der Freude erneut zu spüren. Also mache ich mich auf die Suche nach ihnen“, führt Castillo die oben beschriebene Sequenz ein. Die Suche führt sie in der Schlussequenz in die armen Stadtteile Santiagos und zu den sich dort auf lokaler Ebene organisierenden Menschen. Sie lässt sich von einem neuen Stadtteilaktivismus berichten, der auf nationaler Ebene kaum sichtbar ist, aber dennoch im Kleinen einen Widerstand gegen die Verhältnisse erkennen lässt. Auf der Straße spielt eine HipHop-Gruppe einen sozialkritischen Song, Jugendliche sehen zu oder tanzen mit. Wie in der Szene des Orchesters, das die MIR-Hymne spielt, steht auch hier die Suche nach Ausdrucksformen des sozialen Protestes im Vordergrund, und nicht die Irritation im öffentlichen Raum. Eine neue Form der Entwicklung kollektiver Aktionen. Castillo zeigt sich an dieser Stelle des Films mit dem Fuß zur Musik wippend im Hintergrund. Sie steht nicht im Zentrum dieser neuen Kollektivität, ist eher eine teilnehmende Beobachterin, die Altes in Neuem wahrnehmen kann.

Die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit den aus neuen Situationen entstehenden Erfahrungen, so scheint es, führen zu einem Wandel in Castillos Verhältnis zum Haus in der Calle Santa Fe. Auf dem Bürgersteig, neben ihrer Tochter sitzend, erklärt Castillo ihr: „Ich verspüre nun nicht mehr die Notwendigkeit, das Haus zurückzuerlangen. Aber ich denke, dieser Ort muss dennoch auf irgendeine Weise markiert werden.“ Zu Beginn des Films hatte Castillo darauf hingewiesen, dass nicht die Toten, sondern die Lebenden der Erinnerung bedürfen. Sie bedürfen einer Vermittlung zur ihnen unzugänglichen Vergangenheit, die gleichzeitig das Weiterleben und damit die beständige eigene Veränderung ermöglicht. Mit dem Film hat Castillo ihre persönliche Erinnerung in einen Teil der kollektiven Geschichtskonstruktio-

on überführt und damit den Weg geöffnet, um die vergangenen Erfahrungen und unerfüllten Wünsche nicht verloren zu geben. Diese Verschiebung spiegelt sich im Umgang mit dem Haus in der Calle Santa Fe und seiner Bedeutung. Es muss nicht wie ein Fetisch besessen werden, es reicht eine deutliche Markierung. So kommt es schließlich zu der Verlegung einer Gedenkplatte im Gehweg vor dem Haus.

Ans Ende der Sequenz setzt Castillo vor den Abspann eine Collage von jugendlichen DemonstrantInnen aus dem heutigen Chile. Sie erinnern an die anfangs gezeigten Aufnahmen von einer Demonstration in der Allende-Zeit. Die vergangenen Forderungen und Kämpfe, so scheint es, sind in den sozialen Kämpfen der Gegenwart aufgehoben. „Die zusammengetragenen Erinnerungsfragmente haben mir eine Tür geöffnet. Draußen ist es warm. Und andere Stimmen erfinden gemeinsam aufs Neue die Verzauberung der Welt“, resümiert Castillo am Schluss ihres Films. Der 5. Oktober 1974, der Tag des Überfalls auf das Haus in der Calle Santa Fe, wird weiterhin Teil der persönlichen Erinnerung bleiben. Die filmische Konstruktion der kollektiven Geschichte des MIR hat dieser Erinnerung eine der Gegenwart und deren Potentialität zugewandte Perspektive gegeben.

Eine Frage des Standpunkts und der offenen Fragen

Auch wenn Castillo und Guzmán gleichermaßen die Filmproduktion zum Anlass eines Besuchs Chiles nehmen und beide mit alten Bekannten und jungen Leuten sprechen, so erhalten diese Gespräche im Film doch jeweils eine andere Funktion. Über die historischen Ereignisse selbst, so scheint es, möchte Guzmán nichts mehr herausfinden, ihm geht es um die verbliebenen Erinnerungen und ihre Weitergabe an die nächste Generation. Castillo hingegen nutzt die Gespräche, um sich der Vergangenheit zu nähern und zugleich die Bedeutung der so erarbeiteten Einsichten zu diskutieren. Während Guzmán in Testreihen erprobt, wie viel Erinnerung sich in die Gegenwart und in das kollektive Gedächtnis retten können, untersucht Castillo mögliche Konstellationen von Vergangenheit und Gegenwart auf ihre persönliche wie politische Brauchbarkeit hin. Einerseits sucht Castillo trotz oder wegen ihrer persönlichen Erfahrung und Erinnerung einen neuen Zugang zum heutigen Chile, andererseits erfordert diese Suche sowohl die Bereitschaft zur Selbstkritik als auch eine Offenheit für die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse.

Auch hinsichtlich der Diktaturzeit sind deutliche Differenzen in der Perspektive sichtbar, die sicher auch mit der persönlichen Lebensgeschichte zu tun haben. Für Guzmán ist die Bombardierung des Präsidentenpalastes und der Tod von Salvador Allende das einschneidende Ereignis, mit dem *Chile, la memoria obstinada* beginnt. Die folgenden 17 Diktaturjahre verdichten sich in diesen Aufnahmen der Bombardierung zu einer Schwelle. Der Putsch erscheint als vernichtender Schlag gegen die Linke, ein Schlag, der Guzmán ins Exil trieb und dem viele seiner Freunde zum Opfer

fielen. Die Jahre danach sind für den Film nur insofern von Interesse, als Guzmán bei seiner Rückkehr auf eine Jugend trifft, die abgeschnitten von der Erinnerung an die Unidad Popular aufwuchs. Mit dem Film überschreitet Guzmán 1996 die Schwelle in umgekehrter Richtung ein zweites Mal und versucht nun, die Lücke, die die Diktatur zwischen seiner Generation und der gegenwärtigen Jugend gerissen hat, zu schließen.

Castillo hingegen gibt in ihrem Film der Diktaturzeit und dem Widerstand gegen die Militärjunta einen zentralen Platz. So einschneidend der Putsch für die Linke auch war, in den persönlichen Erinnerungen, aber auch in der darauf aufbauenden Geschichtserzählung, überwiegt die Kontinuität des Widerstands von den Landbesetzungen der späten 1960er Jahren bis zu den sozialen Protesten der heutigen Zeit. Eine Kontinuität freilich, die beständigen Wandel, Zweifel und Neuorientierungen einschließt. Die Zeit des Exils ist nicht allein eine schmerzhaft Trennung, das Leben in der Diktatur keine leere Zeit, vielmehr sind das Leben im Exil und unter der Diktatur zwei parallel verlaufende Entwicklungslinien, zwischen denen es immer wieder Schnittpunkte und Interferenzen gibt.

Castillos andere Perspektive auf die chilenische Vergangenheit und Gegenwart führt auch zu einer anderen Geschichtskonstruktion und Konzeption des Films. Sie verwendet wie Guzmán Archivaufnahmen, doch sie sind bei Castillo keine Dokumente einer verlorenen Welt, an der sich die Erinnerungen messen lassen müssen. Vielmehr sind die historischen Aufnahmen Zeugnisse eines Kampfes, der bis in die Gegenwart reicht. Wenn die Kamera sich Orten und Gesichtern widmet, dann ist sie nicht auf der Suche nach Erinnerung, sondern spürt der Frage nach, ob im gegenwärtigen Chile von der Menschlichkeit und Solidarität, die in der Zeit der Unidad Popular offen zu Tage trat und in der Zeit der Diktatur im Untergrund fortlebte, etwas in der Gegenwart erhalten geblieben ist. Mit der Anwesenheit ihrer Kamera und ihrer Person provoziert Castillo weniger die Erinnerung an vergangene Ereignisse, auch wenn sie immer wieder danach fragt, sondern ruft solidarische Gesten auf, schafft Situationen, in denen sie ihr im Exil und auf Reisen in Chile gewonnenes Bild einer feindlich gesonnenen Gesellschaft überprüfen kann.

Gemeinsam ist Castillo und Guzmán die Distanz der ins Exil Getriebenen, die sich dort, in Europa, auch über das erzwungene Exil hinaus eingerichtet haben. Ihr Verhältnis zu Chile ist nah und fern zugleich – in gewissem Sinne sind nicht nur die Filme von Guzmán und Castillo, sondern auch sie selbst, als Personen, Medien der Vermittlung zwischen dem Außen- und dem Innenblick auf die chilenische Gesellschaft. Ihre Filme ermöglichen es, an diesem komplexen Prozess der Vermittlung teilzuhaben. Sie sind darum mehr als bloße Quellen der Sozialgeschichte. *Chile, la memoria obstinada* und *Calle Santa Fe* erforschen historische Zusammenhänge, aktualisieren vergangene Erfahrungen und konstruieren damit eine Gegengeschichte zum herrschenden Diskurs.

Ich danke für Kritik und Anregungen Gesa Foken, Christoph Klotz, Helen Schwenken und dem Herausgeber Cristian Alvarado.

Literatur

- Berg, Olaf (2006): Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern. In: Zeitschrift für kritische Theorie 22/23: 68-98.
- (2008): The Challenge of Film Considered as Historical Research. Claude Lanzmann's Approach to the Shoah: Constructing History in Dialectical Time-Images. In: Cultural Studies Review 14: 124-136.
- Berg, Olaf, Carmen Castillo (2008): „Keine Geschichte mit großem G“. Interview mit der chilenischen Regisseurin Carmen Castillo. In: iz3w 304: 39-40.
- Guzmán, Patricio (1997): La memoria obstinada. Proyecto /Guión imaginario. Transcripción de las intervenciones. In: Viridiana 17: 62-107.
- Marx, Karl (1960): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx-Engels-Werke, Bd. 8. Berlin: 111-207.
- Millán, Francisco Javier (2001): La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina. Huelva.
- Rosenstone, Robert A. (1988): History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. In: American Historical Review 93: 1173-1185.
- (2006): History on Film, Film on History. Harlow.
- Rother, Rainer (1991): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin.
- Skoller, Jeffrey (2005): Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film. Minneapolis.
- Thies, Sebastian (2008): ImagiNaciones perdidas. La narración de la nación desde la experiencia de la diáspora en *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán. In: Sabine Hofmann (Hg.): Más allá de la nación. Medios, espacios comunicativos y nuevas comunidades imaginadas. Berlin: 195-216.
- White, Hayden (1994): Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a.M.