

Tim Christmann (Saarbrücken)

Grenzerfahrung, Grenzüberschreitung, Grenzüberwindung: Das Falkland/Malvinas-Trauma in Lola Arias' Film *Teatro de Guerra* (2018)

This article will examine the cinematic approach to the trauma of the Falklands/Malvinas War in Lola Arias' film *Teatro de Guerra* (AR/ES, 2018). The armed conflict between Argentina and Great Britain in 1982 can be understood as a traumatic liminal experience, whose artistic reception pushes conventional aesthetics to their limits and calls for innovative representational strategies. Based on a cultural studies approach to the Falklands/Malvinas War as a collective trauma, this contribution will highlight selected moments of aesthetic border crossing in *Teatro de Guerra*, by which the film succeeds in transcending boundaries between former enemies of the war.

Keywords: *Trauma; documentary film; cultural memory; Falklands War; Malvinas;*

1 Der Falklandkrieg: eine traumatische Grenzerfahrung

Militärische Auseinandersetzungen wie der Krieg um die etwa 500 Kilometer vor der patagonischen Küste gelegenen Falklandinseln – in Argentinien als *Islas Malvinas* bezeichnet – lassen sich auf verschiedenen Ebenen als Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen verstehen. Die Landung argentinischer Truppen auf der seit 1837 von Großbritannien verwalteten Inselgruppe im Südatlantik am 2. April 1982 wurde von der Regierung in London und großen Teilen der britischen Zivilgesellschaft als völkerrechtswidrige Grenzverletzung gewertet, während die Militärjunta in Buenos Aires die seit Jahrhunderten umstrittenen Besitzansprüche auf die Eilande mittels der gewaltsamen Invasion endgültig für sich zu entscheiden beabsichtige. Der damalige argentinische Präsident und Diktator Leopoldo Galtieri erhoffte sich durch einen raschen Sieg über das Vereinigte Königreich die massiven innenpolitischen Probleme sowie die desolaten Menschenrechtslage im eigenen Land kaschieren zu können. Nach nur drei Monaten brutaler Kämpfe stand die Niederlage Argentinien, die 655 argentinischen und 255 britischen Soldaten das Leben gekostet hatte und



gleichzeitig den Anfang vom Ende der seit 1976 herrschenden Diktatur einläutete.

Für die Inselbewohner*innen und insbesondere die Soldaten und deren Angehörige stellt dieser Disput um nationale Grenzziehungen in erster Linie ein traumatisches Ereignis und somit eine Grenzerfahrung im physischen und psychischen Sinne dar. In seiner für die interdisziplinäre Traumaforschung grundlegenden Monografie *The Trauma Question* definiert Roger Luckhurst Trauma als «piercing or breach of a border» (2008: 3), also als ein existenziell lebensbedrohliches Erlebnis, das aufgrund seiner ungeahnten Wucht die seelischen Schutzmechanismen eines Individuums derart überlastet, dass die Betroffenen noch jahrelang unter den Spätfolgen leiden. Wenngleich eine Vielzahl der Falkland/Malvinas-Veteranen bis heute unter Posttraumatischen Belastungsstörungen leidet (Etchebarne 2002; Robinson 2011: 569-570), wird den ehemaligen Soldaten im kollektiven Gedächtnis Argentiniens und Großbritanniens bislang nur ein marginaler Platz beigemessen. Während der erinnerungspolitische Diskurs im Vereinigten Königreich den Konflikt im Südatlantik inzwischen zu einem unbedeutenden «distant war» (Maltby 2016: 2) degradiert hat und diesbezüglich ein unreflektiertes «standard hero narrative» (ibid.: 33) vorherrscht, das den britischen Veteranen meist schon die Möglichkeit einer Traumatisierung aufgrund ihres Sieges in Abrede stellt, ist die *Guerra de las Malvinas* in ihrer Qualität als unbewältigtes nationales Trauma in Argentinien allgegenwärtig. Dies bedeutet indes nicht, dass die Bedürfnisse der ehemaligen Soldaten oder der Hinterbliebenen im Mittelpunkt staatlicher Erinnerungspolitik stehen. Stattdessen lässt sich ihre Position als ein «liminal state at the fringes of postdictatorship transitional justice» (Montez 2018: 9) beschreiben. So dienten die Männer zwar einer menschenverachteten Diktatur, wurden nicht selten aber selbst Opfer des Regimes, das seine eigenen Soldaten foltern ließ. Sie wurden als Helden verabschiedet und kehrten nach nur wenigen Wochen als Besiegte zurück. Auch wenn der Krieg von einer verhassten Militärjunta begonnen wurde, so befürwortete und befürwortet heute noch eine Mehrheit der Argentinier*innen eine *recuperación* der als besetzt erachteten Malvinas. Vitullo resümiert die Ambiguität, mit welcher in Argentinien bis in die Gegenwart auf den Falklandkrieg geschaut wird, wie folgt:

Este apoyo mayoritario de la sociedad, y el hecho de que la derrota haya implicado una victoria al facilitar el camino para el regreso de la democracia, convierten a esta guerra en una suerte de punto ciego de la historia nacional, en un espacio liminal, extirpado de la periodización histórica que encierra el término *dictadura*, pero ajeno también a *democracia* (2006: 29).

Es ist gerade diese Kombination aus ambivalenter Verortung des Krieges in einem diffusen Grenzbereich zwischen Diktatur und Demokratie, dem Status der Veteranen als Repräsentanten *und* Opfer der Militärjunta sowie die uneindeutige Positionierung der argentinischen Gesellschaft gegenüber den Ereignissen von 1982, die «die Verarbeitungsmöglichkeiten des Kollektivs [überfordert]», wie es Angela Kühner (2008: 88) in Analogie zum Trauma-Phänomen auf individueller Ebene formuliert, und die den Malvinas-Krieg zu einem kollektiven Trauma werden lässt, das imstande zu sein scheint, den argentinischen Memoriadiskurs an seine Grenzen zu bringen. Charakteristisch hierfür ist eine «Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr» (ibid.: 90), welche die Erinnerung an den Falkland-Konflikt in Argentinien auszeichnet: Während nach dem Ende der Militärjunta zunächst ein unter der Bezeichnung *desmalvinización* bekannt gewordener Diskurs des (Ver-)Schweigens die traumatische Erinnerung unterdrücken sollte und die Malvinas fast gänzlich aus der öffentlich intensiv geführten Debatte um die Aufarbeitung der Diktatur ausgeklammert wurden (Hemer 2018: 152), gibt es inzwischen starke Bestrebungen, zuallererst mittels kultureller Objektivationen wie den im ganzen Land anzutreffenden Hinweistafeln mit der Aufschrift «Las Malvinas son Argentinas», Gedenktagen oder dem Singen von Liedern in Schulen die Erinnerung wachzuhalten. Dabei suggeriert der erinnerungspolitische Diskurs, vergleichbar dem klinisch-psychischen Diskurs auf individueller Ebene,¹ dass einzig und allein die politisch-kulturelle (Wieder-)Eingliederung der vom restlichen Argentinien abgespaltenen Falklandinseln – Lorenz (2013: 21) spricht anschaulich von einem «fragmento separado del cuerpo nacional» – Aussicht auf eine Überwindung des nationalen Traumas bietet (cf. hierzu auch Hemer 2018: 151). Der Malvinas-Krieg ist im argentinischen Kontext demnach in erster Linie ein «symbolvermittelte[s] Trauma» (Kühner 2008: 109), das den zahlreichen individuellen Traumata der

¹ Ein psychisches Trauma widersetzt sich der Integration ins Bewusstsein des betroffenen Subjekts. Trauma-Therapien zielen daher darauf ab, das vom Bewusstsein abgespaltene Erlebte in die Erinnerung zu überführen (Assmann/Jeftic/Wappler 2014: 14).

Veteranen nur unzureichend Bedeutung beimisst. Welche fatalen Konsequenzen dies nach sich zieht, wird angesichts hunderter Suizide ehemaliger Soldaten (Etchebarne 2002) augenscheinlich.

McGuirk (2007: iv) begreift den Krieg von 1982 als ein «unfinished business [...] that still provokes reaction, and at every level of society». Mit seiner Feststellung betont er die Langzeitfolgen des Falkland/Malvinas-Traumas, das auch fast vier Jahrzehnte nach dem lediglich 74 Tage dauernden Konflikt nach vielfältigen Formen der Bearbeitung verlangt. Dass eine ästhetische Auseinandersetzung in Film, Theater, Literatur und Kunst einen privilegierten Zugang zu (kollektiven) Traumata bieten kann, heben nicht nur Kalpan/Wang (2004: 12) hervor, die ganz allgemein eine gesteigerte kulturelle Produktion infolge traumatischer Perioden konstatieren. Gleichermaßen kommt Vitullo in ihrer Studie zur literarischen und kinematographischen Rezeption des Falklandkrieges in Argentinien zu dem Schluss: «Malvinas es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí» (2012: 16). Ein Blick in die Sekundärliteratur zur Thematik verdeutlicht, wie intensiv der Falklandkrieg von argentinischen und britischen Kunst- und Kulturschaffenden rezipiert worden ist und wird. Die wohl umfassendste Studie hierzu hat Bernard McGuirk mit seiner 2007 erschienen Monografie *Falklands-Malvinas* vorgelegt. Ein Überblick über mehr als 40 argentinische Werke zum Malvinas-Konflikt ist ebenfalls bei Vitullo (2012: 193-194) und Montez (2018: Kapitel 4) zu finden, wobei Rodolfo Fogwills Roman *Los Pichiciegos* (1983) zumeist die Rolle einer «ficción fundacional de la guerra» (Vitullo 2012, 72) zugewiesen wird. Die Wirkmacht dieses ersten wie vieler nachfolgender Romane, Filme und Theaterstücke liegt vor allem darin begründet, dass sie nicht dem offiziellen heroisierenden Erinnerungsdiskurs anheimfallen (Schlickers 2016: 296), sondern das kollektive Trauma *von unten* zu perspektivieren versuchen, indem sie die zahlreichen individuellen Traumata in den Fokus der Betrachtung rücken.

2 Rezeption des Falkland/Malvinas-Traumas: Lola Arias' ästhetische Grenzüberschreitungen

Die 1976 in Buenos Aires geborene Lola Arias hat sich einen Namen als Autorin, Theater- und Filmregisseurin, Performerin und Musikerin gemacht, die den Fokus ihres Schaffens auf die Aufarbeitung von Diktatur- und Gewalterfahrungen legt und dabei stets transnationale und transgenerationale Verflechtungen der Erinnerung(en) an diese traumatischen Ereignisse in den Blick nimmt. In den identisch konzipierten Bühnenstücken *Mi vida después* (2009) und *El año en que nació* (2012)² etwa rekonstruieren professionelle Schauspieler*innen mithilfe authentischer Objekte wie Fotos, Briefen oder Kleidungsstücken das Leben ihrer Eltern unter der argentinischen bzw. chilenischen Militärdiktatur und legen so Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten des Gedenkens offen. Eine ähnliche Annäherung an das Trauma des Falklandkrieges verfolgt der Film *Teatro de Guerra* (engl. *Theatre of War*), Arias' Debüt als Regisseurin, das auf der Berlinale 2018 mit dem Preis der ökumenischen Jury sowie dem Art Cinema Award der Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai ausgezeichnet wurde. Protagonisten des als Dokumentarfilm klassifizierten Werks sind sechs Falkland/Malvinas-Veteranen: die drei Argentinier Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo und Rubén Otero sowie die drei ehemaligen britischen Soldaten David Jackson, Lou Armour und Sukrim Rai. Die Männer sind nicht zum ersten Mal Teil eines Projektes zur Aufarbeitung des Konfliktes im Südatlantik. Vielmehr ist *Teatro de Guerra* eingebettet in ein von Arias konzipiertes komplexeres, transmediales Gesamtprojekts, das 2014 mit der Videoinstallation *Veteranos* seinen Anfang nahm: In Kurzfilmen stellen fünf argentinische Veteranen, unter ihnen Marcelo Vallejo, für sie einschneidende Kriegserfahrungen an alltäglichen Orten wie beispielsweise dem Arbeitsplatz nach. Durch diese Form des Reenactments, das im Rahmen der anschließenden Filmanalyse noch genauer besprochen wird, werden Formen traumatischer Wiederkehr und Intrusion in die alltägliche Gegenwart problematisiert. Seine Fortsetzung findet diese

² Eine komplette Übersicht über das umfangreiche Schaffen Lola Arias' findet sich auf der Homepage der Künstlerin: <https://lolaarias.com/category/projects/> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).

erste Annäherung an das Falkland/Malvinas-Trauma im transnationalen Bühnenspiel *Campo Minado/Minefield*, das 2016 auf dem Brighton Festival Premiere feierte, sechs Monate später erstmals in Buenos Aires zu sehen war und seither in zahlreichen Ländern aufgeführt wurde und 2017 als bilinguales Buch in englischer und spanischer Sprache erschienen ist. In *Campo Minado/Minefield* stehen die obengenannten sechs ehemaligen Kriegsteilnehmer erstmals *gemeinsam* vor einem Publikum, wo sie ihren ganz persönlichen aber auch ihren mit den anderen Veteranen geteilten traumatischen Erinnerungen Ausdruck verleihen. Zwar ist Arias' Stück nicht das erste dokumentarische Bühnenwerk über den Falklandkrieg und dessen Nachwirkungen. Perera betont jedoch treffend, dass es das erste ist, das explizit den Versuch unternimmt, die «imposibilidad de una memoria única sobre Malvinas» (2016: 163) zu thematisieren.

In *Teatro de Guerra* begleiten wir dieselben drei argentinischen und drei britischen Soldaten abermals bei ihrer kollektiven Erinnerungsarbeit. Nicht nur der Titel des Films nimmt Bezug auf die ihm zugrundeliegende Bühnenszenierung, sondern auf inhaltlicher Ebene ist *Campo Minado/Minefield* ebenso stets präsent. Denn zum einen finden sich zahlreiche Szenen in *Teatro de Guerra* so oder so ähnlich bereits im Drama, zum anderen problematisiert der Film metareflexiv den mühsamen Entstehungsprozess von *Campo Minado/Minefield*, setzt hierbei aber ganz eigene Akzente, wie noch zu zeigen sein wird. Die Hauptintention von Arias' Gesamtprojekt zum Falkland/Malvinas-Trauma lässt sich jedoch schon an dieser Stelle erkennen: Indem es die subjektive Erinnerung der Kriegsveteranen in den Mittelpunkt rückt, begreift es sich als Gegendiskurs zur eingangs skizzierten offiziellen Erinnerungspolitik sowohl in Argentinien wie auch in Großbritannien. Wenig verwunderlich scheint daher die fast gänzlich ausgebliebene Unterstützung des Projekts durch offizielle Einrichtungen in Argentinien (Perera 2016: 168). Und noch etwas anderes zeigt der Blick auf das transmediale Falkland/Malvinas-Projekt: Eine ethisch angemessene künstlerische Rezeption traumatischer Grenzerfahrungen, ob individuell oder kollektiv, bringt konventionelle Muster und Ästhetiken an ihre Grenzen. Eine adäquate Annäherung an das und die Bearbeitung des Traumas, das sich aufgrund seiner sinnzerstörenden Wucht zunächst jeglicher Repräsentation zu entziehen scheint und daher allzu oft als «the ultimate limit of representation» (Kaplan/Wang 2004: 4) angesehen wurde, verlangt nach Innovationen

auf formal-stilistischer und inhaltlich-thematischer Ebene, erfordert also ästhetische Grenzüberschreitungen, wie sie in Lola Arias' Arbeiten auszumachen sind.

3 *Teatro de Guerra: Grenzverwischung und Grenzüberwindung*

«Film visualisiert, kommuniziert, transformiert traumatische Wunden und bereichert den Traumadiskurs um neue Darstellungsweisen und symbolische Deutungsmuster», schreibt Köhne (2012: 7) in der Einleitung zum von ihr herausgegebenen Band *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*. Gleichermäßen bereichert *Teatro de Guerra* Lola Arias' Gesamtprojekt um eine cineastische Perspektive auf das Trauma des Falklandkrieges, die *Veteranos* und *Campo Minado/Minefield* nicht einnehmen (können). Anders als das Theaterstück, das nach einem kurzen Prolog mit der Vorstellung der Protagonisten einsetzt, nimmt der Film ein für den Briten Lou zentrales traumatogenes Ereignis zum Ausgangspunkt seiner fragmentarischen Handlung, die keiner chronologisch-linearen Erzählachse zu folgen scheint. Die Eröffnungssequenz (0:00:52-0:04:11)³ zeigt in einer Halbtotale, wie die sechs Protagonisten von links und rechts in eine leere, ruinöse, nicht geografisch zu verortende Halle kommen. Die Veteranen bewegen sich langsam durch den Raum und gehen allmählich dazu über, eine Kriegsszene nachzustellen, in der ein argentinischer Soldat in den Armen Lous seinen Verwundungen erliegt. Bereits in diesen ersten Szenen lassen sich für das gesamte Werk paradigmatische Momente der Grenzüberschreitungen und -verwischungen analysieren.

Zunächst beobachtet der Zuschauende den Eintritt der Männer in das filmische Bild und gleichzeitig den Übertritt von der realen in eine konstruierte Welt, die den Rahmen der Traumabearbeitung bildet. Dieser Rahmen (cf. Elsaesser/Hagener 2017: 29), der ästhetische Artefaktstatus der Bearbeitung des Falkland-Traumata wird demnach nicht nur im Titel des Films, *Teatro de Guerra*,

³ Die Zeitangaben beziehen sich auf die am 24. Juni 2019 auf Arte ausgestrahlte Version von *Teatro de Guerra*. In der deutschen Version trägt der Film den Untertitel *Der Krieg in ihren Köpfen*.

sinnfällig, sondern von Anfang an betont und im weiteren Verlauf immer wieder bewusst markiert. Dies mag erklären, weshalb in zahlreichen Einstellungen Mitglieder der Filmcrew oder die technische Ausrüstung (z.B. Mikrofone, Scheinwerfer, Kabel) explizit in Szene gesetzt werden (0:08:26-0:14:05). In seinem für das lateinamerikanische Dokumentarkino charakteristischen, metafilmischen und metareflexiven Duktus appelliert der Film an das Publikum, das «Wissen um die Inszenierungsaspekte des Dargestellten» (Diekmann 2014: 92) nicht aus dem Blick zu verlieren. Notwendig scheint dies nicht zuletzt deshalb, weil in *Teatro de Guerra* – und das ist ebenfalls emblematisch für den Dokumentarfilm in Lateinamerika (cf. Arenillas/Lazzara 2016: 2) – die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion durch das Verfahren des Reenactments an vielen Stellen aufzuweichen beginnen. Kommen wir noch einmal zur oben beschriebenen Eröffnungssequenz zurück: Das Reenactment des für Lou traumatischen Erlebnisses ist kein simples, originalgetreues Nachstellen, das Anspruch auf historische Authentizität erheben möchte. Das legen allein schon die zivile Alltagskleidung der Veteranen sowie der sie umgebende, neutrale Raum nahe. Der Rahmen lässt keinen Zweifel daran, dass sich die Protagonisten physisch im Hier und Jetzt befinden. Und dennoch verwischen die Grenzen zwischen Kriegs- und Nachkriegszeit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart an einigen Stellen des Films zusehends und die sechs Männer scheinen nach und nach in ihre Kämpferrollen zurückzukehren. *Teatro de Guerra* problematisiert auf diese Weise, wie schon die Videoinstallation *Veteranos*, die quälende Wiederkehr des traumatischen Ereignisses in einer Gegenwart, die sich mit Leys als «painful, dissociated traumatic present» (2000: 3) bezeichnen lässt. In einer späteren Szene wird das Zusammenfallen der Zeitebenen visuell dadurch markiert, dass die ehemaligen Soldaten Teile ihrer alten Uniform wieder anlegen – aber eben nur *Teile* (0:18:45-0:19:40; 0:20:12-0:20:45).

Und noch eine dritte Sequenz (0:48:56-0:51:43) soll als Beispiel dafür dienen, dass eine unkontrollierte und vollständige Intrusion der traumatischen Vergangenheit in *Teatro de Guerra* gerade nicht stattfindet. Wir sehen Lou in einer britischen Uniform. Die Kamera fokussiert seinen Mund, aus dem abermals die Erzählung über den Tod des argentinischen Soldaten zu vernehmen ist. Lous Stimme ist auch dann noch zu hören, als sich seine Lippen nicht mehr bewegen. Diese Stimme, die aus dem Off kommt, gehört dem jungen Soldaten

Lou, der in einer Fernsehdokumentation aus dem Jahre 1984 schon einmal Auskunft über das traumatische Ereignis gegeben hat. Nach einem Schnitt wird eben dieses Interview, in dem Lou dieselbe Uniform trägt, Teil der filmischen Diegese von *Teatro de Guerra*. Das Verschwimmen der Zeitgrenzen ist eine Rückkehr zu Lous Trauma, das ihn 1984 noch sichtlich stärker belastet als in der Gegenwart. Und so werden die Zuschauer*innen zwar Zeug*innen einer *Auseinandersetzung* mit dem Trauma, die jedoch keine traumatische *Wiederkehr* impliziert. Denn inzwischen hat Lou gelernt, so sagt er selbst, eine lindernde Distanz zur Grenzerfahrung aufzubauen und diese als eine kohärente Geschichte zu narrativieren. Betrachten wir erneut die bereits mehrfach zitierte Eingangssequenz, zeigt sich, dass das Reenactment gleichwohl in starkem Maße durch narrative Momente geprägt ist. Indem Lou seine Handlungen kommentiert, gelingt es ihm, sein Trauma in einer kohärenten Erzählung zu reflektieren. Seinen Kulminationspunkt erreicht der traumareflexive Modus im Nachstellen eines Kriegserlebnisses durch die Veteranen mithilfe eines Miniaturmodells und kleiner Kunststofffiguren (0:23:20-0:25:56). Auch dies ist eine Form des Reenactments, das in seiner betonten Artifizialität darauf verweist, dass es «[f]ür den traumatischen Ursprung [...] kein kohärentes Bild mehr geben [kann]» (Köhne 2012: 8f.), der Krieg also selbst nicht adäquat und erst recht nicht wirklichkeitsgetreu repräsentierbar ist, sondern lediglich in Form seiner bis in die Gegenwart reichenden traumatischen Konsequenzen gefasst werden kann. Lola Arias reiht sich durch den Rekurs auf diese von Blejmar als «playful memories» oder «toy memory art» (2016: 51) bezeichnete Vergangenheitsaufarbeitung in eine Riege junger argentinischer Kunstschaffender ein, die in ihren Werken die «limitations of monuments and conventional testimonies when dealing with the legacies of the traumatic past» (ibid.: 54) ausreizen und deren bekannteste Vertreterin wohl Alberta Carri mit ihrem Film *Los rubios* (2003) ist.

Das Nachstellen der Kriegsszenen sowie der Umgang mit dem Trauma im Allgemeinen alterniert in *Teatro de Guerra* also zwischen zwei Bewegungsrichtungen, die laut Elizabeth Jelin für das Zeugnisablegen unabdingbar sind: «Regresar a la situación límite, pero también regresar de la situación límite. Sin esta segunda posibilidad, que significa salir y tomar distancia, el testimonio se torna imposible» (2012: 124). Ein Verharren in der traumatogenen Grenzsituation hat Lola Arias von vorneherein zu verhindern versucht, da sie die Filmdialoge

als Ergebnis von Gesprächs- und Aushandlungsprozessen mit den Protagonisten gescrriptet hat. Lola Arias bemerkt diesbezüglich: «Todas estas escenas de la película son, a la vez, auténticas y artificiales» (Press Kit 2018: 3). Zwar wird vielerorts nie vollkommen ersichtlich, wo in dieser und vielen anderen Szenen des Films die Grenzen zwischen Schauspiel und Spontaneität, «dem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib» (Fischer-Lichte 2012: 12), zwischen pathologischem «acting-out» und therapeutischem «working-through» (LaCapra 1994: 205) liegen. Doch die Teilnahme an Arias' Filmprojekt entpuppt sich für Lou und die anderen traumatisierten Männer als eine Therapie, die ihnen dabei hilft, aus ihrer vermeintlich passiven Opferrolle herauszutreten. Die Veteranen, so könnte man sagen, spielen im wahrsten Sinne die Rolle ihres Lebens und bauen durch eben dieses auf vorgegeben Dialogen basierende Spiel eine Distanz zur eigenen belastenden Vergangenheit auf und können erst so ihr Zeugnis ablegen. In diesem Sinne evoziert und dokumentiert *Teatro de Guerra* kein traumatisches *Re-enactment*, sondern vielmehr ein angeleitetes «conscious enactment» (Levine 2009: 61). Begreift man Gefühle von Ohnmacht und Hilflosigkeit als grundlegende Erfahrungen von Traumatisierten, stellen Strategien der Selbstermächtigung und Zurückgewinnung von Kontrolle effektive Heilungsansätze dar (Kühner 2008: 50). Auf die Frage, welche Rolle er in einem Film über den Krieg am liebsten einnehmen würde, antwortet einer der argentinischen Veteranen: «Yo me siento protagonista» (0:06:17-0:06:43). *Teatro de Guerra* bietet den ehemaligen Soldaten die Chance, nicht nur die Rolle des kinematographischen Protagonisten zu verkörpern. Vielmehr wird ihnen wieder eine Verfügungsgewalt über die eigene Erinnerung zuteil, die die unkontrollierbare Dominanz des Traumas abmildert. Ihre aktive Partizipation am erinnerungskulturellen Diskurs zum Falklandkrieg erhebt die Veteranen in den Rang von «archaeologist[s] of [their] own past», wie Teichert (2020: 1139) bezugnehmend auf eine Szene analysiert, in der der Argentinier Marcelo authentische Kriegsobjekte wie Stiefel, Jacken oder Karten aus einer Holzkiste hervorholt und seine damit verbundenen Erinnerungen zum Ausdruck bringt (0:07:52-0:08:26).

Gewiss, jeder der Männer hat den Krieg auf seine ganz individuelle Art und Weise durchlebt und erlitten, natürlich hat jeder der Veteranen seine ganz eigene, subjektive Sicht auf und Erinnerung an das Jahr 1982. *Teatro de Guerra*

verhehlt nicht, dass zwischen den einstigen Feinden bis heute fundamentale ideologische Grenzen existieren. Erkennbar wird dies an den T-Shirts mit dem Aufdruck «Las Malvinas son Argentinas», welche die argentinischen Protagonisten fast ausnahmslos tragen. Auch wenn die Frage der territorialen Zugehörigkeit der Inseln bis heute offen ist, gibt es doch etwas, das allen Veteranen gemein ist: ihr Falkland/Malvinas-Trauma. Denn trotz seiner destruktiven Wirkung, darf die kollektive und somit verbindende Dimension des Traumas nicht außer Acht gelassen werden. Erikson formuliert anschaulich: «So trauma has both centripetal and centrifugal tendencies. It draws one away from the center of group space while at the same time drawing one back» (1995: 186). Inwieweit Trauma tatsächlich als «very link between cultures», um Cathy Caruths (1995: 11) berühmtes Diktum an dieser Stelle zu bemühen, fungieren kann, beweisen die Protagonisten in *Teatro de Guerra*, wenn sie gemeinsam musizieren oder in einer Diskothek tanzen. Eine besonders starke Ausprägung findet das verbindende Momentum des Films in einer inszenierten Therapiesitzung, in welcher der Argentinier Marcelo dem Briten David Jackson von den Symptomen seiner Posttraumatischen Belastungsstörung berichtet (0:30:22-0:32:16). In dieser Szene, deren dokumentarischer oder fiktionaler Status nicht eindeutig zu bestimmen ist, verflüssigen sich die Dichotomien zwischen Opfer und Täter, Freund und Feind, Gut und Böse. Die Einzelschicksale Marcelos und der anderen fünf Veteranen stehen dem zwischen Heroisierung und Viktimisierung alternierenden erinnerungspolitischen Diskurs zum Falklandkrieg (cf. Hemer 2018: 155) diametral gegenüber und unterlaufen diesen. Allerdings lassen der Film sowie die Regisseurin selbst wenig Zweifel daran aufkommen, dass dieser «convivio multilingüe y plurinacional» (Perera 2016: 172) lediglich das Resultat einer «comunidad utópica» (Arias zit. in Méndez 2018) bildet, eine fiktionale Gemeinschaft, die so nur durch Lola Arias' cineastisches Projekt zustande gekommen ist und auch nur in einem neutralen, transnationalen Erinnerungsraum Bestand haben kann. Ästhetisch manifestiert sich dieser von Grenzen losgelöste Ort in denjenigen Szene des Films, die, wie die beschriebene Therapieszene, vor einem nahezu vollständig weißen Hintergrund gedreht wurden. Fast schon einem traumatischen Wiederholungszwang gleich kehrt *Teatro de Guerra* am Ende zu seinem Ausgangspunkt, dem Tod des argentinischen Sol-

daten in Lou Armours Armen, zurück. Der Kontrast zu den bislang analysierten Szenen könnte größer nicht sein. Denn nun sind es nicht mehr die Veteranen, die als Protagonisten des Reenactments auftreten, sondern Vertreter*innen einer jüngeren Generation, die «von den Vorfahren die Aufgabe übertragen bekommen, das Trauma stellvertretend zu bewältigen» (Kühner 2008: 143). Die transgenerationelle Weitergabe des kollektiven Traumas, also dessen Nachwirken über Generationengrenzen hinweg, für das Marianne Hirsch (2012: 22) den Begriff der «postmemory» geprägt hat, nimmt in der zweiten Hälfte von *Teatro de Guerra* immer mehr Raum ein. Die Aspekte der Weitergabe reichen von Informationsveranstaltungen der Veteranen in Schulen (0:43:59-0:47:25) bis hin zu dem den Film abschließenden Reenactment, in dem die Repräsentant*innen der zweiten Generation nach und nach in die Rollen der traumatisierten Kriegsteilnehmer schlüpfen. Im Gegensatz zu den vorherigen Reenactment-Szenen in *Teatro de Guerra* scheint nun einer authentischen und realistischer Darstellungsweise mehr Bedeutung beigemessen zu werden: Die jungen Männer und Frauen tragen Kampfuniformen und Waffen, die von denjenigen der Veteranen kaum zu unterscheiden sind. Den Vertreter*innen der nachkommenden Generation werden sogar – wenn auch nur mit Schminke und Kunstblut – Wunden zugefügt, die den Verletzungen der Protagonisten von 1982 ähneln sollen (1:06:36-1:09:59). Anschließend beobachten die verkleideten Jugendlichen, wie die älteren Veteranen, die für Lou traumatogene Szene nachstellen, um in einem finalen Schritt sukzessive den Part ihres jeweiligen Alter Egos zu übernehmen, während Gabriel, Marcelo, Rubén, David, Lou und Sukrim nun ihrerseits die Rolle der Beobachter verkörpern (1:10:00-1:15:00). Was zunächst wie eine traumabedingte Dissoziation, ein Heraustreten aus dem eigenen Körper, anmutet, entpuppt sich letzten Endes als erneute und ultimative «toma de distancia terapéutica» (Visconti 2019: 213). Die sechs Veteranen haben ihr Zeugnis abgelegt und den Vertreter*innen der zweiten Generation den Status von sekundären Zeug*innen übertragen. Aus der transgenerationellen Weitergabe wird nun, so könnte man sagen, eine Wiedergabe des Falkland/Malvinas-Traumas. Diese Wiedergabe, versinnbildlicht im Reenactment durch die Jugendlichen, kann im realweltlichen Memoriadiskurs ihren Ausdruck in repräsentativen und performativen Praktiken, wie sie das Kino, das Theater oder die Literatur bereithalten, finden. *Teatro de Guerra* spannt somit den Bogen vom

individuellen zum kollektiven Erinnern und betont die Wechselwirkungen zwischen einer unabgeschlossenen Vergangenheit, der Gegenwart und einer offenen Zukunft, die durch das Trauma des Falklandkrieges miteinander verbunden sind.

4 Schlussbemerkung

«De hecho, esta obra necesitó de tiempo. Necesitó de estos 34 años. No me interesa la guerra, me interesa la posguerra» (zit. in Cruz 2016), reflektiert Lola Arias die Entstehung ihres Projektes zum Falklandkrieg von 1982. In der Tat liegt der Fokus von *Teatro de Guerra* nicht auf der traumatogenen Grenzerfahrung des Krieges selbst, sondern auf dessen traumatischen Langzeitfolgen. Die Annäherung daran erfordert den Einsatz filmischer Gestaltungsmittel, die ihrerseits Grenzüberschreitungen implizieren. Mittels metareflexiver, an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation angesiedelter Techniken sowie seinem stetigen Gegenwartsbezug schafft es der Film, den Topos der Unrepräsentierbarkeit von Traumata zu entkräften und darüber hinaus sogar eine traumalindernde Wirkung zu entfalten. Demzufolge bildet *Teatro de Guerra* nicht einfach eine vorgegebene Realwelt ab, vielmehr generiert der Film neue Realitäten. In erster Linie betrifft dies die sechs Protagonisten. Wenn Reenactments laut Dreschke et al. auf «[die] Wiederaufführung, [das] Nacherleben und [die] Revision» (2016: 10) eines Sachverhaltes abzielen, lässt sich für *Teatro de Guerra* eine Fokussierung des Revisions-Aspektes ausmachen, da die Teilnahme an Lola Arias' Projekt für die Männer eine therapeutische Komponente darstellt und ihren Blick auf die traumatische Vergangenheit nachhaltig modifiziert. Doch Traumata lassen sich nicht auf eine rein individuelle Ebene beschränken, wie Kaplan hervorhebt: «[...] trauma conflates or blurs the boundaries between the individual and the collective» (2005: 19). Und so versteht sich der Film nicht zuletzt als Beitrag zur Bearbeitung des kollektiven Falkland/Malvinas-Trauma, indem er mit seiner unpathetischen Vielstimmigkeit und antimonumentalen Widersprüchlichkeit den hegemonialen Memoriadiskurs in Argentinien und Großbritannien zu untergraben beabsichtigt und alternative Möglichkeiten der Vergangenheitsaufarbeitung bereithält. Jede Aufführung von *Teatro de Guerra*

kann auf den erinnerungskulturellen Diskurs zum Falklandkrieg die gleiche Wirkung entwickeln wie die Reenactments auf die sechs Veteranen: ein in das Bewusstsein rufen der Grenzerfahrung, das die bisherigen Bearbeitungsstrategien des Traumas um eine innovative, gegenhegemoniale Perspektive bereichert.

Bibliographie

- Arenillas, María Guadalupe; Lazzara, Michael. 2016. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium». In: Dies. (edd.): *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-19.
- Arias, Lola. 2017. *Minefield/Campo minado*. London: Oberon Books.
- Assmann, Aleida; Jetic, Karolina; Wappler, Friederike. 2014. «Einleitung». In: Dies. (edd.): *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld: Transcript, 9-23.
- Blejmar, Jordana. 2016. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Palgrave Macmillan.
- , 2017. «Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' *Minefield/Campo minado*». In: *Latin American Theatre Review*, Vol. 50, No. 2, 103-123.
- Caruth, Cathy. 1995. «Introduction». In: Dies. (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 3-12.
- Cruz, Alejandro. 2016. «El campo minado de la memoria», <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-campo-minado-de-la-memoria-nid1885262/> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).
- Diekmann, Stefanie. 2014. «Der andere Schauplatz. Zur Theaterdarstellung im Kino». In: Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (edd.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: Transcript, 87-103.
- Dreschke, Anja. 2016. «Einleitung». In: Dies. (edd.): *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*. Bielefeld: Transcript: 9-23.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. 2017. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Erikson, Kai. 1995. «Notes on Trauma and Community». In: Caruth, Cathy (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 183-199.
- Etchebarne, Juan. 2002. «El trauma suicida de las Malvinas», <https://www.elmundo.es/cronica/2002/330/1013413872.html> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).
- Fischer-Lichte, Erika. 2012. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Hemer, Oscar. 2018. «Islands in Distress. Making Sense of the Malvinas/Falklands War». In: Bystrom, Kerry; Slaughter, Joseph R. (edd.): *The Global South Atlantic*. New York: Fordham University Press, 144–164.
- Hirsch, Marianne. 2012. *Family Frames. Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Jelin, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick et al.: Rutgers University Press.

- Kaplan, E. Ann/Ban Wang. 2004. «Introduction. From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity» In: Dies. (edd.): *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1-22.
- Köhne, Julia Barbara. 2012. «Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen». In: Dies. (ed.): *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*. Berlin: Kadamos, 7-25.
- Kühner, Angela. 2008. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial.
- LaCapra, Dominic. 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Leys, Ruth. 2000. *Trauma. A Genealogy*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Levine, Stephen K. 2009. *Trauma, Tragedy, Therapy. The Arts and Human Suffering*. London; Philadelphia: Jessica Kingsley.
- Lorenz, Federico. 2013. *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Luckhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. London; New York: Routledge.
- Maltby, Sarah. 2016. *Remembering the Falklands War. Media, Memory and Identity*. London: Palgrave Macmillan.
- McGuirk, Bernard. 2007. *Falklands-Malvinas. An Unfinished Business*. Seattle: New Ventures.
- Méndez, Mercedes. 2018. «Lola Arias y su personal visión de Malvinas», https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/espacio-urbano/lola-arias-personal-vision-malvinas_0_ryff4gwPm.html (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).
- Montez, Noe. 2018. *Memory, Transitional Justice, and Theatre in Postdictatorship Argentina*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Perera, Verónica. 2016. «Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en *Campo minado* de Lola Arias» In: *Investigacion Teatral*, Vol. 9, N° 13, 159-173.
- Press Kit zu *Teatro de Guerra* (2018), <http://www.docmontevideo.com/archivos/teatro-de-guerra-kit-de-prensa.pdf> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).
- Projekte von Lola Arias. <https://lolaarias.com/category/projects/> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).
- Robinson, Lucy. 2011. «Soldiers' Stories of the Falklands War: Recomposing Trauma in Memoir». In: *Contemporary British History*, Vol. 25, N° 4, 569–589.
- Schlickers, Sabine. 2016. «Narraciones perturbadoras: la guerra de Malvinas en literatura y cine» In: Semilla Durán, María A. (ed.): *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Villa María: Eduvim, 277-299.
- Teatro de Guerra*. Regie: Lola Arias. Argentinien; Spanien 2018.
- Teichert, Erika. 2020. «Lola Arias' *Campo minado*/Minefield (2016): Exploring Dramatherapy in Documentary Theatre». In: *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 97, 1131-1146.
- Visconti, Marcela. 2019. «Teatro de guerra». In: *Cine Documental*, Vol. 19, 211-214, <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/criti5.pdf> (zuletzt eingesehen am 25.1.2021).

- Virtullo, Julieta. 2006. «Relatos de desertores en las ficciones de la guerra de Malvinas». In: *Hispanamérica*, Vol. 35, N° 104, 29-38.
- , 2012. *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

