

**Die Kommunikation und das Ungesagte.  
Verdrängung und postdiktatoriale Geschichtskonstruktion  
in *La historia oficial* (1985) von Luis Puenzo**

**1. Zwischen individuellem Schicksal und nationaler Historiographie: zur didaktischen Konzeption des Filmes**

*La historia oficial* von Luis Puenzo ist eine der ersten filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema der argentinischen Militärdiktatur. Noch im Jahre 1983, während der letzten Wochen der Terrorherrschaft, hatte Puenzo geplant, mit versteckten 16mm-Kameras heimlich und unter riskanten Bedingungen zu drehen. Das Buch wurde jedoch kurz nach dem Ende der Junta fertiggestellt, so dass die Dreharbeiten, die sämtlich an Originalschauplätzen in Buenos Aires stattfanden, bis 1985 unbehelligt beendet werden konnten. Im Zentrum von *La historia oficial* steht ein Aspekt der Diktatur, dessen traumatische Folgen bis heute nachwirken. Es geht um die Zwangsadoptionen von Kindern inhaftierter, später ermordeter oder spurlos verschwundener Mütter, die oftmals während der Gefangenschaft zur Welt gebracht wurden. Die juristischen, ethischen und psychologischen Auseinandersetzungen mit dieser grausamsten aller militärischen Säuberungsaktionen halten bis heute an. Sie werden inzwischen von der Enkelgeneration der *desaparecidos* weiterverfolgt und sind vor allem darum besonders schmerzhaft, da die Kinder oftmals von den Mördern und Folterern der leiblichen Eltern adoptiert wurden<sup>1</sup>.

*La historia oficial* nimmt sich als erster Spielfilm überhaupt dieses Themas an. Vermutlich erhielt er auch aus diesem Grunde zwei der wichtigsten internationalen Filmpreise: 1985 die Goldene Palme auf dem Filmfestival von Cannes und 1986 den Oscar für das beste Originaldrehbuch. Der Anspruch des Filmes ist ein exemplarischer. Er wird dadurch eingelöst, dass individuelles und kollektives Schicksal, privates Verhältnis zur Geschichte und offizielle Historiographie auf programmatische Weise

---

<sup>1</sup> Cf. neben vielen anderen Untersuchungen hierzu Caraballo, Charlier, Carulli 1982, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas 1986, Castiglioni 2001, Rodríguez 1996.

in Beziehung gesetzt sind. Alicia Marnet de Ibáñez, die weibliche Hauptfigur, (verkörpert von Norma Aleandro) hat mit ihrem Ehemann Héctor ein Mädchen adoptiert, das mit großer Wahrscheinlichkeit die Tochter von *desaparecidos* ist. Sie wird sich über diesen Hintergrund, den nur ihr Mann genau kennt, erst sukzessive bewusst. Über die Arbeit Alicias, die Geschichtslehrerin an einem Gymnasium in Buenos Aires ist, kann der Film die familiären Enthüllungen zugleich kritisch auf Konzepte der nationalen Historiographie und ihrer Vermittlung öffnen.

Dieses doppelte Geschichtsverhältnis, das privat und öffentlich zugleich in Szene gesetzt wird, kristallisiert sich im Dialog. In der Kommunikation zwischen den Figuren zeichnet sich zwischen Gesagtem und Ungesagtem, Bewusstem und Verdrängtem das traumatische Geheimnis der Adoptivtochter und seine sukzessive Enthüllung ab, die gleichwohl nie an ihr Ziel gelangt: Die wahre Identität des Kindes kann bis zum Schluss nicht letztgültig geklärt werden. Parallel zu den Enthüllungen, die ihr Familienleben erschüttern, überdenkt Alicia auch in der Arbeit neue Konzeptualisierungen und Vermittlungsmöglichkeiten eines Geschichtsbildes, dem sie lange treu war, da es vordergründig im Zeichen der Objektivität und Quellentreue steht. Letztlich wird ihr jedoch bewusst, dass die offiziellen Versionen der nationalen Vergangenheit oftmals einer impliziten Legitimation und Plausibilisierung der Tyrannei dienen.

Diese vielfältigen Korrelationen, die der Film zwischen privater und nationaler Geschichte konstruiert, sollen im Folgenden schrittweise erschlossen werden. Zuerst kann auf der Grundlage einer historischen Situierung und Strukturanalyse der Filmhandlung gezeigt werden, wie das Verschwiegene und Verdrängte – also außerhalb der Kommunikation Stehende – sich immer wieder in supplementären und uneigentlichen Repräsentationsformen Bahn bricht. Diese Dialektik zwischen Kommunikation, Ungesagtem und Wiederkehr des Verdrängten kann mithilfe der psychoanalytischen Kategorien von Verschiebung und Verdrängung sowie ihrer rhetorischen Äquivalente von Metapher und Metonymie gefasst werden. Sie bestimmt zwar vorrangig das Feld der individuellen Nachforschungen Alicias, wirkt aber auch auf die didaktische und öffentliche Vermittlung der argentinischen Geschichte zurück. In dieser Hinsicht skizziert der Film Perspektiven einer alternativen Historiographie, deren Interesse gerade dem Verschwiegenen gilt, und die abschließend mit Bezug auf Theorien des kollektiven Gedächtnisses analysiert wird.

Im Mittelpunkt der Handlung steht das Ehepaar Alicia und Héctor Ibáñez, deren Adoptivtochter Gaby zum Zeitpunkt der Handlung etwa fünf Jahre alt ist. Vordergründig führen die drei ein glückliches Familienleben. Zunehmende Risse erhält das Idyll jedoch infolge verschiedener Einflüsse und Ereignisse. Zum einen führt Alicia, die als Lehrerin eine quellentreue und faktenorientierte Vision der nationalen Vergangenheit vermittelt, kontroverse Diskussionen mit ihren Schülern über neuralgische Punkte der argentinischen Geschichte und Gegenwart. Besonders emotionsgeladen verläuft eine Unterrichtsstunde, zu deren Beginn Mitglieder der Klasse Zeitungsartikel über die *desaparecidos* und den Verbleib der Kinder verschwundener Mütter an die Tafel heften. Gleichzeitig wird Alicia auch privat auf das Geheimnis ihrer Tochter und die Verstrickungen ihres Mannes aufmerksam. Insbesondere ihre alte Weggefährtin Ana, die unter der Junta verhaftet und gefoltert wurde, ins Exil floh und erst seit kurzem wieder zurück in Buenos Aires ist, erzählt anlässlich eines Besuches von ihren traumatischen Erfahrungen, während Héctor das Gespräch mithört. Überhaupt weckt das Verhalten des Ehemannes bei verschiedenen Gelegenheiten zunehmend Alicias Argwohn. Seine Arbeit, deren konkrete Hintergründe diffus und wenig konkret bleiben, scheint sich dubiosen Unternehmungen mit amerikanischen Geschäftsleuten und hohen argentinischen Militärs zu widmen. Fragen über die wahren Hintergründe von Gabys Adoption weicht er vorerst abwiegelnd, dann zunehmend aggressiver aus. Diese unterschiedlichen Beobachtungen und Erfahrungen verdichten sich zu dem Verdacht, dass Héctor die Tochter einer verschwundenen Mutter adoptierte, ohne seiner Frau die Wahrheit zu sagen, und veranlassen sie zu einer privaten Recherche über die wahre Identität Gabys. Im Verlaufe ihrer Nachforschungen macht Alicia schließlich die Bekanntschaft einer Frau, die allwöchentlich mit den *Madres de la Plaza de Mayo* für die Aufklärung des Schicksals der verschwundenen Kinder demonstriert und die Großmutter der Adoptivtochter sein könnte. Héctor, den nicht zuletzt auch seine eigene Herkunftsfamilie als Opportunisten und Profiteur der Militärdiktatur ansieht, weist die Dame und ihr Anliegen jedoch brutal zurück. Gleichzeitig zu dieser privaten Krise, die sich kontinuierlich zuspitzt, gerät er in bedrohliche geschäftliche Schwierigkeiten und verliert in der letzten Sequenz des Filmes schließlich die Nerven. Mit einer Kaltblütigkeit, die den geübten Folterer erkennen lässt, misshandelt er seine Frau, die ihn nach dieser Eskalation ehelicher Gewalt weinend

umarmt. Dabei bleibt offen, ob es sich um eine Geste der Vergebung oder des endgültigen Abschiedes handelt.<sup>2</sup>

## 2. Verschiebung und Verdichtung: Repräsentationen des Ungesagten

Vor allem die erste Hälfte des Filmes steht im Zeichen einer Inszenierung verdrängter Bewusstseinsinhalte. Während Alicia zu Beginn der Handlung noch nicht wahrhaben möchte, dass Gaby mit großer Wahrscheinlichkeit die Tochter von *desaparecidos* ist, leidet das Mädchen selber, wie verschiedentlich suggeriert wird, unter posttraumatischen Störungen. Sie brechen sich immer wieder in spezifischen Symptomen Bahn, deren Ursprungskonstellationen dabei zumindest schemenhaft erkennbar werden. Grundsätzlich konstituieren sich die spezifischen Formen der *mise en scène* und Narration<sup>3</sup> dieses Verdrängten im Spannungsfeld von Kommunikation und Repräsentation. Folgt man Freuds Topologie des psychischen Apparates, können verdrängte Besetzungsenergien ja nicht einfach verschwinden, sondern schaffen sich alternative Artikulationsformen. Auch in *La historia oficial* folgt die Logik des Symptoms den Dynamiken des Unbewussten, wie sie von Freud erstmals in der Traumdeutung, dem „Königsweg zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben“ (Freud 1982a: 577) erkannt und beschrieben wurden. Inhalte des wachen Erlebens, die aufgrund traumatischer Impulse oder anderer Blockierungen des Wahrnehmungsapparates nicht den Weg in das System des Bewusstseins finden, bahnen sich über die Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung neue Wege der Manifestation (Freud 1982a: 280-308). Dabei ist die Verschiebung auf der horizontalen Ebene syntagmatischer Beziehungen angesiedelt, die Verdichtung hingegen auf der paradigmatischen Achse simultaner Überlagerungen. In beiden Fällen bleibt ein vergleichendes Moment zum ursprünglichen Inhalt oder Objekt des Verdrängten gewahrt, das jeweils die Bedingung der Substitutionen bildet. Bei der Verschiebung ist es das Kriterium der räumlichen und zeitlichen Nachbar-

---

<sup>2</sup> Blommers (zuletzt eingesehen am 9.1.2015) interpretiert den Schluss als Abschied, was sich fiktionssimmanent nicht letztgültig stützen last. Die folgende Analyse des Filmes kann sich kaum auf bisherige Arbeiten zu *La historia oficial* stützen, aus diesem Grund werden sie nur punktuell einbezogen. Einen guten Überblick zum Thema der Diktatur im Kino gibt Oubiña 1993.

<sup>3</sup> Cf. hierzu grundlegend Bordwell, Thompson 2010: 68-102; 176-228.

schaft, bei der Verdichtung jenes der inhaltlichen Ähnlichkeit. Gemäß seiner zentralen These, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, konnte Jacques Lacan vor diesem Hintergrund diesen Operationen spezifische rhetorische Verfahren zuordnen (Lacan 1985: 20; ders. 2001). Gründet die Verschiebung auf dem Prinzip der Kontiguität und entspricht von daher der Metonymie, folgen die Ersatzbildungen der Verdichtung der semantischen Similarität. Sie funktioniert von daher nach den Gesetzen der metaphorischen Substitution (Lacan 1966a: 511 ff.; Lang 1993: 237-239).

Kehren wir vor diesem Hintergrund zu *La historia oficial* zurück, so zeigt sich, dass vor allem die erste Hälfte des Filmes von verschiedenen Inszenierungsformen eines Unbewussten dominiert wird, das in der Kommunikation zwischen den Figuren ungesagt bleibt, sich aber nach den Dynamiken der Verdichtung und Verschiebung in alternativen Repräsentationsformen Bahn bricht. Dabei stehen drei komplementäre Zusammenhänge im Mittelpunkt: einmal das Trauma der Adoptivtochter, sodann die sukzessive Bewusstwerdung Alicias, die ihre Komplizität mit dem Schweigen (Visconti 2014: 5) jedoch zunehmend überwindet, und schließlich die konstanten Anstrengungen Héctors, ein Familienidyll zu inszenieren, das auf Lügen, Verdrängungen und Verbrechen basiert und darum gleichfalls von Ersatzbildungen bestimmt wird. Diese drei Brennpunkte unbewussten Erlebens sollen im Folgenden anhand signifikanter Episoden näher analysiert werden.

Eine der ersten suggestiven Szenen zeigt die Adoptivtochter Gaby beim abendlichen Bad, bei dem sie ein Lied der argentinischen Schriftstellerin Maria Elena Walsh mit dem Titel *En el País de Nomeacuerdo* singt (5:25-6:09)<sup>4</sup>:

En el País de no me acuerdo,  
Doy un paso y me pierdo,  
Un pasito por allí  
No recuerdo si lo di,  
Un pasito por allá,

---

<sup>4</sup> Alle Zeitangaben erfolgen nach der DVD Luis Puenzo (2007): *La historia oficial* (1983), Edición especial 30 aniversario a beneficio de las abuelas de Plaza de Mayo, Argentina Video Home 2007.

Ay que miedo me da  
Un pasito para atrás  
Y no doy ninguno más  
Porque ya yo me olvidé  
Donde puse el otro pie.

Der Text bezieht sich in mehrdeutiger Weise auf die *Guerra sucia* im Argentinien der frühen 1980er Jahre. Das besungene Land verweist also in einer raumzeitlichen Verschiebung metonymisch auf die siebenjährige Ära der Junta. Es evoziert zum einen die allgemeine und allgegenwärtige Angst, sich durch unbedachte Handlungen verdächtig zu machen. Die Zeilen sind aber auch lesbar als Ausdruck einer diffusen, womöglich verdrängten Erinnerung der Opfer selber an die Schrecken der Tyrannei. Dafür spricht nicht zuletzt die pragmatische Aporie der Sprechsituation, denn das Ich des Textes befindet sich offenbar in einem Land, an das es sich gleichwohl nicht erinnern kann.

Dass Gaby dieses Lied während des Bades singt, wird doppelt motiviert. So ruft ihr Alicia vom Schlafzimmer aus zu, sie solle singen, damit man sich nicht sorgen müsse, dass sie in der Wanne ertrinke: „Cantás para saber que no te ahogas.“ (5:45). Weiterhin erfährt man wenig später, nach der Ankunft der Kinderfrau (6:17-7:12), dass Alicia selbst eine Aufnahme des Liedes in der Wohnung hört, was offenbar des Öfteren vorkommt, da das Mädchen den Text auswendig kennt. Über mehrfache Kontiguitäten stellen sich von hier aus implizite Bezüge zum noch ungenannten Hauptthema des Filmes her. So evoziert die Gefahr des Ertrinkens in der Badewanne, die von Alicia selbst expliziert wird, einschlägige Foltertechniken, die in den Gefangenenlagern der Junta praktiziert wurden. Ihre beste Freundin Ana wird ihr dies anlässlich eines späteren Besuches aus eigener Erfahrung bestätigen. Zusätzlich gestützt wird diese Konnotation durch die ängstliche Warnung, Gaby solle auf keinen Fall den Kopf unter Wasser halten. Eine zweite uneigentliche Sinnebene führt dann zur Geschichte der Adoptivtochter, deren Eltern mit großer Wahrscheinlichkeit in den Foltercamps des Militärs ermordet wurden.

Vor diesem Hintergrund erweisen sich das Lied und seine pragmatische Rahmung im Ritual des abendlichen Bades als mehrfache Metonymie, und damit zugleich als multiple Verschiebung im Sinne einer Psychologie des Unbewussten. In Bezug auf Gaby suggeriert es ihre tragische Lebensgeschichte und das wahrscheinliche Schicksal der Eltern, in Bezug

auf Alicia hingegen die lähmende Angst vor der Wahrheit. Damit antizipieren und profilieren die unbewussten Subtexte der Szene zentrale narrative und psychologische Muster des Filmes. Sie konturieren nicht zuletzt die komplexe Mutter-Kind Beziehung sowie die inneren Ängste Alicias, den immer deutlicheren Indizien nachzugehen – Ängste, die sie mit den Nachforschungen zur Herkunft ihrer Tochter schließlich überwindet.

In dramaturgischer Hinsicht erfüllt die Szene die Funktion einer expositorischen Vorstellung der Figuren sowie einer impliziten, gleichwohl präzise in Szene gesetzten Eröffnung des Konfliktes. Sie setzt sich bruchlos fort mit dem ersten Auftritt des Ehemannes, der eine große Puppe als Geschenk für Gaby mitbringt:



Abbildung 1 (7:35)

Bezeichnenderweise nimmt man ihn zuerst als Reflex im Spiegel wahr. Er kommuniziert mit Alicia von der Wohnungstüre aus, ohne sie selber zu sehen:



Abbildung 2 (7:20)

Die Tochter selber steht abseits und beobachtet die Eltern wiederum indirekt, durch die Glasscheibe einer Türe. Beide umarmen überglücklich die Puppe, nicht wissend, dass Gaby sie beobachtet:



Abbildung 3 (7:49)

Anschließend bringt Héctor die Tochter ins Bett, während Alicia die Puppe im Arm hält und in einen Kinderwagen bettet. Auch diese Episode

ist ein Effekt metonymischer Verschiebungen. Sie verweisen auf eine initiale Situation, die imaginär beschworen und verdoppelt wird, als bedürfe sie der Sanktionierung durch Wiederholung. Wie später deutlich wird, handelt es sich dabei um die Adoption Gabys durch Héctor, der sie vorgeblich aus einer Klinik nach Hause brachte. Die metonymische Relation zur ursprünglichen Adoption – die eigentlich ein heimlicher Kindesraub war, der im Imaginären der Familie persistiert – bringt dabei das Geschäftsmäßige und zugleich Verborgene der ursprünglichen Konstellation zur Geltung: Suggestiert wird ja letztlich, dass Héctor die Tochter wie eine Ware erworben hat. Alicias Bemerkung, die Puppe – welche auch noch die Größe Gabys hat – sei lebendig wie aus Fleisch und Blut („Ay, parece de carne, tocála“, 7:40), stützt diese Konnotation zusätzlich.

Wiederum wird also ein Ungesagtes durch die Dynamik der Verschiebung in uneigentlicher Form repräsentiert. Symptomatisch ist auch, dass Héctor mit dem riesigen Geschenkkarton zuerst nur als Reflex in einem Spiegel zu sehen ist (Abbildung 1). Spiegelszenen sind ja in psychologischer Sicht grundsätzlich bedeutsam als Indikatoren einer narzisstischen Selbstwahrnehmung, die auf Idealisierungen und imaginäre Vervollständigungen des Selbst zielt. Sie verweisen psychogenetisch auf einen Persönlichkeitstyp, der die Differenz zwischen dem defizitären Subjekt der Wahrnehmung und seiner objekthaften Idealität im wahrgenommenen Spiegelbild nicht anerkennt (Lacan 1966a). Die Verschiebung, die hier durch die hintergründige *mise en scène* ins Bild gesetzt ist, führt somit zu einem psychologischen Subtext, der diesmal der Charakterisierung des Ehemannes dient. Nach außen repräsentiert und inszeniert Héctor das Ideal-Ich eines glücklichen und rechtschaffenen Familienvaters, während er in Wahrheit auf diffuse Weise in die Machenschaften der Militärjunta verstrickt ist, sich ein Kind ermordeter Eltern aneignete, womöglich für den Tod der Eltern verantwortlich ist und die eigene Frau darüber im Unklaren lässt. Wie Jacques Lacan in Anlehnung an Freud gezeigt hat, neigt der narzisstische Persönlichkeitstyp grundsätzlich zu affektischen Extremen und zur Aggression, da er die Differenz von eigentlichem und idealisiertem Selbst leugnet (Lacan 1966b): Die Beziehung zum Spiegelbild ist einerseits von der Selbstliebe geprägt, die jedoch immer wieder subvertiert wird vom tödlichen Hass auf alles, was die narzisstische Konstruktion zu entlarven droht. Wenn Héctor in der abschließenden Szene des Filmes seine Frau, die ihn zur Rede stellt, mit der kalten Routine des geübten Gewalttäters misshandelt, zeigt sich, wie ein

solcher Vernichtungsimpuls jederzeit hinter der jovialen und gutbürgerlichen Fassade hervorbrechen kann. Wie zynisch er mit dem heimlichen Verbrechen, das die Basis seiner offiziellen Identität als Familienvater bildet, umgeht, deuten einige flüchtige Kommentare gegenüber Alicia an. So leidet sie etwa unter den gehässigen Bemerkungen ihrer Freundinnen bezüglich der Adoption, worauf Héctor entgegnet, dass es Gaby wenig interessiere, ob sie vom ‚Storch gebracht oder den Zigeunern geraubt‘ wurde (11:17). Die Wortwahl bringt nicht nur eine grundsätzliche Menschenverachtung gegenüber den ermordeten Eltern zum Ausdruck. Sie verweist auch darauf, dass auch Gaby nicht als eigenständiges Familienmitglied wahrgenommen, sondern als Objekt narzisstischer Projektionen und Fantasmen missbraucht wird. Diese Funktion, die ihr mit der imaginären Konstruktion des Familienidylls durch die Adoptiveltern zukommt, wird etwa ins Bild gesetzt, wenn sie mit der Puppe eng umschlungen schläft.

Weitere Dialoge schreiben diese Subtexte fort. Dies zeigt sich besonders deutlich anlässlich des erwähnten Besuches von Alicias Freundin Ana, die ihr von den Zwangsadoptionen berichtet. Der Abend kippt von fröhlicher in verzweifelte Trunkenheit, als Ana auf die Qualen ihrer eigenen Haft zu sprechen kommt, und endet mit einem metaphorisch verdichteten Stilleben, das die Befleckung des vermeintlichen Familienglücks zum Ausdruck bringt: Ein halbvolles Likörglas ergießt sich neben einem überfüllten Aschenbecher über Fotos, auf denen man Gaby und ihre Adoptiveltern erkennt (28:53).

Einen dramaturgischen Höhepunkt erreicht das Verfahren der imaginären Verdoppelung schließlich mit dem Geburtstagsfest Gabys. Es gerät – wiederum über Effekte metonymischer Verschiebungen – zur tragischen Reaktivierung eines Traumas. Alicia lädt einen Zauberer ein, der die Kinder mit Kunststücken unterhält. Die Stimmung beginnt zu kippen, als der Magier mit einer langen Nadel zuerst einen Luftballon, dann aber eine Stoffpuppe durchbohrt:



Abbildung 4 (33:24)

Als einige Kinder panisch zu schreien beginnen, reagiert Gaby zunächst gleichgültig und geht alleine auf ihr Zimmer, wo sie mit ihrer Puppe spielt und sie tröstet, als sei sie das eigene Kind: „Mi bebé. ¿Estabas triste? Bueno, no llore, mi bebé.“ (35:01) Erst im Moment, da die Kinderschar mit Fußtritten die Türe öffnet, das Zimmer stürmt und mit Spielzeugwaffen eine regelrechte Razzia nachstellt (35:42), gerät auch sie in Panik, beginnt zu weinen und drückt die Puppe an sich (35:44).



Abbildung 5 (35:42)



Abbildung 6 (35:44)

Die Sequenz stellt das vermutlich eindringlichste Beispiel für die obsessive Wiederholung und Verdoppelung verdrängter und traumatischer Erfahrungen dar. Wenn bereits die Zauberkunststücke unschwer als verfremdete Folderszenen erkennbar sind, ist noch mehr das aggressive, aber letztlich harmlose Überfallspiel als Wiederholung eines initialen Traumas inszeniert. Suggestiert wird letztlich, dass bereits Gabys Eltern unangekündigt von einer Gruppe Militärs abgeholt wurden, wie es dem üblichen Vorgehen der Junta entsprach, und die Mutter dabei schützend ihr Kind in den Arm nahm. Das Trauma – und hierin liegt seine strukturelle Nähe zu den psychologischen Komplexen – persistiert im Unbewussten, da die bewusste Wahrnehmung durch eine Aktivierung des Reizschutzes blockiert wurde. Solange der verdrängte Inhalt nicht sprachfähig ist, wird er dabei durch die Macht des Wiederholungszwanges immer wieder neu aktiviert (Freud 1982b). In Lacans linguistischer Neulektüre der freudianischen Traumatheorie wird dieses Konzept durch das Moment des Zuspätkommens präzisiert. Schockhaft ist demnach nicht das Erlebnis an sich, sondern vielmehr die Lücke, die es im Wahrnehmungsapparat hinterlässt (Lacan 1973: 40-45). In dieser Perspektive besteht der Wiederholungszwang letztlich darin, die Amnestie durch spätere Erfahrungen, die zur ursprünglichen in einem Verhältnis der Ähnlichkeit stehen, nachträglich zu füllen. Die Geburtstagsfeier und ihre Eskalation folgen somit nicht nur der Logik unbewusster Verschiebungen. Sie führen auch

vor Augen, wie rückwirkende Aktivierungen einer primären traumatischen Erfahrung ausgelöst werden können. Der initiale Schock wird – selbst um den Preis einer erneuten Stimulation des ursprünglichen Leides – erneut erlebbar und in den Affekthaushalt integriert. Es ist kein Zufall, dass die Episode auf den Geburtstag der Adoptivtochter fällt, handelt es sich doch, wie im Gespräch zwischen Alicia und Héctor wiederholt deutlich wird, um ein Datum, das von ihnen willkürlich und nachträglich gewählt wurde, da das wahre unbekannt ist.

Zugleich wird in den sadistischen Zauberkunststücken ebenso wie im kindlichen Razziaspiel ein latentes Gewaltpotential evoziert, das kollektive Dimensionen hat. Insofern kann es suggestiv zu den Erfahrungen der Militärdiktatur gesetzt werden, sei es als Konsequenz oder als implizite Voraussetzung. Eine ernste und reale, erstmals auch physisch direkte Gewalt bricht auf verstörende Weise am Ende des Filmes aus. Dort stellt Alicia ihren Mann zur Rede, der seine Unfähigkeit zu kommunizieren durch Gewalt kompensiert. Er schlägt Alicias Kopf mehrmals gegen die Wand und klemmt ihre Hand im Türstock ein. Dabei wirken seine Gesten nicht unkontrolliert und spontan, sondern eingespielt und routiniert. Sie lassen die Automatismen des geübten Folterers erkennen – ein Verdacht, der sich wiederum über das Prinzip der metonymischen Kontiguität herstellt. Er wird zumindest implizit dadurch gestützt, dass Héctor über den verschwundenen Freund Anas Bescheid wusste, der wie sie selber in den Verliesen der Junta landete.

### **3. Von der persönlichen Erfahrung zum kollektiven Gedächtnis: Entwurf einer offiziellen Historiographie**

Was in der Kommunikation ungesagt bleibt, artikuliert sich nicht nur über symptomatische Verschiebungen im Privaten. Es wird auch in Bezug zu den Bereichen des Öffentlichen und der nationalen Historiographie gesetzt, die bereits der Titel des Filmes programmatisch ankündigt. Die Schnittstelle von persönlicher Erfahrung und kollektiver Geschichtskonstruktion bildet Alicias Arbeit. Als Lehrerin an einem Gymnasium in Buenos Aires wehrt sie sich anfangs gegen die immer vehementeren Initiativen der Schüler, mit ihr über die jüngste Vergangenheit Argentiniens, insbesondere über die *desaparecidos* zu diskutieren, nicht zuletzt aus Angst vor einer möglichen privaten Verstrickung in das Thema. Ihr sukzessiver

Gesinnungswandel, der daraufhin einsetzt, wird in drei Unterrichtsstunden paradigmatisch in Szene gesetzt und eng mit den privaten Investigationen zur Identität der Tochter parallelisiert. Die erste Sequenz (29:00-32:18) zeigt Alicia noch als rigorose Verfechterin eines positivistischen, fakten- und quellentreuen Geschichtsverständnisses. Im Mittelpunkt der Unterrichtsstunde steht Mariano Moreno, einer der Wegbereiter der Unabhängigkeit Argentiniens im frühen 19. Jahrhundert und Schlüsselfiguren der *Revolución de Mayo*. Die kontroverse Diskussion dreht sich um seine mutmaßliche, aber offiziell niemals bewiesene Ermordung im Jahre 1811. Während Alicia das Fehlen eindeutiger Quellen anmahnt und die Position vertritt, das Attentat sei eine bloße Hypothese, zweifeln die Schüler – darunter insbesondere Horacio Costa – die offizielle Historiographie mit dem Argument an, selbige werde von Mördern geschrieben, um ihre Taten zu verschleiern (31:42). Die schockierte Alicia beendet die Diskussion mit dem Hinweis, man finde nicht zu einer undisziplinierten Debattierstunde, sondern zum geregelten Geschichtsunterricht zusammen. Der anschließende harte Schnitt leitet unmittelbar zur gleichfalls eskalierenden Geburtstagsfeier Gabys über, von der sich bereits zeigte, dass sie als metonymische Folter- und Razziaszene ins Bild gesetzt wird.

In einer zweiten Geschichtsstunde spitzt sich der Konflikt weiter zu. Hier heften die Schüler Berichte über *desaparecidos* und Zwangsadoptionen an die Tafel, fordern eine offene Diskussion über das Thema und werden dabei vom liberalen Literaturlehrer Benítez unterstützt. Während Alicia den Dialog verweigert und abermals zur Disziplin mahnt, zitieren die Schüler ein Statement Mariano Morenos zur Meinungsfreiheit, das aus dem Revolutionsjahr 1810 stammt (38:47-40:06). Auch hier werden privater Verdrängungsprozess und kollektives Geschichtsbild in enge Relation gesetzt. So wie Alicia ihren Verdacht bezüglich der wahren Identität Gabys noch verdrängt und sich an die amtliche Version ihres Mannes klammert, so sperrt sie sich auch gegen ein Geschichtsverständnis, das nach den tieferen Zusammenhängen hinter der offiziellen Historiographie fragt.

Unmittelbar nach dem Unterricht gerät sie in eine öffentliche Demonstration zum Thema der *desaparecidos* und lernt dabei Gabys mutmaßliche Großmutter kennen. Ab diesem Moment wird ihre wachsende Gewissheit, die Tochter ermordeter Eltern adoptiert zu haben, mit einem veränderten Geschichtsverständnis parallel geführt, das sich nicht nur liberaleren, sondern auch konstruktivistischen Auffassungen und Konzeptionen öffnet. Entscheidend ist hierfür die dritte und letzte Unter-

richtssequenz (1:13:10-1:15:06). Alicia gibt den Schülern eine korrigierte Prüfung zur *Revolución de Mayo* zurück und liest Passagen aus den Antworten von Horacio Costa vor, dem Wortführer der kritischen Fraktion. Dabei stellt sie insbesondere eine historisch nicht belegte Behauptung zu Juan José Castelli zur Debatte, dem Sprecher der ersten unabhängigen Regierung Argentiniens nach der Mairevolution: Dem wortgewaltigen Politiker sei, so Costa, die Zunge herausgeschnitten worden, um ihn zum Schweigen zu bringen. Die Episode bezieht sich auf eine tatsächliche Amputation nach einer Tumorerkrankung Castellis. Trotz oder gerade aufgrund der Kritik – Costa hält Alicia entgegen, dass es eine Wahrheit hinter den Büchern gebe – bewertet sie die Arbeit sehr gut. Wenngleich die Episode vordergründig nicht mehr als das versöhnliche Ende eines schulischen Konfliktes zu sein scheint, so liegt ihr bei genauerer Betrachtung doch eine historiographische Programmatik zugrunde. Erst auf der Ebene der inszenierten Geschichtskonzeption wird die plakative Programmatik des Titels eingelöst. Sie soll abschließend im Rückgriff auf Untersuchungen zum sozialen und kulturellen Gedächtnis befragt werden.

Eine der bahnbrechenden Thesen aus Maurice Halbwachs' *Mémoire collective* (Halbwachs 1950) lautet, dass die Sicht einer nationalen Gemeinschaft auf ihre Vergangenheit nicht statisch und unveränderlich ist. Sie beruht vielmehr auf veränderlichen Konstruktionen, in der Regel auf interpretierenden Aneignungen von spezifischen Ereignissen, Episoden und Personen der nationalen Vergangenheit, die in sinnstiftender, meist legitimierender Weise auf die soziale und politische Aktualität bezogen werden. Jan Assmann hat sich in wesentlichen Punkten seiner Arbeit zum kulturellen Gedächtnis auf Halbwachs' *mémoire collective* berufen und sie dabei vor allem in drei Aspekten präzisiert: den Raum- und Zeitbezug der kollektiven Erinnerung, den Gruppenbezug sowie die Rekonstruktivität. (Giessen 2010: 29; Assmann 1992: 38-42). Die kollektiven Identitäten, die sich als Effekte dieser historischen Rekonstruktionen einstellen, sind dabei ebenso variabel wie der Prozess ihrer Genese: Sie stellen „kommunikative Konstrukte“ dar (Straub 1998: 104, zitiert nach Giessen 2010: 30), die auf aktiven Auseinandersetzungen mit der gemeinsamen Geschichte gründen.

Blickt man in dieser Perspektive nochmals auf die Konzepte nationaler Historiographie zurück, wie sie *La historia oficial* über die Vermittlungssituation des Schulunterrichts in Szene setzt, so wird vor allem eines deutlich. In den drei Sequenzen, die Alicias Auseinander-

setzungen mit ihren Schülern zeigen, wird ein Gesinnungswandel inszeniert, der den Wandel von einer positivistischen zur konstruktivistischen Historiographie vollzieht. Dies wird paradigmatisch an den kontroversen Diskussionen über zwei Protagonisten der argentinischen Unabhängigkeit vor Augen geführt. Der erstaunliche, in kurzer Zeit vollzogene Gesinnungswandel ist weniger psychologisch als didaktisch motiviert. Auffallend ist vor allem, dass die Deutungen der Schüler sich als kreative Aneignungen der gemeinsamen Geschichte darstellen: Aneignungen, deren exegetische Freiheit über das dokumentarisch Nachweisbare entschieden hinausgehen. Dabei sind die Interpretationen deutlich vom Bedürfnis der jüngeren Generation nach einer Meinungsfreiheit getragen, die von der soeben beendeten, siebenjährigen Militärdiktatur unterdrückt wurde. Derartige Appropriationen – im vorliegenden Fall handelt es sich um die Freiheitsdiskurse nationaler Unabhängigkeitshelden – dienen dazu, die politischen und menschenrechtlichen Notwendigkeiten nach historischen Modellen zu profilieren, zu deuten und zu legitimieren. Dass diese Interpretationen letzten Endes von der Vertreterin einer staatlichen Bildungsinstitution sanktioniert werden, verleiht ihnen zumindest tendenziell die Dignität einer offiziellen Historiographie.

Damit zeichnen sich am Ende des Filmes Konturen und Perspektiven einer postdiktatorialen Geschichtsschreibung ab. Sie folgt in wesentlichen Punkten den Aneignungsmechanismen eines sozialen Gedächtnisses, das im Sinne von Maurice Halbwachs durch „Auslassen und Verdichtung symbolische Fixpunkte schafft, die aus ihrem tatsächlichen historischen Zusammenhang weitgehend gelöst sind“ (Giessen 2010: 29) und so insbesondere in Umbruchszeiten der Standortbestimmung und Neuorientierung dienen. Erst hier zeigt sich, wie tief in *La historia oficial* private und offizielle, persönliche und kollektive Geschichte ineinandergreifen, und wie in der Parallelführung beider Ebenen die eigentliche Motivation für Alicias beruflichen und politischen Gesinnungswandel erkennbar wird. Ebenso wie sie vermutlich niemals die wahre Identität ihrer Tochter erfahren wird und immer wieder auf Vermutungen und Hypothesen zurückgeworfen wird, ist auch die Erkenntnis von Zusammenhängen der Nationalgeschichte geleitet von Thesenbildungen und dem tentativen Erkunden letztlich unbeweisbarer Hintergründe. Hier wie dort sind Approximationen, deutende Appropriationen und die Isolation einzelner Aspekte des Vergangenen Verfahrensweisen der Rekonstruktion. Vor allem aber fungieren diese Aneignungen – die das strikte Gegenteil eines

chronikalen Archivierens sind – als Bedingungen der Identitätsbildung: sei es, dass Alicia über private Nachforschungen schließlich ihre Rolle als (Adoptiv-) Mutter findet, sei es, dass die Schülergeneration ihr politisches Selbstverständnis aus Rollenmodellen der argentinischen Geschichte bezieht. Individuelle und kollektive Identitäten stellen sich in diesem Sinne als „kommunikative Konstrukte“ her (Straub 1998: 104, zitiert nach Giesen 2010: 30). Auch die mehrfache Bedeutung der titelgebenden *Historia oficial* enthüllt sich hier. Sie verweist auf den Gegensatz einer offiziellen, positivistischen und chronologischen Historiographie, die wesentliche Zusammenhänge verschweigt, zu einem explorativen und identitätsbildenden Geschichtsverständnis. Auf privater wie auf öffentlicher Ebene fungiert sie als Medium einer Kommunikation, die sich dem Ungesagten – sei es Folge der politischen Zensur oder eines psychologischen Traumas – schließlich annähert. Dies geschieht zumindest soweit, dass es nicht mehr den Effekten unbewusster Verschiebungen und uneigentlicher Repräsentationen ausgeliefert ist, sondern Gegenstand offener Dialoge werden kann. Von diesem Prozess legt vor allem der zweite Teil des Filmes Zeugnis ab.

## Bibliographie

- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Blommers, Thomas J. (2002): „Social and Cultural Circularity in *La historia oficial*“, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/blommers.html> (zuletzt eingesehen am 9.1.2015).
- Bordwell, David, Kristin Thompson (2010): *Film art. An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Calveiro, Pilar (2001): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Caraballo, Liliana, Noemí Charlier, Liliana Carulli (1996): *La dictadura (1976-1983) testimonios y documentos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Castiglioni, Marta (1982): *La militarización del Estado en la Argentina (1976/1981)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1986): *Nunca más – Never Again: A Report by Argentina’s National Commission on Disappeared People*. London: Faber & Faber.
- Freud, Sigmund (1982a): *Die Traumdeutung, Studienausgabe*. Bd. II. Frankfurt: Fischer.
- (1982b): „Jenseits des Lustprinzips.“ In: (Ders.): *Studienausgabe* Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt: Fischer, 213-272.
- Giessen, Hans W. (2010): „Kulturelles Gedächtnis und traditionelle Gemeinschaften.“ In: *Kodika/Code. Ars semiotica*. Bd. 33, N° 1-2, 29-37.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La Mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France.
- Lacan, Jacques (1966a) : „L’instance de la lettre ou la raison depuis Freud.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 493-530.
- (1966b): „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 93-100.
- (1966c): „L’agressivité en Psychoanalyse.“ In: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 101-124.
- (2001): „L’étourdit.“ In: *Autres écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 449-495.
- (1981): *Les Psychoses (=Le séminaire III)*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1973): *Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse (=Le séminaire XI)*. Paris: Éditions du Seuil.

- Lang, Hermann (1973): *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Oubiña, David (1993): „Exilios y regresos”. In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 69-81.
- Puenzo, Luis (2007/1983): *La historia oficial*. Edición especial 30 aniversario a beneficio de las abuelas de Plaza de Mayo. DVD, Argentina Video Home 2007.
- Rodriguez, Andrea (1996): *Nacidos en la sombra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Straub, Jürgen (1998): „Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs.“ In: Aleida Assmann, Heidrun Frieze (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 73-104.
- Visconti, Marcela (2014): „Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo.“ <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numeros/numero-8/articulos/lo-pensable-de-una-epoca.-sobre-la-historia-oficial-de-luis-puenzo> (zuletzt eingesehen am 12.12.2014).