

Sebastian Thies/Suzana
Vasconcelos de Melo

**Performativität, Reembodiment und
Auratisierung: Multimodale
Diskursstrategien des testimonialen
Diskurses in *Que bom te ver viva*
(1989) von Lúcia Murat und
Subversivos von André Diniz
(1999ff.)**

Abstract

The following contribution, which combines multimodal media analysis with a cultural-scientific approach, examines the medialization of testimonial discourses based on two examples: the performative documentary *Que bom te ver viva* (1989) by Lúcia Murat and the comic series *Subversivos* (1999ff.) by André Diniz. Both are about sexualized torture of female members of the resistance against the Brazilian military dictatorship, both process testimonial discourses and combine this negotiation with a reflective aesthetic transgression of the prevailing memory discourses of their time. The mediatization of testimonies on torture generally raises questions of media aesthetics and media ethics concerning the limits of what can be said and represented in media discourses. In our two case studies – which are connected through intermedial references and aesthetic transpositions, where narrative and pictorial motifs from Murat's documentary appear in the comic series – multimodality plays a

key role. As a set of discursive strategies, multimodality helps evoke an experiential spectrum beyond what can be said and what can be visualized. The cross-media comparison draws the attention to the interaction of different semiotic modalities, which construct the embodiments of suffering and traumatic experience in testimonial narratives. As these strategies are embedded in the ways in which testimonial discourse models and reflects complex world references, which are situated at the borders of subjectivity, facticity and performativity of cultural memory, this contribution also shows how referential modalities can be a useful dimension to expand the scope of possible applications for multimodal media analysis.

Der folgende Beitrag, der multimodale Medienanalyse mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz verbindet, beschäftigt sich mit der Medialisierung von testimonialen Diskursen anhand zweier Beispiele: dem performativen Dokumentarfilm *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und der Comicserie *Subversivos* (1999ff.) von André Diniz. Beiden gemein ist der Gegenstand der sexualisierten Folter an Frauen aus dem Widerstand gegen die brasilianische Militärdiktatur, beide verarbeiten Formen des testimonialen Diskurses und verbinden dies mit einer reflektierten ästhetischen Transgression der vorherrschenden Erinnerungsdiskurse ihrer Zeit. Die Mediatisierung von ZeugInnenaussagen zu Foltererfahrungen wirft gemeinhin medienästhetische und medienethische Fragen zu den Grenzen des Sag- und Repräsentierbaren in medialen Diskursen auf. In unseren beiden Fallbeispielen, die durch die intermediale Bezugnahme und ästhetische Transposition von erzählerischen und bildlichen Motiven aus Murats Dokumentarfilm in der Comicserie verbunden sind, spielt Multimodalität als Set von Diskursstrategien eine zentrale Rolle dabei, wie ein Erfahrungsspektrum jenseits des Sag- und Visualisierbaren evoziert wird. Der medienübergreifende Vergleich lenkt dabei das Augenmerk auf das Zusammenspiel von verschiedenen semiotischen Modalitäten, mit denen die Verkörperung von Leid- und Traumaerfahrungen in testimonialen Erzählungen medial konstruiert wird. Da diese Strategien eingebettet sind in die Modellierung und Reflexion der komplexen Weltbezüge des testimonialen Diskurses, die an der Grenze von Subjektivität, Faktizität und Performativität der kulturellen Erinnerung angesiedelt sind, zeigt dieser Beitrag zudem, wie die Dimension referenzieller Modalitäten im Sinne einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs der multimodalen Medienanalyse fruchtbar gemacht werden kann.

1. Embodiment und Referenzialität in der multimodalen Medienanalyse

Dieser Beitrag steht in Dialog zu jener aus der Soziosemiotik hervorgehenden multimodale Film- und Medienanalyse, wie sie ausgehend von Kress' und van Leeuwen Mitte der 1990er Jahren begonnenen Arbeiten entwickelt worden ist.

Eine Vielzahl von Autoren wie u.a. Stöckl (2004, 2006), Bateman (2008), Bateman/Schmidt (2012), und Wildfeuer (2014) haben einer Reihe von Studien mit einem umfassenden Anspruch vorgelegt, um die Komplexität der Intersemiose von Modalitäten mit einem präzisen methodologischen und terminologischen Apparat erfassen zu können. Im Gegensatz jedoch zum Ideal einer systematischen Erfassung von multimodalen Phänomenen in Texten oder deren ›Grammatik‹ folgen wir in diesem Beitrag einem kulturwissenschaftlichen Ansatz der Medienanalyse und gehen von einer spezifischen kulturhistorisch fundierten Betrachtung von Fallbeispielen aus. Das Erkenntnisinteresse liegt hierbei auf der medialen Rekonstruktion von emotionalen und körperlichen Grenzerfahrungen in Erinnerungsnarrativen. An Fallbeispiele aus diesem Kontext schließen sich weitreichende medienethische und medienästhetische Fragestellungen zu testimonialen Diskursen in der brasilianischen Erinnerungskultur der 1980er und 1990er Jahre an, anhand derer sich die Fruchtbarkeit der multimodalen Medienanalyse für kulturwissenschaftlichen Ansätze erschließt. Der Begriff der Modalität wird hier, anschließend an Kress' radikalkonstruktivistischen Ansatz, als semiotische Ressource verstanden, die innerhalb einer Diskursgemeinschaft eine entsprechende Akzeptanz erreicht.¹ In unserem Falle handelt es sich um jene mit dem Feld der kulturellen Erinnerung befasste Diskursgemeinschaft, deren Kultur- und Medienproduktion sowohl in ihrer lokalen Einbettung als auch in der transnationalen Vernetzung mit politischen, kulturtheoretischen und ethischen Positionen zu verstehen ist. Der vorliegende Beitrag nimmt sich zum Ziel, die fortlaufenden Debatten in diesem Kontext um das ›embodiment‹ (die Verkörperung) sowie den Weltbezug von Erinnerungsdiskursen im Sinne des Modalitätsbegriffs zu fassen und für eine Medienanalyse nutzbar zu machen. Aus der Problemstellung des Forschungsgegenstands folgt, dass hier eine Rekonstruktion einer Bandbreite von Diskursstrategien zu erfolgen hat, die sehr reflexiv mit den Effekten der multimodalen Intersemiose – etwa auch in Hinblick auf unterschiedliche Arten der Modalität – umgehen und somit ästhetisch Grenzen und Potenziale der medialen Multimodalität austesten.

Der konstruktive Dialog mit der multimodalen Medienanalyse ist hierbei mit einem gewissen Caveat versehen, das sich aus medienethischen Positionen der Theorie zur kulturellen Erinnerung ergibt. So stellt eine methodologische Segmentierung von Modalitäten und deren sukzessiver Zusammenschau, wie sie etwa in einer an logischen Diskursrelationen orientierten multimodalen Analyse von filmischen Texten erfolgt, aus Sicht der Theorie zur kulturellen Erinnerung nicht einfach ein gegenüber seinem Gegenstand neutrales Repertorium dar. Vielmehr werden im Bereich der testimonialen Kommunikationssituation die BeobachterInnenperspektiven prinzipiell einer ethischen und affektiven Positionierung zugeführt, die auch die Perspektive der wissenschaftlichen Betrachtung nicht ausspart. Entsprechend kann der sezierende Blick der

¹ »[S]ocially, what counts as mode is a matter for a community and its social-representational needs. What a community decides to regard and use as mode is mode« (KRESS 2010: 87, Herv. im Original).

Medienanalyse, der den Text und das durch dieses modellierte erzählende Subjekt in einzelne Modalitäten und Submodalitäten zerlegt, auch keine Neutralität für sich beanspruchen, wie im Folgenden skizziert wird. Wenn der Körper eines erzählen Subjekts in seiner Expressivität (äußere Erscheinung, Motorik, Stimme) als eine die perzeptorischen und semiotischen Modalitäten übergreifende Gestalt zu verstehen ist und die mediale Modellierung von Körperlichkeit nach Modalitäten segmentiert analysiert wird, so wird letztlich auch die diesem Körper zugrundeliegende Subjektivität einer Fragmentierung unterzogen. Entsprechend steht der analytische Blick im Kontext einer symbolischen Gewalt gegenüber dem dargestellten Subjekt. Es gehört zu den Diskursstrategien des testimonialen Diskurses, dass diese durch die Mediatisierung erzeugte symbolische Gewalt in ein symbolisches Spannungsverhältnis zu jenen Gewalterfahrungen gesetzt wird, die Ausgangspunkt der testimonialen Erzählung sind. Ohne hier auf eine übersimplifizierende Gleichsetzung zurückgreifen zu wollen, so gehört doch eine symbolische Gewalt, die auf die Brechung und Fragmentierung der Subjektivität von ›Opfern‹ zielt, auch zu den strategisch von der Diktatur eingesetzten Instrumenten staatlichen Terrors. Die folgende Interpretation der Beispieltex-te zeigt, dass derartige Inferenzen reflexiv und kreativ genutzt werden, indem etwa durch die Dominantsetzung bzw. Aussparung von bestimmten Modalitäten eine fragmentierende und fragmentierte Perzeption präfiguriert. Zugleich werden Strategien des embodiment so eingesetzt, dass sie das Erfahrungsspektrum der ZeitzeugInnen, das jenseits des Sag- und Visualisierbaren liegt, evozieren und so gerade jene Leerstellen zu bedeutungstragenden Elementen des testimonialen Diskurses, die multimodale Medienanalysen an ihre Grenzen führt. Die hierdurch erzeugten semiotischen Exzesse und ästhetischen Transgressionen appellieren hierbei stark an das Einfühlungsvermögen des Publikums. All dies heißt natürlich nicht, dass man sich nicht des Repertoriums einer multimodalen Analyse in diesem Bereich bedienen sollte; man muss es nur im Bewusstsein der ethischen Implikationen tun, dass sich BeobachterIn und Gegenstand der Beobachtung nicht neutral zueinander verhalten können.

Was die zweite oben angesprochene Frage des medial modellierten Weltbezugs im testimonialen Diskurs angeht, so stellt dieser zwar mit der Indexikalität an eine der Grundfragen einer an Peirce anschließenden Bild- oder Filmsemiotik an, zugleich werden Weltbezüge als semiotische Ressourcen bisher von der multimodalen Filmanalyse nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Die Dokumentarfilmtheorie jedoch, die neben der Literaturwissenschaft federführend für die Auseinandersetzung mit dem testimonialen Diskurs ist, verfügt seit den 1990er Jahren über eine eigene breitangelegte Systematik von Modalitäten der Repräsentation (sog. »modes of representation«; vgl. BURTON 1990; NICHOLS 1991 und 1994; BRUZZI 2011), die zum methodologischen Grundbestand der Auseinandersetzung mit nicht-fiktionalen Texten gehört. Wie in an anderer Stelle (SACHS-HOMBACH et al. 2018: 15ff.) dargelegt, gehört es zu den Herausforderungen einer umfassenden Theoriebildung zum Multimodalitätsbegriff, zu zeigen, wie medial modellierte Weltbezüge in Form von

referentiellen Modalitäten für das Verständnis von Design und Interpretation medialer Texte fruchtbar gemacht werden können.

Im Fokus dieser referentiellen Modalitäten steht ein erweiterter Repräsentationsbegriff, der sowohl Fragen semiotischer Vergegenwärtigung wie auch die Dimension der Repräsentation im Sinne einer medialen Fürsprache für die gefilmten sozialen Subjekte umfasst (vgl. zum erweiterten Repräsentationsbegriff u.a. SPIVAK 1988; MECHERIL 2003). Weltbezüge in der Medienkommunikation finden sich semiotisch kodifiziert, so dass sie im Rückgriff auf entsprechende Erwartungshorizonte entschlüsselt werden können; allerdings sind sie keinesfalls als deckungsgleich mit semiotischen Modalitäten zu verstehen. Im Grunde greifen der Repräsentationsbegriff und das verdinglichte Verständnis des Films als Artefakt und multimodalem Medium des dokumentarischen Diskurses hier zu kurz. Die Bedeutungsstiftung im Dokumentarischen geschieht nach Nichols durch verschiedene Formen der Intervention der Kamera bzw. der FilmemacherInnen in der profilmischen Welt, wobei die in diese Intervention eingebetteten Machtstrukturen wiederum mit der Modellierung textueller Autorschaft korrespondieren. Von Nichols werden zunächst einmal vier (1991) – in späteren Werken fünf (1994) – »modes of representation« identifiziert, wobei Nichols inzwischen weithin kritisierte historische Genealogie die Anwendbarkeit der grundlegenden Systematik nicht einschränkt. Neben dem expositorischen Modus mit seinen narrativen und rhetorischen Rekonstruktionen der dargestellten Realität treten im Rahmen der medientechnologischen Erneuerungen der 1960er zwei weitere Modalitäten: Der beobachtende Modus des *direct cinema* auf der einen Seite orientiert sich am Ideal einer minimalinvasiven Präsenz der Kamera in der gefilmten Realität und der interaktive Modus des *cinéma vérité* auf der anderen gründet auf Interviews und somit auf der Intervention der filmischen Praxis in der gesellschaftlichen Realität. Mit der Beschreibung eines weiteren, reflexiven Modus zeigt Nichols die zunehmende Infragestellung des dokumentarischen Realismus, die sich in der Folge der Krise der Referenzialität im poststrukturalistischen Denken der Postmoderne abzeichnet. Im Nachgang ab Mitte der 1990er Jahren nimmt die Dokumentarfilmtheorie – bei Bruzzi (2000) mehr noch als bei Nichols (1994) – die kulturwissenschaftlichen Debatten um die Performativität auf, um einen performativen Modus im Dokumentarfilm zu postulieren. Dieser erfasst jene Formen filmischer Praxis, die zeigen, wie die von ihnen gefilmte Welt erst durch die Intervention sozialer Akteure in der Realität erzeugt wird. Im Fokus dieser Filme, zu denen auch der in diesem Beitrag besprochene *Que bom te ver viva* gehört, stehen hierbei, nach Bruzzi, entweder die Performanz der gefilmten Akteure oder die des Filmemachers, der sich als Teil der gefilmten Realität selbst in Szene setzt. Multimodalität in Bezug auf diese vielfältigen Formen des medialen Weltbezugs meint also, dass ein Dokumentarfilm über ein Register von referentiellen Modalitäten verfügt, zwischen deren jeweils unterschiedlichen Formen eines ›documentary claim on reality‹ – ein kundiges Publikum unterscheiden kann, so dass der Dokumentarfilm zwischen diesen Modalitäten auch Phänomene der Intersemiose erzeugen kann.

2. Embodiment und Weltbezug in der testimonialen Kommunikation

Nach diesen einleitenden Überlegungen soll im folgenden Abschnitt die Bedeutung von Multimodalität für die Beschreibung testimonialer Diskurse erörtert werden, um dann auf dieser Grundlage auf die Fallbeispiele eingehen zu können. Im Grunde geht der in der Lateinamerikanistik weithin geläufige Begriff Testimonio auf die Zeugenaussage vor Gericht zurück; in der Literatur- und Kulturwissenschaft wird er jedoch seit den 1960er Jahren auf eine Weise verwendet, die die Artikulation von individuellen Erfahrungen aus einer marginalen Akteursperspektive in historische bzw. kollektive Bedeutungszusammenhänge stellt. Entsprechend sind dem Testimonialen Texte zuzurechnen, die auf Erfahrungsberichten von Zeitzeugen beruhen. Häufig ist die Rolle dieser Zeitzeugen bei der historischen Aufarbeitung verbunden mit der Aktualisierung von Leid- oder Traumaerfahrungen. Trotz der Affektivität und Subjektivität des Erfahrungsberichts wird dem Testimonio ein hoher Grad an Authentizität und Autorität beigemessen, was daran liegt, dass der Perspektive des Zeitzeugen ein unmittelbarer Bezug zum historischen Geschehen zugeschrieben wird. Insbesondere Leiderfahrungen führen zu einer komplexen Rückwirkung auf die Autorität, die der artikulierten Erinnerung zugeschrieben wird, was hier im Anschluss an Benjamin mit den Begriffen der Aura erfasst wird. Der Aurabegriff ermöglicht es hierbei zu verstehen, inwiefern in der Erinnerungskultur bestimmte Texte unmittelbar und irreproduzierbar an die Leiderfahrung einzelner Zeitzeugen gebunden sind und stellen somit eine besondere Form des Weltbezugs dar. Die Grenzen der Darstellbarkeit von historisch erfahrenen Leid verleihen diesen Texten im Sinne Benjamins eine »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (BENJAMIN 1963: 18); in Bezug auf das Verständnis dieser Texte herrscht im Feld ein rituelles Verständnis von Kommunikation vor, das diesen Positionen eine Unvereinbarkeit durch Dritte zugesteht und die Texte als einmalig sieht.

Elzbieta Sklodowska unterscheidet grundlegend zwischen einem »unmittelbaren Testimonio« – im Sinne eines oralen Erfahrungsberichts oder Zeugnisses – und dessen Verarbeitung in Form des »mediatisierten Testimonio«. Zum »testimonio immediato« zählen nach Sklodowska (1992: 102) insbesondere Zeugenaussagen, wie sie etwa im Rahmen juristischer Verfahren oder etwa der Wahrheitskommissionen erhoben werden, wobei zentrales Charakteristikum ihre mündliche Vermittlung ist. Hiervon zu unterscheiden ist die Vielfalt von testimonialen Formen in Literatur, Film, Kunst und Hörfunk. Letztere sind für eine Zirkulation in einer breiten Öffentlichkeit gedacht und dienen damit anderen kommunikativen Funktionen.

Die Kategorie der Unmittelbarkeit ist hierbei differenziert zu betrachten, da ja immer zumindest eine diskursive Vermittlung durch den Zeitzeugen zu postulieren ist (vgl. SKLODOWSKA 1982: 379).² Entsprechend sind »testimonio

² Nach Saldaña-Portillo (2003: 158) spielt die Kategorie der Unmittelbarkeit insbesondere für die

immediato« und »testimonio mediatizado« eher als Idealtypen auf einem skalaren Modell zu verstehen. Für die folgenden Ausführungen ist jedoch festzuhalten, dass die Poetik des Testimonio gerade auf der Evozierung dieser Unmittelbarkeit beruht - eine Vorstellung von Unmittelbarkeit, die sowohl den Weltbezug des Testimonio als auch dessen Rezeption einschließt. Diesen Vorstellungen entsprechend schließt die testimoniale Kommunikation einen spezifischen Ethos ein: Dieser umfasst Empathie mit der Durcharbeitung der Traumaerfahrung, einen respektvoller Umgang mit der Verletzung der Intimsphäre, die sich der Zeitzeuge selber beibringt, indem er sich einer Öffentlichkeit gegenüber öffnet, und ein Verständnis für Tabus und Grenzen der Repräsentation von persönlichem Leid. Moreiras (1996: 202) spricht in diesem Zusammenhang von einer Hermeneutik der Solidarität, die wiederum weitreichende Folgen für das Selbstverständnis der Leserschaft und deren Verhältnis zu der lebensweltlichen Bedingtheit der Stimme des Zeitzeugen aufweist.³

Das mediatisierte Testimonio greift auf die ihm vorgelagerte Kommunikationssituation des mündlichen Erfahrungsberichts zurück bzw. wird auf dessen Grundlage modelliert, um so rhetorisch den Eindruck von Unmittelbarkeit, Authentizität und affektive Dichte zu erzeugen. Hierbei ist von Bedeutung, dass der Erfahrungsbericht in der Regel einer Mittlerfigur – einem Anthropologen, Schriftsteller, Filmemacher o.ä. – gegenüber gegeben wird. Von dieser geht in der Regel die Initiative für das Zustandekommen des Erfahrungsberichts aus, da diese Figur den Wert der Verschriftlichung individueller Erinnerung für die gesellschaftliche Aufarbeitung von Geschichte kennt. Diese Mittlerfiguren - die in der Forschungsliteratur u.a. als »gestor«, »compilador« (in der Folge Miguel Barnets) oder »mediator« (MOREIRAS 1996: 196) bezeichnet werden – zeichnen das Testimonio dann entsprechend auf, vertextlichen es, rahmen es mit einem paratextuellen Apparat und machen es so einer Öffentlichkeit zugänglich. Der testimoniale Diskurs erlaubt hierbei einen gewissen Grad an rhetorischer bzw. literarischer Überarbeitung bzw. die Einbettung in ein filmisches Narrativ.

Die ursprüngliche Kommunikationssituation des Erfahrungsberichts hebt sich also grundlegend von der des zuletzt besprochenen mediatisierten Testimonio ab: im Idealtypus des unmittelbaren Testimonio öffnet sich der Zeitzeuge seinem Dialogpartner gegenüber in der Face-to-Face-Kommunikation und gibt einen Einblick in seine – zumeist lange verschwiegenen und verdrängten, mit Leiderfahrungen behafteten persönlichen Erinnerungen. Angesichts der hohen affektiven Aufladung einer Artikulation von Leid-, Verlust- bzw. Traumaerfahrungen stellt hierbei die sprachliche Darstellbarkeit von Grenzerfahrungen des Leids eine Grundproblematik dar. Kommunikation dient

frühe Testimonio-Rezeption in der Literaturkritik der USA eine gewichtige Rolle.

³ Moreiras geht es darum herauszustellen, inwiefern sich bei der Hermeneutik der Solidarität von Seiten der Rezipienten die Differenz ausgeblendet wird, die die Welt des Zeitzeugen von der der solidarischen Leserschaft trennt: »In virtue of the experiential distance between enunciator and receptor around which testimonio is essentially constructed, the enunciator of testimonio can paradoxically only become ›one of us‹ insofar as she signals herself to be primarily an other« (MOREIRAS 1996: 197f.).

diesbezüglich also nicht nur der Vermittlung von Information, sie lässt sich vielmehr als rituelle Kommunikation verstehen, die die Vorstellung einer wie flüchtig auch immer gestalteten Gemeinschaft bewirkt. Gekennzeichnet ist die Situation durch eine Intimität, die allerdings schon die Aufhebung des Privaten im Öffentlichen bzw. des Persönlichen im Politischen in sich birgt (vgl. JARA 1986: 3).

Da sich idealtypisch durch das Testimonio ein inartikulierte Subjekt zur Artikulation geführt wird – also einem vermeintlich »Stimmlosen eine Stimme verliehen wird« –, wird der testimonialen Kommunikation wie von Beverley eine kathartische Dimension zugeschrieben (BEVERLEY 1987: 15). Über die Stimme und Vertextlichung konstituiert sich der Überlebende als Subjekt seiner und der kollektiven Erinnerung. Zugleich offenbaren sich im Testimonio Strategien des Zeitzeugen, der bewusst oder unbewusst Informationen zurückhält – etwa zum Selbstschutz oder da sie affektiv zu stark aufgeladen sind. Entsprechend finden sich in der Theorie Verweise auf Dynamiken, die in der psychoanalytischen Traumaforschung mit Begriffen wie dem Ausagieren und dem Durcharbeiten bedacht werden (vgl. LACAPRA 1994: xii). Diese Dynamiken manifestieren sich nicht nur auf der textuellen Ebene des Testimonios, sondern beziehen die gesamte kommunikative Performanz ein. Gerade Foltererfahrungen schreiben sich in den Körper als Medium ein; entsprechend kommt der Verkörperung der Leiderinnerung eine zentrale Rolle zu, wie etwa Di Prete (2003) hervorhebt. Da sich diese Formen der Verkörperung zum Teil einer rationalen Steuerung entziehen, wird hierbei auf direkte Art und Weise – und jenseits von Codes der Repräsentation – der erlittene Terror vergegenwärtigt. Für den Teilhabenden an dieser Kommunikation legt sich hier das komplexe Verhältnis zwischen dem Gesagten, dem Suggestierten und den sich der Repräsentation entziehenden Erfahrungen offen.

Dieses in der ursprünglichen Kommunikationssituation des Erfahrungsberichts angelegte multimodale Nebeneinander von Text und Performanz geht in der Mediatisierung in aller Regel verloren und mit ihr viel an emotionaler Einbindung des Rezipienten in die Kommunikationssituation. Den unterschiedlichen Medien entsprechend geht nämlich mit der Mediatisierung in der Regel ein disembodiment (eine Entkörperung) des Erinnerungsdiskurses einher. Die nicht an die Repräsentation gebundenen Ausdrucksmöglichkeiten der Leiderfahrung verlieren gegenüber den repräsentierenden Modalitäten an Gewicht und der testimoniale Diskurs verliert hiermit an Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit. Entsprechend lässt sich erklären, dass die Rhetorik des Testimonialen insbesondere auch an Strategien des medialen reembodiment arbeitet, um das Moment des Versagens von Sprache und Textualität im Angesicht des Terrors greifbar zu machen. Entsprechend kommt es zu einer strategischen – und hochgradig reflexiven – Verwendung von nicht repräsentierenden, performativen bzw. körpersprachlichen Diskursstrategien, um gerade an jene Leerstellen und Brüche im Diskurs heranzukommen, die sich dem Rationalen entziehen oder an denen sich das komplexe Widerspiel von textueller und verkörperter Form der Erinnerung aufzeigen lassen. An die Stelle eines – medial nicht zu

erzeugenden – faktischen Weltbezugs bezüglich der historischen Gewalterfahrungen tritt die Inszenierung eines Körpers, der in sich die Spuren vergangener Gewalterfahrung trägt und im Zusammenspiel der Submodalitäten von Körpererscheinung, Bewegungschoreographien, Stimme und taktiler Optik das Subjekt des Überlebenden als Gestalt erfahrbar zu machen sucht.

3. Trauma, Testimonios und Strategien des Reembodiments im Dokumentarfilm *Que bom te ver viva* von Lúcia Murat

Am Beispiel des Dokumentarfilms *Que bom te ver viva* (1989) der Regisseurin Lúcia Murat lassen sich diese Diskursstrategien des Reembodiment bei der Darstellung von Traumaerfahrungen im Dokumentarfilm verdeutlichen und zugleich die Zusammenhänge mit den Modellierungen referenzieller Modalitäten aufzeigen. Der Film ist ein Beispiel für die tiefgreifenden Veränderungen, die das Dokumentarfilmschaffen in den 1980er Jahren durchlaufen hat und die das Dokumentarische weg vom Objektivitätsprimat der sogenannten discourses of sobriety (des Journalismus, der Anthropologie, der Sozialwissenschaft) und hin zur Erprobung performativer, subjektiver und reflexiver Repräsentationsmodi führt (vgl. NICHOLS 1994: 123; BRUZZI 2000: 185ff). Insbesondere die internationale feministische Filmszene der Zeit, der auch *Que bom te ver viva* zuzurechnen ist, zeigt sich innovationsfreudig in Hinblick auf die Formgebungen des Dokumentarischen. Entsprechend lassen sich die Transgressionen, mit denen Lúcia Murats Film den zeitgenössischen ästhetischen und ethischen Konventionen im Feld der Erinnerungskultur begegnet, als ein Erproben sehen, wie man für ein tabuisiertes Thema im Feld eine adäquate Ausdrucksform findet und zugleich Aufmerksamkeit generiert.

Thema von *Que bom te ver viva* ist die sexuelle Folter von Dissidentinnen und Kämpferinnen des Widerstands während der brasilianischen Militärdiktatur und wie diese als ›Überlebende‹ trotz ihrer Traumatisierung durch diese Erfahrungen im Alltagsleben der postdiktatorialen Transition zur Demokratie zurechtkommen. Der Film bricht mit einem Tabu in der Vergangenheitsaufarbeitung, da er nicht nur die Rolle militanter Frauen im Widerstand gegen die Militärdiktatur aufzeigt, sondern gleichzeitig auch die sexuelle Gewalt des Militärregimes und das Schweigen der Gesellschaft über dieses Phänomen in den Blick rückt. Eine klare Transgression der dokumentarischen Rhetorik stellt hierbei die Einbettung von Testimonios in einen fiktionalen Rahmen dar, in dem in einer Autorfiktion eine Schauspielerin die Rolle des Alter Egos der Filmemacherin übernimmt.⁴ So entsteht ein Kommunikationsraum der

⁴ Die Filmemacherin teilt die Lebensgeschichte ihrer Zeitzeuginnen. 2013 gibt Lúcia Murat vor der Wahrheitskommission von Rio de Janeiro Zeugnis über die erlittenen Misshandlungen während der Haft, wovon die Kommission einen Videomitschnitt veröffentlicht hat: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>. Obwohl dieses Testimonio, bei dem Murat ein vorgefasstes Schriftstück vorliest, aufgrund des institutionellen Rahmens nur sehr eingeschränkt

Dokufiktion, in dem ein gefoltertes weibliches Subjekt jene Affektivität inklusive sozialer und sexueller Frustrationen artikulieren kann, die sich aus den testimonialen Berichten der Augenzeuginnen in aller Regel nicht direkt erschließen lassen.

Im Fokus steht so das Verhältnis der interaktiven Sequenzen des Films, die auf den Testimonios der Überlebenden der staatlichen Repression beruhen, und den performativen Sequenzen der Dokufiktion auf der anderen. Beide referentiellen Modalitäten sind über ästhetische Diskursstrategien klar unterscheidbar konstruiert und in einer Weise zusammengeschnitten, dass sich ein komplexes Widerspiel der gegenseitigen Kommentierung ergibt. Durch das Nebeneinander zeigt sich eine Spannung, die daraus erfolgt, dass der Film nicht nur Leerstellen im Diskurs der Testimonios zu kompensieren sucht, sondern zugleich durch ästhetische Transgressionen und die Pointierung der Multimodalität metadiskursive Effekte zeitigt.

Die Einführung der acht Zeitzuginnen zu Beginn des Films ist in eine Titelsequenz eingebettet, die den Erwartungshorizont durch die Filmmusik, die credits und die narrative Rahmung zunächst einmal in Richtung Spielfilm und Melodram lenkt. In diese fiktive Welt wird unvermittelt ein Einbruch des Faktischen in Szene gesetzt, indem historisches Quellenmaterial aus Zeitungen zu der 1970 erfolgten Entführung des deutschen Botschafters Ehrenfried von Holleben eingeblendet wird. Diese hatte zu einer Freipressung von Gefangenen des Militärregimes geführt, von der auch einige der Zeitzuginnen profitiert hatten. Dieser historische Kontext wiederum leitet zu jener Sequenz über, mit der im Film die Zeitzuginnen eingeführt werden. Diese Sequenz steht im Folgenden im Fokus der folgenden Betrachtungen, da hier durch rhetorische Mittel von Anfang an eine Markierung der Körpersprache als dominantem Darstellungsmodus der filmischen Erzählung erfolgt.

Die einführende Sequenz besteht aus einzelnen, aus dem Kontext gerissenen Äußerungen aus den aufgezeichneten Testimonios. Obwohl hier eigentlich individuelle Leiderfahrungen von sozialen Akteuren angesprochen werden, entsteht in der Sequenzialität der Eindruck eines kollektiven weiblichen Subjekts der Traumaerinnerung. Im Grunde benennen diese Phrasen – bzw. das beredte Schweigen – der Figuren narrative Wegmarken eines graduellen Coming Out der traumatisierten weiblichen Erinnerung. Jede Einstellung wird mit einem freeze frame beendet (oder im ersten Fall begonnen), der einen spezifischen Gesichtsausdruck fixiert und heraushebt. Dieser freeze frame wird in die Graphik eines kreuzförmigen Fenstergitters einbezogen und durch faktische Informationen zur Identität der jeweiligen Zeitzugin ergänzt.

als ›unmittelbar‹ gelten kann, so wird hier doch Jahrzehnte nach *Que bom te ver viva* das in dem Film angelegte testimonio immediato als Ursprungsszenario testimonialer Kommunikation aktualisiert.



Abb. 1-7:
Bildsequenz von freeze frames mit der Inszenierung von Pathosformeln in *Que bom te ver viva*

Durch die Symbolsprache und die dramatisierende Musik, mit der die Sequenz unterlegt ist, wirkt der ganze rhetorische Aufbau forciert. Seine Funktion erklärt sich aus der Dominantsetzung der Visualisierung der Körpersprache: Durch die Abfolge von Momentaufnahmen der Mimik werden die Porträtaufnahmen als Ausdrucksmittel der Körpersprache erkenntlich. Sie lassen sich

als Pathosformeln des testimonialen Diskurses lesen.⁵ In der Sequenzialität der Einstellungen entsteht eine sekundäre visuelle Erzählung, die von der inszenierten Inexpressivität (d.h. der markierten Abwesenheit von Affektausdruck) zu einer schrittweisen affektiven Aufladung führt. Die Mimik aller Zeuginnen erfährt in der Fixierung eine leichte bildliche Verfremdung: zunächst der starre Blick einer Schweigenden, in einer in Schwarzweiß gehaltenen Portraitaufnahme, die mit Hilfe einer Wischblende in eine Farbaufnahme überführt wird und sich schließlich als freeze frame aus einem gefilmten Interview entpuppt. Es folgt das Bild der zweiten Figur, deren Augen sich aus dem Blickfeld der Kamera herausrichten und die den formelhaften Akt der Selbstbenennung zu Beginn einer Zeugenaussage vollführt: »Meu nome é Estrela Bohadana« (dt.: »Mein Name ist Estrela Bohadana«). Die dritte Figur adressiert als erste ihr Gegenüber und die Kamera, und sie holt sich – mit auslandender Geste der Hand – die Bestätigung ein, dass es bei ihrem Statement nur um die »trockenen« Fakten gehen soll, also die Ebene der Emotionen ausgespart bleiben soll. Es folgt die Fokussierung eines tranceartigen Blicks mit halbgeschlossenen Augen von Rosalinda Santa Cruz, die als erste die sexuelle Folter und Erniedrigung anspricht, und feststellt, dass die Folterer auf die Verdinglichung des weiblichen Körpers zielten. Die auffällige bildliche Darstellung greift hier auf eine aus dem Kontext gerissene Momentaufnahme der Mimik zurück, die im Widerspruch zu der Artikuliertheit der Leiderzählung der Zeitzeugin steht und somit einen wahrnehmbaren Konflikt zwischen visueller und textueller bzw. auditiver Modalität provoziert. An dieser Stelle wird in die Sequenz eine Referenz auf den fiktionalen Rahmen hineingeschnitten, von dem aus die autofiktionale Figur der Regisseurin die Aussagen der Zeitzeuginnen kommentiert und die historische Abgeschlossenheit des Phänomens in Frage stellt.

Der zweite Teil der Sequenz beginnt zunächst mit dem der Verweigerung einer Zeitzeugin, Gesicht, Name und Identität für das gefilmte Interview zu geben. Die Absenz dieser Frau im Film wird durch eine Erzählstimme und das generisches Bild einer Kerze eher hervorgehoben als substituiert. Der darauffolgende, zur Maske gefrorene, geöffnete Mund der fünften Zeugin, die bekundet, sie hätte für ihre politischen Überzeugungen mit dem Leben eingestanden, vertieft die durch die Montage provozierte ambivalente Beziehung zwischen den Modalitäten der filmischen Darstellung. Auch hier erzeugt die Einbettung in die übergeordnete Logik der visuellen Erzählung eine Friktion mit dem performativen Pathos ihrer Äußerung. So gefriert die Stillstellung ihres Bildes die an die Tragik des politischen Aktivismus erinnernde Geste und schafft eine historisierende Distanz zwischen Figur und medialer Persona. Gesteigert wird diese pathetische Aufladung in der Hinführung zu jenem leidenden, von der Kamera abgewandten Blick der siebten Zeugin, Regina Toscano, die im beredten Anklang an Figurierungen der *mater dolorosa* mit einer

⁵ Der Begriff der Pathosformel stammt von Aby Warburg, der im Sinne einer historischen Psychologie Formeln der Gestik und Mimik des Gefühlsausdrucks in der westlichen Bildgeschichte identifiziert, in denen das Bild zum Ausdruck von Angstbewältigung im sozialen Gedächtnis wird (Vgl. GOMBRICH 1984: 323-347).

distanzlos wirkenden Nahaufnahme erfasst wird. Den Abschluss bildet der peripatetische Gefühlsumbruch von Jessie Jane, der im Übergang von Weinen zum Lachen hervorhebt, welche kathartische Bedeutung für die Zeitzeuginnen mit der Möglichkeit verbunden ist, ihre Erfahrungen im Film zu artikulieren.

Die detaillierte Beschreibung dieser Sequenz zeigt, wie der visuelle Diskurs ein sekundäres Bedeutungsschema über die Äußerungsfragmente legt – eine Art der visuellen Nomination, die auf die Verkörperung des Leidgedächtnisses in der Stimme und im Schweigen zielt und im Rückgriff auf visuelle Pathosformeln die Körpersprache als Medium der Erinnerung dominant setzt. Die Rhetorik des Reembodiment – also der Betonung der Dimension des Körperlichen im Kontext der Medialisierung – ist jedoch nicht auf die Erzeugung von einer einheitlichen körperlichen Gestalt der erzählenden Subjekte ausgerichtet. Dadurch, dass die Wirkintention auf der Konstruktion eines Kollektivsubjekts gefolterter Frauen liegt, gehen die unterschiedlichen Modalitäten des Körperausdrucks nicht ohne erkennbare Friktion zusammen. Die Erzählung nimmt zumindest in Teilen in Kauf, dass die persönlichen Leiderfahrungen, denen der Film nachspürt, von Beginn an deindividualisiert und abstrahiert werden.

Im Sinne einer Darstellbarkeit der Leiderfahrung weisen die in dem Film aufgeführten Testimonios in dreierlei Hinsichten Aussparungen auf, die durch Kommentare von Experten (Therapeuten) und dem sozialen Umfeld der Figuren markiert werden: so bestehen zum einem durch die affektive Überladung Grenzen in der Erzählbarkeit von Leid- und Traumaerfahrung, die entweder zum Schweigen bzw. der Inexpressivität oder zum Aufbrechen des Diskurses in Aufwallungen unverarbeiteter Emotionen führt. Zum zweiten ist bei einigen der Zeitzeuginnen eine therapeutische Durcharbeitung erfolgt, so dass sie die eigene Erfahrung mit einem analytischen Blick erfassen. Diese Form der Durcharbeitung des Traumas wiederum abstrahiert den eigentlichen Gegenstand. Drittens wirft der Film die Frage der sozialen Tabuisierung auf, die sexuelle Folter und ihre Folgen zu hochgradig problematischen, mit persönlichen Inhibitionen versehenen Themen macht. Entsprechend geht es um Fragen der Intimität und ihrer Wahrung vor der Kamera.

An dieser Stelle setzt eine Kompensation durch das ›Enactment‹ der Schauspielerin Irene Ravache ein, um deren Schauspiel herum die performativen Sequenzen des Films strukturiert sind. Ravache übernimmt als gefolterte Ex-Aktivistin zugleich die Rolle des Alter Egos der Filmemacherin selbst als auch der interviewten militanten Frauen, deren Schicksal diese teilt. Diese Performanz ist in Form einer testimonialen Kommunikationssituation modelliert: die Schauspielerin führt einen imaginären Dialog mit der Kamera, vor der sie sich ohne Inhibitionen öffnet und diese für sie wechselnd die Position des Folterers, des Lebenspartners oder der brasilianischen Gesellschaft einnimmt. Zugleich findet eine ideologische Interpellation des Zuschauers statt, dem hier ein gewisser Grad an Schuldbewusstsein zugemutet wird, da er so passagenweise gezwungen ist, sich in den voyeuristischen Blick von Folterer, Lebenspartner

oder der verdrängenden Gesellschaft zu versetzen.⁶ In dieser fiktionalisierten Kommunikationssituation, die durch eine ambivalente Intimität geprägt ist, können die zurückgehaltenen Ängste, die Wut, emotionelle Bedürfnisse und Triebe vermeintlich »ungefiltert« benannt, ausagiert oder durchgearbeitet werden. Es erfolgt ein Coming Out der verletzten und traumatisierten sexuellen Subjektivität. Die von Ravache gespielte Figur beansprucht ihren Körper für sich, stößt hierbei aber immer wieder an Grenzen, da die Folter in ihn unauslöschbar die Spuren der sexuellen Übergriffe, Vergewaltigungen und Erniedrigungen eingeschrieben hat. Hierbei verfällt die Figur immer wieder in histrionische Übertreibungen, bei denen die Körpersprache eine Eigenlogik offenbart. Die Unangemessenheit und Zurschaustellung der Begierde lotet die Grenzen der Rhetorik des Testimonialen aus und untergräbt mit der Radikalität ihrer Positionen jegliche einfache empathische Rezeption. »Niemand will mit Jeanne D'Arc vögeln«, schreit die Figur ihre Frustration darüber in den Raum, dass sie entweder die Denunziation der sexuellen Folter unterlassen oder aufgrund der sozialen Stigmatisierung auf eine selbstbestimmte Sexualität verzichten muss. Das unerfüllte sexuelle Verlangen wird als Vorwurf an die Gesellschaft gerichtet, die den gesamten Komplex weiblicher Überlebender der Folter tabuisiert. Markant ist, wie die Ausstattung des Interieurs, das der testimonialen Erzählung einen Schutzraum bietet, ganz im Sinne einer Modalität des Spielfilms symbolisch die Erotisierung und Fragmentierung des weiblichen Subjekts umsetzt und die Funktion einer Seelenlandschaft übernimmt. So hängt eine Engelfigur von der Decke, die an die Folterposition des *pau de arara* erinnert, ein liegender Akt dekoriert das Schlafzimmer und weist Analogien zur liegenden Figur der Schauspielerin auf, auch weitere Ausstattungsgegenstände verweisen auf eine sexualisierte Raumsemantik.

Besonders markant wird das histrionische Verhalten der Figur in der Szene herausgearbeitet, die auf die zuvor diskutierte Sequenz folgt, mit der die Zeitzeuginnen eingeführt werden. Im Kontrast der Sequenzen wird deutlich, dass hier ein Wechsel in der referentiellen Modalität vorliegt. Die Schauspielerin mimt hier eine sich betrinkende Figur, die im Affektausbruch die Kontrolle über ihre Gestualität verliert. Ungelenk fahren Hände und Arme über den Körper, die von ihr eigenommenen Posen wirken verfremdet, übertrieben, unangemessen, puppenhaft. Durch rhetorischen Vorbau der Sequenz mit den Zeitzeuginnen entsteht eine Ahnung davon, dass dem Zuschauer hier hinter der gespielten Aggressivität der Gestualität der Verletztheit der Figur gewahr werden soll. Die groteske Übertreibung in der Darstellung – »niemand will mit Jeanne D'Arc schlafen« – treibt die Pathosformeln auf die Spitze, gleichzeitig eröffnet sich ein deutlicher Kontrast zu den interaktiven Sequenzen: das bewusst histrionische Überspielen der Emotion, die Raumin szenierung mit den barocken Requisiten, das expressionistische Spiel mit den Schatten, die Transgressivität der Sprache – alles weist in Richtung einer Spielfilmästhetik.

⁶ Hier lässt sich ein deutlicher Einfluss der feministischen Filmtheorie feststellen, wie er sich etwa in den Thesen Laura Mulveys zum männlichen Blick manifestiert (vgl. MULVEY 1975: 6-18).

Verhindert wird so, dass die Figur einfach als Repräsentantin und Fürsprecherin der Überlebenden verstanden wird, die sich deren Stimme bemächtigt und sie so zum zweiten Mal zu inartikulierten Opfern macht. Es ist die Verkörperung der Empörung, die sich hier Bahn schlägt und hierzu – in der Überzeichnung – eine Eigenständigkeit bewahrt.



Abb. 8-11:
Performative Sequenz mit der Schauspielerin Irene Ravache in *Que bom te ver viva*

Fasst man die Untersuchungsergebnisse unter dem Gesichtspunkt der Auratisierung des testimonialen Diskurses zusammen, so ergibt *Que bom te ver viva* ein ambivalentes Bild. Die narrative Konstruktion beruht auf der Verflechtung von testimonialen Stimmen und jenen performativen Passagen, in denen der spezifische Weltbezug des Testimonio nachgespielt wird. Aufgrund ihrer offen zur Schau gestellten Performativität und ihrer amimetischen Bildästhetik hinterfragen diese beiden Elemente zwar offen die Aura des Testimonialen; gleichzeitig jedoch markieren sie aber auch die Grenze zwischen Fiktion und Testimonio und halten diesen Kontrast ständig präsent. Im Grunde herrscht in den performativen Passagen eine illusionssprengende Form vor, die der nur gespielten Figur der Zeitzeugin Züge einer epischen Erzählerin im Stile Bertolt Brechts zuweisen. So finden sich immer wieder offen ironische Textstrategien, in denen das notwendige Rollenspiel von Überlebenden in ihrem gesellschaftlichen Umfeld hervorgehoben wird. Zum Teil münden diese Strategien in einen metatheatralischen Diskurs, so etwa als die Schauspielerin in einem begehbaren Kleiderschrank mit Kostümierungen den vermeintlich

authentischen Kleidungsstil der Militanz der 1960er Jahre nachzustellen versucht. Tatsächlich ist diese ironische Ebene nicht nur in den performativen Passagen präsent: es finden sich sogar metafiktionale Erzählelemente bei der *mise-en-scène* der testimonialen Sequenzen. Dabei wird etwa eine der Zeitzuginnen gezeigt, wie sie an einer Kinokasse Karten kauft und im Bildhintergrund der Slogan »cinema é a maior diversão« (dt.: »Kino ist der größte Spaß«) auftaucht. Diese Ironie im Film lässt sich als Gegengewicht zur affektiven Dichte der testimonialen Erzählungen sehen. Als Verfremdungseffekt zielt sie auf eine verstörende Wirkung angesichts des diskursiven Umfelds, das durch die authentischen testimonialen Erzählstimmen gegeben ist. Dass die Äußerungen der Figur der Schauspielerin nicht nur inadäquat scheinen, sondern dass diese mangelnde Adäquatheit auch noch offen zur Schau gestellt wird, macht die Problematik deutlich, dass der Film mit seiner Thematik an die Grenzen des Sag- und Zeigbaren gerät. Auch wenn solche Diskursstrategien offen gegen Konventionen des testimonialen Diskurses verstoßen, so sind sie doch legitimiert dadurch, dass sich eine sekundäre Auratisierung über die Textrezeption legt. So ist doch der Filmautorin selbst eine Stimme zuzuordnen, die die Leidenerfahrung und Ausgrenzung der Überlebenden der Diktatur darstellt. Es ist ihre Absenz, die in den performativen Passagen vergegenwärtigt wird und die diskursästhetischen und -ethischen Transgressionen tragbar macht.

4. Testimonialer Diskurs und Reembodiment in der intermedialen Transposition: die Comicreihe *Subversivos*

Bei der Übertragung der multimodalen Darstellungsstrategie des Reembodiments in das Medium des Comics stellt sich nicht nur die Problematik, dass die multimodale Gestalt des traumatisierten Körpers auf eine reine Text-Bild-Relation überführt und damit reduziert werden muss, zugleich verschieben die Körperästhetiken des Comics den Anspruch auf eine dokumentarische Darstellung von Wirklichkeit. Es sind diese beiden Aspekte, denen sich der Comic-Autor André Diniz um die Jahrtausendwende stellen muss, als er sich der Thematik des bewaffneten Widerstands und der Repression gegen die Diktatur mit einem Team von Zeichnern annimmt und über die folgenden Jahre die Serie *Subversivos* herausbringt. In den 10 Jahren, die zwischen dem Comic und dem Dokumentarfilm liegen, ist durch eine Vielzahl von testimonialen, historiographischen und fiktionalen Veröffentlichungen das Feld der Erinnerung weitaus konturierter als in der Entstehungszeit von *Que bom te ver viva*, auch wenn der Durchbruch zu einer staatlichen Wahrheitskommission noch eine weitere Dekade auf sich warten lassen sollte (vgl. SCHNEIDER 2012). *Subversivos* versucht sich an einer historisch fundierteren Aufarbeitung der Vergangenheit in einem Medium der Gegenkultur und auch hieraus resultiert ein zentraler Unterschied im Ansatz. Der Comic musste in Brasilien erst noch erweisen, dass er als

Medium und Kunstform dem Thema gewachsen ist. Die Ernsthaftigkeit von Diniz Anliegen soll schon die Bibliographie im ersten Heft bedeuten, die rund 20 Titeln mit Testimonios von Ex-Militanten wie Daniel Aarão, José Dirceu, Gabeira, Frei Betto und Lúcia Murat sowie journalistische Arbeiten und Bücher zum historischen Kontext umfasst. Entsprechend deutlich markiert die Serie den Anspruch, einen Beitrag zur Aufarbeitung einer immer noch weitgehend marginalisierten Geschichte darzustellen – eine Funktion, die graphic novels im internationalen Kontext schon in den 1980er Jahren erfüllt haben.⁷

Die historische Perspektive, die die Comic-Serie einnimmt, ist nah an der Lebenserfahrung der Militanz konstruiert. So kann bis zu einem gewissen Grad von einem sympathisierenden Beobachten gesprochen werden, wobei allerdings alle politischen Positionierungen sorgsam domestiziert werden. Statt politisch motivierter Taten stehen die Erfahrung von Gewalt, Verlust und historischem Scheitern im Fokus, die in Form von kürzeren melodramatischen Formaten erzählt werden. Obwohl mit der Perspektive der verfolgten Militanten eine gewisse Sympathie für subalterne Positionen gezeigt wird, so macht doch der einleitende Kommentar des Zeichners Laudo zum zweiten Heft der Serie die grundlegende Distanzierung des Projekts von politischen Positionen der historischen Linken deutlich:

Um momento histórico recente em nosso país. Fatos assim [...] são importantes de serem lembrados e discutidos para que nunca mais ocorram, embora tenhamos sempre comprovado que o ser humano (essa »coisa« a ser entendida [...]) insista em repetir suas grandes doses de insanidade, sempre em nome de alguma coisa (LAUDO 2000: *innerer Umschlag*).⁸

Die Art und Weise, wie Laudo die Zielsetzungen des Werkes hier beschreibt, ist hochgradig ambivalent. Dies zeigt sich insbesondere am Konzept der ideologischen »insanidade«, die als Diskursstrategie der Pathologisierung Unterschiede zwischen Militanz und Militärs nivelliert. Laudos Worte beziehen sich auf Individuen, die einen historischen Konflikt ausleben, der »durch die Spannung, durch Angst und auch durch den Glauben an etwas« hervorgebracht worden sei. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Reduktion von historischen Akteuren auf Untersuchungsgegenstände [»coisa[s] a ser entendida[s]«] als aufschlussreich für eine Haltung, die sich – trotz der Anleihen beim testimonialen Diskurs – nicht zu stark involvieren möchte. Diese Depolitisierung der Geschichte des Widerstands gründet zudem darauf, dass die

⁷ Beim Aufgreifen des Stoffs der Militärdiktatur scheint es eher darum zu gehen, den brasilianischen Comic für gesellschaftlich relevante und geschichtskritische Ansätze zu öffnen – eine Funktion, die der Comic bzw. die graphic novel in den USA und Europa schon seit den 1980er Jahren übernimmt. So hat der Autor André Diniz in Comics neben der Militärdiktatur die brasilianische Geschichte vornehmlich des 19. Jahrhunderts verarbeitet und hierbei Themen wie u.a. das der Sklaverei (*Chico rei*, 2006), der Ankunft der brasilianischen Monarchen (*Ponha-se na rua*, 2006) oder der politischen Repression im Kaiserreich (*Chalça, o amigo do imperador*, 2005) angesprochen.

⁸ Dt.: Ein historischer Moment in unserem Land, der noch nicht lange her ist. Es ist wichtig, dass solche Gegebenheiten erinnert und diskutiert werden, damit sie sich niemals wiederholen, obwohl wir schon immer wissen, dass der Mensch (dieser »Gegenstand«, den wir verstehen müssen [...]), sich darin versteigt, seine großen Verrücktheiten im Namen irgendeiner Sache zu wiederholen.«

eigene ideologische Position zum Geschehen hinter einer humanistischen, universalistischen und vermeintlich neutralen Pose kaschiert wird.

Die ambivalente Positionierung zwischen Empathie mit den Überlebenden des Staatsterrors bei gleichzeitiger Distanzierung von deren politischen Zielen und Utopien wird erzählerisch umgesetzt durch den Rückgriff auf den testimonialen Diskurs. Die testimoniale Erzählerin ist ein ehemaliges Mitglied einer bewaffneten Widerstandsbewegung, die aus der zeitlichen Distanz über ihre Militanz (konzipiert als Täterschaft) und die Erfahrung der sexualisierten Folter erzählt. Als Zeitzeugin appelliert die Figur an die empathische Rezeption durch den Leser, gleichzeitig wird diese Empathie durch die Ambivalenz ihrer historischen Rolle und die Pathologisierung des politischen Engagements («insanidade») eingeschränkt. In einem Kommentar mit metanarrativer Funktion wird der Figur zudem die depolitisierte Position aus dem Editorial des zweiten Heftes in den Mund gelegt: »Não vou pregar aqui uma doutrina, nem apontar heróis ou vilões. Perdemos? Ganhamos? Cabe a cada um fazer a sua avaliação« (DINIZ 1999: 57; dt.: »Ich werde hier keine Doktrin predigen und weder Helden noch Bösewichter benennen. Haben wir verloren oder gewonnen? Das muss jeder selbst beurteilen«).

Modelliert ist die Erzählerin auf der von Irene Ravache gespielten Figur in *Que bom te ver viva*, wie zahlreiche Analogien in der Figurengestaltung und ihren Äußerungen zeigen. Zentral ist hierbei die Übernahme der semantischen Verschiebung vom Opferdiskurs hin zum Diskurs des Überlebens, der die Figuren der gefolterten Frauen aus der Passivität in die Selbstaffirmation der Subjektivität führt. Zugleich lassen sich die vielen erzählerischen Transgressionen aufzeigen, mit denen beide Figuren die Grenzen des testimonialen Diskurses austesten: die direkte Appellation des Zuschauers, der Tabubruch der Explizierung sexueller Folter, der imaginäre Dialog mit dem Folterer, die Einforderung einer selbstbestimmten Geschlechtlichkeit der Überlebenden. Schließlich spielt auf der bildlichen Motive der reflexive Umgang mit der Dimension der Körpersprache im testimonialen Diskurs eine zentrale Rolle bei der Modellierung der Figur der epischen Erzählerin.



Abb. 12/13:
Die epische Erzählerin in *Subversivo*

Allerdings finden in der Übertragung des testimonialen Diskurses aus dem Film in den Comic eine Reihe wichtiger semantischer Verschiebungen statt, die sich zum Teil aus Gattungs- bzw. Medienspezifika zum Teil aber auch aus der pragmatischen Dimension seiner Einbindung in das Feld der Erinnerungskultur herleiten lassen. So ist die Fokussierung weiblicher Gewalterfahrung in *Que bom te ver viva* mitsamt all den ästhetischen Transgressionen aus dem Kontext des feministischen Filmschaffens der 1980er Jahr herzuleiten, als weibliche Stimmen aus der Militanz im öffentlichen Diskurs noch völlig ausgeblendet wurden. Im Kontext der Comic-Serie hingegen fehlt der Repräsentation von Foltererfahrungen von Frauen diese Legitimation. Zwar gilt auch hier, dass ein im öffentlichen Raum ausgegrenztes Thema aufgegriffen und enttabuisiert wird, allerdings wird diese im Text auch offen dargestellte Zielsetzung unterlaufen und kontaminiert von anderen Fragestellungen, die sich ergeben, wenn ein männliches Autorenkollektiv sich die Stimme weiblicher Folteropfer aneignet, um Aussagen über die brasilianische Gegenwartsgeschichte zu treffen.

Entsprechend problematisch stellt sich die Frage der Verkörperung der Leiderfahrung in dieser Comic-Serie dar: im Sinne der Manga-Ästhetik sind die Frauenfiguren der ersten Episode – insbesondere das erzählte Ich der Regina – durch die Überbetonung der Augenpartie infantilisiert gezeichnet; genregemäß kommt es zudem zu einer hypersexualisierten Darstellung. Diese wirkt insbesondere in der graphischen Darstellung der Foltersequenzen verstörend, weil hier die Entstellung und Viktimisierung der weiblichen Figuren einem sadistischen Voyeurismus Vorschub gibt, der die Frage aufwirft, inwiefern sexuelle Gewalt gegen Frauen in westlichen Medienkulturen – entgegen des

aufklärerischen Interesses der Comicreihe – nicht im Grunde doch eine tolerierbare Größe darstellen.

Vergleicht man Film und Comic in Hinblick auf die Gestaltung des testimonialen Diskurses, fällt zudem ins Auge, dass die Figur der Erzählerin von Beginn an die auch im Film zentrale Auseinandersetzung mit der sexuellen Identität der gefolterten Frauen einbringt. So wendet sie sich gemäß der testimonialen Kommunikationssituation in einer direkten, intim gehaltenen Adressierung an den Leser und spricht nicht nur ihre Involviertheit in den bewaffneten Kampf an, sondern auch die sexuelle Folterung und deren Folgen für die Selbstwahrnehmung als sexuelles Subjekt. Wie in der filmischen Vorlage findet sich auch hier ein scheinbar kokettierender Umgang mit dem Thema der Sinnlichkeit: »Amanhã é 14 de setembro. Meu 35 aniversario. E a pesar de tudo me considerou uma mulher bastante sensual« (dt.: »Morgen ist der 14. September, mein 35. Geburtstag. Und trotz allem halte ich mich für eine sehr sinnliche Frau«)(DINIZ 1999: 4).



Abb. 14/15:

Kontrastierung des erzählenden und des erlebenden Ichs in einem Seitenlayout. An dieser Stelle wird das erlebende Ich eingeführt, Betonung liegt hier noch auf der Identifikation beider Figuren. Die betont überzeichnete Augenpartie (oben rechts in Abb. 15) ist noch nicht so markant wie im späteren Verlauf der Erzählung (s. Titelbild).

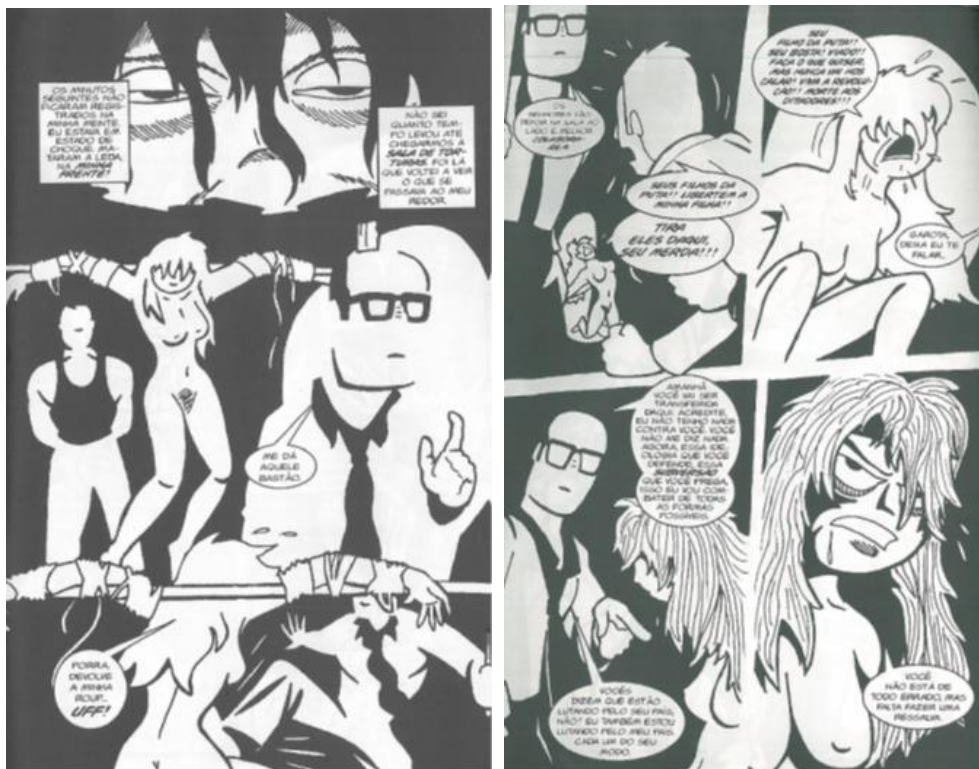


Abb. 16/17:

Die halb geöffneten, halb verdeckten Augen des Folteropfers markieren Anfang und Ende der Leiderfahrung, die sich über mehrere Seiten mit expliziter Gewaltdarstellung erstreckt und blind bzw. taktil erfahren wird.

Ein zentrales Gestaltungsmerkmal der Erzählung ist, dass bei der testimonialen Erzählerin die Augenpartie weggelassen ist. Dies gilt nur für das erzählende Ich, während für das erzählte Ich hingegen die Augenpartie im Stile der Mangas bis hin zu einer grotesken Darstellung überbetont wird. Während das erzählte Ich so infantilisiert wirkt (und zudem hypersexualisiert gezeichnet ist), fehlt bei dem erzählenden Ich die Mimik als eine Darstellungsmodalität, die in der Face-to-Face-Kommunikation – wie auch im Comic – insbesondere dem Ausdruck von Emotionalität dient. Diese verfremdende Darstellungsform, die einen Bruch innerhalb der sonst eher konventionellen, realistisch gehaltenen Zeichnung der Erzählerfigur markiert, verschiebt durch die Abstraktion – den Moment der Unbestimmbarkeit – (MCLOUD 1993: 36-37) die Rezeption in Richtung Konzeptualisierung der Leiderfahrung. Entsprechend sieht man in das ausdruckslose Gesicht einer Zeitzeugin, der bezeichnenderweise die Augen als sinnliches Organ just ab dem Moment aussetzen (was in der Erzählung mit einem letzten Italian Shot auf die Augenpartie markiert wird), in dem sie die schlimmsten Gewaltakte am eigenen Leib – am Leib des erzählten Ichs – erfahren muss. Zwar widmet der Text der physischen Gewalt der Folterszenen detailreiche Bildsequenzen, wobei die übergroßen Augen des gefolterten Ichs in aller Regel geschlossen oder verdeckt dargestellt werden (zweimal öffnet sich in Momenten des Widerstands ein einzelnes Auge der Protagonistin auf

die Szenerie), das erinnerte Leid kann in seiner Unermesslichkeit jedoch nur indirekt erschlossen werden.

An die Identifikation dieser Diskursstrategie lassen sich zweierlei Beobachtungen anschließen:

Auf der einen Seite wirft die Leerstelle, die die ausgesparte Augenpartie der Erzählerin erzeugen, die Frage auf, wer denn überhaupt das Geschehen beobachtet. Dies ist zum einen in einer zentralen Passage der Folterer selbst, der in der Pose des Voyeurs die nackte, gedemütigte Frau vor ihm taxiert. Immer wieder richtet sich der Blick seiner ausdruckslosen Brillengläser – gleichsam durch das Geschehen hindurch – direkt auf das Auge des Lesers. Der Leser, der ja dieselbe Folterszene beobachtet, kann sich an dieser Stelle für einen Moment dessen gewahr werden, dass sein Blick den perversen Blick des Täters spiegelt. Wider Willen wird ihm hier jene Skopophilie des Täters aufgezwängt, wie sie die feministische Filmtheoretikerin Mulvey (1975) in ihren Ausführungen zum männlichen Blick im Film identifiziert. Diese Darstellungen gründen entsprechend auf einer *mise-en-abyme*, die eingeflochten ist in eine ethisch höchst fragwürdige Passage der Darstellung sexualisierter Gewalt gegen Frauen und setzen ein deutliches Zeichen für die Reflexivität des Erinnerungsdiskurses in *Subversivos*.

Auf der anderen Seite wird diese Leerstelle im visuellen Diskurs kompensiert durch eine Akzentuierung der Körpersprache der epischen Erzählerin. Die Figur der Erzählerin erfährt u.a. auf jenen Seiten des Comics, in denen sich die Erzählung der Foltererfahrung nähert, eine derartige Vervielfältigung, dass sie ein Gegengewicht zur Visualisierung der Gewaltszenarien bilden kann. Diese Rekurrenz der Erzählerfigur lenkt den Blick auf die sich in endloser Folge verändernden Körperhaltungen und Gesten, die in der Abfolge bisweilen bis ins Grotteske übertrieben und unnatürlich scheinen.

Diese Darstellungsstrategie schließt an die Performanz und Körpersprache der Protagonistin von *Que bom te ver viva* an, treibt aber den Effekt dieser Ästhetik noch einmal auf die Spitze. Die Körperbewegungen scheinen einer Eigenlogik zu folgen, die den verinnerlichten Konflikt offenbart, der sich zwischen den im Körper eingeschriebenen Verletzungen des Ich und jener bewussten, aggressiv vorgetragenen Zurückweisung der Opferrolle durch die epische Erzählerin markiert. Der Körper übernimmt so die Funktion eines Erinnerungsmediums für die Leiderfahrung. Die Gestualität stellt einen nicht als Repräsentation zu verstehenden Ausdruck der affektiven Dimension von Folter dar. Zwar lassen sich vereinzelt betrachtet in der Gestualität noch Pathosformeln identifizieren, womit ein Gestaltungsmerkmal des filmischen Ursprungstexts aufgenommen wird: diese Pathosformeln scheinen bisweilen befremdlich sexualisiert oder – wie bei der Verdeckung von Mund und Gesichtspartie – auch Scham zu bezeichnen. Entscheidend ist hier aber die beschleunigte Abfolge von Gesten. Es ist eine Choreographie der Körperextremitäten, für die es – folgt man Elira del Rios Ausführungen in *Deleuze und das Performanz-Kino* (2008: 78) – eine eigene hermeneutische Herangehensweise bedarf, die einer nicht repräsentativen Darstellungsform Rechnung tragen kann. Im Zusammenspiel

mit der expliziten Darstellung von brutalsten Gewalthandlungen am erzählten Ich wird hier auf genau den Bereich verwiesen, der sich der Versprachlichung und Visualisierung entzieht: der Inkommensurabilität der Leiderfahrung und ihrer Auswirkungen auf das erzählende Subjekt des Testimonio.

Fazit: Körperdiskurse und Auratisierung im Feld der Erinnerungskultur

Bei einem Vergleich von *Subversivos* und *Que bom te ver viva* fällt zunächst die Tatsache auf, wie stark beide Texte auf die Rhetorik des Reembodiment im testimonialen Diskurs setzen. Beide Texte sind hierbei zunächst einmal der Kommunikationssituation des mündlichen, vermeintlich unmittelbaren Testimonio nachmodelliert und können die textuelle Repräsentation aufgrund der Möglichkeiten eines graphischen bzw. audiovisuellen Mediums entsprechend durch die Visualisierung der Körpersprache kompensieren. Gleichzeitig können diese Diskursstrategien hier nur vordergründig als Rekonstruktion einer natürlichen Kommunikationssituation gelten. Im Grunde heben beide Werke dafür die Bedeutung der Körpersprache für die Sinnkonstitution zu pointiert hervor; Körpersprache kommt in einem verfremdenden Überspielen des theatralischen Moments zum Ausdruck. Durch das Auseinanderdriften der verschiedenen Darstellungsmodalitäten des Testimonio wird vielmehr eine textuelle Ironie erzeugt, die die Aufmerksamkeit auf eine metanarrative Ebene lenkt, auf der das Problem der Darstellbarkeit von Leiderfahrung in der Erzählung des Zeitzeugen aufgeworfen wird. Hierbei ist dieser ironische Effekt in *Subversivos* noch dadurch verstärkt, dass im Comic die einzelnen Formen des gestuellen Ausdrucks aus dem natürlichen Fließen des Körperausdrucks isoliert und fixiert werden, was wiederum einen sezierenden Blick auf die Choreographie des traumatisierten Körpers erlaubt. Im Fokus bleibt das enigmatische Verhalten des Körpers auch durch die verfremdende Leerstelle der Augenpartie in der Darstellung der Zeitzeugin. Es zeigt sich bei beiden Texten, wie stark die Transgressivität in Hinblick auf die Darstellungskonventionen des Testimonialen im Feld der Erinnerungskultur auf den Strategien des Reembodiment gründet. Diese ästhetisch innovativen Strategien sind sicherlich als Symptom einer Krise des testimonialen Diskurses zu sehen, wobei sich die textuelle Ironie in einer gewissen Friktion zur Ernsthaftigkeit und Unhinterfragbarkeit des testimonialen Erfahrungsberichts bewegt, dessen symbolisches Kapital sich ja aus der Glaubwürdigkeit und Authentizität ergibt, die den Äußerungen des Zeitzeugen zugeordnet wird.

Neben der Frage der Darstellbarkeit von Leiderfahrung wirft die Lektüre auch die Problematik auf, wie viel von dem Leid des Zeitzeugen eigentlich expliziert werden sollte, wie stark die Darstellung dem Gedanken eines kathartischen Durcharbeitens folgt oder nicht vielmehr eine weitere Verletzung der Intimsphäre und Fortschreibung der Viktimisierung bedeutet. Hierauf finden sich unterschiedliche Vorgehensweisen in Dokumentarfilm und Comic, da die

Foltererfahrung bei Murat eher symbolisch sublimiert wird (u.a. in der Figur des hängenden Engels), während *Subversivos* der Comic-Ästhetik der Mangas folgend eine Explizierung der Gewaltdarstellung wählt. Die Tatsache, dass der Comictext keine Tabus hinsichtlich der Darstellung physischer Gewalterfahrung achtet und durch die Erotisierung der dargestellten gefolterten Frauenfiguren den Zusammenhang von männlichem Voyeurismus und den Exzessen der Folterungen aufdeckt, wirft die Frage auf, ob hier die ethischen Grenzen des testimonialen Diskurses nicht nachhaltig überschritten sind. So muss sich der Comic Vorwürfen der Kommodifizierung von Leiderfahrung in Popkultur und Kulturindustrie stellen: also der Frage, ob eine solche Form der Erinnerungsarbeit überhaupt als ethisch gerechtfertigt angesehen werden kann oder entsprechende Logiken der Verdinglichung und Vermarktung der Leiderfahrung nicht von vornherein und grundlegend gegen die Regeln der Erinnerungskultur verstoßen. Dies gilt umso mehr, als dass der Comic nicht wie der Film die (sekundäre) Auratisierung für sich beanspruchen kann, auf die direkte Artikulation eines Leidgedächtnisses einer Zeitzeugin zurückzugehen.

Im Grunde lässt sich trotz aller Ähnlichkeiten und intertextuellen Verweise als einer der grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Texten das Spannungsverhältnis zwischen auratisierten und entauratisierten Positionierungen verstehen. Während bei Murat nicht nur Zeitzeuginnen zu Wort kommen und der Paratext deutlich macht, dass die Filmautorin selber Betroffene und Überlebende ist, inszeniert sich *Subversivos* allein schon aufgrund der stark verfremdenden Comic-Ästhetik als ein Text, der den letztlich mimetischen Weltbezug des Testimonio problematisiert. Der Zugang zum testimonialen Diskurs zeigt sich hier explizit als narrativ konstruiert, wobei bei der Aneignung des Stoffs aus *Que bom te ver viva* insbesondere auch die Tatsache bedeutsam ist, dass die intertextuellen Verweise keine direkte Aneignung von Testimonios realer Überlebener – d.h. jener Subjekte, die tatsächlich die Leiderfahrung sexualisierter Gewalt verkörpern – impliziert, sondern sich vielmehr an der Fiktionalisierung des testimonialen Diskurses im Rahmen des Enactments des Alter Egos durch die Schauspielerin in der Dokufiktion in *Que bom te ver viva* abarbeitet.

Subversivos einfach abzutun als eine Form der Kommerzialisierung von Erinnerungskultur wäre allerdings auch als ein Abwehrmechanismus zu verstehen, der der Rolle des Texts im Feld der Erinnerungskultur Brasiliens nicht gerecht wird. Der Comic als eine Kunstform sieht sich weit mehr den Logiken einer Gegenkultur als jenen der kulturindustriellen Produktion verpflichtet, zumal für solche Comics ohnehin nur Marktnischen vorhanden sind. Die Serie *Subversivos* erweist sich trotz aller ästhetischen Transgressionen als ein sehr reflektierter, strategischer Umgang mit Diskursstrategien der Erinnerungskultur. Dies wird insbesondere an den ersten beiden Nummern der Serie deutlich, die sich mit Diskursstrategien aus *Quem bom te ver viva* beschäftigen, sie auf die Spitze getrieben und so zum Teil auch kritisch hinterfragen. Die Art und Weise, wie der Comic die schon im Film angelegten Transgressionen von Ethik und Ästhetik des testimonialen Diskurses seziert, zeigt wie stark letztlich auch

auratisierte Positionen im Feld von Dynamiken der Kommodifizierung bestimmt sind und wie problematisch – bzw. konstruiert – die Grenzziehung zwischen auratisierter und entauratisierter Erinnerungskultur ist.

Literatur

- ASSMANN, ALEIDA: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München [C.H.Beck] 2014
- ASSMANN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München [C.H. Beck] 2007
- BATEMAN, JOHN: *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2008
- BATEMAN, JOHN; KARL-HEINRICH SCHMIDT: *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. London [Routledge] 2012
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1963
- BEVERLEY, JOHN: Anatomía del testimonio. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 1987, S. 7-16
- BRITO, ALEXANDRA BARAHONA DE. TRUTH: Justice, Memory and Democratization in the Southern Cone. In: BRITO, ALEXANDRA BARAHONA DE. TRUTH; CARMEN GONZÁLES-ENRÍQUEZ; PALOMA AGUILAR (Hrsg.): *The Politics of Memory. Transitional Justice in Democratizing Societies*. Oxford [Oxford UP] 2001, S. 119-160
- BOURDIEU, PIERRE: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2014
- BRUZZI, STELLA: *New Documentary: A Critical Introduction*. London [Routledge] 2006
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE: *Laudo pericial indireto produzido em decorrência da morte de Vladimir Herzog*. Brasília, 29. 09.2014. <http://www.cnv.gov.br/laudos-periciais.html> [letzter Zugriff: 7.06.2015]
- DEL RIO, ELENA: *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh [Edinburgh UP] 2009
- DINIZ, ANDRÉ: *Subversivos: um retrato dos anos de repressão*. No. 1. Rio de Janeiro [Editore Nona Arte] 1999
- DINIZ, ANDRÉ; LAUDO: *Subversivos: companheiro Germano*. No. 2. Rio de Janeiro [Editore Nona Arte] 2000
- DI PRETE, LAURA: »Foreign Bodies«: *Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*. New York [Routledge] 2006
- ERLL, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart [Metzler] 2011
- GAGNEBIN, ANNE MARIE: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo [Editora 34] 2006

- GOMBRICH, ERNST H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- HALBWACHS, MAURICE: *A memória coletiva*. São Paulo [Centauro] 2006
- HUYSSSEN, ANDREAS: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford [Stanford UP] 2003
- JARAS, RENÉ: Prólogo. Testimonio y Literatura. In: JARAS, RENÉ; HERNÁN VIDAL (Hrsg.): *Testimonio y Literatura*. Edina [Society for Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures] 1986, S. 1-6
- KRESS, GUNTHER: *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London [Routledge] 2010
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London [Routledge] 1996
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London [Arnold] 2001
- LACAPRA, DOMINICK: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca [Cornell UP] 1994
- MCCLOUD, SCOTT: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York [Harper Collins Publishers, Inc.] 1993
- MOREIRAS, ALBERTO: The Aura of Testimonio. In: GUGELBERGER, GEORG M. (Hrsg.): *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham [Duke UP] 1996
- MULVEY, LAURA: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16(3), 1975, S. 6-18
- MURAT, LÚCIA: *Depoimentos de Lúcia Murat às Comissões Estaduais e Nacionais*, 28.05.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk> [letzter Zugriff: 21.06.2015]
- MURAT, LÚCIA: *Que bom te ver viva*. Rio de Janeiro, 1989
- NAPOLITANO, MARCOS: *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo [Contexto] 2014
- NICHOLS, BILL: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington [Indiana UP] 1995
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JOHN BATEMAN; ROBIN CURTIS; BEATE OCHSNER; SEBASTIAN THIES: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung. In: *MEDIENwissenschaft*, 1, 2018, S. 8-26
- SALDAÑA-PORTILLO, MARIA JOSEFINA: *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham [Duke UP] 2003
- SARLO, BEATRIZ: *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires [Siglo XXI] 2005
- SCHNEIDER, NINA: Brasilien beschweigt die Militärdiktatur: Wird die Wahrheitskommission zum Wendepunkt? In: *GloboKult*, Berlin, 01.02.2012. <http://www.globokult.de/politik/welt/698-brasilien-beschweigt-die-militaerdiktatur-wird-die-wahrheitskommission-zum-wendepunkt> [letzter Zugriff: 18.06.2015]

- SELIGMAN-SILVA, MÁRCIO: *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas [Editora da UNICAMP] 2003
- SKLODOWSKA, ELZBIETA: La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet. In: *Revista/Rewiew Interamericana*, 12(3), 1982, S. 375-384
- SKLODOWSKA, ELZBIETA: *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Bern [Peter Lang] 1992
- SOUZA, JÔNATAS XAVIER DE: »Que bom te ver viva«: *histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura*. Masterarbeit in Geschichte und Kulturgeschichte, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2013. <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/5976> [letzter Zugriff: 21.06.2015]
- STÖCKL, HARTMUT: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte. Theorien. Analysemethoden*. Berlin [de Gruyter] 2004
- STÖCKL, HARTMUT: Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse. In: ECKKRAMMER, EVA MARTHA; GUDRUN HELD (Hrsg.): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Medientexten*. Bern [Peter Lang] 2006, 11-36
- WILDFEUER, JANINA: *Film Discourse Analysis. Towards a New Paradigm of Multimodal Film Analysis*. London [Routledge] 2014