

Der Wert der Archivfotografie in der Sinnaushandlung über die Vergangenheit - Eine semiotische Analyse eines Bildes von Amnesty International über die ›Verschwundenen‹³

Abstract

This article is part of the scholarship on archive photography as a valuable semiotic resource for the negotiation of meaning that a social collective makes of its past. Within this framework, this article proposes a semiotic analysis of one of the photographic pieces that are part of Amnesty International Uruguay's campaign on the ›detenidos-desaparecidos‹ (2012). The analysis suggests that photographs belonging to the private archives of the *desaparecidos* and their families have a significant role in the process of collective healing, as they contribute to the creation of the collective actor of the ›desaparecidos‹ in social discourse. As visual resources framed in a certain context of meaning, archival photographs are worthy of a semiotic study.

Dieser Artikel ist ein Beitrag zur Diskussion über die Rolle der Archivfotografie als wertvolle semiotische Ressource für die Sinnaushandlung in einem sozialen Kollektiv über seine Vergangenheit. Der Artikel schlägt eine semiotische Analyse eines der fotografischen Werke vor, das Teil der Kampagne von Amnesty International Uruguay zu den ›detenidos-desaparecidos‹ [Verhafteten-Verschwundenen] (2012) ist. Die Analyse zeigt, welche wichtige Rolle die Fotografien aus den Privatarchiven der ›detenidos-desaparecidos‹ und ihrer Angehörigen im Prozess der kollektiven Heilung spielen, indem sie zur diskursiven Konstruktion des kollektiven Akteurs der ›Verschwundenen‹ [*desaparecidos*] beitragen. Archivfotografien sind visuelle Ressourcen, die in einen bestimmten Zusammenhang eingebettet sind. Daher sollten sie semiotisch analysiert werden.

Einleitung

Semiotiker und Semiotikerinnen haben in den letzten Jahren Interesse an Prozessen gezeigt, die mit dem kulturellen Gedächtnis und kollektiven Traumata zusammenhängen (VIOLI 2014a; DEMARIA 2006; 2012; TAMM 2015; BELLENTANI UND PANICO 2016). Sie haben insbesondere ihre konkreten Materialisierungen untersucht, wie z. B. die Zerstörung des materiellen Erbes (MAZZUCHELLI 2010), den Bau von Museen und Erinnerungsstätten (NORA 1997; VIOLI 2014a; SOZZI 2017) oder ihre künstlerischen Manifestationen (DEMARIA UND VIOLI 2017), um nur einige zu nennen.

³ Dieser Artikel wurde ursprünglich 2019 in der uruguayischen Zeitschrift *Dixit*, 30, S. 40-53 mit dem Titel »El valor semiótico de la fotografía de archivo en la negociación de sentido sobre el pasado reciente. Análisis de una pieza fotográfica de Amnistía Internacional sobre los desaparecidos« veröffentlicht. Der Text wurde von dem Autor ins Deutsche übersetzt und von Viola Ziehaus und Martina Sauer durchgesehen.

Semiotik ist eine Disziplin, die die Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung untersucht (MARRONE 2018: 18) mit einem besonderen Interesse an »der Rekonstruktion der Bedeutungsproduktion innerhalb der interdiskursiven Netzwerke unserer Gesellschaften« (VERÓN 1989: 138). Ausgehend von einem konstruktivistischen theoretischen Rahmen (BERGER UND LUCKMAN 1966; SEARLE 1995), in dem davon ausgegangen wird, dass die soziale Realität durch Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung – die eine intersubjektive Dimension beinhalten – konstruiert und reproduziert wird, begreift die Semiotik Prozesse kollektiver Traumatisierung als *soziale Konstruktionen*, d.h. als Ergebnisse von Prozessen, deren Bedeutung nicht präsozial ist, sondern das Ergebnis einer kollektiven Aushandlung von Bedeutung in solchen intersubjektiven Bedeutungsnetzwerken.

PATRIZIA VIOLI (2014a: 26) behauptet, dass »die Beziehung, die eine Kultur zu den von ihr durchlebten Traumata herstellt, vieles über diese Kultur zu verstehen erlaubt.« Deshalb sind solche Prozesse mit der *Gruppenidentität* verbunden. Aufgrund seiner anhaltenden Debatten über die jüngste Vergangenheit ist Lateinamerika ein deutliches Beispiel dafür. Laut ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO (2017: 15), »sind Studien über die unmittelbare Vergangenheit in den letzten Jahren zu einem wichtigen Bereich in der jüngeren Geschichte Lateinamerikas geworden, der fast immer mit der Erinnerung an eine autoritäre und traumatische Vergangenheit verbunden ist.«

Als Teil dieser Forschungs- und Reflexionslinie untersucht dieser Artikel das Potenzial der Archivfotografie als semiotische Ressource für die Aushandlung von Sinn und Bedeutung, die aus seiner traumatischen Vergangenheit ein soziales Kollektiv macht. Ausgehend von der Analyse einer grafischen Arbeit von Amnesty International Uruguay und basierend auf der künstlerischen Arbeit von Gustavo Germano, zeigt der Artikel wie Fotografien aus den Privatarchiven der Verschwundenen und ihrer Familien als semiotische Ressourcen aufgrund ihrer Einbettung in einen bestimmten sozialen Diskurs in diesem Verhandlungsprozess verwendet wurden – sowohl politisch als auch kulturell (DEL CASTILLO TRONCOSO 2015).

Dieser Aufsatz ist daher als neuer Beitrag in einer Reihe wissenschaftlicher Arbeiten zu verstehen, die sich in den letzten Jahren auf das Verständnis der semiotischen Dimension der Prozesse im Zusammenhang mit der Geschichte des *Río de la Plata*-Gebietes konzentriert haben. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Fotografie (BLEJMAR, FORTUNY UND GARCÍA 2013; DA SILVA CATELA 2009; 2012; DEL CASTILLO TRONCOSO 2015; 2016; 2017; ESCUDERO CHAUVEL 2002; 2011; FELD 2010; 2014; FELD UND STITES MOR 2009; FORTUNY 2014; GAMARNIK 2017).

1. Korpus und Methodologie

2012 entwarf die uruguayische Werbeagentur Lowe Ginkgo² eine institutionelle Kommunikationskampagne für Amnesty International Uruguay mit dem Titel *Desaparecidos*. Die Kampagne bestand aus vier grafischen Arbeiten mit Bildern aus dem Kunstprojekt *Ausencias* des Argentiniers Gustavo Germano. Dieses Kunstprojekt besteht aus einer Reihe von plastischen Werken, in denen Fotografien von gewöhnlichen Personen, die Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre aufgenommen wurden, neben einer aktuellen Version dieses Bildes erscheinen, die am selben Ort und mit denselben Protagonistinnen und Protagonisten aufgenommen wurde, mit Ausnahme derjenigen, die während der Militärdiktatur in Argentinien zwischen 1976 und 1983 verschwanden.³ Der Künstler nutzt die Ko-Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart als semiotische Ressource, um das Verschwinden von Individuen im Kontext des Staatsterrorismus sichtbar zu machen.

² Im Jahr 2016 änderte die Werbeagentur ihren Namen in *Ginkgo MullenLowe*.

³ Das Projekt aus dem Jahr 2006 steht im Zusammenhang mit der Identität des Autors, der der Bruder eines verschwundenen Häftlings ist. Das gesamte Werk von Germano kann als fotografisches Projekt des sozialen und bürgerlichen Gedächtnisses betrachtet werden. Im Jahr 2016 übertrug Germano das Konzept der *Ausencias* mit der Kollektion *Ausencias Uruguay* auf die uruguayische Realität. Weitere Informationen über die Arbeit von Germano finden sich unter 'www.gustavogermano.com'.

Bei der Sammlung *Ausencias* handelt es sich um ein künstlerisches Projekt, das sich mit dem Thema der *detenidos -desaparecidos* [Verhafteten-Verschwundenen] befasst. Die Verschwundenen lassen sich als eine kulturelle Bedeutungseinheit definieren, die zu einem dunklen und noch nicht aufgearbeiteten Ereignis der jüngsten Geschichte Argentiniens und des *Cono-Surs* gehört. Daher zeigt die Aufarbeitung eine kollektive Wunde auf, die noch nicht geheilt ist. Sechs Jahre nach der Präsentation der *Ausencias*-Kollektion beschloss Amnesty International Uruguay, Germanos visuelle Arbeit für ihre *Desaparecidos*-Kampagne⁴ zu übernehmen und sie als Grundlage für die Vermittlung ihrer zentralen Markenbotschaften zu nutzen: eine Organisation, die über die Einhaltung der Menschenrechte wacht und insbesondere gegen Straflosigkeit vorgeht.⁵ Es handelt sich also um einen Fall, in dem eine NGO eine textliche Äußerung [*énonciation*] mit bestimmten strategischen Zielen vornimmt und sich auf Äußerungsstrategien stützt, die einem anderen Bereich - dem künstlerischen - angehören, um ihre Anliegen zu vermitteln.

Diese Arbeit beschränkt sich auf die Untersuchung *einer* der grafischen Komponenten der *Desaparecidos*-Kampagne. Die Analyse ist aber auch auf den gesamten Korpus der Kampagne anwendbar. Die für die Analyse ausgewählte Werbeanzeige trägt den Titel »Eduardo« (Abbildung 1).



Abb. 1: Werbeanzeige »Eduardo«, aus der *Desaparecidos*-Kampagne, produziert von der uruguayischen Werbeagentur Lowe Ginkgo, 2012; © Amnesty International Uruguay

In der Anzeige erscheinen zwei Fotografien, die nebeneinander auf der gleichen Raumachse präsentiert werden. Topologisch gesehen löst diese Kontiguität zusammen mit dem weißen Hintergrund und den Posen der Personen auf den Fotos eine Lesehypothese aus, die eine direkte inhaltliche Beziehung zwischen den beiden impliziert. Während das linke Bild vier Kinder zeigt, sind auf dem rechten Bild drei erwachsene Männer abgebildet. In beiden Fällen, aber insbesondere in der Fotografie links, kann der Leser bzw. die Leserin ein spezifisches fotografisches Genre erkennen: Es handelt sich um Bilder, die zu einem persönlichen Archiv gehören und als solche als Mittel zur Bewahrung der Vergangenheit konzipiert sind: Sie sind *Gedächtnisträger* (ASSMANN 2008).

⁴ Die Kampagne von Amnesty International Uruguay weist einige grafische Änderungen gegenüber den Originalen von Germano auf, die jedoch sehr geringfügig sind.

⁵ Nachdem die *Desaparecidos*-Kampagne 2012 bei den Werbefestspielen in Cannes ausgezeichnet wurde, entbrannte in der uruguayischen Werbeszene eine Debatte über die Rolle der Agentur bei der Gestaltung der Kampagne, da sie die Komposition der Originalarbeiten von Germano aufgreifen.

Anhand der chromatischen Dimension erkennt der Leser bzw. die Leserin, dass es sich bei dem Bild links um eine alte Fotografie handelt, während das Bild rechts ein aktuelles Foto ist. Beide Bilder sind also auch auf einer Zeitachse positioniert, die zwischen den Extremen der Vergangenheit (links) und der Gegenwart (rechts) oszilliert. Der Unterschied zwischen den beiden Momenten ist jedoch deutlich: Auf dem rechten Bild fehlt eine Person. Etwas ist geschehen, das die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart verändert hat. Der Konflikt der Geschichte, die in der Anzeige erzählt wird, ist vorgegeben, und es obliegt dem Leser bzw. der Leserin, auf der Grundlage seiner/ihrer *enzyklopädischen Kompetenz* (Eco 1976) oder der persönlichen *Weltanschauung* (GREIMAS 1984) zu entschlüsseln, worum es geht.

Unter jedem der Fotos steht ein kurzer Text: vier Eigennamen, gefolgt von einem Nachnamen. Beim Lesen der Namen kann der Leser bzw. die Leserin feststellen, dass die vier Kinder den Nachnamen »Germano« tragen (wer aufmerksam ist, wird feststellen, dass eines dieser Kinder Gustavo Germano ist, der Autor des Originalwerks, das von Amnesty International Uruguay verwendet wurde). Der Text erfüllt somit eine *Ankerfunktion*, da er hilft, den Sinn des Gesehenen zu entschlüsseln. Obwohl auf dem Foto der Gegenwart eine Person fehlt, ist der Text unter beiden Fotos derselbe.⁶ Dadurch entsteht eine Bedeutung, die auf eine Entfremdung abzielt: Warum erscheint der Name »Eduardo« auf dem zweiten Foto, wenn Eduardo nicht in der Aufnahme zu sehen ist? Mit diesem Mittel wird der Konflikt noch deutlicher sichtbar, der sich bereits in der Komposition der beiden Fotos andeutet.

Schließlich bietet die Werbeanzeige einen institutionellen Abschluss, der für das Genre der grafischen Werbung charakteristisch ist und aus dem Ikon von Amnesty International, dem Wort *Recordamos* [Wir erinnern uns] und der Internetadresse »amnistia.org.uy« besteht. Dieser Hinweis erinnert den Leser bzw. die Leserin daran, dass sich hinter diesen Aufnahmen ein institutioneller Sender (Amnesty) verbirgt, der einen bereits bestehenden Text aufgreift und durch einen Prozess der *Bricolage* (FLOCH 1995) - der in der Wiederverwendung von bereits in der Kultur vorhandenen semiotischen Ressourcen wie dem Werk von Germano besteht - einen Textvorschlag einbringt. Dieser Text vermittelt einen Sinn, der für sie als Organisation, die sich dem Kampf gegen Straflosigkeit verschrieben hat, relevant ist.

MARRONE (2011: V) schlägt vor, unter *Text* »jene Bedeutungskonfiguration [...] zu verstehen, die empirisch durch eine oder mehrere Substanzen - sprachlich, visuell, gestisch, klanglich, räumlich, körperlich, neben vielen anderen - wahrgenommen werden kann.« Die Semiotik verwendet das Konzept des Textes als analytisches Modell, um ein breites Spektrum kultureller Phänomene zu beschreiben. Diese reichen von Texten im traditionellen Sinne (Gedichte, politische Reden) bis hin zu Handlungen (FONTANILLE 2008; FLOCH 1990). Die hier analysierte Werbeanzeige kann als Text aufgefasst werden, und zwar als *synkretistischer* Text, da er aus mindestens zwei Substanzen besteht: dem Visuellen und dem Sprachlichen. Nach POZZATO (2013: 19) verwenden synkretistische Texte »verschiedene Ausdrucksmittel, um ihre Bedeutungen auszudrücken,« was zu einem Textergebnis führt, bei dem »die verschiedenen Sprachen zusammen eine neue Bedeutung ergeben, die mehr ist als die bloße Aneinanderreihung ihrer spezifischen Bedeutungen« (POZZATO 2013: 24).

Als »Form mit einer Bedeutung« ist die Werbeanzeige von Amnesty International Uruguay ein visuelles Produkt, das eine bestimmte Botschaft trägt. Die vorliegende Analyse wird gemäß der grundlegenden Prämisse der Semiotik aufgebaut. Sie besteht darin, eine analytische Unterscheidung zwischen einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene zu treffen (HJELMSLEV 1961; MARRONE 2011). Zunächst wird untersucht, was kommuniziert werden soll (Inhaltsebene) und dann, wie dieser Sinn in einer bestimmten Ausdrucksform organisiert ist.

⁶ Die Verwendung von Text in der *Desaparecidos*-Kampagne unterscheidet sich von Germanos ursprünglichen Verwendung. Während in der Kampagne der Name des Verschwundenen unter dem Foto auf der rechten Seite steht, ist er in der Originalvorlage durch einen Punkt ersetzt.

2. Kollektives Trauma und kulturelles Gedächtnis als semiotische Prozesse

In den letzten Jahren haben sich zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit der Frage beschäftigt, wie Gesellschaften nach Konflikten den Sinn und die Bedeutung der von ihr erlebten traumatischen Ereignisse kollektiv aushandeln. Laut SOZZI (2017: 2) »bezieht sich ein Teil der Narrative, die in einer Gesellschaft zirkulieren, auf ihre Vergangenheit.« Diese Narrative bilden das *kulturelle Gedächtnis*, das sich »in einer Reihe von Texten, Handlungen, Räumen« artikuliert. Das lässt ein *Gedächtnissystem* entstehen, das »eine Makroerzählung über vergangene Ereignisse entwickelt, die immer wieder verändert werden kann.« Wenn sie sich auf die Vergangenheit beziehen - verbal, aber auch gedanklich -, bedienen sich soziale Akteure eines bestimmten Diskurses, der in dieser Gesellschaft bereits existiert. Die Werbeanzeige »Eduardo« ist ein deutliches Beispiel dieser Dynamik: Ihr Thema ist in die Makroerzählung der argentinischen post-Konflikt Gesellschaft - und auch der lateinamerikanischen Gesellschaft - eingebettet.

Die Semiotik entschlüsselt die Prozesse der Bedeutungsproduktion in einem bestimmten kulturellen Kontext. Deswegen begreift sie Kultur als eine Art unsichtbares Netzwerk oder Sphäre, in der Bedeutung produziert, verbreitet und konsumiert wird (GARCÍA CANCLINI 1999: 84). Diese Konzeption basiert auf der Idee von GEERTZ (1973: 5), für den »der Mensch ein Tier ist, das in von ihm selbst gewebten Bedeutungsnetzen hängt.« Die Kultursemiotik würde also darin bestehen »das Leben der Sinn im Rahmen des sozialen und kulturellen Lebens« zu verstehen (LORUSSO 2010: 1). Diese Auffassung wird unter anderem auch von Umberto Eco vertreten, der in seiner *A Theory of Semiotics* die Disziplin mit einer allgemeinen Kulturtheorie gleichsetzt. Laut Eco (1976: 44) ist »die Kultur als Ganzes ein Phänomen der Zeichengebung und der Kommunikation.« Deshalb »existieren Mensch und Gesellschaft nur, wenn Zeichenbeziehungen und Kommunikationsprozesse etabliert sind.« So sollte »die Kultur als Ganzes als ein Kommunikationsphänomen untersucht werden, das auf Zeichensystemen beruht« (Eco 1976: 44). Dieser Vorschlag stimmt mit der interpretativen Anthropologie von GEERTZ (1973: 5) überein, die von der Idee ausgeht, dass die Analyse kultureller Phänomene nicht »eine experimentelle Wissenschaft auf der Suche nach Gesetzen, sondern eine interpretative Wissenschaft auf der Suche nach Bedeutung« sein sollte. Sinn und Bedeutung - beides Kategorien der Semiotik - sind für diesen Ansatz zentral.

Als Raum für die Produktion, die Zirkulation und den Konsum von Sinn und Bedeutung spielt die Kultur eine zentrale Rolle bei der Art und Weise, wie sich ein Kollektiv an die Vergangenheit erinnert, diese rekonstruiert und wie diese präsentiert wird, da es immer »semiotische und kulturelle Prozesse gibt, die der Konstruktion einer kollektiven Identität vorausgehen« (VIOLI 2014a: 17). Wenn Kultur ein Netzwerk von Bedeutungen ist, dann sind traumatische Ereignisse wie Diktaturen und Völkermorde »das Ergebnis eines kulturellen und symbolischen Prozesses, der die Formen der Erinnerung bestimmt und in gewisser Weise das Trauma *a posteriori* rekonstruiert« (VIOLI 2014a: 11). In philosophischer Hinsicht vertritt der Konstruktivismus eine spezifische Auffassung davon, wie das Wissen und die Handlungen sozialer Akteure auf der Grundlage von Intersubjektivität funktionieren: Es ist die soziale Übereinkunft über bestimmte Fakten, die ihnen einen bestimmten Status verleiht (SEARLE 1995). Aus diesem Grund spielt die Aushandlung von Sinn und Bedeutung eine zentrale Rolle. Hier kommt die Kultur als Variable ins Spiel, die eine vermittelnde Rolle einnimmt.

In Übereinstimmung mit diesem konstruktivistischen Ansatz schlägt JEFFREY ALEXANDER (2004: 1) vor, dass ein kulturelles Trauma auftritt, »wenn die Mitglieder eines Kollektivs das Gefühl haben, einem schrecklichen Ereignis ausgesetzt gewesen zu sein, das unauslöschliche Spuren in ihrem Gruppenbewusstsein hinterlässt, ihre Erinnerungen für immer prägt und ihre zukünftige Identität grundlegend und unwiderruflich verändert.« Indem er Kultur als dynamischen Raum für die Zirkulation von Bedeutung begreift, vertritt Alexander die These, dass ein Trauma nicht ontologisch gegeben ist, sondern von der Gesellschaft in einem *Prozess der Traumabbildung* konstruiert wird. Der Autor zielt darauf ab, den *naturalistischen Trugschluss* zu überwinden. Laut dem naturalistischen Trugschluss sind es *die Ereignisse selbst*, die ein Trauma verursachen. Seiner Ansicht nach ist Trauma »eine sozial vermittelte Zuschreibung« (ALEXANDER 2004: 8). In einem solchen Vermittlungsprozess spielt die Kultur eine zentrale Rolle. Deswegen muss das kollektive

Trauma als ein *kulturalisiertes Objekt* (VIOLI 2014a: 11) konzipiert werden und ist daher »anfällig für mehrere Formulierungen entsprechend spezifischer Sensibilitäten in Verbindung mit verschiedenen Sichtweisen in Abhängigkeit von kulturellen, geografischen und sogar zeitlichen Variablen.«

Die Natur des Traumas als etwas Konstruiertes wirft die Frage auf, wie sich dieser Konstruktionsprozess artikuliert und vor allem, in welchen Zeiträumen es entstand. Obwohl das kollektive Trauma in einem bestimmten Ereignis verankert ist, gibt es zwischen diesem Ereignis und seinen Folgen ein Intervall, »einen nicht-deterministischen Zwischenraum, [...] eine Drittheit, die nicht auf den Ursache-Wirkung-Dualismus zurückgeführt werden kann« (VIOLI 2014a: 35). Aus diesem Grund halten es einige Autoren für angemessener, von *Zeiten des Traumas* zu sprechen, eine Idee, die von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aufgegriffen wurde, die sich mit dem kulturellen Gedächtnis befassen, wie z. B. Assmann (2008), der von einer *aufgeschobenen* oder *nachträglichen* Dimension des Traumas spricht.

Bei dem Entstehungsprozess eines Traumas gibt es also *zwei zeitliche Vorgänge*: zum einen das Ereignis selbst und zum anderen die Interpretation und die damit verbundene Bedeutungszuschreibung des Ereignisses. Zwischen diesen beiden Momenten spielt die Semiose eine zentrale Rolle, da sie den Schlüssel für die kollektive Lesart des Ereignisses in Bezug auf die Gruppenidentität liefert. Laut VIOLI (2014a: 35) ist dieser Raum »entscheidend für die Unterscheidung zwischen physischen und semiotischen Phänomenen und für das Aufspüren der unteren Schwelle, die die biologische Natur von der Semiose und schließlich von der Kultur trennt.« Das Ereignis, das zu einem Trauma führt, muss daher von dem *Sinn*, der ihm zugeschrieben wird, unterschieden werden, so dass das Trauma »ein im Wesentlichen semiotisches Phänomen ist und daher in gewissem Maße in der Interpretation, die wir ihm geben, *konstruiert* oder rekonstruiert wird und keine 'natürliche' unvermeidliche Folge von Ereignissen ist« (VIOLI 2014a: 35).

Bei der Untersuchung von Formen der Bedeutungsaushandlung bei Traumata ist der Bezug auf das kollektive Gedächtnis unvermeidlich, da es eine Schlüsselrolle im Gruppenprozess der Identitätskonstruktion spielt. Laut Mazzucchelli, VAN DER LARSE und REJNEN (2014: 4) ist »das kollektive Gedächtnis auch eine ideologische (Selbst-)Darstellung der Identität.« Seine Analyse kann nicht vernachlässigt werden, wenn man verstehen will, wie eine Gesellschaft versucht, sich mit ihrer traumatischen Vergangenheit zu versöhnen. ASSMANN (2008: 109), der ebenfalls eine Verbindung zwischen Gedächtnis und Identität herstellt, definiert das Gedächtnis als »die Fähigkeit, die es uns erlaubt, ein Bewusstsein der Individualität (Identität) zu bilden, sowohl auf persönlicher als auch auf kollektiver Ebene.« VIOLI (2014a: 18) ist der Ansicht, dass »wir aus der mehr oder weniger wahrheitsgetreuen Darstellung unserer Vergangenheit unsere gegenwärtige und vor allem unsere zukünftige Identität konstruieren, und auf der Grundlage dieser Identität erzählen wir uns uns selbst, treten wir in Beziehung zu anderen; wir produzieren, kurz gesagt, Kultur.«

Ursprünglich als individuelles psychisches Vermögen untersucht, muss das Gedächtnis innerhalb eines konstruktivistischen theoretischen Rahmens, der an kollektiven Bedeutungsprozessen interessiert ist, als eine Entität mit einer Existenz *außerhalb* des Verstandes konzipiert werden. Laut VIOLI (2014a: 27) lebt das Gedächtnis »in den Tausenden von Texten, Dokumenten, Objekten, die als Stützen für das als Vermögen konzipierte Gedächtnis funktionieren.« Diese Äußerlichkeit ermöglicht, die Erinnerung zu teilen und sie somit als Teil der Kultur zu begreifen: Durch das Teilen von Erinnerungen, durch die Darstellung vergangener Ereignisse in einer bestimmten Ausdrucksform (eine Geschichte, ein Denkmal, ein Foto) wird die Ausdrucksebene artikuliert und führt zu Texten, die sich auf eine Inhaltsebene beziehen.

Nach ASSMANN (2008: 109) ist »auf der sozialen Ebene das Gedächtnis eine Angelegenheit der Kommunikation und der sozialen Interaktion.« Deswegen ist eine narrative Dimension intersubjektiver Natur im Spiel. In einer solchen Dynamik ergibt sich die Bedeutung aus kulturell vermittelten Interpretationsprozessen. Auf diese Weise spielen die physischen Träger, über die das Gedächtnis vermittelt wird, eine zentrale Rolle für das Verständnis ihres Wesens. Laut VIOLI (2014a: 27) »muss das Gedächtnis, um geteilt und weitergegeben oder auch nur bewahrt werden zu können, auf externen Trägern befestigt sein.« ASSMANN (2008: 110) schlägt daher vor, das kulturelle Gedächtnis eine *Institution* aufzufassen, indem es »externalisiert, objektiviert und in symbolischen Formen [...], Artefakte, Objekte, Jahrestage, Feste, Ikonen, Symbole

oder Landschaften gespeichert wird.« In einer solchen Konzeption spielen Texte, Bilder, Denkmäler und Rituale einer Kultur eine zentrale Rolle als *Gedächtnisträger* (ASSMANN 2008: 110).

Diese Hypothese, das kollektive Gedächtnisse als etwas aufzufassen, das außerhalb des Verstandes liegt, führt zurück zur oben erwähnten semiotischen Konzeption von Kultur und zum konstruktivistischen Ansatz. Nach VIOLI (2014a: 27) »impliziert die Betrachtung des Gedächtnisses als etwas Externalisiertes zunächst die Annahme des Charakters der *symbolischen Vermittlung*, den Texte innerhalb einer Kultur haben, und damit der interpretativen und produktiven Praktiken, die sie bestimmen.« Auf diese Weise wird das Gedächtnis nicht nur in Texten *gespeichert*, sondern gleichzeitig durch sie *konstruiert* (VIOLI 2014a: 27). Ein externalisiertes Gedächtnis unterscheidet sich also nicht von einem Gedächtnis, das einen Prozess der Textualisierung durchlaufen hat. Dieser Prozess besteht in der Herstellung einer Beziehung zwischen einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene (MARRONE 2011; FLOCH 1990). Deshalb muss man akzeptieren, dass das Gedächtnis »nicht in den Trägern liegt, in die es eingeschrieben ist; es ist nicht in Texten *hinterlegt*, sondern in den Prozessen der Konstruktion, Interpretation und Übersetzung von Bedeutung, die es aufrechterhalten« (VIOLI 2014a: 27). VIOLI (2014a: 28) kommt zu dem Schluss, dass »das externalisierte Gedächtnis nichts anderes ist als ein *semiotisiertes* Gedächtnis, d. h., es ist textualisiert und in ein System eingeschrieben, das mit Ausdruck und Inhalt ausgestattet ist.« Aus diesem Grund muss »das Gedächtnissystem als eine Semiosphäre oder lokale Enzyklopädie analysiert werden« (VIOLI 2014a: 30).

In diesen Rahmen fügt sich der Sinnvorschlag von Gustavo Germano und danach der von Amnesty International Uruguay ein: Ein Zusammenhang, der im argentinischen Fall durch einen Kampf zwischen verschiedenen Diskursen über die Art und Weise des Erinnerns gekennzeichnet ist (vgl. DA SILVA CATELA 2015), »in dem sich verschiedene politische Projekte gegenüberstehen, die unterschiedliche Versionen der Erinnerung bestreiten« (DEL CASTILLO TRONCOSO 2017: 16). Laut DA SILVA CATELA (2012: 157):

»Die materielle Dimension des Erinnerns, die fotografische Bilder mit den Körpern der Ermordeten und Verschwundenen verbindet, ermöglicht es uns, Spuren und Markierungen zu verfolgen, soziale, politische und religiöse Handlungen zu verstehen, die mit konkreten Objekten verbunden sind, die als aktive Symbole definiert und bezeichnet werden, die in verschiedenen Kontexten gelesen und interpretiert werden können.«

Vor dem Hintergrund des in diesem Abschnitt vorgestellten theoretischen Rahmens gehen wir zur Untersuchung des ausgewählten Textes über. Nach einem traditionellen semiotischen Ansatz wird bei der Analyse des Korpus von zwei Ebenen ausgegangen: der *Inhalts-* und der *Ausdrucksebene*.

3. Die Verschwundenen: eine zentrale kulturelle Einheit im post-diktatorischen Diskurs

Bevor analysiert wird, was in der Werbeanzeige zu sehen ist (die Ausdrucksebene), muss man zunächst verstehen, wie die Inhaltsebene, auf die sich der Text bezieht, auf kultureller Ebene strukturiert ist. Dann schließt eine Analyse dessen an, wie die Ausdrucksebene organisiert ist, um die Bedeutung zu verstehen. Daher sollte die Aufmerksamkeit zunächst auf drei Dimensionen gelenkt werden: das Thema, die Konnotationen und die sogenannte Aktoralisierung.

Für den enzyklopädisch bewanderten Leser bzw. die enzyklopädisch bewanderte Leserin ist das Thema der Werbeanzeige leicht zu erkennen: Es handelt sich um die Verschwundenen während der (argentinischen) Diktatur. Das Thema ist - zumindest dem lateinamerikanischen - Publikum vertraut. Doch selbst wenn der Leser bzw. die Leserin die spezifischen Einzelheiten der Situation in Argentinien nicht kennt, kann er bzw. sie erkennen, dass das Thema mit der *Diktatur* zusammenhängt. Die Härten der besonderen Situation in Argentinien drücken sich darin aus, wie die zivil-militärische Diktatur sich gegenüber denjenigen, die sie als Gegner sah, verhielt: Während dieser Zeit gab es etwa 2.300 nachgewiesene politische

Morde sowie etwa 30.000 Verschwundenen (VIOLI 2014a: 283), d.h. Menschen, die inhaftiert und nie gefunden wurden. Darüber hinaus gab es rund 340 geheime Haftanstalten [*centros clandestinos de detención*] (ESCUDERO CHAUVEL 2011: 46). Im Gegensatz zu anderen diktatorischen Regimen in der Region zeichnet sich die Situation in Argentinien durch »die totale Geheimhaltung der Aktionen und ihre Kontinuität in Zeit und Raum« aus (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 188).

Die Auseinandersetzung mit den Verschwundenen ist inhaltlich gesehen ein klares Beispiel für eine Segmentierung von Bedeutungseinheiten, wie es Eco (1976) mit Blick auf die Organisation einer Kultur aufzeigte, die auf der Schaffung von Unterschieden beruhen: Obwohl die Verschwundenen politische Gefangene waren, gibt es wesentliche Unterschiede zwischen ihnen und normalen politischen Gefangenen. Wenn bedacht wird, dass »eine kulturelle Einheit nur in dem Maße 'existiert', in dem eine andere in Opposition zu ihr definiert wird« (ECO 1976: 121), gibt es in der Entstehung des Konzepts der *Verschwundenen* einen besonderen Faktor, der ihn spezifisch macht: die - noch nicht behobene - Abwesenheit der Opfer.

Dominick LACAPRA (1999: 697) weist auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen *Verlust* und *Abwesenheit* hin, da beide Konzepte unterschiedliche ethische und politische Dimensionen haben. In diesem Sinne war die argentinische Militärdiktatur nicht nur ein Erzeuger von Verlusten, sondern auch ein Erzeuger von Abwesenheiten - so der Name von Germanos Originalarbeit: *Ausencias*. Diese war eine Operation, die in einer doppelten Dimension stattfand: einerseits auf der politisch-rechtlichen Ebene (das physische Verschwinden von Menschen) und andererseits auf der Ebene der Repräsentationen. Mehrere Autoren, die mit einer semiotischen Perspektive arbeiten, erkennen die *Strategie der Unsichtbarkeit* des argentinischen Militärregimes an (VIOLI 2014a; 2014b; ESCUDERO CHAUVEL 2002; 2011; DEL CASTILLO TRONCOSO 2015). Nach VIOLI (2014a: 283):

»Die argentinische Diktatur [...] arbeitete nach einem Regime der Unsichtbarkeit, das darauf abzielte, jede Spur zu beseitigen, von der Verschleierung der Haftorte bis zum Verschwinden der Gefangenen, die lange vor der physischen Vernichtung ihrer Körper schon *Verschwundene* wurden. Schon bei der Verhaftung eliminierte das Militär Namen und ‚Rückverfolgbarkeit‘: Die Verhafteten, die in der Regel nachts entführt wurden, verschwanden buchstäblich, ohne die Möglichkeit, sie ausfindig zu machen; ihr Namen tauchten in keinem Register auf, und die Gefangenen hörten auf, als juristische Person zu existieren.«

Die Strategie, keine Spuren zu hinterlassen, ist eine semiotische Operation, die indirekt von ECOS (1976) Klassifizierung der Modi der Zeichenproduktion erfasst wird. Einer dieser Modi beruht auf der kognitiven Operation des *Wiedererkennens*, die darin besteht, ein bestimmtes Zeichen als das Produkt eines früheren Ereignisses zu erkennen. Die Beseitigung von Spuren ist ebenfalls ein semiotischer Produktionsprozess, allerdings in umgekehrter Richtung: ein Zerstörungsprozess, der darauf abzielt, etwas zu verbergen (in diesem Fall, die Wahrheit), um die Erzählung über die Vergangenheit zu beeinflussen. ESCUDERO CHAUVEL (2002: 198) schrieb:

»Die Beseitigung der Spuren, der Dokumente, der Leichen und Orte, der NN-Gräber, die Unmöglichkeit für die Entführten, ihre Häftlinge zu erkennen, ist gleichzeitig eine Operation, die alle Spuren der Erzählung verschwinden lässt, jede Möglichkeit, eine Beziehung zwischen den Fakten herzustellen.«

ESCUDERO CHAUVEL (2011: 45) behauptet, dass »der Fall der Verschwundenen ein *echtes diskursives Dispositif* ist,« das aus einer Reihe von semiotischen Strategien besteht, die den gesellschaftlichen Diskurs über die Ereignisse zu gestalten versuchen. VIOLI (2014a) spricht von einer *semiotischen Strategie der Kontrolle*, deren Hauptmerkmale Eliminierung und Unsichtbarkeit sind. Es überrascht nicht, dass die meisten Festnahmen nachts oder in der Wohnung des Opfers stattfanden: Beide sind Umstände, in denen die Sichtbarkeit - zum einen wegen der Beleuchtung, zum anderen wegen der Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum - eingeschränkt ist.

Eine solche Strategie des *Unsichtbarmachens* (DEL CASTILLO TRONCOSO 2015) fand also nicht nur bei Personen statt, die vom diktatorischen Regime als Gegner betrachtet wurden, sondern auch auf der Ebene der visuellen Darstellungen der historischen Periode, so dass »die argentinische Gesellschaft nach dem Konflikt ihre eigene Vergangenheit auch visuell wiederherstellen und rekonstruieren muss« (VIOLI 2014a: 285).

In diesem Sinne lässt sich aus semiotischer Perspektive behaupten, dass dem Diskurs über die argentinische Diktatur und ihre Verschwundenen eine *Ikonsphäre* (VIOLI 2014b)⁷ fehlt, d.h. »ein Teil einer gemeinsamen lokalen Enzyklopädie, der auf verschiedenen Ebenen in die Dynamik der kulturellen Bedeutungsproduktion einwirkt.« Eine solche Enzyklopädie, die von den Mitgliedern einer Kultur geteilt wird, sollte normalerweise aus Bildern bestehen, die von der Gruppe als Teil von ihr anerkannt werden. Aber das ist im postdiktatorischen Argentinien nicht der Fall: Aufgrund der vom Militärregime durchgeführten Strategie der Unsichtbarkeit gibt es keine Bilder, die eine solche Ikonsphäre bilden können.

Daher lässt sich mit VIOLI (2014b) von einem »echten Mittel zur Eliminierung jedes möglichen visuellen Repertoires sprechen, einer Strategie der Unsichtbarkeit, die darauf abzielt, jedes zukünftige Archiv, das von den Schrecken der begangenen Verbrechen zeugt, unmöglich zu machen.« Wenn ASSMANN (2008) Idee des kulturellen Gedächtnisses als etwas, das auf der Grundlage spezifischer materieller Träger beruht, aufgegriffen wird, dann ist die Bedeutung der visuellen Rekonstruktion der Vergangenheit - und damit der kollektiven Identität - bei der Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit wesentlich. In diesem Sinne spielt die Fotografie, wie es später argumentiert wird, eine zentrale Rolle bei der »Gestaltung der sozialen Vorstellungen und einer visuellen Kultur« (DEL CASTILLO TRONCOSO 2017: 16) über die Vergangenheit. Unsichtbarkeit ist also ein erstes wesentliches Merkmal der Kategorie der ‚*detenidos-desaparecidos*‘ [Verhaftete-Verschwundene], eine kulturelle Einheit, die sich aus der Aggregation der unzähligen Einzelfälle zusammensetzt und als solche zu einem zentralen Begriff im gesellschaftlichen Diskurs über die Diktatur wird, und zwar als einer ihrer *Hauptakteure*.

Nach dem Ende der Diktatur konnte sich die Kategorie der *desaparecidos* dank der Arbeit verschiedener zivilgesellschaftlicher Organisationen und Akteure als zentrale Bedeutungskategorie im gesellschaftlichen Diskurs über diese Zeit durchsetzen (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 188). Zuvor existierte ein solcher Akteur nicht als zentrale diskursive Kategorie, da es »eine komplizierte Reihe von Operationen der Vertreibung und Verleugnung ihrer Identitäten durch den vom Militär aufrechterhaltenen hegemonialen Diskurs« gab (ESCUDERO CHAUVEL 2011: 41). Erst später, nach dem Malvinas-Krieg (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 189), konnte die Kategorie der *desaparecidos* »ausschließlich als Kollektiv konstruiert werden, das in einer Art akkumulativer sozialer Semiose zusammen mit anderen Diskursen, die sich gegenseitig erneut senden, ständig neu präsentiert wird« (ESCUDERO CHAUVEL 2011: 51).

Wenn diese Aushandlung stattfindet, lässt sich von *Aktorialisierung* als einem Prozess sprechen, der in der diskursiven Schaffung eines Subjekts im Rahmen einer bestimmten Erzählung entsteht. Mit Bezug auf die Verschwundenen geschieht dies auf eine interessante Weise, denn es findet eine *Umkehrung* der Bedeutung statt, die dieser Gruppe im offiziellen Diskurs ursprünglich zugeschrieben wurde: Während für das Militärregime die Personen, die später als ‚Verschwundene‘ bezeichnet werden sollten, *Feinde* und damit das »Antisubjekt *par excellence*« (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 188) waren, waren sie für ihre Angehörigen *Opfer*. Wie ESCUDERO CHAUVEL (2002: 188) vorschlägt, handelt es sich dabei um »zwei gegensätzliche und unvereinbare Identifikationsprogramme.« In Bezug auf die Rolle des Feindes stellt die Autorin fest, dass »es keinen militärischen Diskurs in jener Zeit gab, der nicht gleichzeitig die Verschwundenen aus dem offiziellen Narrativ ausschloss und die Schlussfolgerung ihrer impliziten Integration in das ‚terroristische‘ oder ‚subversive‘ Identifikationskollektiv zuließ« (2002: 192). Dann wird durch eine Reihe von diskursiven Operationen und spezifischen Äußerungsstrategien, auf die weiter unten Bezug genommen wird, versucht,

⁷ Die in diesem Aufsatz verwendeten Textzitate aus Violi (2014b) wurden dem Originalmanuskript entnommen, das die Autorin im Oktober 2017 im Rahmen des Kurses »Semiotica delle Scienze Sociali« an der Universität Bologna ausgeteilt hat. Die bibliografischen Daten der in der Zeitschrift *Lexia* veröffentlichten Version, die nicht online verfügbar ist, sind im Literaturverzeichnis enthalten.

den kollektiven Akteur der ‚Verschwunden‘ neu zu positionieren, indem die Konnotationen des Begriffs und damit auch sein Wert innerhalb der Erzählung verändert werden.

Daher hat die kulturelle Bedeutungseinheit der ‚Verschwundene‘ nicht nur Denotationen – das Kollektiv der während der Diktatur spurlos verschwundenen Personen –, sondern auch eine Reihe von Konnotationen, aus denen sich der Wert des Akteurs im gesellschaftlichen Diskurs ergibt. Während die Verschwundenen im militärischen Diskurs mit Feindschaft, Terrorismus und Umsturz assoziiert werden, werden sie im Diskurs der Angehörigen mit Ungerechtigkeit, Menschenrechtsverletzungen, Leiden und Ungewissheit assoziiert, da die Verschwundenen einen unklaren existenziellen Status haben: Es ist bekannt, dass sie verschwunden sind, so können sie aus rechtlicher Sicht nicht als tot betrachtet werden (VIOLI 2014b).

Auf einer tieferen konnotativen Ebene liegt der Aspekt der Straflosigkeit, d.h. des ungesühnten Verbrechens. Hiervon ausgehend wählt Amnesty International Uruguay das Werk von Germano als Werkzeug zur institutionellen Kommunikation aus. Warum? Um was geht es Amnesty? Was wollte Amnesty beim Leser bzw. bei der Leserin auslösen, sowohl auf kognitiver als auch auf emotionaler Ebene? Amnesty International ist eine Menschenrechts-NGO. Offensichtlich ist, indem die Organisation Germanos Kunstwerk aufgreift und es im diskursiven Genre der Werbung rekontextualisiert, erzeugt sie eine neue Bedeutung, in der bestimmte Merkmale des ursprünglichen Werks (z. B. sein autobiografischer Charakter) verloren gegangen sind. Es kommen jedoch neue Konnotationen auf. Zweifellos wählt Amnesty diese Ausdrucksform, um bei den Leserinnen bzw. Lesern bestimmte Emotionen zu wecken, die durch den kognitiven Prozess der Textdekodierung, den die Anzeige vorschlägt, ausgelöst werden.

Auf diese Weise erhalten die Verschwundenen als kulturelle Einheit, die eine zentrale Rolle im Diskurs über die argentinische Diktatur spielt, einen *pathemischen* Wert (ESCUDERO CHAUVEL 2002), der sich an den Emotionen orientiert. Die Ankündigung zielt also nicht nur darauf ab, dass wir etwas *wissen*, sondern auch, dass wir etwas *fühlen* und dass wir etwas *tun* (VIOLI 2014b). Laut ESCUDERO CHAUVEL (2002: 189) »scheint die leidenschaftliche Dimension untrennbar mit der sozialen Semiose verbunden zu sein.« Wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, spielt die Archivfotografie bei einer solchen Äusserungsstrategie eine Schlüsselrolle.

4. Der semiotische Wert des Archivfotos

In nachfolgenden Abschnitt soll herausgearbeitet werden, wie die Ausdrucksebene der Werbeanzeige organisiert wurde, um die Transformation hin zu einer neuen Bedeutung zu ermöglichen. Sie beruht vor allem auf der Auswahl bestimmter gestalterischer und sprachlicher Elemente. Auf der topologischen Ebene, d. h. in Bezug auf die Anordnung des Raums, erscheinen zwei Fotografien zusammenhängend auf einer horizontalen Achse angeordnet. Bei der Durchsicht der Originalarbeit von Germano zeigt sich, dass die eine aus dem Jahr 1969 und die andere aus dem Jahr 2006 stammt. Diese zwei Daten wurden in der Neubearbeitung von Amnesty International Uruguay nicht berücksichtigt. Von diesen beiden Fotografien ist die eine ein Original und die andere eine Variante, die auf ihr basiert. Ohne das Original gäbe es also das neue Foto nicht: Beide sind miteinander verbunden.

Die visuelle Semiotik interessiert sich bei der Analyse der Bedeutung für die Funktion, die die Fotografie im Prozess der Bedeutungsproduktion erfüllt, sowie für ihre Beziehung zur Wirklichkeit. JEAN-MARIE FLOCH (1986) entwickelte eine Typologie der Fotografien nach verschiedenen Kriterien. Eines ist ihre Beziehung zum ‚Realen‘. Nach Floch ist eine Fotografie *referenziell*, wenn sie die Wirklichkeit so wiedergibt, wie sie ist, als eine Art Zeugnis. In den Worten des Autors ist es »eine Fotografie, die darauf ausgerichtet ist, der Welt eine Stimme zu geben, Zeugnis von einer Lebensweise abzulegen oder den Lesern die ‚Realitäten‘ dieses oder jenes menschlichen Zustands vor Augen zu führen« (FLOCH 1986: 20). Dies ist zweifellos der Fall bei dem Foto von 1969, einem alltäglichen Foto einer Gruppe von Kindern, das visuell Zeugnis von dieser Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt ablegt. In Anlehnung an ASSMANN (2008) kann dieses Foto als

ein Beispiel für einen *Gedächtnisträger* angesehen werden, da es ursprünglich als Dokument für ein privates Archiv, und nicht für den öffentlichen Gebrauch, gedacht war.

Der Status des zweiten Fotos ist ein anderer. Obwohl es ebenfalls einen referenziellen Wert hat, da es versucht, die Wirklichkeit so wie sie ist wiederzugeben, erhält es in Verbindung mit dem Originalfoto von 1969 einen *mythischen* Charakter. Nach FLOCH (1986: 22) verfügt die mythische Fotografie über einen *zweiten Diskurs*, der über die erkennbaren Elemente, aus denen das Bild besteht, hinausgeht. Der Wert dieses Bildes liegt in der Tatsache, dass es auf einem Originalfoto basiert, das zwar den Kontext rekonstruiert, in dem es aufgenommen wurde, aber auf die Abwesenheit einer der Personen hinweist. Obwohl ebenfalls referenziell, wurde dieses Foto zu einem strategischen Zweck aufgenommen, um ein bestimmter Sinn zu erzeugen. Seine mythische Prägung ist unbestreitbar: Sein Wert ist nicht derselbe, wenn es isoliert betrachtet wird und die systemische Beziehung zum Originalfoto unberücksichtigt lässt.

Die *Desaparecidos*-Kampagne basiert auf Fotografien, die dem Genre des Archivs zuzuordnen sind: dabei handelt es sich um Fotografien, die von Einzelpersonen in privaten Kontexten und für den privaten Gebrauch aufgenommen wurden, um die Vergangenheit lebendig zu halten. Eine solche Auswahl hat zweifellos einen wichtigen symbolischen Wert: Es handelt sich um Fotos von anonymen Personen, die, bevor sie »Verschwundene« oder Familienmitglieder wurden, ganz normale Menschen mit einem »normalen« Leben waren. Durch die Gegenüberstellung der zwei Fotografien - die eine referenziell, die andere referenziell-mythisch - wird deutlich, wie die Anonymität und das Alltäglich-Bedeutungslose durch die politischen Umstände unterminiert wurden.

Indem sie in einem anderen Kontext als dem ursprünglichen präsentiert werden, erhalten die ursprünglich für den Privatgebrauch konzipierten Archivbilder einen neuen Wert. Aus diesem Grund argumentiert VIOLI (2014b), dass Archivfotografien eine *migratorische 'Fähigkeit'* haben: Bilder, die ursprünglich für einen dokumentarischen Zweck konzipiert wurden, werden nun verwendet, um einen fiktionalen, mythischen Zweck zu vermitteln. Laut der Autorin erzwingt der Übergang von der privaten zur öffentlichen Sphäre eine erste Ebene der Sichtbarkeit, da Bilder, die eigentlich nicht öffentlich sein sollten, nun öffentlich sind. In diesem Sinne wird das private Archiv zu einer *produktiven Vorrichtung*, die »neue diskursive Formen hervorbringt und Aktionen und Praktiken mobilisiert.« Diese Funktion ist komplementär zur Hauptfunktion eines Archivs, die darin besteht, ein »gemeinsames Repertoire einer lokalen visuellen Enzyklopädie zu sein, die mit bestimmten Ereignissen verbunden sind, auf denen das visuelle kulturelle Gedächtnis aufgebaut.« In den gesellschaftlichen und mit der Vergangenheit verknüpften Diskursen des postdiktatorischen Argentiniens basiert der Diskurs gegen die Straflosigkeit (den Amnesty-Ankündigung eröffnete) genau auf einer solchen semiotischen Strategie, die das Gegenteil jener ist, die von der Militärdiktatur verwendet wurde: Herausgelöst aus dem privaten Fotoarchiv werden die Verschwundenen im öffentlichen Diskurs sichtbar.

Auf diese Weise wird das für die Öffentlichkeit unbedeutende Alltagsleben zu einem wichtigen Instrument der Bedeutungsgebung, um den Diskurs über die Verschwundenen ein Gesicht zu geben. Laut DA SILVA CATELA (2002: 158) »stellt die Verwendung der Fotografie als Instrument der Erinnerung an einen abwesenden ‚Verwandten‘ eine Präsenz wieder her, symbolisiert sie und stellt Verbindungen zwischen Leben und Tod, dem Erklärbaren und dem Unerklärlichen her; Fotos ‚beleben‘.« So ging in Argentinien, nach DEL CASTILLO TRONCOSO (2017: 16), »die Verwendung von Bildern über ihre traditionelle Funktion der Aufzeichnung hinaus und wurde Teil des politischen, sozialen und kulturellen Prozesses, der andere Formen der Erinnerung ermöglichte.« Diese Eigenschaft ist charakteristisch für den gesellschaftlichen Diskurs nach der Diktatur, in dem, wie ESCUDERO CHAUVEL (2002: 195) feststellt, »es keine Reaktion seitens der Angehörigen gab, die nicht systematisch und verzweifelt versuchten, das durch den militärischen Diskurs konstruierte Kollektiv der Identifikation ‚Verschwundener‘ durch eine Aktion zu durchbrechen, die darauf abzielte, soziale Identitäten sichtbar zu machen, zu identifizieren und zu definieren.« Die Autorin beschreibt dies wie folgt:

»Während die Produktion des militärischen Diskurses die Verschwundenen ausschloss, indem sie versuchte, sie aus dem Instrumentarium der Äußerungen [*dispositivo de la enunciación*] durch

unmögliche Aussagen zu entfernen, weil sie nicht identifiziert werden konnten, so bewirkte die Operation aus der Sicht der Angehörigen das Gegenteil: sie verwies auf die systematische E-Vokation, die In-Vokation der Anwesenheit, die Kon-Vokation der Abwesenden in der Raum-Zeit-Äußerung, die detaillierte Bestimmung ihrer Identität mittels riesiger Fotos und bestätigte, dass sie nicht tot sind« (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 195).

Auf diese Weise gewinnt das 1969 aufgenommene Foto als Gedächtnisträger einen neuen Wert, wenn es in einem neuen Kontext präsentiert wird: Es erhält eine neue *Agency*, eine Kraft zur Sinn- und Bedeutungsproduktion. Laut VIOLI (2014b) handelt es sich um ein Verfahren der Rekontextualisierung, indem die Fotos »die einem anderen diskursiven Bereich angehören, in eine alternative Erzählung eingebettet werden.« Das erfolgt nicht nur, um sie aus dem dokumentarischen Zusammenhang zu lösen, sondern auch, weil sie eine leidenschaftliche Dimension in den Lesern wecken können. VIOLI (2014b) zufolge verändern diese privaten Fotos »in der neuen diskursiven Form, in die sie eingefügt werden, [...] ihre Zeichenstatus und werden durch ihre Verortung in der öffentlichen Sphäre resemantisiert: von einfachen Familienfotos oder Fotos aus Ausweispapieren werden sie zu Zeugnisfotos, Dokumenten, Denunziationen.« Indem das ursprünglich Private öffentlich gemacht wird, wird das Unsichtbare sichtbar, und sei es durch die Betonung der Abwesenheit, wie im Fall der hier analysierten Werbung.

Amnesty International Uruguays Werbeanzeige schließt mit dem Wort »*Recordamos*« [»Wir erinnern uns«], einem Verb ab, das im Indikativ Präsens konjugiert ist. Es ist eine Beschreibung und kein Vorschlag (»*Recordemos*«, im Imperativ, in der ersten Person Plural). *Wir* erinnern uns, wer auch immer dieses »wir« bildet, was eine Aktoralisierung der Gruppe auslöst, die das kollektive Gedächtnis darstellt. Solange es ein kollektives Gedächtnis gibt, wird es keinen Raum für Straffreiheit geben. Es gibt hier eine klare Anspielung auf die emotionale Dimension, die im Einklang mit den Leidenschaften derjenigen steht, die in die Geschichte der Verschwundenen verwickelt waren und sind. Ursprünglich handelt es sich nach ESCUDERO CHAUVEL (2002: 195) um Emotionen des Zweifels - Hoffnung, Erwartung, Furcht, Angst - und später um solche des Scheiterns - Enttäuschung, Bitterkeit, Verzweiflung, Trauer.

Die auf den Fotos abgebildeten Menschen sind dem Leser bzw. der Leserin unbekannt. Gerade wegen ihrer Anonymität werden sie zu einer wertvollen semiotischen Ressource, da sie das Kollektiv der »Verschwundenen« und damit auch diejenigen, die gegen die Strafflosigkeit kämpfen, verankern und personifizieren. In diesem Sinne ist die denotativ-referentielle Dimension der Fotografien, d.h. die Antwort auf die Frage, wer die gerahmten Personen sind (ihre Namen, ihre Rolle in der Gesellschaft), irrelevant, denn zentral ist ihre Zugehörigkeit zum Kollektiv derjenigen, die in irgendeiner Weise von der Repression während der Diktatur betroffen waren, einschließlich der »Verschwundenen«, aber auch deren engeren Kreisen. Die Personen auf dem Foto sind also Repräsentanten der *imaginierten Gemeinschaft* (ANDERSON 1983) der Opfer der Militärdiktatur, und damit Teile einer Gemeinschaft, die ihre Identität als *kollektive* Akteure (VERÓN 1989) im gesellschaftlichen Diskurs auf der Grundlage einer Assoziation mit der traumatischen Erinnerung an die jüngste Vergangenheit definieren. Es ist diese Gemeinsamkeit, die den Verschwundenen und ihren Angehörigen einen Platz vor der Kameralinse zugesteht.

Fazit

In diesem Aufsatz wurde ein spezifisches fotografisches Genre analysiert: die Archivfotografie. Ziel war es, auf der Grundlage der Semiotik einen Beitrag zur Diskussion über die Prozesse der Aushandlung von sozialem Sinn und sozialer Bedeutung zu leisten. Gerade das Beispiel der Verschwundenen in Argentinien ermöglicht darüber nachzudenken, wie die Archivfotografie im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses und des kollektiven Traumas zu einer wertvollen semiotischen Ressource werden kann, wenn es darum geht, die Bedeutung der Vergangenheit in einem sozialen Kollektiv zu verhandeln. Wie DA SILVA CATELA (2012: 173) feststellt, ist im Fall des postdiktatorischen Argentinien »die fotografische Aufzeichnung nichts weniger als

eine fast verzweifelte Suche nach der Aufrechterhaltung des sozialen Bandes, das die Verschwundenen mit den Lebenden verbindet und immer wieder die Frage hervorruft: ‚Wie war das möglich?‘«

In diesem Sinn ist die Arbeit an einem aktuellen Bild aus der Werbefotografie – auch wenn es von einem Künstler geschaffen wurde – geeignet, um die Prozesse der Sinn- und Bedeutungsproduktion aufzuzeigen, die sich hinter einer scheinbar einfachen Werbeanzeige verbergen, deren strategisches Ziel es ist, nicht nur eine kognitive, sondern auch eine emotionale und insofern politische Wirkung auf die Rezipienten auszuüben.

Die Analyse der Inhaltsebene und der Ausdrucksebene sollte zeigen, wie eine bestimmte – in diesem Fall, traumatische, kulturelle Erfahrung – durch eine einfache Werbeanzeige hervorgerufen werden kann. Möglich ist das dadurch, dass auf Themen Bezug genommen wird, die im gesellschaftlichen Diskurs eines bestimmten Kollektivs präsent sind. Sie sind es die aktiviert werden und Sinn- und Interpretationsräume entstehen lassen. Als eine an Bedeutungsprozessen interessierte Disziplin kann die Semiotik eine Schlüsselrolle bei der analytischen Aufarbeitung zur Aushandlung der Vergangenheit spielen.

Die Arbeit »Eduardo« von Amnesty International Uruguay erlaubte zudem über die Macht von Archivfotografie nachzudenken, deren migratorische Fähigkeit (VIOLI 2014b) als zentrales Vehikel im Diskurs nach der Diktatur insbesondere für die Rekonstruktion der fehlenden Ikonosphäre genutzt wurde. Laut VIOLI (2014a: 138), "habe das traumatische Gedächtnis viel mit Polaroidaufnahmen gemeinsam, die einen Moment für immer festhält und ihn vom linearen Fluss der Zeit isoliert."

Literatur

- ALEXANDER, JEFFREY C.: Toward a Theory of Cultural Trauma. In: ALEXANDER, J. C.; EYERMAN, R.; GIESEN, B.; SMELSER, N. J.; SZTOMPK, P.: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, CA [University of California Press] 2004, S. 1-30
- ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities*. London [Verso] 1983
- ASSMANN, JAN: Communicative and Cultural Memory. In: ERL, A.; NÜNNING, A. (Hrsg.): *Cultural Memory Studies*. Berlin/New York [De Gruyter] 2008, S. 109-118
- BELLENTANI, FEDERICO; PANICO, MARIO: The meaning of monument and memorials: toward a semiotic approach. In: *Punctum* 2(1), 2016, S. 28-46
- BERGER, PETER; LUCKMANN, THOMAS: *The Social Construction of Reality*. London [Penguin] 1966
- BLEJMAR, JORDANA; FORTUNY, NATALIA; GARCÍA, LUIS I. (Hrsg.): *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires [Librería] 2013
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina. In: FELD, C.; STITES MOR, J. (Hrsg.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires [Paidós], 2002, S. 337-361
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. In: PIPER, I.; ROJAS, B. (Hrsg.): *Memorias, historia y derechos humanos*. Santiago de Chile [Universidad de Chile] 2012, S. 157-175
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Staged memories: Conflicts and tensions in Argentine public memory sites. In: *Memory Studies* 8(1), 2015, S. 9-21
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: Representaciones fotográficas en torno a la dictadura en la historiografía argentina reciente. In: *Revue ORDA* 219, 2015. <https://journals.openedition.org/orda/2077> [letzter Zugriff 29.07.2022]
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: Fotografía y memoria en la dictadura argentina (1976-1983). In: *Secuencia* 95, 2016, S. 215-258
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: *Fotografía y memoria*. Buenos Aires [Fondo de Cultura Económica] 2017
- DEMARIA, CRISTINA: *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*. Rom [Carocci] 2006
- DEMARIA, CRISTINA: *Il trauma, l'archivio, il testimone*. Bolonia [Bononia University Press] 2012

- DEMARIA, CRISTINA; VIOLI, PATRIZIA: *Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires*. In: *Storicamente* 13, 2017, S. 1-23
- ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Bloomington [Indiana University Press] 1976
- ESCUDERO CHAUVEL, LUCRECIA: Un sujeto patémico: los desaparecidos en la prensa argentina. In: *DeSignis* 2, 2002, S. 187-202
- ESCUDERO CHAUVEL, LUCRECIA: Desaparecidos, pasiones e identidades discursivas en la prensa argentina (1976-1983). In: *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* 6/7, 2011, S. 41-56
- FELD, CLAUDIA: Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. In: *Aletheia* 1(1), 2010, S. 1-16
- FELD, CLAUDIA: ¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera. In: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 1, 2014, S. 28-51
- FELD, CLAUDIA, Y STITES MOR, J. (Hrsg.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires [Paidós] 2009
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Les formes de l’empreinte*. Perigoux [Pierre Fanlac] 1986
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Sémiotique, marketing et communication*. Paris [Presses Universitaires de France] 1990
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Identités visuelles*. Paris [Presses Universitaires de France] 1995
- FONTANILLE, JACQUES: *Pratiques sémiotiques*. Paris [Presses Universitaires de France] 2008
- FORTUNY, NATALIA: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires [La Luminosa] 2014
- GAMARNIK, CORA: La imagen de la “subversión”: cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979). In: *Sudamérica* 7, 2017, S. 19-52
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *La globalización imaginada*. Buenos Aires [Paidós] 1999
- GEERTZ, CLIFFORD: *The Interpretation of Cultures*. New York [Basic Books] 1973
- GREIMAS, ALGIRDAS J.: Sémiotique figurative et sémiotique plastique. In: *Actes sémiotiques* 6(60), 1984
- HJELMSLEV, LOUIS: *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison [The University of Wisconsin Press] 1961
- LACAPRA, DOMINICK: Trauma, Absence, Loss. In: *Critical Inquiry* 25(4), 1999, S. 696-727
- LORUSSO, ANNA MARIA: *Semiotica della cultura*. Bari/Rom [Laterza] 2010
- MARRONE, GIANFRANCO: *Introduzione alla semiotica del testo*. Bari/Rom [Laterza] 2011
- MARRONE, GIANFRANCO: *Prima lezione di semiotica*. Bari/Rom [Laterza] 2018
- MAZZUCHELLI, FRANCESCO: *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*. Bolonia [Bononia University Press] 2010
- MAZZUCHELLI, FRANCESCO; VAN DER LARSE, R.; REJNEN, C. (Hrsg): Introduction. In: *Versus*, 119, 2014, S. 3-15
- NORA, PIERRE (Dir.): *Les lieux de mémoire*. Paris [Gallimard] 1997
- POZZATO, MARIA PIA: *Capire la semiotica*. Rom [Carocci] 2013
- SEARLE, JOHN: *The Construction of Social Reality*. London [Penguin] 1995
- SOZZI, PAOLA: Tracciare la memoria: come funzionano le tracce spaziali. In: *E|C* 1-7, 2017
- TAMM, MAREK: Semiotic Theory of Cultural Memory: In the Company of Juri Lotman. In: KATTAGO, S. (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. New York [Routledge] 2015, S. 127-141
- VERÓN, ELISEO: Semiótica y teoría de la democracia. In: *Revista de Occidente* 92, 1989, S. 130-142
- VIOLI, PATRIZIA: *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Mailand [Bompiani] 2014a
- VIOLI, PATRIZIA: Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina. In: *Lexia* 17-18, 2014b, S. 619-649

Biografische Notiz

Sebastián Moreno Barreneche ist Lehrbeauftragter an der Fakultät für Management und Sozialwissenschaften der Universidad ORT Uruguay. Kontakt: morenobarreneche@gmail.com