

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 160

Artikel: Sur von Fernando Solanas : am Tisch der Träume
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



SUR
von Fernando Solanas

Am Tisch der Träume

Vor bald zwanzig Jahren haben der Argentinier Fernando Solanas und der Spanier Octavio Getino unter dem Titel *Kino der Dekolonisation* ein Manifest zur Unabhängigkeit der verschiedenen Kinematographien verfasst. Darin heisst es unter anderem: «Eine Kinematographie wie eine Kultur wird nicht durch ihre Geographie national, sondern nur dadurch, dass sie den besonderen Notwendigkeiten der Befreiung und Entwicklung eines jeden Volkes entspricht. Das Kino, das heute in unseren Ländern dominiert und von Infrastrukturen und Superstrukturen bestimmt wird – den Ursachen jeder Unterentwicklung –, kann nur ein abhängiges Kino und damit konsequenterweise ein unmündiges und unterentwickeltes Kino sein.» Daran hat sich bis heute nichts geändert. Was Argentinien anbelangt, so musste das Land und seine Bevölkerung in der Zwischenzeit zwei Militärdiktaturen über sich ergehen lassen, Superstrukturen gewissermassen, denen die totale Unmündigkeit des Volkes ein Anliegen war, die den Geist ins Exil oder in den Untergrund vertrieben. Solanas gehörte zu jenen, die ihr Leben nur noch durch die Flucht ins Ausland retten konnten, und er gehört zu jenen, die die künstlerische Arbeit vor, während und nach dem Exil zum Thema machen.

Von der Musik und dem Theater herkommend, begann er 1962 als Autor von Kurzfilmen und Werbespots zu arbeiten und produzierte zwischen 1962 und 1966 mit *LA HORA DE LOS HORNOS* (*DIE STUNDE DER HOCHÖFEN*) seinen ersten abendfüllenden Film. Dieses dreiteilige filmische Pamphlet zur neokolonialistischen Repression im zeitgenössischen Lateinamerika sollte bereits die inskünftig notwendige Arbeitsweise markieren. Einerseits formal, gilt *LA HORA DE LOS HORNOS* doch heute noch als filmisches Manifest für eine eigenständige Filmsprache und Bilderkultur; von den Arbeitsbedingungen her andererseits: Solanas realisierte den Film in vierjähriger Untergrundarbeit und floh mit zweihundert Spulen belichteten Materials nach Italien, wo er ihn montierte und fertigstellte. Das war die Zeit von General Onganía, und der über vierstündige Film wurde in einer einzigartigen Aktion in einem Untergrundvertrieb auch in Argentinien mit Erfolg herausgebracht.

Für seinen Spielfilm *LOS HIJOS DE FIERRO*, den er nach zwei kleineren Dokumentarfilmen gestaltete, mussten 1971 zwei Darsteller das Leben lassen, hinterhältig ermordet von den Häschern der damaligen Machthaber. Das relevante argentinische Kino wurde in jenen Jahren im – oder vom Ausland her – gemacht. Nachdem sich mitte der siebziger Jahre, nach Peróns Rückkehr, die Situation vorübergehend entschärft hatte, wurde sie nach Vileadas Militärputsch im September 76 wieder unerträglich. Solanas liess sich mit seiner Familie in Paris nieder, wo Jahre später erst sein nächster Film, *TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL*, entstehen sollte. Hier themisierte er 1983 das Dasein des Exilanten mit einer argentinischen Equipe, die sein Schicksal teilte. *TANGOS* kreist in teilweise starker Stilisierung um Momente des Lebens, fern von dem, was man «Heimat» nennt, indem eine Gruppe von argentinischen Schauspielerinnen und Schauspielern in Paris den schwierigen Kontakt mit ihrem Autor daheim aufrecht hält. Gemeinsam wird an einem Stück gearbeitet, das fern vom Ort der Inszenierung geschrieben wird, das man mitgestalten möchte, in dieser politischen Situation aber nicht mitgestalten kann. Der Tango, diese

Musik der Strenge, bestimmt die Choreographie des Filmes, überträgt sich aufs Spiel und klingt auch aus dem Dekor, der Strenge der Montage, schafft Verbindungen und gleichzeitig Distanz, ist Ausdruck von Entwurzelung und bindendes Moment.

TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL zirkelte die Wehmut des Fernseins von der Heimat ein, zeichnete in poesievollen Bildern und einer raffinierten Choreographie von Figuren, Architektur und der Kamera ein Dasein im äusseren Exil nach. *SUR*, der neue Film von Solanas, stellt jetzt gewissermassen das argentinische Gegenstück von *TANGOS* dar: ein filmischer Tanz um das innere Exil, um das Dasein jener, die daheim geblieben sind in den Jahren der militärischen Knechtschaft, die sich zurückgezogen haben auf sich selber oder aus dem gesellschaftlichen Verkehr genommen wurden durch die vor freiem Gedankengut verängstigten Machthaber.

SUR ist mit französischer Unterstützung hauptsächlich in Argentinien entstanden und gehört zu jenen argentinischen Produktionen, die den Weg in unsere Kinos finden, seit den Argentinern eine Rückkehr zu demokratischen Zuständen gelang. Es sind Filme, die die noch sehr junge Geschichte aufarbeiten, die in erster Linie nachzeichnen, um aufzuzeigen, die den Schrecken festhalten, damit er nicht zu schnell vergessen geht. Filme wie *LA HISTORIA OFICIAL*, 1985, von Luis Puenzo, in dem das Thema der Mütter von der Plaza de Mayo, der Frauen, die ihre Kinder und Männer verloren haben, in einem publikumswirksamen Spielfilm aufgegriffen wird; ein Dokumentarfilm wie *LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO* (1984) von Susana Muñoz und Lourdes Portillo zum selben Thema; Bebe Kamins bewegender Spielfilm *LOS CHICOS DE LA GUERRA FRIA* (1984), über die in den Falklandkrieg mündende Jugend dreier Knaben von unterschiedlicher Herkunft; Adolfo Aristarains schon 1981, also kurz nach dem Klimawechsel, in erschreckender Härte und Konsequenz gestaltete Parabel *TIEMPO DE REVANCHA*, wo ein Sprengstoffspezialist nach einem Unfall einen Stimmverlust simuliert und damit auf eine hohe Entschädigungssumme hofft, bis dass ihn die selbst auferlegte Stummheit zur Selbstzerstümmelung treibt; die Filme von Hector Olivera, der sich in *NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO* (*SCHMUTZIGER KLEINKRIEG*, 1983), über die chaotischen Zustände in einer Kleinstadt seiner argentinischen Heimat lustig macht oder in *LA NOCHE DE LOS LAPICES* (*DIE NACHT DER VERHÖRE*, 1986), auf ernsthaftere Art und Weise anhand des Schicksals von sechs Jugendlichen andeutet, was mit den 232 Schülern und Schülerinnen passiert sein kann, die nach 1976 verschwunden sind und von denen noch heute jegliche Spur fehlt.

Für Solanas steht das Spielerische im Umgang mit den Mitteln des Kinos im Vordergrund. Anders etwa als Olivera in *LA NOCHE DE LOS LAPICES* geht es ihm nicht um eine möglichst authentische Darstellung dessen, was sich an Greueln ereignet hat; fassbar ist das ohnehin nicht. So reagiert er denn nach *TANGOS* auch mit *SUR* wieder gegen ein naturalistisches Abbilden von Ereignissen, die sich der Wahrnehmung entziehen. Solanas sucht die Poesie in der Reflexion und findet jetzt, nach der Befreiung, sogar zu satirischen Momenten wie einer



Die Nacht ist für Solanas das Dekor der Liebe genauso wie das Dekor der Reflexion, des Todes wie des Traumes



herrlichen Sequenz in einer Bibliothek, wo er operettenhaft mit Chörchen einige wesentliche literarische und religiöse Werke der Einfalt jeglicher Zensur aussetzt. Eine Trouvaille!

Sein neuer Film folgt eine Nacht lang einem jungen Mann namens Floréal. Es ist jene Nacht, in der dieser nach Jahren der Gefangenschaft freigelassen wird und sich auf dem Weg nach Hause befindet. Dieser Weg führt ihn vorbei an Stationen seines Lebens, an Stationen der jüngeren Geschichte seiner Heimat auch, durch die lange Nacht gewissermassen, die sein Volk unter den Militärs durchleiden musste. Solanas hat bewusst einen *Film der Nacht* gestaltet und die reale Ebene immer wieder mit Poesie überhöht und durchbrochen. Es ist keine Euphorie der wiedergefundenen Freiheit da, denn Floréal und die Menschen aus seiner Umgebung mögen zwar aufgetatmet haben, nur: Jetzt gilt es, mit der neuen Situation fertigzuwerden. Die Geschichte, all die Verfolgungen, die Verschwundenen, die Eingesperrten, die Entbehrungen, alles hat seine Spuren hinterlassen, und so dauert es seine Zeit, bis auch Floréal seinen Weg nach Hause gefunden hat. Er zögert die jahrelang herbeigesehnte Ankunft eine Nacht lang hinaus, denn die Rückkehr ist ebenso mit Hoffnungen wie mit Ängsten beladen. Floréal weiss, dass seine Frau sich die lange Zeit des Wartens mit Roberto, einem gemeinsamen Freund, verkürzte, er weiss, dass viele seiner Freunde nicht mehr am Leben sind, andere noch im Gefängnis oder im Exil. In den Strassen, an den Mauern, hinter den Türen finden sich die Spuren des Vergangenen, die Mahnmale aus besseren und weniger guten Tagen, durch die Gassen schleicht ein Nebel, der noch keine Klarheit aufkommen lässt. Und dann sind nach der Abwesenheit, im inneren oder im äusseren Exil, all die Veränderungen zu entdecken und zu akzeptieren. Die Leute, das Land: Sie sind nicht mehr die gleichen – für sie ist die Zeit nicht still gestanden, auch wenn sie nicht vorankamen.

Die Nacht ist für Solanas das Dekor der Liebe genauso wie das Dekor der Reflexion, jenes vom Tod wie das des Traumes. Er suchte einen Farnton, der zwischen einem kühlen Blau und Graubraun oszilliert und schafft damit eine Stimmung von nächtlichem Wandeln auf der Suche und in Erwartung eines nächsten Morgens, eines Tages, der wieder Sonne bringen könnte. Solanas ist ein Poet des Kinos, der uns über sinnliche Bilder, einmal mehr auch ausgeprägt über Elemente der Architektur und natürlich wieder über die Musik (von Astor Piazzolla) jene Stimmung vermittelt, die die Entfremdung von der eigenen Heimat bedeuten mag. Der Titel des Filmes entstammt einerseits einer der bekanntesten argentinischen Tangokompositionen von Anibal Troilo und Homero Manzi, die bereits über vierzig Jahre alt ist und die Geschichte einer erloschenen Liebe erzählt und von einem Quartier, das sich verändert hat. Andererseits heisst auch die Bar an der Ecke jener Strasse so, zu der Floréal zurückkehrt. Und der Süden, el Sur, bedeutet auch Hoffnung in einer Landschaft des offenen Horizontes, in einer Landschaft, in der sich während den Jahren der Diktaturen die Spuren der Nächsten verloren haben.

Solanas hat sein Gedicht an die Nacht in vier Teile gegliedert, angefangen beim «Tisch der Träume» vom Café an der Ecke der Strasse, über «Die Recherche», die Floréals Frau Rosi quer durchs Land bringt auf der Suche nach

ihrem verschwundenen Mann, hin zu den Kapiteln «Die Liebe, nichts als die Liebe» und «Abgenutztes Sterben». Es ist ein Film über die Liebe geworden, die schweigende, die gesuchte, die vermisste, die verlorene, die vielleicht wieder zu findende, ein Film, der bewusst das Ende offen lässt: «Es ist wie im Leben... keines der Probleme ist gelöst. Die einzige Veränderung ist die der Bewusstwerdung der Protagonisten.» Am Ende sagt Floréal: «Ich gehe weg, ich verlasse dieses Quartier.» El Muerto antwortet ihm: «Und wohin gehst du mit deinem ganzen Groll?» Floréal: «Ich will die Scheisse und den Schmutz nicht zusammenkehren müssen.» Darauf El Muerto lächelnd: «Wer soll sie denn zusammenkehren, wenn nicht wir.»

Für Solanas lautet die Frage also: Wer nimmt sich des ruinierten Landes an, aus dem die Demokratie wieder auferstehen soll? Sein Film dient damit einerseits der Entwicklung eines geschärften Bewusstseins zuhause, aber er schafft es andererseits gerade durch seine Offenheit, seine Poesie auch, nach aussen hin Atmosphäre einer schwierigen Rückkehr zu normalen Zuständen zu vermitteln. Wenn wir zurückkehren zu Solanas' früherem Manifest mit Getino, so mögen sich zwar die Umstände in den zwanzig Jahren verändert haben, aber sicher nicht zum Besseren. Und so gilt noch immer, dass in der Philosophie des Imperialismus der Mensch ein Objekt ist, das es zu verschlucken gilt: «Die Unterordnung des Kinos unter amerikanische Modelle, wenn auch nur in der Filmsprache, zwingt zur Übernahme von Teilen jener Ideologie, die nur eine Sprache zulässt, nur eine Beziehung zwischen Werk und Zuschauer.» Solanas arbeitet an seiner eigenen Sprache, die nicht die Sprache der Imperialisten sein kann und sein will. Sie legt nicht fest, spürt vielmehr auf, ist offen und gibt Raum für die Kreativität des Betrachters, der Betrachterin. SUR steht nicht nur in bester lateinamerikanischer Kinotradition, er führt und entwickelt sie gleichsam weiter.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Fernando Ezequiel Solanas; Kamera: Felix Monti; Montage: Juan Carlos Macias, Pablo Mari; Dekor: Fernando E. Solanas; Kostüme: Nene Murua; Ton: Anibal Libenson; Musik: Astor Piazzolla und sein Quintett.

Darsteller (Rollen): Susu Pecoraro (Rosi Echegoyen), Miguel Angel Sola (Floréal Echegoyen), Philippe Léotard (Roberto), Lito Cruz (El Negro), Ulises Dumont (Emilio), Roberto Goyeneche (Amado), Gabriela Toscano (Bondi), Mario Lozano (Echegoyen), Nathan Pinzon (Rasatti), Antonio Ameijeiras (Peregrino), Ines Molina (Maria), Fito Paez (Marcelo), Susana Mayo (Cora), Luis Romero (Yacumin), u.v.a.

Produktion: Cinesur SA, Argentinien, Productions Pacific und Canal Plus (Frankreich); ausführende Produzenten: Djamila Olivesi (Frankreich) und Sabine Sigler (Argentinien). 1988. Dauer: 127 Minuten. CH-Verleih: Challenger Film, Lausanne.