Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 38 (1996)

Heft: 204

Artikel: Je näher man sich die Filme anschaut, desto grösser werden die Unterschiede : lateinamerikanisches Tagebuch

Autor: Eder, Klaus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866581

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: 12.01.2026

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

Je näher man sich die Filme anschaut, desto grösser werden die Unterschiede

Lateinamerikanisches Tagebuch

1

Lateinamerika ist weit. Weiter als die dreieinhalb Flugstunden von New York nach Puerto Rico.

New York. Nach Lateinamerika fliegt man günstig mit einer der U.S.-Linien. Das dauert länger, kostet aber weniger. Einen Zwischenstop hat man frei. Zum Beispiel New York. Zugegeben, das ist nicht gerade der beste Platz, um eine Reise durch das lateinamerikanische Kino zu beginnen. Kein einziger Film aus Südamerika findet sich im Programm der Kinos. Einer der wenigen Plätze, an dem man gelegentlich Filme aus Lateinamerika sehen konnte, hat soeben zugemacht: das Kino des Public Theater in der Lafayette Street. Fabiano Canosa, Brasilianer von Geburt und Weltbürger im Geist, eine New Yorker Institution, der das Kino programmiert hatte, wurde arbeitslos.

Sony hat in der Nähe des Lincoln Center in einem erst kürzlich hochgezogenen Hochhaus einen Kino-Komplex eingerichtet. Dreizehn *mainstream*-Kinos für *mainstream*-Filme. Wenn man die Eintrittskarte gekauft hat (8 Dollars, 50 Cents mehr als bei meinem letzten Besuch in der Stadt), fährt man mit der Rolltreppe einen Stock höher in eine pompöse Halle, von der die Kino-Eingänge abgehen wie Zimmerfluchten in einem Hotel. Alles ist grässlich bunt, riecht nach Pappmaché und sieht so aus, wie sich die Kino-Architekten von Sony vorstellen, dass sich die kleinen Ladenmädchen die grosse Welt des Films vorstellen. Filme haben wenig Chancen, sich gegen dieses aufdringliche und absolut künstliche Ambiente durchzusetzen. Es sei denn, sie setzten die Cyberspace-Künstlichkeit und Neonlicht-Atmosphäre der Umgebung auf der Leinwand fort. So etwas soll es ja geben.

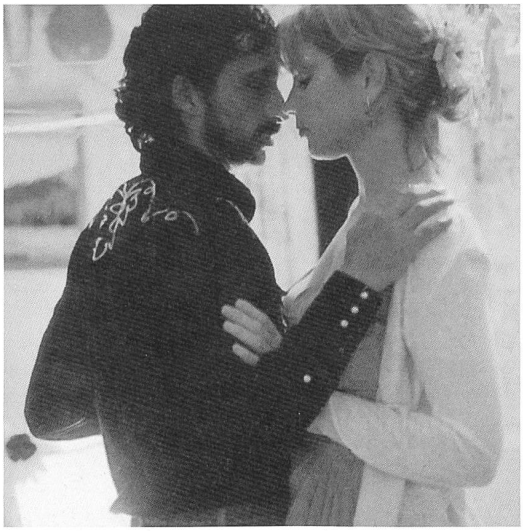
Lateinamerika ist weit. Weiter als die dreieinhalb Flugstunden von New York nach Puerto Rico.

San Juan, Puerto Rico

Zwar fängt Lateinamerika hier an, aber Amerika hört deswegen keineswegs auf. Man hat die USA weder in politischer noch in kultureller Hinsicht verlassen. Mein Kollege Henry S. aus Los Angeles findet hier alles, was er auch zu Hause hat: die Sonne und das Meer, den Dollar, Walgreens, Burger King und Taco Bells, das Videospiel Mortal Kombat II (sehr populär, sehr grausam, in den USA soll bereits die Version III auf dem Markt sein) und die neuesten Hollywood *movies*. Man muss schon in eine der billigen einheimischen Kneipen gehen oder in die Altstadt, um zu spüren, dass es hier einmal eine andere, eine spanische Kultur gegeben hat. Das ist lange her. Vor 475 Jahren wurde die Insel von den Spaniern entdeckt. Seit hundert Jahren gehört sie den Amerikanern.

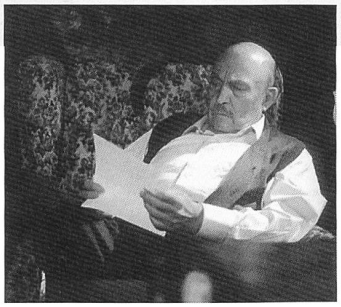
Wer es zu etwas bringen will, muss die Insel verlassen. *José Ferrer, Rita Moreno, Jaime Sanchez, Raúl Juliá* kamen aus Puerto Rico, machten ihre Karrieren aber am Broadway und in Hollywood. Sie waren Latinos im amerikanischen Kino: die Liebhaber mit viel Sinnlichkeit und wenig Moral, die dubiosen Figuren (je dunkler die Hautfarbe, desto zwielichtiger waren sie). Rita Moreno brillierte als Tänzerin (WESTSIDE STORY, THE LITTLE SISTER) und als Prostituierte (CARNAL KNOWLEDGE). Zu eigenen Filmen, zu eigenen Stars hat es Puerto Rico nicht gebracht (ausgenommen vielleicht die vier Filme des Schauspielers und Regisseurs *Jacobo Morales*). Die spanische Vergangen-

1
TERRA ESTRANGEIRA
Regie: Walter Salles



1

2



3

4

heit blieb in kultureller Hinsicht folgenlos. Nur als Kulisse taucht die malerische Karibik-Insel auf der Leinwand auf: eine ideale Umgebung für Piraten-Filme und für Melodramen unter heisser Sonne; eine ideale Umgebung auch für Filme, die «irgendwo in der Karibik» spielen, in einer anonymen lateinamerikanischen Kulisse – von Woody Allens BANANAS bis THE ASSASSINS. Das Kino Hollywoods sah die Insel nie als eigenständigen Raum mit einer eigenen sozialen und kulturellen Geschichte, sondern als touristische Landschaft (die zudem mit Steuervorteilen lockt, die Washington aber gerade abschaffen will).

Im Hotel Marriott wird eine *soap opera* gedreht. Sie heisst «Cuanto calienta el sol» (etwa: Wenn die Sonne heiss wird). Das sind Geschichten in einem tropischen Hotel: eine Opernsängerin, die Krebs hat; ein Kind, das verloren geht; Gangster, die das Casino überfallen ... Vorerst heizen nicht die Mini-Dramen die Temperaturen an, sondern die Scheinwerfer der Produktion. Das Puertoricanische Fernsehen hofft, die Serie nach ganz Lateinamerika verkaufen zu können. Das Hotel Marriott steht genau dort, wo vor einigen Jahren ein anderes Hotel niederbrannte. Die Bilder von Menschen, die vor dem Feuer in die Tiefe sprangen, gingen damals um die Welt. Es sah aus wie ein Hollywood *movie*.

Das *Festival Internacional de Cine de Puerto Rico* findet zum fünften Mal statt. Es ist ein junges und kleines Festival, das im Land und von offizieller Seite kaum unterstützt wird, und das vom Enthusiasmus seiner Organisatoren getragen wird (Letvia Arza-Goderich und Juan Gerard Gonzales). Ich kenne wenig Festivals, bei denen die immense Arbeit (120 Filme in 12 Tagen) von so wenig Mitarbeitern gemacht wird. Juan Gerard sorgt für gute Stimmung unter den Gästen, telefoniert den ausgebliebenen Kopien nach und verblüfft mit seiner Kenntnis der Filmgeschichte. Letvia hat, von Tag zu Tag blasser werdend, die Kontrolle über die An- und Abreisen, die Hotel-Buchungen, die Programmänderungen, die Pressematerialien, den täglichen Kleinkram eines Festival-Betriebs. Man hat zwei Kino-Komplexe gemietet, fünf Kinos, in denen man die Filme zeigt, im Glücksfall mit englischen Untertiteln. Man programmiert ein Festival der Festivals, mit den besten Filmen der Saison, von GAZON MAUDIT bis L'AMORE MOLESTO, von SOMEONE ELSE'S AMERICA bis L'APPÂT, von DER BEWEGTE MANN

bis SMOKE. Harvey Keitel reist für einen Tag aus New York an. Nicht, um SMOKE vorzustellen: er coproduziert einen Film, den *Juan Gerard Gonzales* vorbereitet. Der Film heisst DREAMING OF JULIA und erzählt von der Jugend Juan Gerards im Kuba der fünfziger Jahre. Juan Gerard und Letvia sind aus Kuba nach Puerto Rico gekommen.

Der puertoricanische Markt ist in der Hand amerikanischer Verleih-Firmen, der neue James Bond eröffnet zeitgleich mit den USA, es gibt also wenig Chancen, den Festival-Filmen später im regulären Kino-programm zu begegnen.

Der puertoricanische Markt ist in der Hand amerikanischer Verleih-Firmen, der neue James Bond eröffet zeitgleich mit den USA, es gibt also wenig Chancen, den Festival-Filmen später im regulären Kino-Programm zu begegnen. Das einheimische Publikum nutzt die Gelegenheit, die Vorstellungen sind gut besucht, auch bei den sogenannten "kleinen" und "schwierigen" Filmen. Einige Filme, die man haben wollte, konnte man nicht zeigen, weil sie zwei Wochen zuvor bereits in San Juan liefen, beim anderen internationalen Festival, dem *Cinemafest* – dem man dafür andere Filme wegnahm. (Eigentlich ein Unsinn, am selben Ort und kurz nacheinander zwei internationale Festivals auszurichten. Offensichtlich belasten persönliche Beziehungen das Verhältnis der beiden Festivals und verhindern eine Zusammenarbeit.) Zwei Reihen informieren über das neuere spanische und italienische Kino. «Luces Latinoamericanas» heisst das zentrale Programm, das eine umfangreiche Übersicht über das aktuelle Kino des Kontinents bietet. Es sind dieselben Filme, die zwei Wochen später in *Havanna* gezeigt werden, beim traditionellen Festival des Neuen Lateinamerikanischen Films; sogar die beiden Reihen mit spanischen und italienischen Filmen sind nach Puerto Rico auch in Kuba zu sehen. Dem grösseren, einst wichtigen kubanischen Festival ist in Puerto Rico eine Konkurrenz entstanden, die umso mehr zählt, als das Havanna-Festival an Attraktivität verloren hat (aus Gründen, die nicht das Festival zu verantworten hat, sondern das Land, in dem es stattfindet). Nicht wenige lateinamerikanische Produktionen versuchen zudem, ihre neuen Filme zuerst bei den grossen europäischen Festivals unterzubringen, bevor sie sie den Festivals auf dem eigenen Kontinent geben: weil Chancen auf ein Geschäft wichtiger geworden sind als die politischen Sympathien eines Systems, des kubanischen, dessen Glanz und Faszination auch unter Lateinamerikas Intellektuellen längst verblasst sind.

1
EL JARDÍN DEL EDÉN
Regie: Maria Novaro

2
DOS CRIMENES
Regie: Roberto Sneider

3
SIN REMITENTE
Regie: Carlos Carrera

4
EL CALLEJON DE LOS MILAGROS
Regie: Jorge Fons

Mexico City

Die ersten Seiten der Tageszeitungen berichten über die Korruption im Land, über Mord und Totschlag, über Affären, Verbrechen, Kriminalität. Wer das jeden Tag liest, muss glauben, in einem Land zu sein, in dem jegliche Ordnung längst einem verkappten Bürgerkrieg gewichen ist – einem Bürgerkrieg nicht zwischen einer Regierung und ihrer Opposition, sondern zwischen arm und reich, zwischen ganz arm und weniger arm. Wahrscheinlich ist Mexico City inzwischen gefährlicher als Harlem bei Nacht. Autodiebe machen sich nicht einmal mehr die Mühe, sich ihre Ware im Dunkel der Nacht zu besorgen. Am hellichten Tag und mitten im Verkehr machen sie sich an Autos heran, reissen die Tür auf, zwingen den Fahrer mit dem Revolver zum Aussteigen und übernehmen das Fahrzeug. Wenigstens schiessen sie nicht gleich, wie in Miami.

Der Hintergrund dieser sprunghaft gestiegenen Kriminalität ist eine sprunghaft gestiegene Verarmung des Landes. Man spricht von einer sozialen Explosion. Der Peso, der vor wenigen Jahren noch eins zu eins zum Dollar stand, ist auf ein Achtel seines Werts abgesackt (was es mexikanischen Filmleuten schwer macht, wenn nicht unmöglich, ins Ausland zu reisen). Das Land taumelt sozial an einem Abgrund entlang. Das Handelsabkommen, das vor zwei Jahren mit den Vereinigten Staaten und mit Kanada geschlossen wurde (NAPHTA), hat den wirtschaftlichen Niedergang Mexicos keineswegs aufhalten können. Es hat, paradoxerweise, die Grenze zwischen Mexico und den USA dichter gemacht als je zuvor. 1,2 Millionen Mexikaner sollen 1995 über diese Grenze illegal in die USA gegangen sein. In den U.S. reagierte man heftig: man schickte Militär an die Grenze und baute einen dreifachen Zaun (den Kritiker inzwischen mit der Berliner Mauer verglichen haben). Vor dem Hintergrund der amerikanischen Präsidentschaftswahlen versucht Washington, durch eine nationale, ja nationalistische und ausländerfeindliche Politik die konservativen Stimmen im Land zu gewinnen. (Zur selben politischen Stimmung im Land gehört die Kampagne für die englische Sprache, was, auf eine Formel gebracht, hiesse: Amerika den Amerikanern, also: Mexikaner raus.)

An dieser Grenze hat *Maria Novaro* (DANZON) ihren Film EL JARDÍN DEL EDÉN gemacht. Diese Grenze ist wie eine Wunde, sagt die Regisseurin. Seelisch verwundete, angeschlagene, desillusionierte Menschen führt sie in dem Grenzstädtchen Tijuana zusammen: eine Mexikanerin mit ihren drei Kindern, die vielleicht irgendwann mal rüber gehen kann über die Grenze; eine Amerikanerin mexikanischen Ursprungs, die zurückkommt auf der Suche nach einer Identität (in Amerika gilt sie als Mexikanerin, in Mexico gilt sie als Amerikanerin); einen amerikanischen Schriftsteller, der sich in ein einsames Haus und ins Selbstmitleid zurückgezogen hat; eine junge Amerikanerin, einen jungen Mexikaner, die sich zusammen in die Misch-Sprache einüben, das "Spanglish". Über diese Menschen legt Maria Novaro eine Atmosphäre der Melancholie und Trauer, des Zerfalls, eines Lebens für den Augenblick. EL JARDÍN DEL EDÉN ist ein Film, der nicht nur die Stimmung an einer Grenze beschreibt. Der Film beschreibt eine Stimmung im Land.

Diese Stimmung ist dunkel. Wie in dem ersten Spielfilm von *Roberto Sneider*, DOS CRIMENES, in dem – wenn auch im lakonisch-zynischen Ton fast einer Groteske – von der moralischen Korruptheit der Menschen die Rede ist. Wie im neuen Film von *Carlos Carrera*, SIN REMITENTE, der von einer gemeinen Tat berichtet: von einem jungen Mädchen, das einem Nachbarn, einem Rentner, an dem es sich rächen will, anonyme Liebesbriefe schickt, aus denen der arme alte Mann eine neue Lebensfreude bezieht. Wie in den beiden Filmen, die der Produzent *Alfredo Ripstein* nach Romanen des Ägypters Nagib Mahfuss machte: PRINCIPIO Y FIN (Regie: Arturo Ripstein) und EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (Regie: *Jorge Fons*). Beide Filme funktionieren, weil es – so unerwartet und so paradox sich das auch anhören mag – Affinitäten gibt zwischen der ägyptischen und der mexikanischen Gesellschaft: in Hinsicht auf die Rolle der Religion, in Hinsicht vor allem auf die Struktur der Familie. PRINCIPIO Y FIN machte 1994 die Tour durch die Festivals, EL CALLEJON DE LOS MILAGROS war im vergangenen Jahr bei verschiedenen Festivals zu sehen. Das alles sind Filme, in denen dunkle Seiten der mexikanischen Gesellschaft festgeschrieben werden, die dunklen Seiten einer kollektiven mexikanischen Psychologie. Nur einen Film gibt es in der neueren Produktion, der von diesem Thema abweicht und sich an den klassischen Formen des mexikanischen Melodrams versucht: SALÓN MÉXICO (Regie: *José Garcia Agraz*). Der Salon war in den dreissiger Jahren ein beliebter ge-

sellschaftlicher Treffpunkt. Dort wurde Musik gehört und getanzt, die Prostitution blühte, in den Hinterzimmern wurden zwielichtige Geschäfte abgewickelt. Der Film lässt sich – anhand der Geschichte eines Mordes an einer Prostituierten – in angenehm nostalgischen Bildern auf dieses Milieu ein. Es ist das Remake eines Filmes, den *Emilio Fernandéz* – genannt «El Indio» – 1949 gedreht hatte (und der damals beim Festival in Karlovy Vary für die beste Fotografie ausgezeichnet worden war, *Gabriel Figueroa* natürlich). Es wäre übrigens an der Zeit, nach den Figueroa-Retrospektiven, die es gelegentlich gegeben hat, einmal eine Retrospektive Emilio Fernandéz zu organisieren. Man wird einen Meister des mexikanischen Films der vierziger und fünfziger Jahre entdecken.

Die Strasse zum Restaurant, in dem wir uns treffen wollen, wird von der Polizei abgesperrt. Im Restaurant nebenan feiert Pinochet seinen achtzigsten Geburtstag. Das ist ein offizielles Ereignis in der Stadt.

Produziert wurde das Remake SALÓN MÉXICO vom Fernsehen, vom privaten Sender Televicine. Er hat einige neuere Filme zu verantworten. Dem bisherigen Produzenten mexikanischer Filme, dem regierungsamtlichen Filminstitut IMCINE, ist das Geld ausgegangen. Nur noch zwei Filme werden 1996 mit öffentlichen Geldern hergestellt, die Produktion wird insgesamt von etwa 25 Filmen auf 14, 15 Filme sinken. Das ist ein Einbruch, der das «mexikanische Filmwunder» der letzten Jahre ernsthaft gefährdet. Für das nationale Festival im März in Guadalajara ist diesmal wenig Neues zu erwarten. Umso wichtiger wird das Engagement privater Produzenten wie Televicine. Allerdings wird Televicine, ein Neuling auf dem Gebiet der Filmproduktion, auf Dauer keine Filme drehen wollen, deren kommerzielle Aussichten begrenzt sind. Auch in Mexico ist das private Fernsehen keineswegs der logische Partner des Autorenfilms. Zwar können einige Regisseure neue Projekte vorbereiten, Arturo Ripstein darunter (PROFUNDO CARMESI), *Jaime Humberto Hermosillo* (ESMERALDA) und *Pablo Casals* (EL PADRE AMARO). Aber das Eis ist dünn, auf dem sie sich bewegen (oder sagen wir lieber, angesichts der mexikanischen Hitze, sie haben ziemliche Drahtseilakte vor sich, um ihre neuen Filme zu finanzieren).

Für Filme gibt es keine öffentliche Unterstützung. Wer einen Spielfilm drehen will, muss arbeiten, sparen, billig drehen.

Trotz aller Schwierigkeiten ist das mexikanische Kino zurzeit noch immer das interessanteste auf dem Kontinent. Es kann wenigstens halbwegs kontinuierlich gearbeitet werden. Trotz der Krise werden noch immer mehr Filme hergestellt als in den kleineren Ländern des Kontinents zusammen. Viele schauen mit Neid in den Norden.

1
SALÓN MÉXICO
Regie: José Garcia Agraz

Santiago de Chile

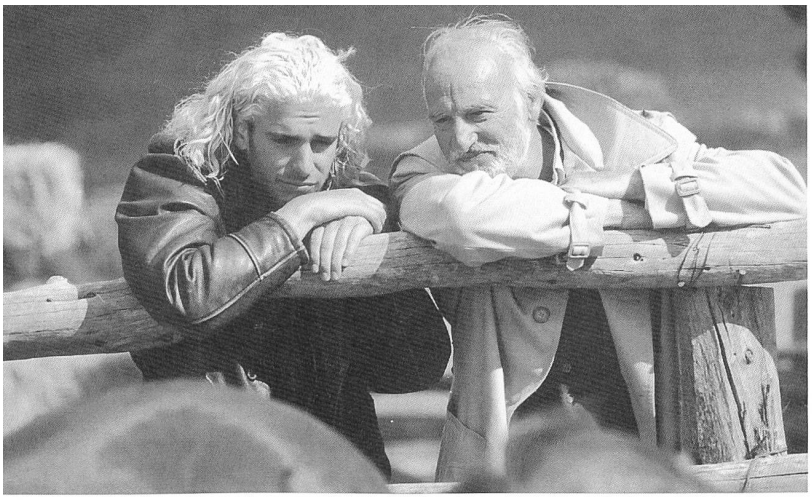
Ich bin mit *Silvio Caiozzi* verabredet. Die Strasse zum Restaurant, in dem wir uns treffen wollen, wird von der Polizei abgesperrt. Im Restaurant nebenan feiert Pinochet seinen achtzigsten Geburtstag. Das ist ein offizielles Ereignis in der Stadt. Der Generalissimo ist noch immer Oberbefehlshaber der Armee. Damit muss man erst einmal fertig werden – ebenso wie mit dem ersten Eindruck, dass Santiago eine vergleichsweise reiche Stadt ist (vor allem nach der mexikanischen Armut). Da wurde in den letzten Jahren eine offensichtlich wirkungsvolle Wirtschaftspolitik betrieben. Es gibt noch einen anderen Eindruck, der sich in Gesprächen mit Filmemachern einstellt: das Land war lange isoliert und abgeriegelt gegen den Rest der Welt, man hat wenig Kontakte und wenig Erfahrung mit dem Ausland, spricht kaum Sprachen (und das chilenische Spanisch ist für den Hausgebrauch eines Europäers schwer zu verstehen, weil die Chilenen sehr dazu neigen, alle nur möglichen Konsonanten zu verschlukken, von den Endungen erst gar nicht zu reden). Von Coproduktionen beispielsweise mit dem benachbarten Argentinien kann nicht einmal geträumt werden. Noch immer ist das Leben in der Hauptstadt wie ein Insel-Dasein, auch wenn Hollywood und Microsoft längst überall gegenwärtig sind.

Silvio Caiozzi lebt, wie alle chilenischen Filmemacher, von der Werbung. Für Filme gibt es keinerlei öffentliche Unterstützung. Wer einen Spielfilm drehen will, muss arbeiten, sparen, billig drehen. Er muss sich ausserdem an den Druck gewöhnen, dass von dem Erfolg oder Misserfolg, den ein Film hat, den man den Umständen abtrotzen konnte, die weitere Karriere als Filmemacher abhängt. Ausserdem: ist der ständige Umgang mit Werbung gut für den Spielfilm (weil man professionelle Qualitäten herausbilden kann), oder ist er schlecht (weil Werbung den Charakter verdirbt, sprich: weil die kurze Form der Werbung einen der längeratmigen Erzählweisen entwöhnt)? Silvio Caiozzi konnte zwei Filme machen. LA LUNA EN EL ESPEJO lief 1990 im Wettbewerb in Venedig: die Geschichte eines alten, ans Bett gefesselten Mannes, der seinen Sohn terrorisiert. In seiner hermetischen Abgeschlossenheit, im Rückzug auf innere Räume spiegelte der Film etwas von der verzweifelten Einsamkeit chilenischer Intellektueller. Thema des Films war auch die Unmöglichkeit von Kommunikation. Den anderen Film hatte Caiozzi 1979 gemacht: JULIO COMIENZA EN JULIO. Das war ein atmosphärisch sehr dichter, sehr sensibler Blick auf die Psychologie eines heranwachsenden Jungen in der traditionellen Gesellschaft der chilenischen zehner Jahre. Ein Junge wird von seinem Vater, einem Gutsbesitzer, der für einige Zeit verreist, beauftragt, die Geschäfte zu führen, und entwickelt in dieser Zeit einige Selbständigkeit, auch in erotischer Hinsicht. Man sieht: ein unpolitisches Thema, noch dazu ein historischer Stoff, anderes wäre im Chile der Junta auch kaum möglich gewesen (der Film hatte damals dennoch einige Probleme). Im Ausland stiess JULIO COMIENZA EN JULIO auf eine merkwürdige Reaktion. Der Film wurde zum Festival nach Pesaro eingeladen und wurde, so Caiozzi, als «offizieller Beitrag Chiles» gehandelt, als ein Beispiel des Filmemachens unter Pinochet. Bei einem Fernseh-Interview sei er als erstes gefragt worden, wie es sich im Chile der Diktatur leben liesse. Nach dem Festival verschwand der Film, kein Festival wollte ihn mehr spielen. Nur der Westdeutsche Rundfunk in Köln kaufte ihn. Und das war's. Silvio Caiozzi beklagt sich über die Ungerechtigkeit, ihn damals als offiziellen Vertreter Pinochet-Chiles zu behandeln. Er hat recht. In Hinsicht auf die Sowjetunion, auf China, auf Argentinien oder Chile zu differenzieren, war noch nie ein Vorzug europäischer Intellektueller. Da wurde lieber ein Schwarz-Weiss-Bild hineingesehen: wer im Gefängnis sass oder das Land verlassen hatte, war ein guter Filmemacher, alle anderen waren verkappte Regierungsvertreter. So einfach sollte man es sich nicht machen dürfen.

Ihren ersten Spielfilm hat *Tatiana Gaviola* gemacht, eine junge Regisseurin: MI ULTIMO HOMBRE. Das ist ein erstaunlicher Film, der in Form einer Vision, einer imaginierten Welt, einer Allegorie von den bitteren Erfahrungen, von den Schmerzen in den Jahren der Militär-Diktatur erzählt (die ja kaum eine Familie im Land unbetroffen gelassen hat). Tatiana Gaviola führt eine Vielzahl von Personen ein, die zusammengenommen einen Querschnitt durch die chilenische Gesellschaft bilden, ohne dass sich dies als Absicht je störend bemerkbar machte. Eigentlich ist ihr Film aus vielen kleinen Episoden und Geschichten zusammengesetzt, in denen emotionale und moralische Ver-

1

1



1

2

2

1

haltensweisen durchgespielt werden. Zusammengebunden sind diese Episoden durch eine beeindruckende filmische Poesie. Von diesem Film wird noch ausführlich die Rede sein müssen, wenn er uns erreicht, möglicherweise im Programm eines der grossen europäischen Festivals. Es ist ein Film, der nicht nur das grosse Talent und die visionäre Kraft seiner Regisseurin beweist. Es ist vor allem auch ein Film, der zeigt, dass sich die Erfahrungen der lateinamerikanischen Vergangenheit (Erfahrungen des Lebens in einer Diktatur immerhin) nicht so einfach wegwischen lassen, wie das im Alltag und im offiziellen Sprachgebrauch nicht selten versucht wird. Die Militär-Junta in Chile hat Wunden geschlagen, zeigt Tatiana Gaviolas Film, die noch keineswegs vernarbt sind. Man muss da nur sehen, wie Santiago den achtzigsten Geburtstag Pinochets feierte. Da ist diese Vergangenheit noch lebendig.

Buenos Aires, Argentinien

Je kleiner das Land, desto freundlicher, aufgeschlossener, interessierter sind die Menschen. Je grösser das Land wird, desto anonymer wird das Leben. In Chile kann man sich mit Filmemachern in angenehmen Kneipen zum freundlichen Gespräch verabreden. In Buenos Aires wird eine flüchtige «geschäftliche Besprechung» daraus. Argentinien nimmt in Lateinamerika ohnehin eine Sonderstellung ein: weil viele im Land, vor allem Intellektuelle, sich Europa näher fühlen als den Nachbarn auf dem Kontinent. Filmische Beziehungen gibt es eher nach Frankreich und Spanien als nach Mexico oder Paraguay. Der Dollar steht mit dem Peso auf eins zu eins, man kann fast überall auch mit Dollar bezahlen. Entsprechend teuer ist das Leben geworden.

Wenn man sich im Film-Institut, dem *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, Filme anschauen will, muss man einen Pass dabei haben, sonst kommt man nicht hinein. Kontrolle ist angesagt. Das Filminstitut, eine Art Ministerium und der Regierung zugeordnet, hat soeben einen neuen Chef verpasst bekommen. Er hat zuvor den nationalen Rundfunk geleitet und ein Folklore-Festival organisiert, erfolgreich, wie man hört. Der erste, der mit ihm zusammenstiess, war *Marcelo Piñeyro*. Er hatte einen Film gemacht, CABALLOS SALVAJES, der in Argentinien einen ausserordentlichen Erfolg hatte, wie zuvor bereits sein erster Film TANGO FEROZ (über Jugendliche in Bue-

nos Aires). Piñeyro musste sich vom neuen Chef-Funktionär des Kinos anschreien lassen, er solle gefälligst nicht so linke Filme machen.

CABALLOS SALVAJES ein linker Film? Da würden selbst die Hühner lachen – wenn das Film-Institut nicht eine mächtige Institution wäre, die dem argentinischen Kino mit (relativ) viel Geld zu überleben erlaubt. Wer einen Film drehen will, kommt an diesem Institut nicht vorbei. Auch Piñeyro nicht. Der Mann mit dem seit Jahren grössten Erfolg, den argentinische Filme beim einheimischen Publikum verbuchen konnten. Natürlich folgt er nicht einem Konzept des Autorenfilms. Er will populäres Kino machen, und er macht es. Er macht es kenntnisreich, professionell und liebevoll. CABALLOS SALVAJES beginnt mit einem Banküberfall. Ein alter Mann fuchtelt einem Angestellten mit einem Revolver amateurhaft vor der Nase herum: das Geld wolle er haben, das die Bank ihm schulde, 15'428.28 Pesos und keinen Peso mehr. Er kriegt das Geld, der Angestellte packt gleich eine halbe Million in die Tasche und haut mit dem alten Mann ab. Unterwegs gesellt sich ein Mädchen zu den beiden. Die Polizei sucht sie, der mafiahafte Bank-Chef sucht sie und schickt ihnen zwei Killer nach, und das Trio begibt sich auf eine vergnügliche Odyssee durchs Land und seine wunderschönen Landschaften, begleitet von amerikanischem Pop, auf argentinisch zubereitet. Marcelo Piñeyro machte einen klugen Schachzug: er macht den alten Mann zum Aussenseiter, der die Bank nicht beklaut hat, sondern der nur wollte, was ihm zusteht. Das verstehen auch die Menschen unterwegs, die, über Radio und Fernsehen über die Verfolgung informiert, dem Trio helfen. Sehr viel mehr als die argentinische Wirklichkeit reflektiert der Film eine Mythologie des Kinos. CABALLOS SALVAJES ist ein *road movie*, bei dem die drei Protagonisten auf ihrer Flucht alle Sympathien des Regisseurs und der Zuschauer haben. Dem Film ist vorgeworfen worden, unter anderem in der lesenswerten, von Enthusiasten geschriebenen Filmzeitschrift «El Amante Cine», ein populäres Kino mit den Mitteln Hollywoods zu machen. Man kann es auch anders sehen. Ein Blick auf Landschaften, der Mythos des Aussenseiters, Menschen auf der Flucht: das muss nicht unbedingt ein Privileg Hollywoods sein. Vielleicht ist CABALLOS SALVAJES ein Versuch, ein populäres und zugleich nationales Kino zu machen.

Argentinien nimmt in Lateinamerika ohnehin eine Sonderstellung ein: weil viele im Land, vor allem Intellektuelle, sich Europa näher fühlen als den Nachbarn auf dem Kontinent.

1
CABALLOS SALVAJES
Regie: Marcelo Piñeyro

2
PATRON
Regie: Jorge Rocca

Das argentinische Kino braucht das. Das Land hat eines der am besten ausgebauten Fernsehsysteme der Welt, nicht vielleicht in qualitativer, aber doch in quantitativer Hinsicht. Es gibt mehr als hundertzwanzig Kanäle (man kann billig Zeit mieten für eigene Sendungen), und mehr als sechzig Programme werden einem ins Haus geliefert. Da müsste ein Kinobesuch schon besondere Anreize setzen. Marcelo Piñeyro schaffte es.

Ansonsten ist die Situation unübersichtlich, verworren, unklar. *Fernando Solanas* hat sich für die Zeit, die er als Abgeordneter im Parlament verbringt, vom Film zurückgezogen. *Eliseo Subiela* hatte mit seinem neuen Film NO TE MUERAS SIN DECIRME A DONDE VAS wenig Glück. *Maria Luisa Bemberg* starb vor kurzem. Dem argentinischen Kino fehlt ein Zentrum, ein geistiger Mittelpunkt – und das Film-Institut ist weiter denn je davon entfernt, zu solch einem Mittelpunkt zu werden (der es in den Zeiten *Manuel Antins* einmal war, in den siebzigern und den beginnenden achtziger Jahren). Es gibt einige Versuche, ein traditionelles Erzählkino zu machen. Und es gibt nach wie vor ein literarisch orientiertes Autorenkino. PATRON zum Beispiel von *Jorge Rocca*. Das ist ein intensiver, fast ausnahmslos in Schwarz-Weiss gehaltener Blick auf eine unheilvolle Abhängigkeit: ein junges Mädchen wird von einem Gutsbesitzer gezwungen, ihn zu heiraten. Der Film endet böse: das Mädchen gebiert ihm ein Kind und verlässt ihn dann, der nach einem Unfall inzwischen hilflos und sprachlos im Rollstuhl liegt. Jorge Rocca erzählt distanziert, wie unbeteiligt. Er beobachtet eine Tragödie. In den Kinos mag dieser Film keine grosse Chancen haben; im Programm des Fernsehens wäre er ein Schmuckstück.

Zwischen beiden filmischen Konzeptionen: dem populären Kino und dem literarischen Kino, pendelt das neuere argentinische Kino unentschlossen hin und her. Es fehlen die Perspektiven.

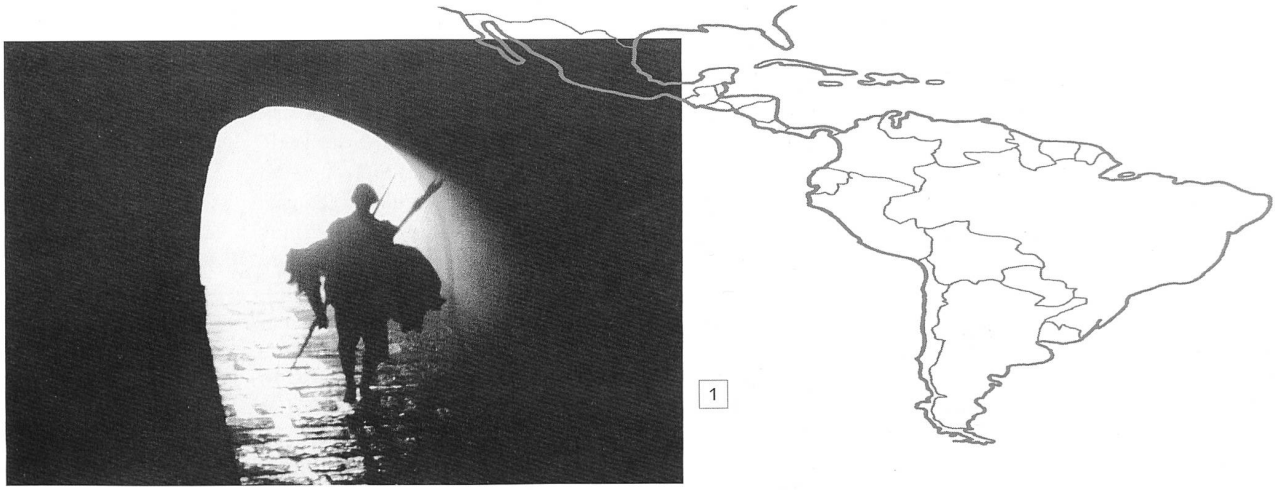
Montevideo, Uruguay

Man fliegt ein paar Minuten, oder fährt mit dem Schiff über den Rio de la Plata. In der Altstadt von Montevideo gibt es einen Platz, von dem drei Strassen abführen. Am Ende der einen Strasse sieht man: das Meer. Am Ende der anderen Strasse sieht man: das Meer. Und im Meer endet auch die dritte Strasse.

Das Land ist zu klein, als dass sich eine Filmindustrie hätte entwickeln können. Es gibt keinen uruguayischen Film. *Beatriz Flores Silva*, die in Belgien Film studierte, drehte vor zwei Jahren (auf Video, weil das Geld für Film nicht da war) eine hübsche kleine Geschichte, LA HISTORIA VERDADERA DI PEPITA LA PISTOLERA, über eine Frau, die in einer kleinen Bank in ihre Tasche greift, die Frauen hinter dem Tresen halten es für einen Griff zur Pistole und rücken ihr freiwillig das Geld heraus, und dieses Spiel treibt die Frau von da an des öfteren, getragen von der Sympathie der Frauen hinterm Schalter. Beatriz Flores Silva leitet eine Filmhochschule, die in Montevideo vor wenigen Monaten gegründet wurde. Grosse Teile der mageren Ausrüstung wurden von Dänemark spendiert (ausrangierte Schnittplätze), der erste Jahrgang von Studenten ist an der Arbeit. Mitgetragen wird die Filmhochschule von der *Cinemateca Uruguaya*. *Manuel Martínez Carril* hat sie zu einem der grössten Film-Archive in Lateinamerika ausgebaut. Die Cinemateca betreibt vier Kinos in der Stadt, in denen regelmässig die Geschichte des Films und neues internationales Kino präsentiert werden. Für dieses Jahr hat man grosse Pläne. Das Festival, das die Cinemateca jährlich organisiert, soll zum Festival der Merco-Sur-Länder ausgebaut werden – Argentinien, Brasilien, Paraguay und Uruguay, und nächstens vielleicht auch Chile. Montevideo ist 1996 die Kultur-Hauptstadt des spanischen Teils der Welt (Lateinamerika, Spanien, Portugal).

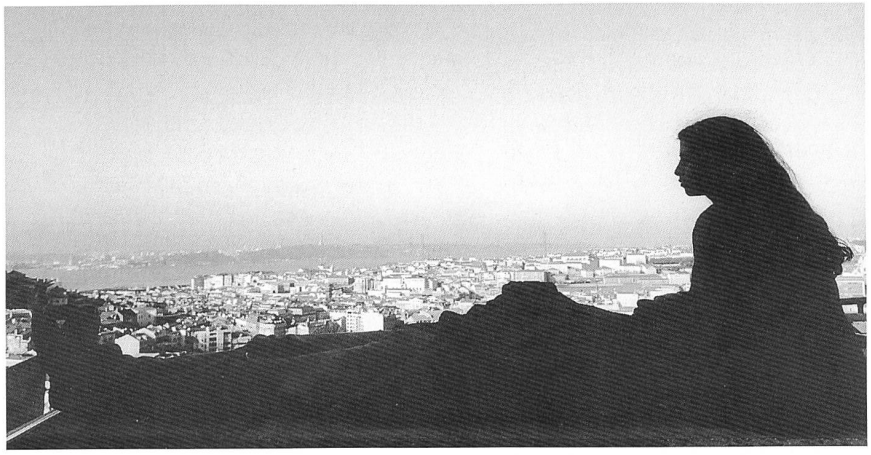
Rio de Janeiro, Brasilien

Was für eine Stadt. Je öfter ich hinkomme, desto schwerer fahre ich wieder weg. Die Probleme, die diese Stadt hat, sind gross; aber sie werden von den Menschen leichter ertragen als anderswo. Das Wetter mag da mitspielen. Das Temperament. Die Aufgeschlossenheit der Menschen. Eines der grössten Probleme: die Slums, die Favelas. Sie haben ein eigenes Leben entwickelt, eigene soziale Strukturen, und lassen sich weniger denn je kontrollieren. Selbst das brasilianische Militär scheiterte an ihnen. Wer früher die Favelas als eine Zwischenstation ansah auf dem Weg vom armen Nordosten des Landes, dem Sertão, zu einer bürgerlichen Existenz, der will heute kaum noch weg: weil es ihm in den Elendsvierteln allemal besser geht als im Grossstadt-Dschungel von Rio. Für die Ärmsten der Armen ist die bürgerliche



1

2



2

Gesellschaft kein Ideal mehr, das zu erreichen es gilt. Damit ist das Problem kaum noch zu lösen.

Ende der achtziger Jahre hatte die Regierung den Film abgewürgt. Der damalige Präsident Fernando Collor de Melo ist heute als Gangster anerkannt und sitzt in Miami auf dem Reichtum, den er dem Land abgenommen hat. Nur langsam erholt sich das brasilianische Kino von diesem Kahlschlag. Im vergangenen Jahr wurde ein historischer Film, CARLOTA JOAQUINA, PRINZESSIN VON BRASILIEN (über eine portugiesische Familie, die 1808 vor Napoleon nach Brasilien emigrierte), zum unerwarteten Publikumserfolg. Einige der bekannten Regisseure bereiten neue Filme vor, *Nelson Pereira dos Santos* darunter, *Carlos Diegues* und *Norma Bengell*, die populäre Schauspielerin aus den Tagen des *cinema novo*. Sie verfilmt einen klassischen Roman, «O Guarani» von José de Alencar, über eine Liebe zwischen einer Portugiesin und einem Indianer im siebzehnten Jahrhundert. Die ersten Blicke auf das unfertige Material lassen ein aufwendiges, wohl ausgestattetes Abenteuer von emotionaler Dichte erwarten. In diesem Jahr will man in Rio und São Paulo dreissig Filme drehen. Vielleicht kehrt Brasilien damit zurück auf die filmische Landkarte des Kontinents. Vor allem die Filme von Norma Bengell und von Carlos Diegues werden daran erinnern, dass es in Brasilien nicht nur eine weisse Kultur europäischen Ursprungs gibt, sondern auch eine Kultur der Indios und eine afro-brasilianische Kultur, mit der sich im übrigen auch Schriftsteller wie Jorge Amado auseinandersetzten.

Mit dem Brasilien unter Fernando Collor de Melo (Anfang der neunziger Jahre) beschäftigt sich *Walter Salles*, eines der jungen Regie-Talente im Land. Der Titel des Films ist sein Thema: TERRA ESTRANGEIRA. Ein fremdes Land: das ist Brasilien für Salles. Zu Beginn des Films sieht man den neuen Präsidenten im Fernsehen. Er beginnt, den Menschen das Geld wegzunehmen. Eine Zeit der Kälte bricht an, die Salles unter anderem durch das Schwarz-Weiss seiner Bilder reflektiert – für brasilianische Farben ist da kein Platz mehr. Hauptfigur ist ein junger Mann, der seinen Traum verwirklichen will, einmal ins Land seiner Väter zu fahren, Spanien. San Sebastian ist für ihn die Metapher für diesen Traum geworden. Er schliddert ahnungslos in ziemlich kriminelle Dinge hinein, kann zwar nach Portugal reisen, verwickelt sich dann aber immer mehr ins mafiahafte Milieu. Die letzte halbe Stunde, da fährt er mit einer Frau im Auto an der portugiesischen Küste entlang nach San Sebastian (das er nicht erreichen wird), ist ausserordentlich dicht erzählt und von einer grossen Qualität der Inszenierung. Da wird die soziale Milieu-Studie des Beginns zu einem *road movie*, das die Verlorenheit des Helden abbildet. Salles' Figuren sind einsam, ohne Bindungen, ohne Zukunft. TERRA ESTRANGEIRA ist ein Film, der gegen das normale, bunte, touristische Brasilien-Bild gedreht wurde. Walter Salles hat beim Festival von Sundance eine Drehbuch-Förderung erhalten, Grundstock für ein neues Projekt.

Wie immer in Rio: ein Besuch bei Doña Luisa, der Mutter von *Glauber Rocha*. Sie verwaltet das Archiv, es heisst «Tiempo Glauber». Vor kurzem hat ihr die Stadt ein Gebäude zur Verfügung gestellt, in dem das Archiv nun untergebracht werden kann: Manuskripte, Zeichnungen (viele), Bücher, Plakate. Sie freut sich, wenn sich jemand für ihren Sohn interessiert. «Der Deutsche ist wieder da», sagt sie. Das New Yorker Lincoln Center plant in diesem Jahr eine Glauber-Rocha-Retrospektive. Das Archiv ist inzwischen so gut ausgestattet und eingerichtet, dass die Retrospektive auch in Hinsicht auf Filmkopien mühelos bestritten werden kann.

Das Archiv ist im Stadtteil Botafogo untergebracht. Nicht weit von den Plätzen entfernt, den Kinos, Restaurants und Wohnungen, in denen vor über dreissig Jahren das *cinema novo*, der neue Film begann.

Lateinamerika?

Lateinamerika gibt es in kultureller Hinsicht ebenso wenig wie Europa. Es überrascht immer wieder, wie wenig die Filmemacher oder auch die Kritiker voneinander wissen. Ein mexikanischer Kritiker trifft einen Kollegen aus Peru oder Brasilien eher in Berlin oder Cannes als auf dem Kontinent. Coproduktionen zwischen den einzelnen Ländern sind Ausnahmen geblieben. Das mag auch mit den Entfernungen zu tun haben, die man aus europäischer Perspektive immer wieder unterschätzt. Von Buenos Aires ist man schneller in Madrid oder Paris als in Mexico City. Von Mexico City nach Santiago ist es weiter als von München nach New York. Diese Entfernungen sind der Kommunikation untereinander nicht eben förderlich (selbst wenn man dieselbe Sprache spricht). Ausserdem haben sich die einzelnen Länder höchst unterschiedlich entwickelt, haben eine verschiedene Geschichte. Da hilft es wenig, dass man wenigstens teilweise dieselben Probleme hat. Nein, Lateinamerika gibt es ebenso wenig wie ein lateinamerikanisches Kino. Das sind Verkürzungen, die bequem sein mögen, aber falsch sind. Noch immer reagieren mexikanische Filme sehr sensibel auf ein gesellschaftliches Klima – und das ist anders als in Chile, ganz anders. Wenn wir in Europa dem Kino Lateinamerikas gerecht werden wollen, dann sollten wir nicht mehr vom «lateinamerikanischen Kino» sprechen, sondern von einem mexikanischen, argentinischen, chilenischen Kino.

Je näher man sich die Filme anschaut, desto grösser werden die Unterschiede zwischen ihnen.

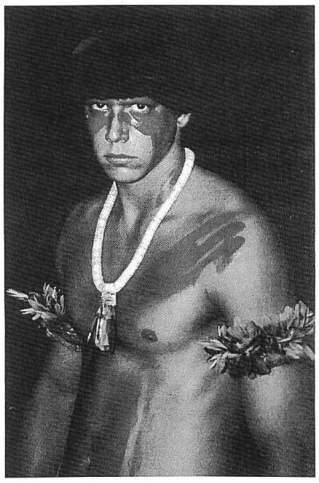
Klaus Eder

●

Dank an die Goethe Institute in Mexico City, Santiago, Buenos Aires, Montevideo und Rio, ohne die diese Reise kaum zu verwirklichen gewesen wäre.

Wie immer in Rio: ein Besuch bei Doña Luisa, der Mutter von Glauber Rocha. Sie verwaltet das Archiv, es heisst «Tiempo Glauber».

Wenn wir in Europa dem Kino Lateinamerikas gerecht werden wollen, dann sollten wir nicht mehr vom «lateinamerikanischen Kino» sprechen, sondern von einem mexikanischen, argentinischen, chilenischen Kino.



1

1
O GUARANI
Regie: Norma Bengell

2
TERRA ESTRANGEIRA
Regie: Walter Salles