

Markus Klaus Schäffauer

Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980

Weniger Träume als vielmehr Alpträume sind es, die aus dem argentinischen Film seit der Militärdiktatur von 1976-1983 mit nachhaltiger Wirkung sprechen. Die mit ihnen verbundene und fast ohne Verzögerung einsetzende kinematographische Aufarbeitung jenes finsternen Kapitels der argentinischen Geschichte ist jedoch alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Sie ist ihrerseits unmittelbarer Ausdruck des historischen Traums eines eigenen Kinos, das sich aus seiner peripheren Situation heraus einmal mehr gegen die übermächtigen Filmkonzerne aus dem Norden durchsetzen muss. Doch die neuen Impulse, die im argentinischen Kino seit etwa 1995 zu verzeichnen sind, wecken Hoffnungen, dass die seit Jahrzehnten wiederkehrenden Krisen dieses traditionsreichen Mediums nicht damit zu tun haben, dass der Traum vom eigenen Kino wegen der Globalisierung ausgeträumt oder gar durch die 'Alpträume' definitiv verstellt worden wäre. Vielmehr scheint es auf konkrete Maßgaben einer soliden Filmförderung anzukommen, die nicht nur ökonomische Parameter sondern auch die Ausbildung und Chancen des Nachwuchses im Auge behält – und natürlich auf die große Begeisterungsfähigkeit der Argentinier für das Kino.

1. Zur Krise des argentinischen Films als nationales Massenmedium

Von 1981 bis 2000 sind von argentinischen Regisseuren etwas mehr als 500 Spielfilme¹ in die eigenen Kinos gekommen (vgl. Graphik).² Diese Zahl ist allerdings in Relation zu sehen zum geringen Publikumsanteil, den das

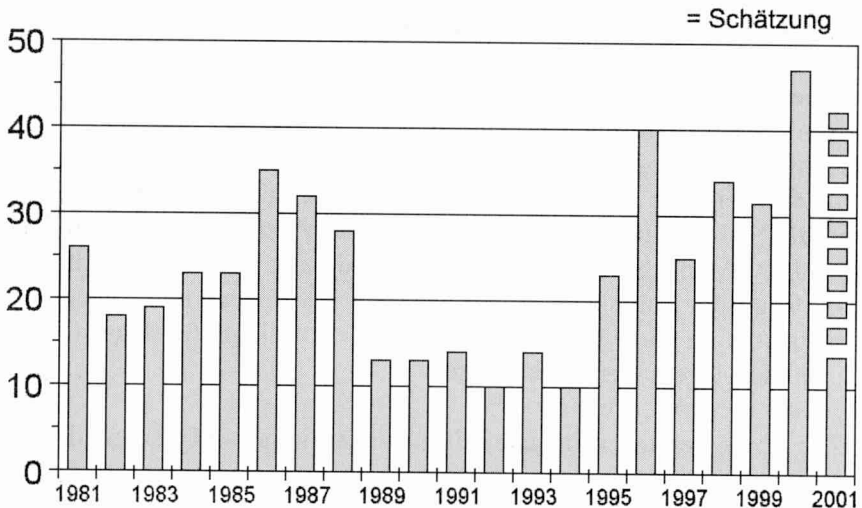
¹ Wenn daher im Folgenden nur ein geringer Teil dieser Filme Erwähnung finden kann (knapp 25%), so habe ich mich doch bemüht, nach Möglichkeit diejenigen Filme zu berücksichtigen, die mir für den behandelten Zeitraum maßgeblich erschienen. Für unschätzbare Hilfe bei der Beschaffung von Filmen bedanke ich mich bei Pablo Armincen Sánchez und Elke Aymonino; für zahllose Anregungen und kritische Diskussionen bei Joachim Michael, Karl Heinecke und *last but not least* Mario Mongi.

² Die Schätzung für 2001 ergibt sich aus der Hochrechnung der Premieren bis 4/2001 unter Berücksichtigung eines Großteils der rund 60 Filme, die sich laut Datenbank des Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) derzeit in Postproduktion befinden.

nationale Kino gegenüber den internationalen Produktionen für sich verbuchen konnte. Dieser Anteil schwankt im betreffenden Zeitraum zwischen 10% und 20%, wobei er in etwa der Kurve der Premieren folgt, mit einem absoluten Tiefstand im Jahr 1994 von insgesamt 325.000 Zuschauern (1,9%) gegenüber dem überwiegenden Anteil ausländischer Filme von fast 17 Millionen Zuschauern. Dabei ist das argentinische Kinoprogramm von 1996 im Vergleich zu seinen lateinamerikanischen Nachbarländern mit rund 10% nationalen Filmen immer noch gut bestellt und wird in seiner Internationalität – nur 70% der Filme stammen aus den USA – lediglich von Kuba (40% US-Filme) übertroffen.

Entwicklung der Spielfilm-Premieren

(Daten nach INCAA von 01/81 bis 04/01)



Das Kino kann in Argentinien auf eine unvergleichliche Blütezeit in den dreißiger und vierziger Jahren zurückblicken, in denen das Land zu den weltweit führenden Kino-Nationen gehörte. Während sich die Filmproduktion in den fünfziger und sechziger Jahren trotz eines verstärkt einsetzenden internationalen Wettbewerbs auf hohem Niveau gehalten hatte,³ kam es während des "Proceso de reorganización nacional", den sich die Militärdiktatur zum Programm gemacht hatte, ungeachtet staatlicher Förderungen zu einem

³ Einen verlässlichen Überblick über die Geschichte des argentinischen Films bis 1980 gibt Schumann (1982).

Niedergang, für den vor allem die Zensur, aber auch die Konkurrenz durch die neuen Medien verantwortlich waren. Das Militärregime hatte die Filmindustrie – anders als andere Industriezweige – zwar nicht in der Substanz gefährdet, obschon die Jahresproduktion von 1982 mit 18 Filmen weit unter den Ergebnissen früherer Jahrzehnte lag.⁴ Auch hatte es dem Kino als Massenmedium – ähnlich wie die faschistischen Regimes – eine große Bedeutung für die Propaganda beigemessen und eine Filmförderung in eigener Sache betrieben. Dennoch hatte die Militärdiktatur zum Niedergang des Kinos in den achtziger Jahren beigetragen, denn seine besonders rigide Zensur hatte das nationale Kino interessanter Themen beraubt und damit zu einer substantiellen Verarmung des Programms geführt. Die Folge war ein Massensterben der Kinosäle – ihre Zahl ging von etwa 2000 im Jahr 1980 auf heute 500 zurück – sowie eine schlagartige Dezimierung des Publikums von 60 Millionen im Jahr 1980 auf seither etwa sechs Millionen. Diese Zahlen sind allerdings auch im Zusammenhang mit der sich in den achtziger Jahren stark verbreitenden Video- und Fernsehkultur zu sehen, die zusammen mit der Wirtschaftskrise von 1989 vor allem das nationale Kino vor existentielle Probleme stellte.⁵ Schließlich war mit dem substantiellen Verlust an Kinosälen und Zuschauern die traditionelle Haupteinnahmequelle der im wesentlichen privatwirtschaftlich finanzierten Filmproduktion weggebrochen.⁶ Erst die Novellierung des Gesetzes für Filmförderung im Oktober 1994 bewirkte eine Wende, die sich schon im Jahr darauf in der Zunahme der Premieren niederschlug. Die Einnahmen des INCAA verdreifachten sich

⁴ Bis 1950 hatte sich der Jahresdurchschnitt der Premieren bei etwa 40 Filmen pro Jahr eingependelt, mit einem Spitzenwert von 56 Filmen im Jahr 1950; danach fiel die Produktion auf relativ konstante 30 Filme pro Jahr zurück, da die transnationalen Gesellschaften dem nationalen Kino keinen größeren Anteil an dem von ihnen dominierten Programm zugestehen wollten; bis 1975 war der Wert wieder auf 40 Filme angestiegen, um während der Militärdiktatur auf durchschnittlich 24 Filme pro Jahr abzustürzen – doch dies war immer noch deutlich mehr als der Tiefstand von entsprechend 12 Filmen pro Jahr zwischen 1989 und 1994 (vgl. Getino 1998).

⁵ In manchen Provinzen gab es praktisch keine Kinosäle mehr. Die angloamerikanischen Gesellschaften waren die Gewinner dieses Kinosterbens, da durch die Schwäche der argentinischen Filme sowohl der Anteil als auch die Rentabilität ihrer Filme im Kino und vor allem auf dem Video- und Fernsehmarkt deutlich zugenommen hat.

⁶ Der Export spielt für argentinische Filme bislang in finanzieller Hinsicht – mit Ausnahme des spanisch-argentinischen Marktes der neunziger Jahre – ähnlich wie auch bei den europäischen Nationalkinos praktisch keine Rolle; erst seit den späten neunziger Jahren gibt es Bestrebungen, einen lateinamerikanischen Markt zu gründen (vgl. Getino 1998: 208-213, 301-313).

so von 1994 bis 1997 auf über 30 Millionen Dollar, was eine in der Geschichte des nationalen Kinos einmalige Situation darstellt.⁷

Die letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren in Argentinien kein Zeitraum großer ästhetischer Debatten, wie sie sich noch in den sechziger und siebziger Jahren um den italienischen *Neorealismo*, die französische *Nouvelle Vague* oder den brasilianischen *Cinema Novo* entsponnen hatten. Zu sehr beschränkten ökonomische Schwierigkeiten den Schaffensdrang der Regisseure und Produzenten und zu sehr lastete die unmittelbare Vergangenheit auf dem im Vergleich zum Kommerz-Kino eher experimentierfreudigen Autorenkino in seiner Suche nach einer neuen Ästhetik. Beide Faktoren zusammen hielten den Film in einer doppelten Klammer umfassen: Zum einen hatte die Zensur eine indirekte Sprache verschlossener Metaphern und Chiffren etabliert, weshalb die Filmsprache nach ihrem Fall erst wieder lernen musste, direkt und offen zu werden; zum anderen machten die sich zusehends verschlechternden ökonomischen Rahmenbedingungen einen Rückgriff auf vorhandene Ressourcen nötig, ähnlich wie der italienische Neorealismus nach 1945 aus ökonomischer Notwendigkeit heraus, wegen niedriger oder fehlender staatlicher Zuschüsse auf der Straße und mit Hilfe von Laienschauspielern entstand. Diese Tendenz zu einem späten argentinischen Neorealismus ist jedoch paradox, weil sie sich zugleich in die Krise der realistischen Ästhetik einschrieb. Wie sollte das vorangehende Schweigen artikuliert, die Verdrängung der Verbrechen aufgedeckt und die körperliche Abwesenheit der Opfer mit den Mitteln des Realismus vergegenwärtigt werden können? Zwangsläufig stellte sich wieder eine indirekte Filmsprache ein, die es doch nach Ansicht vieler zu überwinden galt; eine Filmsprache jedoch, die mit narrativen Metaphern das zu übersetzen oder wenigstens als Widerspruch zu bewahren sucht, was unsagbar und unzeigbar ist und doch gezeigt und gesagt werden muss. Ihre Mittel sind: der Rückgriff auf die Geschichte als Chiffre für die Gegenwart; die Rekonstruktion der unmittelbaren Vergangenheit als Opposition von offizieller und verschwiegener Geschichte oder gar als Summe von Geschichten; die Verwandlung des ganzen Landes in eine Heilanstalt, deren Patienten – koste es, was es wolle – von einem

⁷ Das neue Finanzierungssystem des INCAA sieht zusätzlich zur Abführung des traditionellen zehnten Teils der Schaltereinnahmen, nunmehr auch einen ebensovollen Anteil beim Videoverleih und -verkauf sowie eine Abgabe von 25% der Fernsehsteuern zur Finanzierung der nationalen audiovisuellen Filmproduktion vor. Fernsehfilme und Koproduktionen werden hiermit ebenso unterstützt werden wie etwa das Festival von Mar del Plata, das zu den bedeutendsten der Welt zählt. Die Fernsehabgaben machen dabei in der Praxis rund zwei Drittel des Gesamtetats aus.

infizierten Gewebe befreit werden müssen, notfalls auch ohne Betäubung, oder in ein Gefängnis, das alle Bürger zu potentiellen Insassen macht, insofern an der Schuld eines Menschen prinzipiell keine Zweifel aufkommen dürfen; die Materialisierung von Schweigen, Absenz und Repression in Form von Zensur und Exil; und schließlich die feministische Perspektive mit ihrer Exaltation weiblicher Erotik als Subversion und Widerstand gegen die Gewalt (Corbatta 1999: 146).

Mit dem Erscheinen des Berichtes *Nunca más* der "Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas" (CONADEP) im Dezember 1983 war klar, dass auch das Kino die öffentliche Diskussion aufnehmen und weiterführen musste. Auch wenn es hierzu keine staatlichen Programme gab, so kann doch von einem Generationswechsel auf Seiten der Regisseure und von einer gewissen Förderung geschichts- bzw. kulturkritischer Filme durch den INCAA ausgegangen werden, was in den achtziger Jahren vor allem in der großen Zahl an Erstlingswerken zum Ausdruck kommt. Der Aufarbeitung der dunklen Vergangenheit ist jedoch von politischer Seite durch das Schlussstrichgesetz (*Ley de punto final*) und die Generalamnestie (*Indulto general*) schon nach kurzer Zeit ein symbolisches, wenn auch vorläufiges Ende gesetzt worden. Selbst aus der Distanz von nunmehr annähernd zwei Jahrzehnten lässt sich deshalb nur vorsichtig abschätzen, inwieweit ausgerechnet das in arger finanzieller Bedrängnis befindliche Kino dieser Verantwortung gerecht geworden ist, da sich zugleich die Frage aufdrängt, inwieweit es als ein krisengeschütteltes Massenmedium einer solchen Verantwortung überhaupt gerecht werden konnte. Doch selbst wenn die oftmals abschätzig als so genanntes "Verschwundenen-Kino" bezeichneten Filme von wenigen Ausnahmen abgesehen stets ein Kino für eine Minderheit des Publikums blieben, so hatte sich das Kino – anders als etwa das Fernsehen – zumindest des Themas ernsthaft angenommen. So bedeutsam daher die Zäsur zwischen Militärdiktatur und Demokratie für die Entstehung eines neuen Kinos war, so fraglich ist es doch, es alleine an diesem Maßstab zu bemessen. Ein Film wie *De eso no se habla* ("Darüber spricht man nicht", María Luisa Bemberg 1993) thematisiert wie kaum ein anderer das Problem der Verdrängung und damit – stellvertretend – eine kulturelle Problematik, die nicht einfach auf die "Verschwundenen", die "Repression der Militärdiktatur" oder die "Mütter" eingeschränkt und festgelegt werden kann.

2. Die Filme der Diktatur: Birgt Lachen Zustimmung oder Widerspruch?

Die politische Zensur, die größtenteils von kirchlichen und militärischen Würdenträgern im Namen eines obskuren Nationalismus ausgeübt wurde, hat paradoxerweise dazu geführt, dass der Einfluss des angloamerikanischen Kinos noch gestärkt wurde. Gesellschaftskritische Filme wurden durch seichte Komödien verdrängt. Mit ihnen inszenierten sich die Militärs größtenteils selbst, wobei sie sich stets auf der Seite der Lacher sehen wollten, um die Verächten einer gnadenlosen Vernichtung ausliefern zu können. Das ökonomische und persönliche Risiko, einen Film zu produzieren, der auf der schwarzen Liste landen könnte, war vielen Regisseuren und Produzenten zu groß. Der Humor galt demgegenüber als vergleichsweise unverfänglich und bot außerdem die Möglichkeit, hinter der Komik Anspielungen und kritische Kommentare zu verbergen, die so der Zensur entgingen. Die gesellschaftskritische Funktion wurde während der Diktatur im Wesentlichen von *Teatro Abierto* übernommen, wie u.a. auch aus dem Dokumentarfilm *País cerrado, teatro abierto* ("Geschlossenes Land, offenes Theater", Arturo Balassa 1990) hervorgeht. Kritische Stimmen kamen im Kino nur vereinzelt, z.B. in den Thrillern von Adolfo Aristarain, und vor allem nach 1980 auf, als die Repression nachzulassen begann. Aber erst nach dem verlorenen Krieg um die Malvinas ("Falklandkrieg" 1982) gab es Möglichkeiten zur offenen Kritik, wovon die argentinische Premiere von *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* ("Der Tod des Sebastian Arache und sein ärmliches Begräbnis", Nicolás Sarquis [1972] 17.3.1983)⁸ zeugt, sowie *El poder de la censura* ("Die Macht der Zensur", Emilio Vieyra 31.3.1983). Ein besonderer Platz gebührt Fernando Ayalas grotesker Politsatire *No habrá más pena ni olvido* ("Es wird kein Leid mehr geben und auch kein Vergessen", 22.9.1983), eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Osvaldo Soriano, die eine der größten Polemiken der argentinischen Filmgeschichte ausgelöst hat, indem sie sich des Kunstgriffs bedient, die Sprache der etablierten Komödien mit groteskem Humor zu kombinieren. Die daraus hervorgehende 'ätzende Verbindung' ergießt sich in der imaginären Provinzstadt Colonia Vela über die Extremisten auf beiden politischen Flügeln.

⁸ Zur Datierung der Filme wird sowohl das Jahr der Fertigstellung in eckigen Klammern angegeben als auch mit ausführlicher Datumsangabe die Premiere in Argentinien ergänzt, wenn diese in relevanter Weise von jener abweicht.

3. Das "freie Kino" nach der Zensur: Vergangenheitsbewältigung zwischen Verdrängung und Vergeltung

Ein Film, der wie kein anderer mit der Aufhebung der Zensur verbunden wird, ist María Luisa Bembergs *Camila* (1984), ein Liebesdrama mit tragischem Ausgang, welches sich zu Zeiten des Diktators Juan Manuel de Rosas zugetragen hat. Mit Mario Gallos Pionierstreifen *Camila O'Gorman* von 1908 gehört es außerdem zu den ältesten Konfliktstoffen der argentinischen Filmgeschichte, und mit über zwei Millionen Zuschauern auch zu den erfolgreichsten nationalen Spielfilmen. Die in *Camila* auf melodramatische Weise dargestellte Menschenverachtung des Rosas-Regimes konnte als Allegorie auf die Verbrechen der Militärdiktatur gesehen werden. Gegen die patriarchalische Autorität des Vaters und eine unselige Allianz aus Familie, Kirche und Staat setzt Bemberg die weibliche Stärke der schwangeren Camila, deretwegen sogar die abgebrühten Schergen des Diktators bei ihrer Hinrichtung zaudern. Die Dreharbeiten, heißt es, hätten noch am selben Tag begonnen, an dem die Zensur fiel, womit der Film zu einem Symbol der wiedererrungenen filmerischen Freiheit wurde. Diese Zuspitzung auf einen einzelnen Film verdeckt jedoch die Sicht darauf, dass der Wegfall der Zensur nicht unmittelbar in der Entstehung eines neuen argentinischen Films bestand, so als ob dieser sozusagen über Nacht die Leinwände leerstehender Kinosäle gefüllt hätte, sondern vielmehr in der Zulassung bislang zensurierter Filme, und dies betraf in erster Linie ausländische Produktionen. Das neue argentinische Kino hatte es in dieser Situation doppelt schwer: Es musste damit beginnen, die Altlasten abzutragen und sich mit der Bürde der Repression auseinander zu setzen – und sollte gleichzeitig mit den davon unberührt hereinströmenden ausländischen Filmen konkurrieren, denen obendrein das Prestige zugewachsen war, die unzensurierte Kunst zu verkörpern. Allerdings konnten nun – neben kommerziell orientierten Filmen mit Action- und Sex-Szenen – auch diejenigen argentinischen Filme gezeigt werden, die während der siebziger Jahre der Zensur zum Opfer gefallen waren. Dabei handelt es sich um Filme, die man lediglich im Ausland hatte sehen können, in Argentinien hingegen nur vorübergehend und unter Schwierigkeiten, wie z.B. *La Patagonia rebelde* ("Das rebellische Patagonien", Héctor Olivera 1974), oder insgeheim, dank alternativer Vorführungen, wie etwa den dreiteiligen Klassiker *La hora de los hornos* ("Die Stunde der Schmelzöfen", Fernando Solanas [1966-68] 1.11.1973), oder aber gar nicht, wie im Fall von *Los hijos de Fierro* ("Die Söhne des Fierro", Fernando Solanas [1972-74] 12.4.1984).

Der historische Film als Mittel einer allegorischen Anklage

Die ersten Filme des "freien Kinos" behandeln die Repression, die während des Militärregimes herrschte, ähnlich wie in *Camila* lediglich indirekt unter Zuhilfenahme historischer Themen. So auch in *La Rosales* ("Der Untergang der 'Rosales'", David Lipszyc 1984), in dem es wiederum eine historische Begebenheit ist, die dazu dient, "die Brutalität des argentinischen Militärs" zu entlarven, wie auf dem zeitgenössischen Kinoplatat angekündigt wurde. *La Rosales* bezieht sich auf die Geschichte des gleichnamigen argentinischen Kriegsschiffes, das 1892 auf dem Weg nach Spanien zur 400-Jahrfeier der Entdeckung Amerikas kurz nach dem Auslaufen in einem schweren Unwetter sank. Der Kapitän und seine Offiziere werden angeklagt, die größtenteils aus ungelerten Einwanderern bestehende Mannschaft erbärmlich im Stich gelassen zu haben. Doch der unerbittliche Staatsanwalt warnt vergeblich davor, dass sich der Geist der Feigheit, des Opportunismus und der Korruption in der Marine, der Eliteeinheit des argentinischen Militärs ausbreiten würden, wenn das Verbrechen ungesühnt bliebe. In der Schlusszene sieht man durch die Gitter des Justizpalastes hindurch verzweifelte Mütter mit Kopftüchern, die deutlich auf die Mütter der Plaza de Mayo anspielen. Die Zeit war offensichtlich noch nicht reif für eine direkte Darstellung der Gewaltverbrechen.⁹

Der realistische Film erhebt Anklage

Der erste und zugleich bahnbrechende Film, der die Menschenrechtsverletzungen des Militärregimes mittels einer direkten Filmsprache auf die Leinwand zu bringen versuchte, wurde zum erfolgreichsten Film der hundertjährigen Geschichte des argentinischen Films: *La historia oficial* ("Die offizielle Geschichte", 1985)¹⁰ von Luis Puenzo. Dieser wohl bekannteste aller argentinischen Filme erfüllte in einer Zeit, in der sich die Krise des argentinischen Kinos für Insider bereits unverkennbar abzeichnete und das nationale Publikum mehr und mehr den immer teurer werdenden Kinosälen fern-

⁹ Auch *Asesinato en el Senado de la Nación* ("Mord im Senat", Juan José Jusid 1984) liegt ein historischer Fall zugrunde, die Ermordung des Senators Enzo Bordabehere im Jahr 1935, inmitten einer Sitzung des Kongresses, mit dem Ziel, einen Skandal zu vertuschen. Der Film interessiert sich aber mehr für die Rekonstruktion der sozialen Motive des Täters als für das Opfer.

¹⁰ In Deutschland wurde *La historia oficial* in der ARD am 26.4.1993 unter dem irreführenden Titel *Die Verschwundenen* ausgestrahlt; Schaar (1987) entscheidet sich jedoch auch für die wörtliche Übersetzung.

blieb,¹¹ dennoch die Erwartungen des Publikums. Dieses wartete auf einen Film, der sich kritisch mit der Vergangenheit auseinandersetzt, und das gilt insbesondere auch für das Ausland, wo Puenzos Film nicht nur den bislang einzigen Oskar Lateinamerikas gewonnen hat, sondern überhaupt die meisten Preise, die je einem argentinischen Film zugesprochen wurden. *La historia oficial* handelt davon, wie eine Geschichtslehrerin, die den Schulunterricht und ihr persönliches Credo an die offizielle Version der Geschichte angepasst hat, sich auf einmal im privaten Bereich mit einer anderen Version derselben befassen muss, als sie herausfindet, dass ihre Adoptivtochter das Kind von *desaparecidos* und ihr Mann ein Komplize der Täter in Militärkreisen ist. Mit diesem Stoff wagt Puenzo einen ersten Schritt, dem Kino als Medium und mit ihm der argentinischen Massenkultur das Erinnerungsvermögen zurückzugeben.¹² Puenzo ist jedoch für das verdeckte 'Entlastungsangebot' seines Filmes vielfach kritisiert worden. Verübelt wurde ihm zwar auch die realistisch-melodramatische Ästhetik von *La historia oficial* aufgrund seiner Herkunft aus der Werbebranche, doch diese beruflich bedingte Nähe zum Kommerz gilt für einen Großteil der argentinischen Filmemacher.¹³ Treffender ist daher Alejandro Agrestis Kritik, dass in Puenzos Film "von demjenigen, der verschwunden ist, der das Problem hat, nicht gesprochen wird. Daher liegt das Problem beim Verbrecher und bei seiner verbrecherischen Frau, einer Geschichtslehrerin, von der man mir weismachen möchte, sie hätte nichts gewusst".¹⁴ Das Thema der Verschwundenen und ihrer verwaisten Kinder ist seither in der weitgehend entpolitisierten Form, wie sie von Puenzo eingeführt wurde, aus dem argentinischen Kino nicht mehr wegzudenken.¹⁵

¹¹ Mit über 1,7 Millionen Zuschauern steht *La historia oficial* nach *Manuelita* und *Camila* an Platz drei der Bestenliste des "freien Kinos".

¹² Dies ist symptomatisch darin zu erkennen, dass *La historia oficial* mit María Elena Walshs Kinderlied vom Aufwachen und Verloren-Sein Alicias in einer pervertierten Version des Wunderlandes schließt, nämlich "En el país de nomeacuerdo" ("Im Land Ich-erinneremichnicht").

¹³ Die Filmfinanzierung durch TV-Werbefilme trifft für den legendären Torre Nilsson gegen Ende seines Lebenswerkes ebenso zu wie für Regisseure der neuen Generation, wie z.B. Cristian Bernard und Flavio Nardini. Auch gegenwärtig hinterlässt der finanzielle Misserfolg eines Erstlingswerks oft Schuldenberge, die junge argentinische Regisseure in Anbetracht der geringen Erfolgsaussichten als waghalsige Abenteurer erscheinen lässt (vgl. Toledo 2001: 32-144).

¹⁴ *El amante* 18, August 1993, zit. nach: España (1985: 81).

¹⁵ Einen Monat nach *La historia oficial* kam ein anderer Film in die Kinos, der sich der Thematik der Verschwundenen annahm, *Contar hasta diez* ("Rückkehr in den Tod", Oscar Barney Finn 1985). In ihm geht es um den Preis, welchen die Suchenden für das Fin-

Auf einer wahren Begebenheit aus der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit beruht *La noche de los lápices* ("Die Nacht der Stifte", 1986) von Héctor Olivera. Der Titel bezieht sich auf die gleichnamige Operation der Sicherheitskräfte, die 1976 in der Stadt La Plata durchgeführt wurde. Damals wurden sieben Studenten entführt, die einen Protest zugunsten ermäßigter Bus-Fahrscheine angeführt hatten. Ausgehend vom Zeugnis des einzig überlebenden Pablo Díaz zeigt die Dokufiktion aus der Sicht der Verschwundenen den leidvollen Weg von der Entführung bis hin zur Ermordung. Die nachhaltige Wirkung, die der Film ebenso in den Kinosälen wie bei Ausstrahlungen im Fernsehen oder im Videoverleih hinterließ, war unter anderem darauf zurückzuführen, dass den Körpern der Verschwundenen und dem Ort, an dem sie verschwanden, auf der Leinwand Präsenz verliehen wurde und damit – im Gegensatz zu *La historia oficial* – nicht nur ihrer Abwesenheit.

Einen anderen Aspekt des Themas, den Antagonismus von Repression und Widerstand und seinen Organisationsformen, beleuchtet die schwedisch-argentinische Koproduktion *Los dueños del silencio* ("Die Herren des Schweigens", Carlos Lemos [1986] 2.4.1987). Wiederum geht der Film von einem historisch verbürgten Fall aus, der Entführung Dagmar Hagelins, der Tochter eines schwedischen Staatsbürgers, durch eine von Kapitän Alfredo Astiz geführte Kommandoeinheit. Im Gegensatz zu *La noche de los lápices* fand der Film beim argentinischen Publikum keinen besonderen Anklang, was insofern symptomatisch ist, als der Film unter dem Eindruck der Verhandlungen über den *punto final* (23.12.1986) gefilmt und wenige Monate nach erfolgter Amnestierung gezeigt wurde – das Schlussbild des Films scheint darauf anzuspielen, insofern dort der verantwortliche Kapitän Astiz zusammen mit seiner Familie auf einem paradisischen Club-Gelände ausreitet und seinen Blick gelassen in die Ferne schweifen lässt.

Die Thematisierung der Gewaltverbrechen des Militärregimes endet nicht mit der Zäsur, die die ökonomische Krise der Jahre 1989/90 mit sich brachte. Es werden nach wie vor Filme produziert, die das Thema wieder aufnehmen und eine kritische Verbindungslinie zwischen der Gegenwart und den Gräueltaten der Vergangenheit zu ziehen bemüht sind, auch wenn die Thematisierung nicht mehr so ungebrochen möglich ist, wie noch Mitte der achtziger Jahre, als es schon ein Verdienst war, das Thema überhaupt zu

den und der Gesuchte für seine Rückkehr zu zahlen haben. Die Rückkehr aus dem Wahnsinn, in den der Gesuchte geflohen war, entpuppt sich tatsächlich als seine "Rückkehr in den Tod", wie bereits der frei gewählte Titel der deutschen Version nahe legt.

behandeln. Zu diesen Filmen zählt in den neunziger Jahren vor allem die britisch-mexikanisch-argentinische Koproduktion *Un muro de silencio* ("Eine Mauer des Schweigens", Lita Stantic [1992] 10.6.1993), in der eine aus England stammende Regisseurin in Buenos Aires einen Film in der Art von *La historia oficial* dreht. Der Inhalt dieses 'Films im Film' – die Geschichte von Ana und ihrem verschwundenen Mann – ist jedoch nicht mehr der Konfliktstoff, der die Überlebenden bewegt, sondern die Tatsache, dass es eine reale Geschichte ist, die bei den Betroffenen unangenehme Erinnerungen weckt und Verdrängungsprozesse in Frage stellt. Die Schlussworte zwischen Mutter und Tochter – "Haben die Leute das gewusst?" "Alle wussten es!" – weisen außerdem das Entlastungsangebot von *La historia oficial* zurück. Insofern ist dieser Film symptomatisch für die Krise des argentinischen Films, der einerseits nicht mit der Erfolgsrezeptur von *La historia oficial* fortfahren kann, aber andererseits auch nicht einfach zur Tagesordnung übergehen darf.

Ein Versuch der neunziger Jahre, die einseitige Wiederholung des Themas zu durchbrechen, wird deutlich in Alejandro Agrestis facettenreichem *Buenos Aires viceversa* (1996). In ihm geht es zwar auch um eine Tochter, deren Eltern verschwunden sind, doch ihr Überleben in der Stadt wird anhand von Fragmenten erzählt, die neben denen anderer Schicksale stehen wie z.B. denjenigen des Straßenjungen Becho, der ebenfalls ohne Eltern ist. Die vielbeachtete Fiktion *Garage Olimpo* (1999) zeigt demgegenüber eine betont undramatische, aber besonders unter die Haut gehende Version der repressiven Gewalt am Beispiel einer Frau, die in einem ihrer Folterer einen Nachbarn erkennt, von dem sie sich Hilfe verspricht, um nicht als Name auf der Liste der Verschwundenen zu enden. Der Film stammt von Marco Bechis, einem Chilenen, der von sich selbst erklärt, "die Etikette 'Regisseur des Verschwundenen-Kinos' schreckt mich nicht ab", was man ihm gerne glauben möchte, zumal er seine Jugend in Argentinien verbracht und selbst eine Entführung durch die argentinischen Militärs überlebt hat.

Bei den meisten dieser Filme, die sich mit der Repression während des Militärregimes auseinandersetzen,¹⁶ fällt auf, dass sie die Nähe zu historisch

¹⁶ Daneben gibt es natürlich auch Filme, die die Gewalt während der Phase des "schmutzigen Krieges" behandeln, in denen es aber nicht zentral um die Verschwundenen geht. So z.B. in *La redada* ("Die Razzia", Rolando Pardo 1991), in dem die Ausweisung von Bettlern aus der Provinz von Tucumán unter der Regierung von General Domingo Bussi thematisiert wird, oder *Los chicos de la guerra* ("Die Kinder des Krieges", Bebe Kamin 1984) sowie der Dokumentarfilm *Malvinas, historia de traiciones* ("Malvinas, eine Ge-

verbürgten Fällen suchen und dass sie dabei auch noch ausdrücklich auf die Authentizität des Falles hinweisen.

Der Film legt Zeugnis ab: Wenn die Opfer selbst sprechen

Noch deutlicher wird die Tendenz zur ‘Aussage der Wahrheit’ in eigenständigen Gattungen wie der Dokufiktion und dem Testimonialfilm. Die bisher erwähnten Spielfilme partizipieren bereits an diesen Genre, wie z.B. *La noche de los lápices* mit Überschneidungsbereichen zum Testimonialfilm. Sie verweisen auf eine alte argentinische Tradition, die von Klassikern des Dokumentarfilms wie Fernando Birris *Tire dié* (“Nen Groschen, bitte”, 1958) bis zu Fernando Solanas *La hora de los hornos* reicht.¹⁷

Ein bemerkenswerter Film, der in verschiedener Hinsicht aus dem behandelten Korpus herausragt, ist die Dokufiktion *Gerónima* ([1985] 27.11. 1986) von Raúl Toso. Sie basiert auf der Geschichte der Mapuche-Indianerin Gerónima Sande, die sich im Jahr 1976 in der Provinz Río Negro zugetragen hat. Gerónima, die im Film durch die ebenfalls von den Mapuche abstammende Schauspielerin Luisa Calcumil dargestellt wird, zieht nach dem Tod ihres Mannes unter einfachsten Verhältnissen ihre vier Kinder groß. Ein zufällig vorbeikommender Sanitäter sorgt dafür, dass die Familie in das Krankenhaus von General Roca eingewiesen wird, angeblich um sie der Zivilisation einzugliedern, de facto aber, um sie von ihrer Andersartigkeit zu ‘kurieren’. Nur aus einem eingblendeten Text vor dem Abspann erfahren wir, dass Gerónimas Kinder sich in der Klinik mit Keuchhusten infiziert hatten und dass zwei von ihnen der Krankheit erlagen; auch Gerónima musste aufgrund psychotischer Anfälle erneut in die Klinik eingeliefert werden, wo sie nach wenigen Tagen verstarb. Die ärztliche Diagnose, die Verstorbenen hätten keine Abwehrkräfte gehabt, erwähnt mit keinem Wort die vorangehende unmenschliche Internierung der Mapuche-Familie. Als Nachfahren einer indigenen Kultur, die offiziell keine Rolle spielt, da die “Indianerfrage” in Argentinien im 19. Jahrhundert auf militärische Weise durch die *conquista del desierto* gelöst wurde – und zwar noch vor den ent-

schichte des Verrats”, Jorge Denti 1984) über die Soldaten im Konflikt um die Malvinas-Inseln.

¹⁷ Hierzu können auch die historisch-politisch orientierten beiden Teile von *La República perdida* (“Die verlorene Republik”) von Miguel Pérez gezählt werden, in denen anhand der Montage von historischen Aufnahmen die verschiedenen Phasen der argentinischen Demokratie bis zur Militärdiktatur dokumentiert werden (Teil I, 1983) und vom *Proceso* bis hin zur Redemokratisierung (Teil II, 1985).

scheidenden Vernichtungsfeldzügen in den USA –, werden sie in ihrer Andersartigkeit behandelt, als hätten sie eine Krankheit, die ausgemerzt werden müsse. Insofern verweist *Gerónima* geradezu musterhaft auf den gleichzeitig einsetzenden *Proceso*, der sich den Rechtfertigungsdiskurs zu Eigen machte, in Argentinien wuchere ein bösartiges Geschwür, welches nötigenfalls an einigen Stellen auch ohne Betäubung entfernt werden müsse. Dieser unmenschlichen Verdrängung des Andersseins im Namen der Zivilisation – bis hin zu ihrer Auslöschung – widersetzt sich die Dokufiktion unter anderem auch dadurch, dass sie neben der Dokumentation des Klinikpsychiaters Jorge Pellegrini, der *Gerónima* behandelte, auch dessen Originalaufnahmen von Sitzungen mit *Gerónima* verwendet. Ihre Stimmen werden immer dann als *voice over* eingespielt, wenn nicht die Schauspielerin an ihrer Stelle spricht, worauf im Film eigens hingewiesen wird. Die Fiktion respektiert auf diese Weise die materielle Differenz von Dokumentation und Fiktion und markiert zudem die Uneinholbarkeit der Aussagen *Gerónimas* durch das schweigende Antlitz der gespielten *Gerónima*, welches in Widerspruch tritt zur Stimme, die im *voice over* mit ihrer einzigen Sorge zu hören ist: “Wann kann ich die Kinder hier herausholen?” *Gerónima* ist im Rahmen der Dokufiktion der seltene Fall eines sprechenden indigenen Opfers, mit dem 1985 weit mehr ausgesagt wird: In der repressiven Gewalt des “schmutzigen Krieges” wird nämlich das kollektiv im Unterbewusstsein verdrängte, gerade hundertjährige Trauma der *conquista del desierto* wiederholt, wie *Gerónima* in einer der Anfangsszenen andeutet, in dem ein historischer Vernichtungsangriff auf die Indianer in Zeitlupe gezeigt wird. So ist es sicher auch kein Zufall, dass sich Raúl Tosso nach längerem Schweigen in seinem zweiten Film *Tres veranos* (“Drei Sommer”, 1998) erneut dem vielschichtigen Thema der Jahre der Repression zuwendet. Auch wenn es, wie ein Kritiker von *fotograma* in seiner Besprechung des Films vorsichtig einwendet, “vielleicht schwierig ist, diese Geschichten zu erzählen [...]. Die Repression. Die politischen Verschwundenen, den Tod. Das Kino kann nicht die Löcher stopfen, die uns unsere politische Geschichte hinterlässt, so sehr sich Raúl Tosso dies auch wünschen mag” (“Veranos difíciles”, 1999).

Dabei sind Dokumentarfilme, in denen Opfer und Täter gezeigt werden, im Bereich der Massenmedien noch bis weit in die neunziger Jahre hinein hochbrisantes Material. Dies belegt der Fall der Dokumentarfilmerin Magdalena Ruiz Guiñazú, deren Beiträge einen Bombenanschlag auf den ausstrahlenden Fernsehsender auslösten und die Kündigung von Ruiz Guiñazú

bewirkten.¹⁸ Ende der neunziger Jahre scheint die Zeit jedoch reif zu sein, dass zumindest im Kino Dokumentarfilme gezeigt werden können, die die Gewaltverbrechen der Militärdiktatur unmittelbar thematisieren. So zum Beispiel David Blausteins *Botín de guerra* ("Kriegsbeute", 1999), welches anhand von Interviews mit den Familien der Opfer das schwierige Thema der Suche und Rückgabe von während der Militärdiktatur geraubter Babys an ihre wahren Familien behandelt, das anderthalb Jahrzehnte zuvor erstmals von der Fiktion *La historia oficial* angestoßen worden war. Und mit *Historias cotidianas* ("Alltagsgeschichten", 2000) von Andrés Habegger kommt im Frühjahr 2001 erstmals ein Dokumentarfilm in die Kinos, der vom Sohn eines Verschwundenen stammt.¹⁹ In ihm wird das Thema der Verschwundenen und das Fehlen einer Justiz, die für Gerechtigkeit sorgt, aus der Sicht von sechs Protagonisten erzählt. Wie schon der Titel andeutet, sucht Habegger nach Spuren in der Gegenwart, in den Klüften des Alltags, um zu beobachten, wie sich in ihnen die Vergangenheit niederschlägt und wie dies die Zukunft mitbestimmt. Er kritisiert die präventiven Diskurse, derer sich vergleichbare Filme in der Vergangenheit im Hinblick auf soziale und politische Vorstellungen bedient hätten.

*Bittere Einsichten und Suche nach Auswegen:
Das Kino kann die Wunden nicht heilen*

Die Wirtschaftskrise gegen Ende der achtziger Jahre verschärfte die Einsicht, dass Filme über Verschwundene auf Dauer kein tragfähiges Modell oder gar Erfolgsrezept sein konnten. Das so genannte "Verschwundenen-Kino" stieß beim nationalen Publikum – wie an den Auseinandersetzungen um den 'Film im Film' in *Un muro de silencio* deutlich wird – weitgehend auf Ablehnung. Eine Möglichkeit, der Falle des Realismus zu entgehen, ohne dabei den Anspruch eines verantwortungsvollen Kinos aufzugeben, bestand in der behutsamen Allegorisierung eines scheinbar unverfänglichen Stoffes. Die ersten Filme nach dem Fall der Zensur hatten diesen Weg bereits unter Zuhilfenahme historischer Stoffe eingeschlagen. Eine Reihe von Regisseuren versuchte diese 'zweite Sprache', zu welcher der argentinische Spielfilm aufgrund der Zensur über Jahre hinweg genötigt gewesen war, zur

¹⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Joachim Michael und Mario Mongi in diesem Band.

¹⁹ Habeggers Vater fiel 1978 in Brasilien zusammen mit sechs weiteren Argentinern dem "Plan Cóndor" zum Opfer, der in gemeinsamen Operationen im Rahmen einer Kooperation der Diktaturen Argentiniens, Brasiliens, Paraguays, Uruguays und Chiles bestand; die Mutter und der Sohn überlebten im Exil in Mexiko.

Findung neuer Themen zu nutzen. Kaum ein anderer Film hat dabei solche Spuren im argentinischen Kino hinterlassen wie Eliseo Subielas *Hombre mirando al sudeste* ("Der Mann, der nach Südosten blickt", [1986] 2.4.1987), mit über 800.000 Zuschauern einer der erfolgreichsten nationalen Filme. Die Handlung erinnert ein wenig an Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), obschon die Ästhetik eine völlig andere ist und eher intertextuelle Bezüge zu *Gerónima*, aber vor allem zu einer Reihe literarischer Texte aufweist. Im Gegensatz zu Formans McMurphy ist nämlich Subielas Rantés, so der Name des Protagonisten, kein normaler Mensch, sondern er behauptet von sich, dass er die Projektion eines fremden Planeten auf die Erde sei. Eines Tages taucht er unversehens in der psychiatrischen Heilanstalt Borda auf. Ein wenig erbaulicher Eindruck dieser Institution, von der es heißt, dass sie ihre Insassen teilweise selbst produziere,²⁰ entsteht in den Anfangsszenen von *Hombre mirando al sudeste*, in denen gezeigt wird, wie der routinierte Psychiater Denis unberührt von der Unheilbarkeit eines seiner Patienten ausgeht und sich nicht im geringsten für dessen Suizidmotive interessiert. Rantés hingegen versucht er zunächst als Simulant zu entlarven, da er ihn für einen politischen Flüchtling hält, der – ähnlich wie Pedro in *Contar a diez* – auf diese Weise in der Anstalt unterzutauchen versucht. Seine außergewöhnlichen Fähigkeiten und die Behauptung, eine extraterrestrische Projektion zu sein, konfrontieren Denis jedoch mit dem unausweichlichen Dilemma, ihn entweder entlarven zu müssen oder sich selbst und das eigene Verhältnis zur Wirklichkeit in Frage zu stellen. Die fantastischen Elemente des Films sind dabei so behutsam dosiert, dass sie in erster Linie in Richtung der fantastischen Literatur selbst weisen, so etwa zum Roman *La invención de Morel* ("Morels Erfindung", 1940) von Adolfo Bioy Casares oder zu den fantastischen Erzählungen von Julio Cortázar, beispielsweise der Name des Saxophon spielenden Doktors Denis, der auf das gleichnamige Pseudonym Cortázars und den Saxophonisten der Erzählung "El perseguidor" anspielt. Vor allem aber wiederholt der Ausruf "Doktor, Doktor, warum hast du mich verlassen?" in Anspielung auf die Zweifel des sterbenden

²⁰ Die psychiatrische Anstalt Borda war kurz zuvor schon einmal Drehort für den am 8.8.1986 im Goethe-Institut von Buenos Aires erstmals vorgeführten Dokumentarfilm *Hospital Borda: un llamado a la razón* ("Heilanstalt Borda: ein Appell an die Vernunft") von Marcelo Céspedes gewesen. Der Film des *Grupo Cine Ojo* war vom Gesundheitsministerium als "wenig erbauliche Vision" abgelehnt und seine Ausstrahlung im Fernsehen untersagt worden.

Christus am Kreuz die gleichlautende Frage aus *Soy paciente* ("Ich bin Patient", 1980) von Ana María Shua.²¹

Die Metapher des Krankenhauses ist eine der narrativen Strategien des argentinischen Films geworden, um die strukturelle Gewalt der Militärdiktatur in die Sprache des Spielfilms zu übersetzen. Sie erlaubt einerseits, den Zuschauer zu entlasten, und andererseits, der Unmöglichkeit einer realistischen Repräsentation Rechnung zu tragen. Sie greift aber im Grunde, wie auch schon in *Gerónima* deutlich wurde, nichts anderes als den längst von den Militärs etablierten Rechtfertigungsdiskurs einer 'unheilbaren Differenz' auf.²²

Filmfluchten

Während *Miss Mary* und *De eso no se habla* Verdrängungsmuster des Bürgertums aufdecken, versucht eine Reihe von Filmen zu ergründen, welchen Preis diejenigen zu zahlen hatten, die sich der Repression durch die Flucht ins Exil zu entziehen versuchten. Die Fluchtpunkte, die in jener Zeit unter Exil zu verstehen waren, entpuppten sich als trügerische und konnten sowohl innerhalb als auch außerhalb Argentiniens versagen: Aus anderen lateinamerikanischen Diktaturen geflohene Staatsbürger wurden im argentinischen Exil ebenso Opfer der politischen Verfolgung wie der Vater des erwähnten Regisseurs Habegger im brasilianischen Exil – und selbst noch in Paris wurde der dort exilierte Regisseur Jorge Cedrón unter nie ganz geklärten Umständen ermordet. Von denjenigen Regisseuren, die in Argentinien geblieben waren, verschwanden Raymundo Gleyzer und Pablo Szir; zu den direkt ermordeten zählt Enrique Juárez. Ins ausländische Exil gingen unter anderem

²¹ In *Soy paciente* wird dem Protagonisten das Patient-Sein ('ser paciente') aufgrund von Irrtümern seiner Ärzte aufgenötigt. Diese unterziehen ihn, solange er sich beklagt, einer Operation nach der anderen, bis er schließlich lernt, geduldig zu sein ('ser paciente'), um nicht zu Tode operiert zu werden.

²² Die Metapher der Krankheit zieht sich als Konstante durch eine Reihe späterer Filme: In *Los dueños del silencio* ist es der Kommandant Alfredo Astiz, der sich ihrer bemüht, um den Gegenerror der Repression zu rechtfertigen; aber auch in *Miss Mary* (María Luisa Bemberg 1986), einem Liebesdrama zwischen dem Sohn eines Großgrundbesitzers und der Gouvernante seiner Schwestern, wird die Frage gleich zweimal von den Kindern gestellt, ob sie krank seien, weil sie zu viel Geld hätten; der magische Realismus von *De eso no se habla* (Bemberg 1993) variiert die Verdrängung einer 'unheilbaren Differenz' in Gestalt der zwergwüchsigen Protagonistin Carlota; und schließlich *La peste* ("Die Pest", Luis Puenzo 1991), eine Adaptation des gleichnamigen Romans von Albert Camus, kann als allegorische Warnung vor der zyklischen Wiederkehr der "Pest" menschenverachtender Diktaturen gesehen werden.

Rodolfo Kuhn nach Deutschland, Fernando Solanas nach Paris; Lautaro Murúa nach Spanien und Octavio Getino nach Perú bzw. Mexiko. Die Produktion war im Exil – anders als im Fall brasilianischer Regisseure – eher eine Ausnahme.

Von zwei Regisseuren gibt es je ein Filmpaar, das den Dualismus des Exils in charakteristischer Weise markiert. Für das 'äußere Exil' der achtziger Jahre kann der als *tangedia* bezeichnete *Exilio de Gardel. Tangos* ("Gardels Exil. Tangos", [1985] 20.3.1986) von Fernando Solanas angeführt werden. Die Gattungsbezeichnung setzt sich aus den Worten "tango", "tragedia" und "comedia" zusammen, wobei es um eine Gruppe exilierter Argentinier in Paris geht, für die das Exil vor allem Abwesenheit und Sehnsucht bedeutet. Entsprechend bleibt ihr gemeinsames Projekt, eine solche "Tangödie" aufzuführen, fragmentarisch und unabgeschlossen, im Werden ausgerichtet auf ein Ziel, das nie erreicht werden kann: die getrennten Parteien so wie hier im Film-Tanz-Theater der "Tangödie" wieder sich zusammenzufinden zu lassen – eine Vision, die allegorisch inszeniert auch Sarmiento, den Gründungsvater der Nation und historischen Prototyp des erzwungenen Exils, mit Carlos Gardel, dem Star des Tangos und der bodenständigen Populärkultur, zu einem gemeinsamen Mate-Umtrunk zusammenführt.

Der im argentinischen Kino immer wiederkehrende Topos des Exils wird von Solanas auch in *Sur* ("Süden", 1988) bemüht, obschon es hier um die entgegengesetzte Variante geht: mit dem Ende der Militärdiktatur 1983 kehrt der Protagonist Floreal nach sechsjähriger Gefangenschaft aus einem im Süden befindlichen Gefängnis zu seiner Frau in Buenos Aires zurück. Der 'Süden' ist hierbei vieldeutig besetzt und steht nicht nur für den Topos des unfreiwilligen 'inneren Exils' im Gefängnis, sondern auch für das alte argentinische Projekt, den Süden zu bevölkern, sowie *pars pro toto* für Argentinien und Südamerika insgesamt, das Projekt der Resistance-Gruppe SUR, sowie für Buenos Aires' südliche Vorstädte wie La Boca, Nueva Pompeya, Puente Alsina, u.a., die Roberto Goyeneche in den leitmotivisch verwendeten Tangos mit brüchiger Stimme besingt, in "Sur" ("Süden", 1947) ebenso wie in dem programmatischen "Vuelvo al Sur" ("Ich kehre zurück in den Süden", 1987) von Astor Piazzolla, in dessen von Fernando Solanas selbst verfasstem Text es heißt: "Ich kehre zurück in den Süden, so wie man immer wieder zur Liebe zurückkehrt; ich kehre zurück zu dir, mit meiner Begierde, mit meiner Furcht". Die nostalgische Inszenierung des Tangos und der Café-Bar-Kultur hat zweifelsohne dazu beigetragen, dass *Sur* trotz seiner surrealistischen Ästhetik zu einem beachtlichen Publikumserfolg sowohl in Argen-

tinien als auch im Ausland wurde. Surrealistisch ist hierbei nicht nur die fragmentarische, durch Zeitsprünge und Visionen variierte Erzählstruktur der Handlung, sondern vor allem auch der wiederkehrende, geradezu symbolisch aufgeladene blaue Nebel, der von Lichteffekten und wirbelnden Papierfetzen durchbrochen wird und so die Straßenzüge gleich einer mysteriös-erwünschten Traumlandschaft in die Nationalfarben einhüllt. Insbesondere die Papierfetzen können als eine Metapher der Repression gesehen werden, die für das Fortleben der zensierten und verdrängten Seiten im Unterbewusstsein der Menschen steht. Auch wenn man, wie David William Foster, eine subtile Tendenz des Filmes zugunsten des Peronismus kritisieren mag (Foster 1992: 98, 106-108), so entwickelt er sich doch vor allem als eine künstlerisch überformte Hommage an das Begehren.

Für die neunziger Jahre können zwei Filme von Adolfo Aristarain angeführt werden, und zwar *Un lugar en el mundo* ("Einen Platz auf der Erde", 1992) für das 'innere Exil' und *Martín (Hache)* ("Martín (Junior)", 1997) für das 'äußere Exil'. In letzterem geht es um den Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn, überlagert durch die Thematik des Exils, die einen alten Dualismus aufgreift, der schon im zweiten Teil des 'Nationalespos' *Martín Fierro* im Rat des Vaters an seine Söhne angelegt war. Diesmal ist es jedoch die Jugend, die für sich reklamieren kann, ohne Illusionen, aber auch ohne Alternativen zu sehen, dass das, was letztlich zählt, die Poesie der Dächer von Buenos Aires ist, wohl in Anlehnung an den jungen Borges, der, gerade aus Spanien zurückgekehrt, über Gassen, Straßenecken und Innenhöfe von Buenos Aires dichtete. Demgegenüber erzählt *Un lugar en el mundo* das innere Exil einer jungen Familie aus Buenos Aires, die in der Provinz von San Luis nach einer neuen Heimat sucht. Unverkennbare Anleihen am Genre des Westernfilms erklären zusammen mit der geschickt motivierten spanisch-argentinischen Besetzung warum der erfolgreiche Film – zusammen mit Bembergs ähnlich gelagerter *Miss Mary* – zu einem Prototyp für argentinische Koproduktionen der neunziger Jahre wurde.

Die verschiedenen Formen des Exils im In- und Ausland erlauben die Wiederentdeckung einer Perspektive, die den Gegensatz von Innen und Außen auch innerhalb des argentinischen Territoriums aufdeckt. Die 'Schulden' des rücksichtslosen Zivilisationsdiskurses gegenüber dem Landesinneren waren schon in *Gerónima* festgehalten worden, aber erst *La deuda interna* ("Die Binnenschuld", Miguel Pereira 1988) thematisiert explizit die Lücken, die der Krieg um die Malvinas in den Familien des Landesinneren und konkret, in dem Andendorf Chorcán im Nordosten der Provinz von

Jujuy hinterlassen hat. In der beeindruckend gefilmten Szenerie einer unwirklichen Landschaft, die den wenigen dort lebenden Menschen selbst noch die Sprache zu nehmen scheint, gelingt es einem Landlehrer aus Buenos Aires, das Vertrauen des Hirtenjungen Verónico zu erobern. Er lockt ihn mit Bildern vom fernen Meer und Segelschiffen, die er nie gesehen hat, um ihn zur Teilnahme am Unterricht zu bewegen. Es ist eine bittere Ironie, die lediglich durch die Einblendung von Dokumentaraufnahmen und die Worte des Erzählers ergänzt wird, dass der kaum erwachsene Verónico 1982 zur Marine eingezogen und durch die Versenkung des Schlachtschiffs General Belgrano zusammen mit Hunderten anderer junger Argentinier in den Tod gerissen wurde. So entledigt sich der Staat seiner 'Inlandsverschuldung', ohne je etwas anderes dafür geboten zu haben als die schönen Versprechungen der Zivilisation.

Der Film übt Vergeltung

Ein Genre, das sich in Argentinien nicht nur im Kino, sondern auch in der Literatur besonderer Beliebtheit erfreut, ist der Krimi. Zu seiner Beliebtheit im Kino hat beigetragen, dass er über die spannungsgeladene *action* hinaus Funktionen übernehmen kann, das spezifische Klima der Gewalt und Korruption zu verarbeiten, wie es während und nach der Militärdiktatur eskalierte. Schon in Adolfo Aristarains *Tiempo de revancha* ("Zeit der Revanche", 1981) wird der gewaltsame Versuch, Kritiker des Systems mundtot zu machen, in der Geste des Protagonisten deutlich, sich selbst die Zunge abzuschneiden, um gegen die Korruption und das Verschweigen der Verbrechen zu protestieren. In *Últimos días de la víctima* ("Die letzten Tage des Opfers", Aristarain 1982) erhält der Killer Mendizábal den Auftrag, jemanden umzubringen, der zu viel weiß, und wird schließlich selbst Opfer seines Auftrages, da die Logik des Zuviel Wissens auf ihn zurückschlägt. Der verfolgte Verfolger ist auch das Thema von *La retirada* ("Der Rückzug", Juan Carlos Desanzo 1984), diesmal aber am Beispiel der Figur des *parapolicial* Ricardo, der mit dem Wechsel zur Demokratie seinen Job verloren hat und nun als Arbeitsloser gleich doppelt bedrängt wird: von einem seiner Opfer, welches ihn auf der Straße erkannt hat, und von seinem ehemaligen Chef, der ihn loswerden möchte. Der kurz vor der Entlassung aus dem Gefängnis ausgebrochene Cario von *Noches sin lunas ni soles* ("Nächte ohne Monde und Sonnen", José A. Martínez Suárez 1984) ist ein Verlierertyp, der niemals die eigenen Prinzipien verrät und seinen Freunden in Not stets beisteht. Er verkörpert wie viele andere argentinischen Helden dieses Genres das fragwür-

dige Streben nach einer Gerechtigkeit außerhalb der Gesetze. Wie schon der Titel verrät, orientiert sich auch die Handlung von *Revancha de un amigo* ("Revanche für einen Freund", Santiago C. Oves 1987) an diesem Prinzip der Selbstjustiz: Ariel trachtet nach seiner Rückkehr aus dem Exil danach den Tod eines alten Freundes aufzuklären und zu rächen.

Die Krimis der neunziger Jahren lassen erkennen, dass die Korruption der Polizei inzwischen zu einem Topos geworden ist, der nunmehr jedoch die Botschaft vermittelt, dass die Verstrickung der Polizei zu Zeiten der Demokratie unverändert anhält oder sogar noch zugenommen hat. Ganz gleich, ob die kleinen Ganoven mit dem Gesetz in Konflikt treten wie in *Perdido por perdido* ("Wenn schon, denn schon", Alberto Lecchi 1993), weil ihnen ein Versicherungsbetrug gegenüber Betrügern als einziger Ausweg erscheint; oder wie in *El desvío* ("Die Umleitung", Horacio Maldonado 1998), weil ihnen das Lösegeld einer Entführung in die Hände fällt; oder wie in *Plata quemada* ("Brennender Zaster", Marcelo Piñeyro 2000), weil ein Geldtransport als vermeintlich sichere Einnahmequelle lockt – stets sind korrupte Polizisten im Spiel, die mit mächtigen Geschäftsleuten oder Politikern in Verbindung stehen. Absteigend ist allerdings die Erfolgsquote, die den Ganoven hierbei beschieden ist: Während *Perdido por perdido* den Mythos des betrogenen Betrügers inszeniert, endet die Verwischung der Grenze zwischen Tätern und Opfern in *El desvío* für fast alle Involvierten fatal; in *Plata quemada* – nach der gleichnamigen Romanvorlage von Ricardo Piglia²³ – wandelt sich die Geschichte eines Gauner-Duos von einer Homosexuellen-Romanze, in der die Sex-Szenen merkwürdigerweise den Heterosexuellen vorbehalten bleiben,²⁴ zu einer Rambo-Tragödie.

²³ Vgl. hierzu den Beitrag von Roland Spiller in diesem Band.

²⁴ Erstmals in *Señora de nadie* ("Frau von niemandem", María Luisa Bemberg 1982) auf die Leinwand gebracht, hatte das Thema der Homosexualität unter Männern unmittelbar nach dem Fall der Zensur Konjunktur. Doch selbst für die ästhetisch herausragende *Otra historia de amor* ("Eine andere Liebesgeschichte", 1986) von Américo Ortiz de Zárate gilt noch, dass sie nicht ohne Konzessionen an die Moralvorstellungen des Publikums gezeigt werden konnte, so dass Liebesszenen zwischen Homosexuellen auch hier ein Tabu sind, obschon der mehrdeutige Titel ankündigt, dass es um 'eine andersartige Liebesgeschichte' geht, die nicht mehr, aber auch nicht weniger als 'eine weitere Liebesgeschichte' sein möchte, und die doch zugleich eine andere, in der offiziellen Geschichte bislang verschwiegene Version der 'Geschichte der Liebe' aufzudecken beansprucht. Die Homosexualität zwischen Männern blieb auch in den neunziger Jahren im Kino präsent, wie z.B. in *Martin (Hache)* (Aristarain 1997), anders als die gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen Frauen, die, abgesehen von vorsichtigen Andeutungen, wie z.B. in *Yo, la peor de todas* ("Ich, die Schlechteste von allen", Bemberg 1990), weiterhin tabu ist. Santiago Garcías Dokumentarfilm *Lesbianas de Buenos Aires* ("Lesben von Buenos Aires", 2001)

In einer Gesellschaft, in der das Versagen von Polizei und Justiz eher die Regel denn die Ausnahme zu sein scheint, in der die historische Schuld der Militärs weitgehend ungesühnt blieb und durch einen "Schlusstrich" *ad acta* gelegt wurde, übt der Kriminalfilm eine große Faszination aus, da von ihm die Suggestion ausgeht, die Verfolgung von Verbrechen brauche nicht durch staatliche Organe zu erfolgen, sondern könne nötigenfalls auch durch Selbstjustiz oder andere Institutionen – in der Regel die Medien selbst – ausgeübt werden. Die Nachhaltigkeit dieser Tendenz spiegelt sich auch im investigativen TV-Journalismus nach nordamerikanischem Vorbild wieder, wo sich das Genre in einer Sendung wie *Telenoche investiga* verselbständigt hat.²⁵

4. Der "neue Film" als Rückkehr zur Normalität? Ästhetische Experimente mit Neorealismus, Fantastik und Intermedialität

Trotz des spürbaren Bedürfnisses, zu 'normalen Verhältnissen' zurückzukehren, ist es für das argentinische Kino nicht weiter verwunderlich, dass andere populäre Genres, wie z.B. der Sciencefictionfilm, neben dem Krimi bis in die neunziger Jahre hinein kaum eine Rolle spielten. Hierfür dürfte vor allem der enorme Produktionsaufwand verantwortlich sein, den argentinische Produzenten in Konkurrenz zur angloamerikanischen Produktion nicht aufbringen können. Eine Ausnahme der neunziger Jahre hierzu stellt *La sonámbula* ("Die Schlafwandlerin", Fernando Spiner [1997] 24.10.1998) dar, eine Mischung aus *road movie*, fantastischer Erzählung und politischer Allegorie, die auf den *Proceso* verweist. In der Dokufiktion *Los libros y la noche* ("Die Bücher und die Nacht", 1999) über Jorge Luis Borges' Leben und Werk hat Tristán Bauer eine Borges nachempfundene Sequenz eingebaut, in der dieser während eines Mittagsschläfchens unter freiem Himmel von einem Unwetter überrascht wird, so dass er in einem scheinbar verlassenen Gehöft Unterschlupf suchen muss, dessen Bewohner, wie sich herausstellt, in einer asketischen Zukunft leben, die sich auf ein oder zwei Bücher konzentriert.

Wie schon in der Literatur kommt der Fantastik auch im argentinischen Kino eine besondere Bedeutung zu. Da sie weniger aufwendiger Kulissen oder Animationen bedarf, tritt sie zuweilen auch an die Stelle des *science*

kündigt hier eine mögliche Wende an, die sich auch in *La ciénaga* ("Der Sumpf", Lucrecia Martel 2001) zu bestätigen scheint.

²⁵ Vgl. hierzu den Beitrag von Joachim Michael und Mario Mongi in diesem Band.

fiction in der Tradition von *Hombre mirando al sudeste*, zumal dieser auf die vorhandene städtische Infrastruktur zurückgreifen kann und keiner Studios bedarf.²⁶ *Moebius* (Gustavo Mosquera 1996) nutzt in diesem Sinne das System der U-Bahn von Buenos Aires, in dem ein Zug mit 30 Insassen verschwunden ist. Alles deutet darauf hin, dass er im gerade erweiterten System der U-Bahn als Geisterzug umherirrt. Die hierdurch ausgelöste Suche in Bibliotheken und unterirdischen Gängen sowie die Aufhebung der Realität ‘an einem Punkt’ stellt unweigerlich Bezüge zu den fantastischen Erzählungen von Jorge Luis Borges her. Die groteske Konfrontation zwischen dem Direktor des U-Bahn-Netzes und verschiedenen Repräsentanten der argentinischen Gesellschaft lässt den Film aber auch zu einer Parabel vom Alltag des postmodernen Buenos Aires werden, die jedoch, anders als in den geschlossenen Erzählwelten Kafkas, einen utopischen Ausweg in der Aufhebung von Raum und Zeit andeutet.

Ähnliche Schwierigkeiten wie der Sciencefictionfilm bringt auch der Zeichentrickfilm mit sich, so dass nachvollziehbar ist, warum es von diesem Genre bis in die neunziger Jahre hinein nur gezählte Werke gab. Nach einigen Versuchen in den siebziger Jahren, von denen vor allem der als Propaganda-Maßnahme von den Militärs angeregte *Mafalda* (Carlos Márquez [1979] 3.12.1981) erwähnt zu werden verdient, erschien mit *Ico, el caballito valiente* (“Ico, das tapfere Pferdchen”, Manuel García Ferré [1981] 9.7.1987) erstmals wieder ein Zeichentrickfilm, der über eine Million Zuschauer fand. Ab Mitte der neunziger Jahre änderten sich die Produktionsbedingungen grundlegend, wozu vor allem die veränderte Kreditlage des INCAA beitrug, aber auch die große Zahl von Abgängern der namhaften nationalen Hochschulen für Kino und, *last but not least*, der erleichterte Zugang zu einer kostengünstigen und ausgereiften digitalen Zeichentrick-Technik auf der Höhe der Zeit, der einen wahren Boom des einheimischen Disney-Genres bewirkte.²⁷ Dieser Boom hängt jedoch auch mit dem Novum zusammen,

²⁶ Der Spielfilm ist eine Produktion der Universidad del Cine, an der Studenten beteiligt waren. Mosquera hat sich eigenen Angaben zufolge durch die Erzählung “Ein Tunnel namens Moebius” (“Un túnel llamado Moebius”, 1950) von A. J. Deutch inspirieren lassen.

²⁷ Besondere Erwähnung verdienen *Manuelita* (Manuel García Ferré 1999), mit knapp 2,5 Millionen Zuschauern ein sensationeller Kinoerfolg, der unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass die Heldin durch das beliebte Kinderlied “Manuelita la tortuga” von María Elena Walsh bereits überaus populär war, sowie *Cóndor Crux* (Juan Pablo Buscarini, Swan Glecer, Pablo Holcer 1999), die Rückkehr des Zeichentrickfilms für Erwachsene, verbunden mit einer Sciencefiction-Story.

dass erfolgreiche TV-Zeichentrickfilme aufgrund der zunehmenden Verflechtung der Medienkonzerne nunmehr auch als Kinofilme vermarktet werden.

Neben den populären Gattungen brachten die neunziger Jahre neue Spielfilme mit neuen Themen: weg vom mehr oder weniger ohnmächtig in der Realismus-Falle operierenden "Verschwundenen-Kino" und hin zu mindestens drei Grundströmungen: 1. einem auf die unmittelbare Gegenwart bezogenen neorealistischen Film, der vor allem die gesprochene Sprache noch realistischer einzufangen vorgibt, ohne falsche – denunzierende – Untertöne, wie sie in Filmen der achtziger Jahren kritisiert werden; 2. einem eher poetischen bzw. fäntastischen Film, der sich vom Realismus zu distanzieren sucht, wie vor allem im Filmwerk von Eliseo Subiela; und 3. einem explizit intermedialen Film, der die anderen Medien im Film neu entdeckt und für eigene Zwecke zu nutzen beginnt, was Filme wohl seit jeher taten, aber nunmehr in der digitalen Ära mit neuer Verfügungsgewalt.

Der neorealistische Film

Jeder Realismus ist konventionell und kann durch die Transgression seiner Konventionalität, z.B. mit Hilfe von bislang verdeckten Bereichen der Realität, 'gesteigert' werden. In diesem Sinne kombiniert *Después de la tormenta* ("Nach dem Sturm", [1989] 6.6.1991) von Tristán Bauer diverse Stränge des traditionellen Realismus, die zunächst in der Gruppe des "Cine Testimonio" unter anderem in Form eines anthropologisch orientierten Dokumentarfilms ihren Ausdruck gefunden hatten, mit einer 'Ästhetik des Hässlichen'. Mit der Erweiterung zur Fiktion verbunden ist offenbar der Versuch, wenigstens *ex negativo* und am Beispiel einer ins Elend abgesunkenen Arbeiterfamilie die Vision aufscheinen zu lassen, dass der Tiefpunkt eines gesellschaftlichen Niedergangs erreicht ist, so dass es nur noch besser werden kann, wenn erst der Sturm vorbei ist.

Hijo del río ("Der Junge vom Fluss", Ciro Capellari [1990] 30.3.1995), eine deutsch-argentinische Koproduktion, greift am Beispiel von Juan und seinem Freund Rana, die beide von Chorote-Indianern im Nordwesten Argentiniens abstammen, die Frage auf, was aus den Kindern Gerónimas in den neunziger Jahren geworden wäre, wenn sie aus freien Stücken in die Metropole Buenos Aires migriert wären, um dort die 'Binnenschuld' persönlich

einzufordern.²⁸ Für diese Aktualisierung der Perspektive spricht unter anderem auch die Präsenz der Schauspielerin Luisa Calcumil in der Rolle einer Mutter, die sich der beiden jungen Männer annimmt und ihnen eine Bleibe in ihrer ärmlichen Hütte gewährt, obschon sie sich und ihre beiden Kinder in der *villa miseria* kaum ernähren kann. Die beiden Jugendlichen finden jedoch keine Arbeit und geraten an eine Jugendbande, die von Diebstahl und Einbrüchen lebt. Wie Straßenkinder werden sie von der Polizei gnadenlos verfolgt, gefoltert, verraten und auf dem Müllplatz der *villa miseria* über den Haufen geschossen. Juan, der als Einziger entkommt, bleibt nach der Migration nur noch die Emigration, doch im letzten Moment springt er vom Schiff, das ihn nach Italien bringen sollte.

Die Thematik der Straßenkinder betrifft, wie bereits erwähnt, auch einen der Figurenstränge von *Buenos Aires viceversa* (1996). Die Stadt verschmilzt mit den Schicksalen der in ihr lebenden Menschen, und umgekehrt, die Menschen mit ihrer Stadt. Die filmischen Mittel Agrestis – die Kamera immer in der Hand, auffällige Zooms, exzentrische Fokusse, unausgefeilte Tonspuren und zahllose bewusst improvisierte Szenen – sind von denen des Dokumentarfilms hergeleitet. Letztlich beruht dieser Neorealismus auf einer losen Koppelung mehrerer Erzählstränge, die nur sehr behutsam in Richtung einer Kritik des Mediums Fernsehen eingeführt werden.

Der Neorealismus *aggiornato*, wie Alejandro Ricagno diese Ästhetik in einem Essay aus dem Jahr 2000 bezeichnet, allerdings um hiermit den Einfluss des neorealistischen Kinos aus Italien zu markieren, sucht die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion noch gründlicher zu verwischen als dies die Tradition des "Cine Testimonio" bzw. "Cine Ojo" ohnehin schon tat (Ricagno 2000: 14). In diesem Sinne war *Pizza, birra, faso* ("Pizza, Bier und Kippen", 1997) von Bruno Stagnaro und Israel A. Caetano wegweisend für eine Reihe anderer Filmemacher, die in den späten neunziger Jahren ihre *opera prima* in die Kinos bringen konnten. *Pizza, birra, faso* kündigt die 'billige' Provenienz seiner Ästhetik schon im Titel an, was folgerichtig ist, insofern er die Geschichte einer Straßenbande erzählt, deren jugendliche Mitglieder sich mit Gelegenheitsdiebstählen über Wasser halten und mit Pizza und Bier ernähren – zu mehr reicht die Beute nicht. Was die Ästhetik des Filmes anbetrifft, so fällt die unruhige Kameraführung auf, die eine Spur dokumentarischer Spontaneität zu hinterlassen bemüht ist. Selbst der *plot*

²⁸ Zur gleichen Thematik gehört auch *El largo viaje de Nahuel Pan* ("Die lange Reise des Nahuel Pan", Zuhair Jury 1994), mit der Geschichte eines Mapuche-Indianers, der nach Buenos Aires reist, um Unterstützung für seine Dorfgemeinschaft zu bekommen.

verweigert sich dem Versuch, eine Botschaft oder gar Moral herauszulesen, sieht man einmal von jener Solidarität ab, mit der die Jugendlichen füreinander in den Tod oder ins Gefängnis gehen, wobei der Film jedoch nicht den Eindruck erweckt, als dienten sie nur als Vorwand dafür, der argentinischen Gesellschaft ihren Mangel an Solidarität vorzuhalten. Die Unkonventionalität dieses Neo- bzw. Ultrarealismus, die letztlich auf Konventionen aus anderen (Film)Gattungen – vor allem des Dokumentarfilms – zurückgreift, kommt auch darin zum Tragen, dass den gesprochenen Dialogen selbst argentinische Zuschauer teilweise nur mit Schwierigkeiten folgen können.

Die Suche des neorealistischen Kinos nach einer unpräzisen Schlichtheit, frei von deklamatorischer Sprache und großartigen Gesten, findet sich auch in *Mundo grúa* ("Kran-Welt", 1999) von Pablo Trapero wieder. Wie ein Kind mit großen Augen geht die Kamera im Alltag des 50-jährigen arbeitslosen Rulo der Frage nach, wie er es schafft, nicht mit seinem Schicksal zu hadern, obschon die vage Aussicht, einen regulären Job als Kranführer zu erhalten, wieder und wieder enttäuscht wird. Seinem Sohn kann er nicht helfen, seine Geliebte nicht halten, da er über 2.000 Kilometer südwärts nach Comodoro Rivadavia fährt, um unter äußerst prekären Bedingungen einen Job anzunehmen, der sich wiederum als Enttäuschung herausstellt. Am Ende steigt Rulo wieder in den Bus und fährt mit stoischer Gelassenheit weiter südwärts.

Der poetisch-fantastische Film: Subiela

Der Versuch, ein nicht-realistisches Kino zu begründen, hat insbesondere in Eliseo Subiela einen prominenten Verfechter gefunden. In seinen Filmen funktioniert die Poesie in Form von Anspielungen, Zitaten und Anleihen aus poetischen Texten bedeutender Dichter als jenes hinzugefügte Element, welches potentiell jegliche Realität zu durchbrechen sucht. Abgesehen von seinem Erstlingswerk *La conquista del paraíso* ("Die Eroberung des Paradieses", 1980), einem Drama der Selbstfindung, setzt sich die für ihn typische Tendenz der Poetisierung, die sich – wie bereits gesehen – schon in *Hombre mirando al sudeste* (1986) abzeichnet, in einer beachtlichen Serie von Filmen fort,²⁹ bis hin zu seinem jüngsten Werk, dem Fortsetzungsfilm *El lado*

²⁹ Zu dieser Serie zählen – außer den oben genannten Filmen: *Últimas imágenes del naufragio* ("Letzte Bilder des Schiffbruchs", 1989); *No te mueras sin decirme adónde vas* ("Wenn Du stirbst, sag mir wohin du gehst", 1995); *Despábilate amor* ("Werde munter, Liebe", 1996); *Pequeños milagros* ("Kleine Wunder", 1997) und *Las aventuras de Dios* ("Die Abenteuer Gottes", 2000).

oscuro del corazón II (“Die dunkle Seite des Herzens”, 2001).³⁰ So wird beispielsweise in Teil I von *El lado oscuro del corazón* (1991) ein Prosa-Liebesgedicht aus Oliverio Girondos *Espantapájaros* (“Vogelscheuche”, 1932) zitiert, eine Apotheose an “leichte Frauen”, der zufolge das lyrische Ich – bei allem Gleichmut gegenüber Fragen des Aussehens – den Frauen jedoch unter keinen Umständen verzeihen kann, “wenn sie nicht zu fliegen verstehen”. Diese *conditio sine qua non* kehrt in Subielas Film leitmotivisch wieder und konfrontiert das Thema käuflicher Liebe, das auch schon in *Últimas imágenes del naufragio* eine zentrale Rolle spielt, mit der spielerisch-ironischen Metapher des Fliegens. Während sich das lyrische Ich auf humorvolle Weise zu seinem sexuellen Begehren bekennt, wird dies im Film durch eine visuelle Gegenmetapher der so begehrten Prostituierten konterkariert. Aufgrund dieser spielerischen Intertextualität, die leicht in präntiöse Deklamation umschlagen kann, sind Subielas Filme in Argentinien zunehmend auf Kritik gestoßen.³¹ Auch im Kino manifestiert sich dies, wenn z.B. in Agrestis *La cruz* (“Das Kreuz”, 1997) ein Filmkritiker, der seinen Job wegen eines kompromisslosen Verrisses (anscheinend von *El lado oscuro del corazón*) verloren hat, zu Beginn des Filmes im Bett liegt und vor laufendem Fernseher den ähnlich deklamierenden Oliverio aus Subielas Film parodiert. Doch dürfte auch diese Kritik nichts daran ändern, dass Subiela neben Solanas, Bemberg, Aristarain und Agresti das wohl bedeutendste argentinische Autorenkino der achtziger und neunziger Jahre geschaffen hat.

Der explizit intermediale Film: Vom Tango über Tanguito zu Fuckland

Die Rolle der Poesie in den Filmen von Subiela ist allerdings aus einer medientheoretischen Perspektive betrachtet nur ein Sonderfall der Vereinnahmung anderer Medien durch den Film. Zu ihr kann im engeren Sinne auch die Literaturverfilmung zählen, die sich aufgrund ihres geringeren Produk-

³⁰ Im zweiten Teil von *El lado oscuro del corazón* sind Fragmente entdeckt worden von so heterogenen, aber nichtsdestoweniger iberoamerikanischen Autoren wie Antonio Porchia, Mario Benedetti, José Hierro, Cástulo Castillo, Antonio Machado, Octavio Paz, Federico García Lorca, Patricia Díaz Bialek, Eliseo Diego, Vicente Huidobro und vor allem Alejandra Pizarnik – denn eine der weiblichen Figuren heißt Alejandra, so wie der Protagonist Oliverio des ersten Teils offensichtlich nach Oliverio Girondo benannt ist (vgl. “Subiela filma en España”, 2001).

³¹ Man vergleiche die bissige Kritik von Guillermo Ravaschino: “Subiela begann mit den expliziten Hommages an die Poesie unmittelbar nach seinem poetischsten Film, *Hombre mirando al sudeste* (1986). Eine Menge Figuren, die seither im Tonfall von Oliverio, Benedetti oder Gelman gackern, schreiten seither einer poetischen Degradation voran, welche Schritt hält mit dem Ungestüm seiner Hommages” (Ravaschino 1997[?]).

tionsrisikos und größeren Prestiges im Allgemeinen großer Beliebtheit erfreut, aber im fraglichen Zeitraum von *Los amores de Kafka* (“Die Liebhaften Kafkas”, Beda Docampo Feijóo 1987) über *Doña Bárbara* (Betty Kaplan 1998) bis hin zu *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro 2000) und *El astillero* (“Die Werft”, David Lipszyc 2000) nur wenig glückliche Resultate hervorbrachte. Unter ihnen sticht allerdings María Luisa Bembergs *Yo, la peor de todas* (“Ich, die Schlechteste von allen”, 1990) hervor, eine ästhetisch anspruchsvolle und vielfach preisgekrönte Fiktion auf der Grundlage des biographischen Essays *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982; dt.: *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*, 1991) von Octavio Paz, in welcher die letzten acht Jahre aus dem Leben der mexikanischen Barockdichterin erzählt werden.³² Die erfolgreichste mediale Vereinnahmung des argentinischen Films der neunziger Jahre betraf jedoch weniger die Literatur oder die allerdings an Gewicht zunehmende Fernseh- und Videokultur als vielmehr die überaus populäre Rockmusik argentinischer Provenienz. Diese löste nämlich den Tango – eines der Erfolgsrezepte des argentinischen Films seit dem durchschlagenden Erfolg von *Tango* (Moglia Barth 1933) und *Los tres berretines* (“Die drei Kapricen”, Enrique T. Susini 1933)³³ – auf der Suche nach einem neuen nationalen Publikum weitgehend ab. Der Tango hat sich im Spielfilm hingegen zu einem Indiz dafür entwickelt, dass sich das betreffende Werk am Geschmack des internationalen Publikums orientiert.³⁴

³² Alberto Marquardts *Yo, sor Alice* (“Ich, Schwester Alice”, 1999) spielt schon im Titel auf Bembergs Version von *Sor Juana Inés de la Cruz* und der kirchlichen Repression an. Er überträgt ihren Film allerdings auf die Gegenwart, insofern er sich auf den Fall der Ordensschwester Alice Domon bezieht, die zu den Verschwundenen der Militärdiktatur zählt.

³³ Eines der Rezeptionsmuster älterer argentinischer Spielfilme im hispanoamerikanischen Ausland war bis in die siebziger Jahre hinein die Musik.

³⁴ Eine Ausnahme hiervon stellt allerdings der ästhetisch anspruchsvolle *Funes, un gran amor* (“Funes, eine große Liebe”, 1992) von Raúl de la Torre dar, der in einem Bordell der dreißiger Jahre spielt. Er knüpft nicht nur wegen der Handlung – dem mysteriösen Tod einer begnadeten Musikerin in entsprechendem musikalischem Ambiente –, sondern vor allem auch wegen seiner Erzählperspektive an eine der bekanntesten Erzählungen von Jorge Luis Borges an (“Hombre de la esquina rosada”, 1935). Seit Solanas *Gardels Exil. Tangos* sind es rund ein Dutzend argentinische Titel, die auf diese Weise auf sich aufmerksam machen, so etwa der Dokumentarfilm *Tango, bayle nuestro* (“Tango, unser Tanz”, Jorge Zanada 1987), der den *milongueros* und ihrer aussterbenden Tanzkultur gewidmet ist, oder Carlos Sauras *Musical Tango* (1998), aber auch der Kurzfilm *Tango no* (“Tango, nein”, Gustavo Caro 2000), in dem sich ein peruanischer Immigrant einen rechtmäßigen Lotteriegewinn erkaufen muss, weil er sich nicht ausweisen kann.

Nach dem Erfolg von *Hasta que se ponga el sol* ("Bis die Sonne untergeht", Aníbal Uset 1973), einem Dokumentarfilm des Festivals "Buenos Aires Rock III", dem ersten über Rockmusik des argentinischen Kinos, wurde in *Adiós Sui Generis* (Bebe Kamín 1976) das Abschiedskonzert dieses wohl berühmtesten argentinischen Rock-Duos im Luna Park vom 5. September 1975 festgehalten. Der Film war jedoch nur ab 18 Jahren freigegeben worden, so dass er einem großen Teil des Publikums, das dem Konzert beigewohnt hatte, unzugänglich war. Auch die Militärdiktatur hatte für dergleichen Musik wenig übrig, zerschlug Rockkonzerte mit Polizeiaufgebot, unterwarf die Texte von Charly García und anderen Musikern immer wieder der Zensur und erzwang sogar die Namensänderung der Punk-Gruppe LOS VIOLADORES ("Die Vergewaltiger") in LOS VOLADORES ("Die Flieger").³⁵ Dennoch konnte der Dokumentarfilm *Prima Rock* (Osvaldo Andéchaga 1981) im Kino erscheinen, was mit einem vorübergehenden Strategiewechsel der Junta zusammenhing, den Einfluss der Rockmusiker auf Jugendliche zu Propagandazwecken zu nutzen, weshalb der damalige Präsident *de facto* Roberto Viola sogar die Musiker von SERÚ GIRÁN persönlich aufsuchte. Erst mit *Buenos Aires Rock* (Héctor Olivera 1983) über das gleichnamige Festival von 1982 kam wieder eine Konzert-Dokumentation in die Kinos. Sie endet mit einer Fotomontage, die Soldaten im Krieg um die Malvinas zeigt, zu der der Refrain "Ich bitte Gott lediglich darum,/ dass mir der Krieg nicht gleichgültig sei" von León Giecos gleichnamiger Hymne zu hören ist. Und schließlich stellte der Dokumentarfilm *Mercedes Sosa: como un pájaro libre* ("Mercedes Sosa: wie ein freier Vogel", Ricardo Wullicher 1983), in dem León Gieco, Charly García, Piero und andere zusammen mit der populären Sängerin Mercedes Sosa auftreten, einmal mehr die traditionelle Nähe des argentinischen Rocks zu Populärmusik, Protest-Songs und Kino unter Beweis.

Erst auf dem Hintergrund des dokumentarischen Charakters der Filme über die Rockkultur der achtziger Jahre und ihren Protest ist zu verstehen, was es bedeutet, wenn zu Beginn der neunziger Jahre die ersten Fiktionen mit Rockmusik erscheinen. Zu einem vielbeachteten Erfolg wurde *Tango feroz – La leyenda de Tanguito* ("Wilder Tango – Die Legende von Tanguito", Marcelo Piñeyro [1992] 3.6.1993), mit 1,6 Millionen Zuschauern auf Platz vier der erfolgreichsten Filme des "freien Kinos". Die Legende erfreute sich schon vor dem Film großer Popularität, obschon oder gerade weil es

³⁵ Vgl. den Beitrag von Ana Gabriela Álvarez und Jens Andermann in diesem Band.

über den historischen José Alberto Iglesias alias Tanguito aus den sechziger Jahren in musikalischer Hinsicht relativ wenig zu berichten gibt. Sein früher Tod im Alter von 26 Jahren mag den Mythos von der ungebändigten Rockmusik und ihrem Widerstand gegen die Repression mitbegründet haben, wie im eigens für den Film komponierten Thema "Die Liebe ist stärker" ("El amor es más fuerte", Fernando Barrientos/Daniel Martín) suggeriert und zusammen mit einer esoterischen Mandala-Symbolik den vorwiegend jugendlichen Zuschauern als Vorbild für kompromissloses Engagement offeriert wird.

Paradoxerweise hat der Erfolg von *Tanguito* dazu beigetragen, dass argentinische Jugendliche in den neunziger Jahren durch die Vermittlung der Rockmusik von einer rebellischen Vergangenheit der Generation ihrer Eltern erfuhren, nach deren Äquivalent sie in der Gegenwart vergeblich suchen mochten. Dies wird besonders deutlich im Schicksal des Rulo von *Mundo grúa*, der in den siebziger Jahren als Bassist der Rockband SÉPTIMA BRIGADA den Hit "Paco Camorra" gelandet hatte.³⁶ Dreißig Jahre später hängt der nunmehr 50-jährige Rulo keineswegs seinen "fünf Minuten Ruhm" von damals nach, sondern sucht bescheiden – ohne Verbitterung oder Auflehnung – seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Vor allem der von der Kamera entgegengebrachte Respekt gegenüber seinem Gleichmut bewirkt somit, ob gewollt oder nicht, eine Entmythisierung der Tanguito-Legende.³⁷

Spätestens seit *Tanguito* ist es jedenfalls ein Topos des argentinischen Spielfilms geworden, eine Allianz mit der Rockmusik zu suchen. Eine Reihe von Filmen, wie z.B. *Martín (Hache)* oder *Buenos Aires me mata* ("Buenos Aires bringt mich um", Beda Docampo Feijóo 1998), beginnt mit einem Rockkonzert oder aber sieht den Auftritt eines populären Rockmusikers als Schauspieler vor.³⁸

³⁶ Luis Margani, der im Film die Rolle des Rulo spielt, war tatsächlich der Bassist von SÉPTIMA BRIGADA. Durch die Filmmusik von *El profesor patagónico* ("Der Lehrer aus Patagonien", Fernando Ayala 1970) bekannt geworden, geriet die Gruppe alsbald wieder in Vergessenheit, und zwar – wie Trapero selbst bekundet – in seinem *Mundo grúa* nicht anders als in Wirklichkeit.

³⁷ Interessanterweise bekennt Margani, dass die Rockmusik für ihn kein Medium des Widerstandes war: "Wir gingen durch schwierige Zeiten während der Diktatur, niemand riskierte sein Leben, es gab keine Produktion, niemand nahm eine Platte auf [...] danach heiratete ich und musste Verantwortung für eine Familie übernehmen" (*La Nación*, 13.4.1999).

³⁸ Beispielsweise tritt der Rockstar Fito Páez in *Sur*, in *El viaje* und in *De eso no se habla* als Musiker auf und führt gar Regie in *Vidas privadas* ("Privatleben", Páez 2001).

Der Film im Film, ein anderes klassisches Verfahren der medialen Verschachtelung, weist auf die spezifischen Schwierigkeiten hin, mit denen das argentinische Kino insbesondere in ökonomischer Hinsicht zu kämpfen hat. Eine auf tatsächlichen Begebenheiten beruhende Parabel dieser Schwierigkeit ist in *La película del rey* ("Der Film des Königs", Carlos Sorin 1985) festgehalten. Ein Filmteam reist nach Patagonien, um dort einen historischen Stoff zu verfilmen: den abenteuerlichen Plan des Franzosen Orelle Antoine de Tounens, sich im Jahr 1860 mit Unterstützung Frankreichs und lokaler Indianerstämme zum "König von Araukanien und Patagonien" ausrufen zu lassen. Das Projekt des indianisch-französischen Königreichs scheiterte jedoch 1862 ebenso kläglich durch die Festnahme des Protagonisten wie das Filmprojekt im Film: Da die Finanzierung aus der fernen Metropole ausbleibt, springen die Schauspieler nach und nach ab, bis schließlich der Regisseur als sein eigener Kameramann und Hauptdarsteller alleine gegen die unsichtbaren Truppen des chilenischen Militärs kämpfen muss und verhaftet wird. In dem glücklosen Unternehmen kommt aber nicht nur das Scheitern Tounens, sondern auch dasjenige Sorins als Regisseur zum Ausdruck, da er schon einmal im Jahr 1971 den Stoff verfilmen wollte, aber kurz vor Beginn der Dreharbeiten aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgeben musste.³⁹

Andere Medien von Gewicht sind das Fernsehen und vor allem die Videokultur, die im Film zunehmend für die moderne Mediengesellschaft stehen. Hierzu kann *Buenos Aires viceversa* angeführt werden, in welchem eine der Frauen eine eheähnliche Beziehung zu einem Fernsehansager unterhält, indem sie sich tagtäglich mit dem Fernsehgerät zu einem absurden *dinner for one* an den Tisch setzt. Bezeichnenderweise wird sie von ihrer Fernseh(ansager)abhängigkeit erlöst, als sie aus nächster Nähe Zeugin eines Vorfalls in einem Shoppingcenter wird, in dem ein Wachmann den Straßenjungen Bocha wegen eines Diebstahls erschießt und diese bewusst in Kauf genommene Tötung wenig später vom Fernsehansager als tragischer Unfall hingestellt wird. In *76 89 03* (Flavio Nardini/Cristian Bernard 1999) sind es Porno-Videoaufnahmen der ehemaligen Film-Diva Wanda Manera, die 1989 im Fernsehen ausgestrahlt werden, durch welche die drei Protagonisten auf die Spur ihres somit nicht mehr unnahbaren Schwarms von 1976 gebracht werden; doch erst der dritte Zeitschnitt im Jahr 2003 – von daher also die drei

³⁹ In der Fiktion *Angel, la diva y yo* ("Angel, die Diva und ich", Pablo Nisenson 1998) jagt ein Team aus Dokumentarfilmern gar dem merkwürdigen Mythos des apokryphen Filmregisseurs Angel Ferreyros hinterher, der gewissermaßen die gesamte argentinische Filmgeschichte in seiner Person verkörpert.

Jahreszahlen im Titel des Films – führt zum ersehnten Erfolg. Um das authentische *recycling* eines TV-Pilotfilms geht es in dem Krimi *Buenos Aires plateada* (“Silbernes Buenos Aires”, Luis Barone 1999), wobei der Film mit Baudrillard die Frage des Simulakrums aufwirft und das *recycling* ironischerweise als einzigen Referenzpunkt für Wirklichkeit bestehen lässt, allerdings begleitet von einem alternativen Konzept des Kinovertriebs. Und *Martín (Hache)* [17.4.1997] endet mit einem Video-Abschiedsbrief des künstlerisch begabten Juniors an seinen Vater, worin er begründet, dass es die Dächer von Buenos Aires seien, die ihn auf mysteriöse Weise in seine Heimat zurückzögen. Alejandro Agresti parodiert dies in *Buenos Aires vice-versa* wenige Monate später [18.9.1997] in den Videoaufnahmen von Daniela, einer Tochter von Verschwundenen, die von einem älteren Ehepaar den Auftrag erhält, die Welt außerhalb ihrer vier Wände zu filmen. Sie scheitert zunächst im Versuch, den Auftraggebern das pulsierende Leben auf der Straße nahe zu bringen, hat schließlich aber Erfolg mit den Dächern von Buenos Aires. Anders als die Straße, die bei den Greisen nur latente Aggressionen wegen ihrer während des *Proceso* verschwundenen Tochter weckt, stößt die “Ästhetik der Dächer” auf Zustimmung, offenbar weil sie Oasen einer städtischen Schönheit frei von menschlichen Schicksalen zeigt.

Gleich eine Vielzahl von Medien spielen in dem Dokudrama *María Soledad* (Héctor Olivera 1993) eine zentrale Rolle, was die Frage medialer (V)Ermittlung von Wahrheit im Kino aufwirft. Neben Fernsehberichten werden Dokumentar- und Videoaufzeichnungen, Fotos, Zeitungsausschnitte und Tonbandaufnahmen von Zeugenaussagen genutzt, um die Ermordung der 17-jährigen Schülerin María Soledad Morales in der Provinz von Catamarca im Jahr 1990, die zum Sturz der Provinzregierung führte, als einen Gegenstand hervortreten zu lassen, der längst schon von den Medien geformt und durch sie mitgesteuert wird, bevor er auf der großen Leinwand als ein Medienspektakel *sui generis* erscheint. In *Pequeños milagros* (Eliseo Subiela 1997) tauchen erstmals im argentinischen Kino eine Web-Kamera und das Internet auf. Ein Irrgarten aus Videokameras kommt auch in *Buenos Aires me mata* (Beda Docampo Feijoó 1998) in einer auf Medien-Events und Drogenkonsum ausgelegten Diskothek zum Einsatz, die zur Allegorie für das postmoderne Leben der Jugendlichen in der Großstadt gerinnt. Die etwas dürftige Handlung spielt letztlich die lokale Rockmusik gegen einen überregionalen Salsa-Star aus. Dabei besteht der letzte Kick der jugendlichen Diskothekbesucher darin, für fünf Minuten der Star des überdimensionierten zentralen Bildschirms der Diskothek zu sein.

Das argentinische Kino ist Ende der neunziger Jahre in die digitale Ära eingetreten, deren Weiterentwicklung derzeit noch nicht absehbar ist, auch wenn bereits reguläre Spielfilme wie *Las aventuras de Dios* (Fernando Solanas 2000) mit digitalen Bildern und *Los libros y la noche* (Tristán Bauer 1999) mit einer digitalen *mise en abîme* in das Labyrinth der Bibliothek von Babel aufwarten. Wenn man bedenkt, dass bereits einige Produktionszweige – wie z.B. die nationale Pornofilmindustrie – längst auf das Videoformat umgestiegen sind, so ist die Einschätzung argentinischer Kritiker um so überzeugender, dass dem enorm teuren Zelluloidstreifen in Argentinien bereits die Totenglocken läuten. Mit *Fuckland* (José Luis Marqués 2000) jedenfalls, dessen Produktionskosten aufgrund des digitalen Videoaufnahmeformats einen vierstelligen Betrag kaum überstiegen haben sollen, ist eine neue Phase alternativer Produktions- und Rezeptionsformen hinzugekommen. Ein argentinischer Tourist versucht, die Malvinas durch Schwängerung der dort lebenden Inselbewohnerinnen zurückzuerobern – Sex als Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln –, erhält aber per Video-Abschiedsbrief eine gesalzene Antwort, da er nicht mit dem Selbstbewusstsein seines Opfers gerechnet hat. *Fuckland* hat als achter Film das offizielle *Dogma 95* von Thomas Vinterberg und Lars Von Trier erhalten, obschon er sich über dessen Dekalog eines authentischen Kinos in verschiedenen Punkten bewusst hinwegsetzt. Marqués erledigte nicht nur das *casting* der englischen Schauspielerin über das Internet, sondern löste dort auch eine heftige Polemik aus, was in mehrfacher Hinsicht an die sensationelle Erfolgsstrategie von *The Blair Witch Project* (2000) erinnert.

Die Generation junger Regisseure, die Ende der neunziger Jahre ihre *opera prima* ins Kino brachte, ist sich unschlüssig darüber, ob es ein "Neues Argentinisches Kino" gibt; die Mehrheit hat an dieser Diskussion kein sonderliches Interesse (Toledo 2000). Auf großes Interesse bei Publikum und Kritik stoßen hingegen Spielfilme wie *Felicidades* ("Glückwünsche", Lucho Bender 2000), welcher gewissermaßen eine Synthese aus Agresti und Subiela darstellt, da er die neorealistische Tradition der Dokufiktion mit poetischer Absurdität bereichert, oder aber der spannende und vielgelobte Thriller *Nueve reinas* ("Neun Königinnen", Fabián Bielinsky 2000), der zugleich mit über einer Million Zuschauer der zweitgrößte Erfolg des argentinischen Kinos im Jahr 2000 war. Von ganz eigener Qualität ist schließlich der Krimi *La ciénaga* ("Der Sumpf", Lucrecia Martel 2001) mit seiner spannungsgeladenen Suche nach Glück und Normalität. Er ist auf der Berlinale 2001 mit dem Goldenen Bären für die beste *opera prima* ausge-

zeichnet worden und hat von der namhaften Produzentin und Regisseurin Lita Stantic bescheinigt bekommen, er sei ein Film ohne Referenzen im argentinischen Kino, der einen radikalen Bruch mit der vorangehenden Generation markiere, ein Urteil, das auch Gustavo Noriega – Filmkritiker und Mitherausgeber der bedeutenden Kinozeitschrift *El amante* – teilt, nicht, weil der Krimi sich von einem angeblichen Realismus etwa eines *Mundo grúa* unterscheide, sondern weil er einen anderen “Blick” offenbare, ein wahres “Wunder der Beobachtungsgabe” (Noriega 2001: 9).

Die Suche nach einem anderen Sehen, die selbst noch in solchen Filmen spürbar ist, die ihre ‘Nähe zur Realität’ durch Verschleiern der eigenen Rhetorik erzielen, hat das argentinische Kino des ausgehenden 20. Jahrhunderts davor bewahrt, das globale Erfolgsrezept des Realismus in eine ästhetische Zwangsjacke zu verwandeln. Aus der historischen Ernüchterung des *Proceso* und der sich anschließenden Wirtschaftskrise heraus zeigte sich jedoch, dass der Spielraum – etwa für Experimente mit der traditionsreichen Fantastik – beschränkt war. Die nicht zu unterschätzende Bürde, dem Anspruch des massiv unterdrückten Anderen gerecht zu werden, wie er sich zunächst im Kino der Verschwundenen äußerte, hat eine erstaunliche Sensibilität für existentielle Belange hervorgebracht und den Blick dafür nachhaltig geschärft, dass die Realität ohne ein stets neu zu entdeckendes und somit zu bewahrendes *más allá* – im Sinne der Grenzerfahrung eines ‘Jenseits’ – in politische wie ästhetische Repression umzuschlagen droht.

Literaturverzeichnis

- Ciria, Alberto (1995): *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Corbata, Jorgelina (1999): “Violencia, represión y censura: cine y literatura narran la Guerra Sucia en Argentina”. In: *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, S. 145-162.
- Couselo, Jorge Miguel/Calistro, Mariano/España, Claudio/Insaurralde, Andrés/Landini, Carlos/Maranghello, César/Rosado, Miguel Angel (1984): *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- España, Claudio (Hrsg.) (1994): *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández Jurado, Guillermo/Cassinelli, Marcela (Hrsg.) (1996): *El cine argentino 1933-1995*. [CD-ROM] Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina.
- Ferreira, Fernando (1995): *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

- Foster, David William (1992): *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia/London: University of Missouri Press.
- García Oliveri, Ricardo (Hrsg.) (1997): *Cine Argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires: Manrique Zago.
- Getino, Octavio (1998): *Cine argentino – entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Martin, Michael T. (1997): *New Latin American Cinema*. 2 Bde., Detroit: Wayne State University Press.
- Noriega, Gustavo (2001): “Los jóvenes viejos”. In: *El amante*, 108, S. 8-9.
- Ravaschino, Guillermo (1997[?]): “Pequeños milagros”. [Besprechung des gleichnamigen Films von Eliseo Subiela auf der Seite *cineismo.com*, WWW-Dokument <<http://www.primerplano.com/criticas/pequenos%20milagros.htm>> (zuletzt aufgesucht: 10/2001)].
- Ricagno, Alejandro (2000): “Nuevos cines argentinos: un corte generacional”. In: Toledo, Teresa (Hrsg.): *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECI/Casa de América, S. 11-30.
- Schaar, Ulrike (1987): *Die offizielle Geschichte. Materialien zu einem Film von Luis Puenzo*. Duisburg: Atlas Forum (= Begleitheft zum Film).
- Schumann, Peter B. (1982): “Argentinien”. In: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt a.M.: Vervuert, S. 19-30.
- “Subiela filma en España la segunda parte de *El lado oscuro del corazón*” (2001). [Notiz der Seite *fotograma.com*, WWW-Dokument <<http://www.fotograma.com/notas/actualidad/1117.shtml>> (zuletzt aufgesucht: 10/2001)].
- Thompson, Currie K. (1992): “Against All Odds: Argentine Cinema, 1976-1991”. In: *Post Script: Essays in Film & the Humanities*, 11/3, S. 32-45.
- Toledo, Teresa (2000) (Hrsg.): *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECI/Casa de América.
- “Veranos difíciles” (1999). [Besprechung von Raúl Tossos Spielfilm *Tres veranos* auf der Seite *fotograma.com*, WWW-Dokument <<http://www.fotograma.com/notas/reviews/116.shtml>> (zuletzt aufgesucht: 10/2001)].

Adressen im Internet

- cineismo* = www.cineismo.com
filmonline = filmonline.com.ar
fotograma = www.fotograma.com
INCAA = www.incaa.gov.ar