

Erschienen in: Born, Joachim/ Pöll, Bernhard/ Laferl, Christopher F./ Folger, Robert, Hg.: *Handbuch Spanisch: Sprache, Literatur, Kultur, Geschichte in Spanien und Hispanoamerika; für Studium, Lehre, Praxis*. Berlin 2012, S. 653-660.

## 89. Der hispanoamerikanische Film

Claudia Gronemann

### 1. Einleitung

Auch wenn der in Mexiko ansässige argentinische (Medien-)Anthropologe Néstor García Canclini angesichts der Globalisierung von Medien in den 1990er Jahren mit Skepsis auf die Zukunft des lateinamerikanischen Kinos blickte („Will there be Latin American Cinema in the year 2000?“), ist der Film Lateinamerikas aus der Medienlandschaft nicht wegzudenken. Im Jahr 2010 machen in Cannes Produktionen wie „Biutiful“ des mexikanischen Erfolgsregisseurs Alejandro González Iñárritu, „Octubre“ des peruanischen Regie-Duos Diego und Daniel Vega und „Año bisiesto“ von Michael Rowe von sich reden. Auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz ist das *Cine Latino* auf Festivals präsent. Der Episodenfilm „Revolución“ (Mexiko, 2010), in dem sich zehn Regisseure zum 100. Jahrestags mit der mexikanischen Revolution auseinandersetzen, lief – auch das symptomatisch – in einer Sonderreihe der Berlinale. Nach dem Vorbild der Schweizer Stiftung *trigon film* informiert das deutsche Portal <http://kinolatino.de> umfassend zum lateinamerikanischen Film. Das umfassendere spanischsprachige Pendant heißt *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño* ([www.cinelatinoamericano.org](http://www.cinelatinoamericano.org)) und gehört zur prestigereichen *Fundación del nuevo Cine latinoamericano* (fnCI) mit Sitz in Havanna, präsiert von Gabriel García Márquez.

Trotz zahlreicher Plattformen kursieren noch immer Latinofilmklischees wie jene von ‚Authentizität‘, ‚rassigen Stars‘ und ‚Politkino‘. Was sich dagegen als „auffallend unauffällig“ (Schumann 1992: 639) ausnimmt, ist die Geschichte des iberoamerikanischen Films. Sie verfügt über eine lange Tradition (bereits ein Jahr nach der europäischen Premiere gelangte der Kinematograph 1896 nach Mexiko) und brachte – nicht nur im Schatten Hollywoods, sondern mit dessen tatkräftiger Unterstützung – mächtige Filmindustrien auf dem Subkontinent hervor: Argentinien, Mexiko und Brasilien sind die bis heute prägenden Filmnationen, in denen sich durch ökonomische Faktoren das Kino als zentrales Medium der Populärkultur etablierte und lange das nationale Selbstverständnis prägte. Es sind zugleich die exportfreudigen Filmländer, in denen Kontinuität, aber auch Wandel zwischen staatlich kontrolliertem und unabhängigem Kino, zwischen Kinozensur und -erneuerung stattfand. So liegt das Hauptaugenmerk auf den Industrieländern Mexiko und Argentinien sowie punktuell auf den Film-Highlights weiterer hispanoamerikanischer Nationen.

Im Verlauf seiner wechselvollen Geschichte erlebte das lateinamerikanische Kino Phasen des Auf- und Abschwungs, goldene und magere Zeiten, Momente der ästhetischen Innovation sowie Epochen der politischen Indienstnahme durch die Machthaber und ebenso durch deren Kritiker. Unmittelbarer als anderswo gingen Filmförderung (oder -verhinderung) mit politischen Interessenlagen einher und viele Produktionen – keineswegs jedoch alle – lassen sich als konformistische oder widerständige Werke deklinieren. Epochemachende Regisseure wie Eisenstein mit dem unvollendeten Geschichtsepos „¡Qué viva México!“ (1930/31) oder Buñuel mit 21 mexikanischen Produktionen (von 34) schrieben hispanoamerikanische Filmgeschichte. So lässt sich Lateinamerikas Film weder auf das Marktsegment *Latinokino* noch eine sozialkritische Dimension wie die des „dritten Kinos“ reduzieren. Vielmehr illustrieren die Beispiele den schwierigen Zugriff auf *einen* hispanoamerikanischen Film, der weder kulturhistorischen Einheiten entspricht noch typologisch existiert. Doch lassen sich Aspekte der zeitweise umfangreichen und anspruchsvollen Produktion anhand von Kategorien wie Genre, *nation building* oder als Entwürfe von Geschichte und Politik problematisieren.

Zu den bedeutenden spanischsprachigen Filmnationen gehören neben den genannten Schwerpunktländern auch das sozialistische Kuba und Chile mit einer politischen Geschichte der Extreme. Es sind Nationen, die den hispanoamerikanischen Film in unterschiedlichem Maße beeinflusst haben und wie die übrigen durch die Kolonialgeschichte geprägt sind. Sie weisen in unterschiedlichem Maße Hybridität, Transkulturalität, Mehrsprachigkeit, Multiethnizität und Migration auf und entfalten eine Vielfalt an kinematographischen Produktions- und Rezeptionsmustern.

Zu den übergreifenden Besonderheiten lateinamerikanischer Filmproduktion, wenn es sie denn gibt, zählen die Verquickung von Film- und Identitätsdiskursen, die ausgeprägte Dokumentarfilmkultur (Paranagúa 2003) sowie die Bedeutung des Mediums als Polit- und Wirtschaftsfaktor. Wie kaum eine andere ist die lateinamerikanische Filmgeschichte von politischen und ökonomischen Interventionen geprägt und wenig bekannt ist, dass das erste US-Film-Embargo schon in der mexikanischen Stummfilmära 1922 eingeführt worden war. Die industrialisierte Kinematographie war in Teilen Lateinamerikas zu einem so entscheidenden Instrument der kulturellen Gemeinschaftsbildung geworden, dass sich ganze Nationen in den medienästhetischen Strukturen des Kinos imaginierten und konstruierten. In einigen Ländern war der Film das „most important register of popular culture“ (Burton-Carvajal 1998: 579), welches die kulturelle Wahrnehmung einer größtenteils analphabetischen Gesellschaft steuerte. So ließ sich das Modell der *mexicanidad* beispielsweise mit dem Tonfilm als kollektive Nationenvorstellung bestens realisieren. Die Zuspitzung auf nationale Fragen wiederum bewirkte ein enormes Publikumswachstum und es galt umgekehrt: „nationness impacted the growth of cinematic spectatorship“ (Serna, in López 2006: 201). So war der Film als vielstimmige *práctica popular* (Martín-Barbero 1987) in Lateinamerika nicht nur ein Medium unter anderen, sondern avancierte zum Katalysator gesellschaftlicher Modernisierungs- und Nationalisierungsschübe (Stock 1997; Noriega 2000), indem er Öffentlichkeit nicht nur erzeugte, sondern über diese verfügte, ähnlich wie die Druckmedien der Aufklärung die europäische Moderne eingeläutet und diskursiv getragen hatten.

Die Ausprägung dokumentarischer und sozialkritischer Filmdiskurse in Lateinamerika hat wiederum den Mythos der Authentizität genährt, der im Kontrast zum Konstrukt Hollywood eine problematische Homogenisierung lateinamerikanischer Kinoansätze vermittelte. Der Ansatz eines *Post-National Criticism* (Stock 1995), welcher das lateinamerikanische Kino im Zeitalter globalisierter Finanzströme jenseits geopolitischer Verortungen analysiert, erweist sich als tragfähiger. Nicht die postulierte Authentizität oder kulturelle Eigenart lateinamerikanischer Filme verschafft ihnen langfristig die gebotene Aufmerksamkeit, sondern vielmehr die Betrachtung konzeptueller Spezifika und transnationaler Relationalität. Um die Fokussierung auf das Narrativ nationaler Filmgeschichte(n) zu vermeiden, werden die Epochen des hispanoamerikanischen Films in Form eines synthetisierten Überblicks dargestellt, der sich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, allgemeinen Tendenzen ebenso wie kulturellen, historischen und personellen Besonderheiten widmet.

## **2. Anfänge und Frühzeit des hispanoamerikanischen Kinos**

Für einen allgemeinen Überblick über die Filmgeschichte Hispanoamerikas lassen sich generell vier Phasen unterscheiden: 1) die frühe Stummfilmphase, 2) das Aufkommen des Tonfilms als Konsolidierung und Übergang zu ‚Goldenen Epochen‘, 3) die *mainstream*-kritische Phase des äußerst heterogenen *Nuevo Cine Latinoamericano* seit den 1950er Jahren sowie 4) das zeitgenössische ‚neue‘ Kino seit den 1990er Jahren, das sich durch simultane Vielfalt an kommerziellen, künstlerisch ambitionierten, sozialkritischen und historischen Filmprojekten auszeichnet.

Gleich zu Beginn der Filmgeschichte, als das Kino noch reines Unterhaltungsmedium und eine „ziemlich vulgäre Jahrmarktsattraktion [...]“ (Buñuel 1988: 44) war, hielt es Einzug auf dem Subkontinent. Die von geschäftstüchtigen Europäern eingeführte und vermarktete Tech-

nik kurioser Kurzfilme wurde jedoch bald für eigene Zwecke entdeckt. Argentinien war ein Pionierland des Stummfilms: Im *Teatro Odeón* von Buenos Aires liefen Kurzfilme und mit „La bandera argentina“ (1897) entstand der erste Film der Nation, hochsymbolisch weht darin die Flagge auf der Plaza de Mayo dank des französischen Einwanderers Eugène Py. Aber auch in Mexiko entdeckte man die politische Dimension des neuen Mediums schnell, und während der Revolution setzten sich sowohl der Diktator Porfirio Díaz als auch sein Widersacher, Revolutionsführer Pancho Villa, in (Stummfilm-)Szene. Ebenfalls in der historischen Frühphase des Films entstanden die ersten lateinamerikanischen Spielfilme: „El fusilamiento de Dorrego“ (1908), gedreht von dem italienischen Einwanderer Mario Gallo in Argentinien, erzählt den politischen Mord am Gouverneur der Provinz Buenos Aires 1828 am Vorabend der Diktatur de Rosas'. Den Beginn der argentinischen Filmindustrie läutet der erste Erfolgsweltfilm „Nobleza gaucha“ (1915) ein, der ausgehend von Elementen des Nationalepos „Martín Fierro“ das Drama um einen *gaucho* ins Bild setzt, der es in heldenhaftem Kampf um die Geliebte mit einem Farmbesitzer aufnimmt. Der erste noch ‚stumme‘ Tangofilm folgt 1917, „La muerte del Tango“, ein Werk des Regiepioniers José Agustín Ferreyra, genannt El Negro. Das Genre wird später Weltruhm erlangen und mit der Entstehung von Studios und Kopierwerken macht als erstes Argentinien der amerikanischen und europäischen Filmpräsenz auf dem Subkontinent Konkurrenz: Populäre nationale und soziale Dramen ziehen in den 1920er Jahren ein von Emigration und Proletariat geprägtes Massenpublikum an. Auch der mexikanische Stummfilm ist erfolgreich und vermittelt nationale Themen wie z.B. „De raza azteca“ (1921), der die indianische Kultur als glorreiche Vergangenheit verklärt und Diego als moralisch überlegenen Jungen zeigt. Eine deutlich kritische Auseinandersetzung mit dem Erbe setzt viel später, etwa mit Luis Alcorizas „Tarahumara (Cada vez más lejos)“ (1965), ein.

### 3. Goldene Epoche(n)

In den 1930er Jahren geht die Epoche des *cine mudo*, aus der nur wenige Filme überliefert sind, zu Ende und ein neues Kapitel der Filmgeschichte beginnt, in dem hispanoamerikanische Produktionen erstmals in den Fokus der Weltöffentlichkeit rücken werden: argentinischer Tangofilm, mexikanisches Melodram und *comedia ranchera* heißen die Klassiker im Goldenen Zeitalter des Genrefilms. Die wiederkehrenden Erzählstrukturen und Ingredienzien goutierte ein stets Nachschub heischendes Publikum. „El día que me quieras“ (1935), „¡Tango!“ (1933) oder „Los tres berretines“ (1933) – damit spricht der Tangofilm nicht nur ‚die argentinische Seele‘ an, sondern transportiert Träume und Sentimentalitäten auf musikalischem Wege weltweit. Der Tanz aus dem Unterschichtenmilieu der *arrabales* wird salonfähig, aus Folklore wird Massenunterhaltung, und seine musikalische Galionsfigur Carlos Gardel steht ebenso in Argentinien wie Nordamerika und Frankreich auf der Studiobühne. Tanz, Musik und romantische Liebe mit *happy end*, wie zwischen Señor Gardel und Señorita Argentina in Louis Gasniers „Melodía de arrabal“ (1932), stehen im Zentrum derartiger Kassenschlager. Der sozialkritische Film wie Mario Sofficis „Prisioneros de la tierra“ (1939), der vom schwierigen Aufstand unterdrückter Matepflücker handelt, führt zu dieser Zeit ein Schattendasein. Der Zenit der argentinischen Filmproduktion ist 1942 erreicht: 56 Filme werden in diesem Jahr produziert, auf 30 Studios und 4000 Beschäftigte war der Industriezweig gewachsen (Schumann 1982: 21). Ein Jahr später verhängte die USA einen Rohfilmboykott und förderte mit diesem ökonomischen Manöver unter dem Vorwand bündnistaktischer Gründe (Argentiniens Neutralität im Zweiten Weltkrieg) das filmische Konkurrenzland **Mexiko**, in dem sich zeitgleich eine beachtliche Filmindustrie entfaltet hatte. Die Beteiligung von US-Firmen löste einen so nachhaltigen Aufschwung der Kinoindustrie in dem agrarisch geprägten Land aus, dass dieses in Folge des Spanischen Bürgerkriegs sogar zum Zentrum des gesamten spanischsprachigen Films avancierte. Typisch für die Epoche ist das Beispiel Fernando de Fuentes, dem mit „¡Vámonos con Pancho Villa!“ (1935) eine der selten kritischen Darstellungen des Revolutionsführers gelang. Nur ein Jahr später wird seine erfolgreiche *ranchera*-Komödie

„Allá en el rancho grande“ (1936) zum Inbegriff mexikanischer Folklore. Hier wird *mexicanidad* aus melancholischen *ranchera*-Liedern, *mariachi*-Musik und *pulque* in Tonkrügen volkstümlich und zum Export generiert. Der Preis für die beste Kamera folgte auf dem Festival in Venedig 1938. Dem Hollywoodklischee des Mexikaners wurden damit eigene Stereotypisierungen entgegengesetzt (de los Reyes 1983). Als ebenso markttauglich erwies sich das melodramatische Genre, das der Erfolgsregisseur der *época de oro*, Emilio Fernández el Indio, wie kein anderer kultivierte: Religion, Familie, Nation, hießen dessen Konstanten. In der prämierten Produktion „María Candelaria“ (1942) wird eine indigene (Jung-)Frau zur Märtyrfigur und avanciert zum ethnischen Symbol der postrevolutionären Integrationsideologie der *mexicanidad*. In dieser Epoche entfaltet sich mit dem Starkino der Kult um Schauspieler wie Pedro Armendáriz (Filmindio), María Félix (*femme fatale*) oder die in Hollywood erfolgreiche Dolores del Río, die trotz weißer Hautfarbe María Candelaria verkörpert. Auch der weltberühmte Komiker, Schauspieler, Sänger und Produzent *Cantinflas* (Mario Moreno Reyes) wird zum Star und das nicht nur in Mexiko: in mehr als 50 Filmen gibt er seine Paraderolle des Schwaflers zum Besten – das Wort *cantinflar* wurde zum offiziellen Wortschatz –, mimt den ungehobelten Mexikaner und hat sich auf Hollywoods *Walk of Fame* verewigt. Für die enge Verbindung zur US-amerikanischen Filmwelt stehen auch bedeutende Regisseure wie Orson Welles.

Das Massenkino der 1930er bis 1950er Jahre in Lateinamerika erweist sich dem mexikanischen Kritiker Carlos Monsiváis zufolge als Schlüsselmedium zur Modernität. Dies ändert sich erst mit dem medialen Siegeszug des Fernsehens, das die *cine-nación* zur Telenation machte, und durch den Paradigmenwechsel vom massenwirksamen Genrekino zum Autorenfilm mit dem *CineNuevo Latinoamericano* seit den 1950er und 1960er Jahren. Wenn überhaupt ein Einzelner als Motor der *transición* zur facettenreichen Epoche des Autorenkinos in Lateinamerika fungieren kann, dann war dies vielleicht der in Mexiko eingebürgerte Spanier Buñuel. An der Publikumsreaktion auf sein neo- und surrealistisches Drama „Los olvidados“ (1950) wird exemplarisch sichtbar, dass das mexikanische Kino längst Vehikel des Nationenbewusstseins war. Die heftige Ablehnung des Films durch das heimische Publikum, das die Darstellung von Elend als Denunziation empfand, wurde erst mit Octavio Paz' Parteinahme gemildert. Dies illustriert die über Jahrzehnte auf dem Subkontinent etablierte Identifikationsfunktion des Films und zugleich den Beginn einer neuen Ästhetik, die über dieses Paradigma hinausgehend sich von der am Massengeschmack orientierten Kinotradition verabschieden möchte.

#### 4. Das lateinamerikanische *Cine nuevo*

Als sich 1985 die *Fundación del nuevo Cine latinoamericano* gründete, war der Übergang von der Ära des Genrekinos zum ‚neuen‘ Kino längst vollzogen. Ein Indikator für diesen Wandel der lateinamerikanischen Filmkultur sind unabhängige Institutionen und insbesondere die Filmschulen, die seit Ende der 1950er Jahre entstanden und in den folgenden Jahrzehnten auf über dreißig anwuchsen. Der Ausdruck *cine nuevo* ist inzwischen eine Art *passe-partout* für eine Reihe von nationalen Aufbruchphasen seit Ende der 1950er Jahre und wird gleichermaßen für filmische Erfolgsphasen der 1970er und 1990er Jahre verwendet.

In **Argentinien** fällt die lange Übergangsphase vom ‚alten‘ zum ‚neuen‘ Kino in die Ära Perón (1946-74) und ist von staatlichem Protektionismus, von Zensur, Einmischung und Förderung zugleich geprägt, was sich in der Zeit der (wirtschaftsliberalen) Militärregierung 1966 bis 1973 verstärkte. Dennoch gab es Impulse der Erneuerung und gerade in demokratischen Phasen entstanden künstlerisch innovative Filme. Das sozialkritische Kino erlebte recht früh eine Konjunktur mit Hugo del Carrils „Las aguas bajan turbias“ (1952) und Leopoldo Torres Ríos, der allein in 37 Filmen Regie führte (emblematisch u.a. „Aquellos que amamos“, 1959). Auch sein Sohn, Leopoldo Torre Nilsson, setzt das Engagement fort und erzählt in „La casa del Ángel“ (1959) die Geschichte einer traumatisierten Jugendlichen hinter bürgerlicher Fas-

sade. Das *Nuevo Cine Argentino* erhält 1957 weiteren Auftrieb durch die Gründung eines nationalen Filminstituts, welches jedoch auch eine neue Phase der staatlich kontrollierten Filmförderung einläutet. Eine Reihe von Regisseuren kann sich etablieren und filmästhetisch angeregt durch Filmklubs, Zeitschriften und Vorbilder wie die *Nouvelle Vague* auf die Suche nach neuen Ausdrucksformen begeben, bis der Putsch den Aufbruch abrupt beendet und die Künstler ins Exil treibt.

Die Tradition des sozialkritisch-realistischen Kinos in Form von Dokumentation und Spielfilm zieht sich jedoch wie ein roter Faden durch die argentinische Filmgeschichte von Ferreyra über Soffici, Torres Río und del Carril bis hin zu Pino Solanas, der im Exil weiter arbeiten kann. In den 1950er Jahren sorgt Fernando Birri mit seiner 33-Minuten-Dokumentation „Tire dié“, (1956-58), einer erschütternden Kritik von Kinderarmut, für politisches Aufsehen. Der Film ging als Kollektivproduktion aus der von Birri gegründeten Santa Feer Dokumentarfilmschule *Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral* hervor, die mit ihrem politisch radikalen und ästhetisch innovativen *cine documento* Kinogeschichte schrieb. Birri, der als führender Theoretiker für ein nicht nur nationales, sondern subkontinentales engagiertes Kino plädiert, steht dabei stellvertretend für eine ganze Generation. Seine Schüler wie Gerardo Vallejo mit den „Testimonios de Tucumán“ (Sozialreportagen für TV-Canal 10, 1972-73) setzten dieses Engagement fort.

Ein ähnliches Konzept begründete der **bolivianische** Regisseur Jorge Sanjinés mit den Gemeinschaftsproduktionen des Ukamau-Kollektivs, in denen Film und Politik unmittelbar zusammengeführt werden (vgl. Sanjinés, „Teoría y práctica de un cine junto al pueblo“, 1978). In Zusammenarbeit mit der indigenen Landbevölkerung werden dessen ökonomische und kulturelle Interessen militant propagiert, so beispielsweise in „Ukamau“ (1966) oder „El enemigo principal“ (1973). Zu den einflussreichsten filmtheoretischen Schriften zum lateinamerikanischen Kino gehört auch der Essay „Por un cine imperfecto“ (1966/67) aus der Feder des kubanischen Regisseurs Julio García Espinosa, der sich kritisch mit dem technischen Perfektionismus kommerzieller Produktionen auseinandersetzt und diesen ein gezielt unfertiges Kino der Koproduktion mit dem Zuschauer entgegensetzt.

Als einer der Höhepunkte des politischen Kinos in Lateinamerika gilt „La hora de los hornos“ (1968) des Argentiniers Fernando Solanas und des Spaniers Octavio Getino. Der argentinische Film, eine Gemeinschaftsproduktion der Gruppe *Cine liberación*, entwirft über vier Stunden eine politische Geschichte des Landes seit der Unabhängigkeit anhand von Montagen historischen Filmmaterials wie Interviews mit Arbeitern, Studenten und Gewerkschaftern. Es geht dabei nicht nur um vordergründigen militanten Protest gegen neokoloniale (Wirtschafts-)Strukturen, sondern auch darum, das Bewusstsein der Zuschauer durch neue Sehgewohnheiten und Filmvorführungskonzepte zu erreichen und zu verändern. Dieses kollektive Opus Magnum entsteht im Untergrund und wird nach Fertigstellung in Italien und illegaler Rückführung über 100.000 argentinischen Zuschauern gezeigt. Die politische Wirkung dieses Films manifestiert sich in zahlreichen Verhaftungen, die wiederum belegen, wie berechtigt das Anliegen einer *descolonización de la cultura* war. In dem epochemachenden Manifest „Hacia un Tercer Cine“ (Solanas/Getino 1969) plädieren beide Regisseure für ein radikal offenes und subversives, unabhängiges, antibürgerliches und „antiimperialistisches“ Kino. Sie wenden sich gegen ein bevormundendes Unterhaltungskino à la Hollywood; so soll das „dritte Kino“ eine Alternative dazu sein ebenso wie gegenüber dem als elitär geltenden europäischen Autorenfilm. Trotz der Ideologisierung sind Bildtheorie und -praxis des neuen Kinomodells bemerkenswert, weil sie programmatisch gegen Passivität, Klischees, Verblendung und automatisierte Wahrnehmung den ästhetischen Anspruch des *cine acción* untermauern. Die Kamera wird zur Waffe umfunktioniert, „un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo“, doch geht es dabei nicht nur um ein pragmatisiertes Kino, sondern um die ästhetische Ausgestaltung eines Mediums. Das Kino soll nicht länger illusionär vernebeln, sondern Normen aufbrechen, den Zuschauer animieren und politisch wachrütteln, um ihm zu einem kritischen

Bewusstsein zu verhelfen. Auch wenn der Begriff des dritten Kinos umstritten ist, als Dritte-Welt-Diskurs missverstanden und vielfach instrumentalisiert wurde, ist der Ansatz von Solanas/Getino bedeutsam, weil er den lateinamerikanischen Film in seiner kulturpolitischen (nicht ökonomischen) Dimension begründet. Aus der reichhaltigen **mexikanischen** Produktion sei hier exemplarisch auf Arturo Ripsteins Meisterwerk des Queerfilms „El lugar sin límites“ nach dem Roman von José Donoso verwiesen, welcher nicht Homosexualität als das Andere, sondern anhand der Figur La Manuela die gesellschaftlichen Ausgrenzungsmechanismen sichtbar macht.

Auch in der Filmgeschichte **Chiles** finden sich herausragende Beispiele eines neuen Kinos. So gehört „Julio comienza en julio“ (Silvio Caiozzi, 1977) zu den besten Filmen. Er erzählt die Initiation eines Jungen aus der Oligarchie in die Klassengesellschaft um 1917, vielfach ausgezeichnet war dies einer von wenigen kritischen Spielfilmen, die in der 17jährigen Pinochet-Diktatur freigegeben wurden. Auch der experimentelle „Tres tristes tigres“ (1968) wird international prämiert und gilt als eines der besten Kleinbürgerporträts, gedreht von dem chilenisch-französischen Regisseurs Raúl Ruiz, bevor dieser 1973 nach dem Putsch ins Pariser Exil ging. Der moderne chilenische Film befasst sich viel mit der Zeit der Militärdiktatur (1973-1989). Zu den bedeutendsten Regisseuren gehört auch Miguel Littín, der mit seiner spektakulären Filmreportage „Acta General de Chile“ (1986), während der Pinochet-Diktatur unter großen Risiken gedreht, Geschichte schrieb.

Auch in **Peru** mit einer vergleichsweise kleinen Filmindustrie lebt die sozialkritische Filmtradition fort. 1982 schließen sich Filmemacher zur *Grupo Chaski* zusammen und widmen sich mit internationalem Erfolg nichtkommerziellen Projekten wie dem Spielfilm „Juliana“ (1998) über ein Straßenmädchen in Lima. Aus dieser Gruppe geht später *Warmi*, eine Vereinigung peruanischer Regisseurinnen hervor, der auch María Barea angehört. Mit der niederländisch-peruanischen Koproduktion „Metal y melancolía“ (1994), einer Dokumentation über Taxifahrer in Lima, setzt Heddy Honigmann die Tradition fort. Francisco José Lombardo, der bedeutendste Filmer des Landes, der vielfach Literatur adaptiert („La ciudad y los perros“, 1985, nach dem Roman von Vargas Llosa) und indigene Probleme verarbeitet hat, erhielt 1991 einen Goya für „Caídos del cielo“. Der Film entwirft drei Familiengeschichten in einem neoliberalen Peru. Josué Méndez hingegen beleuchtet in „Días de Santiago“ (2004) das Scheitern eines Soldaten, der nach dem Militärdienst in den peruanischen Alltag zurückkehrt. Für den Spielfilm „La teta asustada“, der über die psychischen Folgen von Terror und Gewalt des *Sendero luminoso* in der Ära Fujimori reflektiert, wurde Claudia Llosa 2009 mit dem Goldenen Bären der Berlinale geehrt und erhielt die erste peruanische Oscar-Nominierung. Zu den bedeutendsten **kolumbianischen** Film- und TV-Regisseuren zählt Sergio Cabrera, der dem internationalen Publikum mit „La estrategia de caracol“ (1993), einer Komödie um Volksglauben und seine Wirkungen gegen die Immobilienwirtschaft, zum Begriff wurde.

In **Kuba** setzt im Jahr der Revolution 1959 mit der Machtübernahme der *fidelistas* eine neue Zeitrechnung des Films ein und es entsteht eine bis heute viel beachtete eigenständige Filmproduktion. Auftakt des *cine nuevo* war hier die Gründung des *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), in dessen offiziellem Rahmen überwiegend Dokumentar-, Lehr- und Zeichentrickfilme entstanden. 1964 dreht der Russe Michail Kalatosow mit kubanischen Schauspielern das Sozialdrama „Soy Cuba“, welches die Lebensbedingungen von vier Figuren im Batista-Regime beleuchtet und davon ausgehend die – zu dem Zeitpunkt längst vollzogene – Revolution propagiert. Die Ästhetik des Films, die im Anschluss von Mitarbeitern und Schauspielern fortgeführt wurde, entfaltete sich zur Basis eines eigenen kubanischen Filmstils. Beachtung und Anerkennung erhielt der kubanische Film auf internationalen Festivals dann mit Tomás Gutiérrez Aleas Komödie „Muerte de un Burócrata“ (1964) und Humberto Solás Epochentriologie „Lucía“ (1968), die das Leben von drei gleichnamigen Kubanerinnen erzählt, welches jeweils zeitversetzt für eine Phase zwischen Unab-

hängigkeit und Gegenwart steht. Seither wuchs die Film- (und Fernseh-)Produktion in Kuba, die erst in der Wirtschaftskrise zu Beginn der 1990er Jahre wieder zurückgefahren wurde. Während der ‚neue Film‘ in Mexiko und Kuba von einem nachhaltigen Aufbruch zeugt, erfährt er in **Argentinien** durch eines der dunkelsten Kapitel der Geschichte ein abruptes Ende: Seit dem Putsch und dem vom Militär ausgerufenen *proceso de reorganización nacional* (1976-83) mit 30.000 Opfern verhinderten Staatsterror, bürgerkriegsähnliche Zustände und eine Wirtschaftskrise den Ausbau des Filmsektors. Das einst hoch industrialisierte und ökonomisch wie kulturell am meisten entwickelte Land mit der drittgrößten Filmindustrie des Subkontinents gerät in die bis dato tiefste Krise. Repression, Berufsverbote, Zensur und staatlicher Terror führten zum Exodus der Kulturschaffenden, die – in aller Welt verstreut – kein Exilkino nach chilenischem Vorbild etablieren können.

## 5. Das Kino der Jahrtausendwende und Ausblick

Auf das in Medien und Forschung wesentlich stärker präsen- te zeitgenössische Kino werden aus Platzgründen nur wenige Schlaglichter geworfen, die den Facettenreichtum andeuten, ohne andere mediale Schauplätze wie Telenovela, TV- und Videokultur zu streifen. In Kuba entsteht ein engagiertes Gefühlskino wie der für den Oscar nominierte Film „Fresa y chocolate“ von Tomás Gutiérrez Alea (1993, Kuba/Mexiko) belegt, der – nach der Erzählung „El Lobo, el bosque y el hombre nuevo“ des kubanischen Autors Senel Paz – in jenem etablierten Stil das politisch tabuisierte Thema der Homosexualität thematisiert. Fortgesetzt wird die Ästhetik der karibischen Kultur des Rhythmus in Fernando Pérez’ erfolgreichem Dokfilm „Suite Habana“ (2003), der in origineller Schnittästhetik 24 Stunden aus dem Alltag verschiedener *habaneros* festhält.

Die im Kino des Subkontinents etablierte Auseinandersetzung mit der präkolumbinischen Kultur setzt der mexikanische Regisseur Nicolás Echeverría mit „Cabeza de Vaca“ fort. Anlässlich der 500-Jahrfeier der *conquista* entsteht damit eine der teuersten Produktionen, welche auf filmästhetisch anspruchsvolle Weise eine gänzlich andere Vision der Geschichte zeichnet. Ganz anders der Film „Como agua para chocolate“ (1992) nach dem Roman von Laura Esquivel, der in wenigen Monaten 1,5 Millionen Zuschauer in die Kinos lockte. Ebenso erfolgreich lief der erste Spielfilm des inzwischen in Hollywood drehenden mexikanischen Werbefilmers Alejandro González Iñárritu, „Amores perros“ (2000), der das Prinzip des *network narrative* neu entdeckte, das schon Auster und Wang in „Smoke“ (1995) verwendet hatten. Im Moloch Mexiko-Stadt treffen die Protagonisten durch einen Autounfall aufeinander, der ihr Leben verändern wird. Die Handlungsstränge werden ineinander montiert, so dass die Figuren als Elemente einer urbanen Rhizomstruktur erscheinen.

Das argentinische Kino der 1990er Jahre beschäftigt sich weiterhin mit der erschütternden politischen Geschichte und „Garage Olimpo“ (1999, Argentinien/Italien/Frankreich) bringt die Geschichte der Verschleppung einer jungen Frau während der Militärdiktatur auf die Leinwand. Einen Erfolgsfilm schuf die argentinische Regisseurin María Luisa Bemberg mit dem Historiendrama über die große mexikanische Barockautorin Sor Juana Inés: „Yo, la peor de todas“ (1990), das auf Octavio Paz’ Biographie der Schriftstellerin beruht. Pino Solanas, Politregisseur und Altmeister des lateinamerikanischen Kinos, der bedeutendste argentinische Regisseur, wurde 2004 auf der Berlinale für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Mit dem politischen Dokumentarfilm „Memoria del Saqueo“ (2004) beschreibt er die Folgen neoliberaler und korrupter Politik mit dem Ziel der Einflussnahme.

Abschließend zur Filmforschung: Die **Filmgeschichtsschreibung** begann mit Überblicksdarstellungen auf dem Subkontinent selbst: so behandelt García Rieras *Historia documental del cine mexicano* 1969/70 in zwei Bänden die Ära des Tonfilms und wächst auf achtzehn Bände an (1992-97). Das Interesse der mittlerweile gut ausgebauten englischsprachigen – und in geringerem Maße europäischen – Forschung gilt hingegen der Analyse lateinamerikanischer Filme mit Blick auf aktuelle Theorieparadigmen (López 2006).

Während die lateinamerikanische Kinogeschichte von der Entstehung nationaler Filmindustrien und -diskurse geprägt war, wird die Gegenwart von globalen Medienwelten gestaltet: Migration ist nicht nur Thema wie im Exilfilm, sondern eröffnet gänzlich neue Produktions- und Rezeptionsstrukturen. So resümiert García Canclini (1997: 257) das Fortbestehen des lateinamerikanischen (Identitäts-)Kinos: „The extent to which cinema is revived depends on our relocation of it in a multimedia audiovisual space; national and local identities can persist if we resituate them in a communication that is multicontextual“. Trotz rückläufiger Filmproduktionszahlen, neuer Medienkonkurrenzen und einer transnationalen audiovisuellen Landschaft ist der Film auf dem Subkontinent kein Auslaufmodell. Als multikontextuelle Kommunikationsform vermag er García Canclini zufolge seine kulturelle und soziale Dimension jenseits nationaler Modelle neu zu entfalten.

## 6. Literatur

- Barnard, Timothy/Rist, Peter (Hg.) (1996): *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. New York.
- Burton-Carvajal, Julianne (1998): *South American Cinema*. In: Hill, John/Church, Pamela Church (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, 578-594.
- García Canclini, Néstor (1997): *Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era*. In: Stock, Ann Marie (Hg.): *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, 246-258.
- King, John (1990): *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London.
- López, Ana (2006): *The State of Things: New Directions in Latin American Film History*. In: *The Americas* 63/2, 197-203.
- Martin, Michael T. (Hg.) (1997): *New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones*. México.
- Mathieu, José Agustín (1966): *Breve Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires.
- Mora, Carl J. (2005): *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson
- Noriega, Chon (Hg.) (2000): *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*. Minneapolis.
- Paranagúa, Paulo Antonio (Hg.) 2003: *Cine documental en América Latina*. Madrid.
- Pick, Zuzana (1993): *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin.
- Pines, Jim/Willemsen, Paul (Hg.) (1989): *Questions of Third Cinema*. London.
- De los Reyes, Aurelio (1983): *Cine y sociedad en México 1896-1930*. México DF.
- Riera, Emilio García (1992-97): *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara.
- Schumann, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt a. M.
- Schumann, Peter B. (1992): *Der mexikanische Film heute im Spannungsfeld zwischen staatlicher Förderung und Verhinderung*. In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hg.): *Mexiko heute*. Frankfurt a. M., 629-640.
- Shaw, Deborah (2003): *Contemporary Cinema of Latin America. Ten Key Films*. New York/London.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio (1973): *Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires.



Stock, Ann Marie (Hg.) 1997: Framing the Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives. Minneapolis.