



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die medialisierte Stadt.
Intermedialität als Ästhetik zur Darstellung von Buenos
Aires im Neuen Argentinischen Film“

Verfasserin

Nina Linkel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Neuer Argentinischer Film – Eine Genealogie (1992–2001)	10
2.1 Vorgänger und Wegbereiter	11
2.2 Exkurs: Filmpolitische Situation im Argentinien der 1990er Jahre	14
2.3 Initiation und Konsolidierung	18
2.4 Ästhetisches Paradigma	21
3. Buenos Aires im Spielfilm des Neuen Argentinischen Films	
– Eine Topologie	25
3.1 Buenos Aires als zentraler Ort der Krise	33
3.2 Die Stadt der Waisen – Buenos Aires als Ort der zerfallenden Gemeinschaft	43
3.3 Buenos Aires als Marktplatz – Zirkulation und Inszenierung der Waren	47
3.4 Medialisiertes Buenos Aires	55
4. Medialisierung von Buenos Aires in <i>Medianeras</i>	65
4.1 Urbane Medialisierung I – direktes mediales Zitat	67
4.2 Urbane Medialisierung II – mediale Metaphorik	71
4.3 Topophobie vs. Topophilie – Analogien zu <i>Manhattan</i> von Woody Allen	76
4.4 Visual Urban Mapping	80
4.5 Buenos Aires als Moloch – Analogien zur Stadt als Anti-Idylle im Film der Weimarer Zeit	85

5. Flucht aus der Stadt – Virtuelle Ersatzwelten zu Buenos Aires in <i>Medianeras</i>	91
5.1 Gegenorte zu Buenos Aires – Illusorische und kompensatorische Heterotopien	92
5.2 Immersion in virtuelle Welten	100
5.3 Hyperrealität von virtuellen Welten	103
5.4 Virtuelle Zweisamkeit – Montage und YouTube	107
 6. Schlussbetrachtung	 115
 7. Bibliografie	 117
7.1 Literaturverzeichnis	117
7.2 Filmverzeichnis	121
7.3 Abbildungsverzeichnis	123
 8. Anhang	 125
8.1 Zusammenfassung in deutscher Sprache	125
8.2 Abstract in English	127
8.3 Resumen en Castellano	129
8.4 Curriculum Vitae	131



Macanudo, Liniers

1. Einleitung

Urbanität und Virtualität sind zwei der wegweisenden Themen des beginnenden 21. Jahrhunderts. Weltweit verlagert sich das Leben in die großen Metropolen, wo heute bereits mehr als die Hälfte aller Menschen leben. Der Landflucht steht ein regelrechter Städteboom entgegen. Die zunehmende Urbanisierung nimmt gerade in Argentinien extreme Ausmaße an. Während sich der Großraum Buenos Aires zur Stadtlandschaft mit fast 13 Millionen Einwohnern entwickelt, sind Teile des Landes, wie das südliche Patagonien, regelrecht unbewohnte Wüsten. Verbesserte Arbeits-, Kultur- und Freizeitmöglichkeiten treffen in der Großstadt auf knappen Wohnraum, anonyme Menschenmassen, Hektik, Marginalisierung und Kriminalität. Gleichzeitig verbringt man nicht nur immer mehr Freizeit im Internet, sondern alltägliche Lebensbereiche und Erledigungen werden sukzessiv in den Cyberspace verlagert. Studium, Bankgeschäfte, Arbeit, Einkauf oder Kontakt zum Partner und zu Freunden, die sich in anderen Teilen der Welt aufhalten – alles wird online erledigt. Dabei spielt der kollektive sowie subversive Charakter von sozialen Medien eine Rolle, die gleichermaßen das Potential medialer Selbstermächtigung und -darstellung sowie die Gefahr der Immersion bei gleichzeitigem Realitätsverlust in sich bergen.

Die vorliegende Arbeit untersucht mit interdisziplinären Methoden aus Hispanistik, Film- und Kulturwissenschaft die zunehmende Urbanität sowie Virtualität beispielhaft an der Darstellung von Buenos Aires im argentinischen Gegenwartskino. Im Angesicht dieser Phänomene und mit besonderem Blick auf die Funktion von Medien wird versucht, einen Überblick über topologische Konzepte bei der Darstellung der Stadt im Film zu geben. Im Zuge dessen stellt sich die Frage, auf welche Weise die steigende Medialisierung des alltäglichen Lebens Einzug in den Film findet und welche Tendenzen sich daraus für die Darstellung des urbanen Raums ergeben? Wie wird dabei aktuellen infrastrukturellen sowie sozialen Problemen im Angesicht einer wachsenden Verstädterung Rechnung getragen? Und welche Auswirkungen auf das Sozialleben ergeben sich in einer Gesellschaft, in der alle pausenlos online sind? In welchen Variationen wird das Thema der Stadtflucht im virtuellen Zeitalter artikuliert und welche Rolle spielen dabei verschiedene Medien wie das Internet oder der Comic?

Wurde die Stadt im Film ebenso wie die postmoderne Stadt im Film ausführlich diskutiert, fehlt eine aktuelle Betrachtung der Stadt im Film im virtuellen Zeitalter. Das jüngste Beispiel stammt mit *Telepolis* von Florian Rötzer aus dem Jahre 1995. Neben einigen wenigen Artikeln, die sich mit der Darstellung der Stadt Buenos Aires im zeitgenössischen argentinischen Film befassen, begnügt sich auch die einzige Monografie *Argentina, cine y ciudad. El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años* von Alberto Chamorro zu diesem Thema mit der Analyse inhaltlicher Aspekte, ohne auf die filmische Ästhetik einzugehen. Eine Forschungslücke besteht nicht nur in der aktuellen, sondern gerade in der reziproken Untersuchung von Urbanität und Virtualität im Film. Darüber hinaus mangelt es an einer explizit ästhetischen Betrachtung der Filme im Rahmen einer filmwissenschaftlichen Beschreibung als Teil der kulturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation.

Diese Arbeit geht von der These aus, dass im Zeitalter von zunehmender Virtualität und Urbanisierung nur noch komplexe, und somit hoch-kodifizierte Mediendarstellung dem zunehmenden Chaos der Metropolen im Film gerecht werden können. Zur Kompensation jeglicher städtischer Prekarität werden urbane Räume sowie urbanes Leben durch eine Vielzahl verschiedener Medien darstellt, was eine ordnungs-, übersichts- oder identitätsstiftende Wirkung auf die so wiedergegebenen Bereiche ausübt. Indem der Diskurs auf diese Weise durch mediale Zitate sowie mediale Metaphorik auf eine Metaebene verlagert wird, trägt Intermedialität als Symptom filmischer Virtualität zur urbanen Medialisierung bei.

Ziel dieser Arbeit ist es, durch Filmanalyse und Interpretation sowie den Vergleich von Filmen zu untersuchen, inwiefern die Stadt Buenos Aires im Neuen Argentinischen Film als medialer Hybrid evoziert wird. Durch Weiterentwicklung theoretischer Modelle soll gezeigt werden, dass sich unterschiedliche intermediale Verfahren als maßgebliche Ästhetik im Film etablieren, um Urbanität darzustellen, aber darüber hinaus auch um die Thematik der Stadtflucht hin zu kompensatorischen virtuellen Welten zu artikulieren. Es wird versucht ein Konzept zu entwickeln, das Intermedialität als formale Methode zur Generierung von technologischer, illusorischer sowie potentieller Virtualität im Film sowie als Faktor zur Bestimmung von Immersion in diese virtuellen Welten konstituiert. Im Zuge dessen wird zu zeigen sein, inwiefern speziell das partizipatorische Internet die Stadt als öffentlichen Lebensraum ablöst.

Gegenstand dieser Arbeit bilden Spielfilme des *Neuen Argentinischen Films*, deren essentieller Schauplatz die argentinische Hauptstadt ist. Einen besonderen Analyse-schwerpunkt stellt dabei der Spielfilm *Medianeras* dar. Gustavo Taretos Film aus dem Jahr 2011 erzählt mit formaler Vielfältigkeit das Thema Anonymität und Virtualität im städtischen Raum. In episodischen Parallelmontagen beschreibt er ein Jahr im Leben von Mariana und Martín – zwei Einwohner der argentinischen Hauptstadt um die 30 Jahre, die sich nicht kennen, aber deren Gemeinsamkeiten inhaltlich und formal immer wieder betont werden. Mariana ist arbeitslose Architektin. Um Geld zu verdienen, dekoriert sie Schaufenster. Ihre Wohnung ist deshalb voll von Schaufensterpuppen, die ihr nach der Trennung von ihrem Lebensgefährten Gesellschaft leisten. Sie fährt nicht mit Fahrstühlen und mag keine großen Menschenmassen. Martín plagen noch schlimmere Neurosen. Aufgrund einer Angststörung zieht er sich in seine Wohnung zurück, wo er seine Zeit im Internet und mit Computerspielen verbringt. Als Webdesigner hat er jedoch ausreichend Arbeit. Auch er verarbeitet die Trennung von seiner Freundin, die in die USA exilierte. Mariana und Martín beklagen gleichermaßen ihre Einsamkeit sowie ihren niedrigen Lebensstandard. Außerdem verwurzeln sie ihre Kritik am städtischen Leben in der urbanen Architektur.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier Teile. Der erste Teil versucht eine Genealogie des *Neuen Argentinischen Films* in Anbetracht der sich wandelnden filmpolitischen Situation im Argentinien der 1990er Jahre zu erstellen. Dieser konstituiert sich trotz seiner ästhetischen Heterogenität als filmische Bewegung in Bezug auf seine unabhängigen Produktionsbedingungen, seine alternative Finanzierung sowie eine generelle Haltung der Regisseure gegenüber dem Medium Film. Am Beispiel von Vorgängern und Wegbereitern wird aufgezeigt, dass besonders die Stadt Buenos Aires einen gemeinsamen Schlüsselaspekt im zeitgenössischen argentinischen Film bildet.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit verschiedenen topologischen Konzepten, durch die Buenos Aires in den Spielfilmen des Neuen Argentinischen Films repräsentiert wird. Es wird festzustellen sein, dass schlechte Lebens- und Arbeitsbedingungen, Chaos, Armut, Kriminalität, Beschleunigung, Anonymität und soziale Segregation die Stadtdarstellungen dominieren. Buenos Aires wird dabei zur Stadtlandschaft ohne Zentrum, zum heterogenen urbanen Raum ohne Wiedererkennungswert. Im Zuge der argentinischen Rezession und Finanzkrise hat die Prekarität Lebens- und

Arbeitsbereiche aller sozialen Schichten in der Stadt erreicht. Es wird aufgezeigt, wie in Folge dessen Buenos Aires als Ort zerfallender Gemeinschaften artikuliert wird, deren Bewohner als einsame Individuen nur mehr Dienstleistungen konsumieren oder Waren einkaufen. Eine geordnete, übersichts- sowie identitätsstiftende Oase urbaner Lebensrealitäten fehlt; sie wird allenfalls durch spezifische filmische Mittel sowie verschiedene Medien hergestellt.

Im dritten Teil erfolgt eine Erweiterung theoretischer Intermedialitätskonzepte sowie eine exemplarische Darstellung verschiedener Spielarten von Intermedialität in *Medianeras*. Dadurch soll ein Modell entworfen werden, das die Medialisierung der Stadt in unterschiedlichen intermedialen Verfahren von popkulturellen Verweisen, direkten medialen Zitaten oder medialer Metaphorik beschreibt. Durch den Vergleich von filmischen Texten soll außerdem aufgezeigt werden, inwiefern intermediale Kompositionsanalogien filmische Leitmotive wie die Stadt als Moloch oder Topophobie artikulieren. Darüber hinaus wird dargestellt, auf welche Weise verschiedene Medien ordnungs-, übersichts- sowie identitätsstiftende Instanzen bilden.

Der vierte Teil behandelt die virtuellen Ersatzwelten, die als illusorische oder kompensatorische Gegenräume im Zuge der Flucht aus der Stadt Buenos Aires in *Medianeras* intermedial generiert werden. Anhand verschiedener intermedialer Darstellungsverfahren soll der Immersionsprozess in diese virtuellen Welten veranschaulicht werden. Im Zuge dessen wird der Cyberspace als Ersatz zur Stadt in Bezug auf seine Öffentlichkeit sowie sein subversives, kollektives und selbstdarstellerisches Potential diskutiert. Darüber hinaus wird bezüglich sozialer Beziehungen die Hypothese entwickelt, dass die Potentialität filmischer Montageverfahren Analogien zum Cyberspace aufweist: Beide täuschen tatsächliche Verbindungen vor, wo lediglich momentane Begegnungen stattgefunden haben.

2. Neuer Argentinischer Film – Eine Genealogie (1992–2001)

Mitte der 1990er Jahre wurde Argentinien von einer filmischen Erneuerungsbewegung erfasst, welche als *Neuer Argentinischer Film* (*Nuevo Cine Argentino*) bezeichnet wird. Allerdings findet man in einschlägiger Fachliteratur ebenso häufig den Ausdruck „so genannter Neuer Argentinischer Film“. Das Hinzufügen eines solchen Partikels, welches Unsicherheit und Distanz in Bezug auf diesen Terminus ausdrückt, hat insbesondere zwei Gründe:

Zum einen wird bereits die argentinische Neue Welle der „Generation der 1960er“ („generación del sesenta“) zwischen 1956 und 1966 als Neuer Argentinischer Film bezeichnet¹. Man behilft sich einstweilen mit der Unterscheidung des „ersten“ und des „zweiten“ Neuen Argentinischen Films, benennt letzteres auch als „zeitgenössischen argentinischen Film“ oder als das „neue Kino der 1990er Jahre“. In der vorliegenden Arbeit verwende ich den Begriff *Neuer Argentinischer Film* jedoch, um das argentinische Kino zu bezeichnen, das Mitte der 1990er Jahre entstand. Zum anderen postuliert die Bezeichnung Neuer Argentinischer Film eine homogene, nationale Bewegung, während die Mehrzahl der kritischen und theoretischen Auseinandersetzungen zu der Aussage tendieren, dass dessen Filme vor allem in Bezug auf Motive sowie Ästhetik sehr wenige bis gar keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Emilio Bernini, Chefredakteur der filmwissenschaftlichen Zeitschrift *Kilómetro 111*, die von der Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der Universität Buenos Aires (UBA) herausgegeben wird, betont in seinem Aufsatz „Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino“ („Ein unvollendetes Projekt. Aspekte des zeitgenössischen argentinischen Films“) die fehlende gemeinsame Richtung, die bei der Generation der 1960er noch klar vorhanden war: „El cine contemporáneo es irreconocible como conjunto. En efecto, el nuevo cine de los años noventa presenta una notoria dispersión de tendencias, una de cuyas causas puede atribuirse a la ausencia de tópicos comunes.“ („Das zeitgenössische Kino ist nicht als Einheit zu erkennen. Tatsächlich weist der neue Film der 1990er Jahre eine notori-

¹ Als Zeitraum markiert Emilio Bernini die instabile Epoche argentinischer Geschichte zwischen 1955 und 1966, vom Staatsstreich von Eduardo Lonardi und Pedro Eugenio Aramburu, der die Regierung von Juan Domingo Perón stürzte, bis hin zum Staatsstreich von Juan Carlos Onganía, der die kurze demokratische Phase von 1958-66 beendete. Zur Generation der 1960er vgl. Bernini, Emilio, „Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el ‚nuevo cine argentino‘(1956-1966)“, in: *Kilómetro 111*, Nr.1 (2001); S. 71-87.

sche Zerstreuung an Tendenzen auf, ein Grund ist die Abwesenheit gemeinsamer Themen.“)² Der Herausgeber der Zeitschrift *Film*, Sergio Wolf, ging im Jahr 2002 sogar noch einen Schritt weiter: „El ‚nuevo cine argentino‘ no es un movimiento, porque carece de programa, de ideario. Tampoco es una generación, porque los edades de los cineastas son disímiles.“ („Der ‚Neue Argentinische Film‘ ist keine Bewegung, weil es ihm an einem Programm und einer gemeinsamen Gedankenwelt mangelt. Er kann auch nicht als Generation bezeichnet werden, weil das Alter der Regisseure sehr unterschiedlich ist.“)³

In ihren Standardwerken zum Neuen Argentinischen Film betonen Gonzalo Aguilar, ebenso wie Agustín Campero zwar die unterschiedliche Ästhetik der einzelnen Filme, beide verweisen aber auf Gemeinsamkeiten in Bezug auf neue Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die sich in den 1990er Jahren in Argentinien durchsetzten.⁴ Da kein breiter Konsens über den einheitlichen Charakter des Neuen Argentinischen Films besteht, halte ich es von Nöten, in diesem Kapitel auf bestimmte nationale Spezifika zu verweisen, die seine Entstehung und Entwicklung seit Mitte der 1990er Jahre zum einen begünstigten und ihn zum anderen als Bewegung konstituieren.

2.1 Vorgänger und Wegbereiter

Als den frühesten Vertreter des Neuen Argentinischen Films kann man *Rapado* (*Rasierter Kopf*) von Martín Rejtman bezeichnen, der zwar bereits 1992 fertiggestellt und beim Filmfestival in Locarno präsentiert, aber erst 1996 offiziell in Argentinien veröffentlicht wurde. Das besondere dieses in schwarz-weiß gedrehten Films war zum einen sein Stil, der sich von der Vielzahl argentinischer Filme der frühen 1990er Jahre absetzte: Ohne Pathos, Höhepunkt oder tatsächlichem Ende erzählt *Rapado*, analog zu *Ladri di biciclette* (*Fahrraddiebe*, 1948, Vittorio de Sica), die Geschichte vom heranwachsenden Lucio, dem bei einem Überfall ein essentieller Teil seines

² Bernini, Emilio, „Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino“, in: *Kilómetro 111*, Nr. 4 (2003); S. 87-106. Hier: S. 87. (Übers. d. A.).

³ Wolf, Sergio (Hg.), „Las estéticas del nuevo cine argentino. El mapa es el territorio“, in: *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka 2002; S. 29-39. Hier: S. 30.

⁴ Vgl. Aguilar, Gonzalo, *New Argentine Cinema. Other Worlds*, New York: Palgrave Macmillan 2011. (Orig. *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Arcos 2006); S. 7-15. Und: Campero, Agustín, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Los Polverines 2008; S. 23-34.

Lebens gestohlen wurde: sein Motorrad. Auf der Suche nach dem Dieb sowie seinem Eigentum wandert er meist nachts durch die Straßen von Buenos Aires. In Rejtmans Film sind die Orte der argentinischen Hauptstadt reine urbane Repräsentationen der Gegenwart. Auf diese Weise rücken nicht geschichtliche Aspekte, sondern soziale Themen der Gegenwart in den Mittelpunkt. Mit dokumentarischem Blick fängt er die Figuren zwischen Lucios Zuhause, wo er bei seinen Eltern wohnt, und einem Laden, wo er sich mit seinem besten Freund zum Computerspielen trifft, ein. Jedoch nimmt der Film nicht nur durch seinen lakonischen Stil, sondern besonders durch seine alternative Finanzierung und Verbreitung eine Vorreiterrolle für den Neuen Argentinischen Film ein. Ohne staatliche Mittel wurde er von der „Hubers Bals Stiftung“ des Rotterdam Film Festivals unterstützt. Seine Reputation in cinephilen Kreisen erarbeitete er sich im Rahmen von Aufführungen auf unabhängigen nationalen sowie internationalen Filmfestivals. Weitere Wegbereiter, die ebenfalls unabhängig produziert und verbreitet wurden, waren *Buenos Aires viceversa* (1996) von Alejandro Agresti sowie *Picado fino* (*Feines Pulver*, 1998) von Esteban Sapir.⁵ Gonzalo Aguilar stellt besonders für diese drei frühen Filme in Bezug auf die Produktionsästhetik fest: „These movies established a production style that would become generalized in later *operas primas*.“⁶

Buenos Aires viceversa ist ein Konglomerat aus Episoden über verschiedene meist namenlose Bewohner⁷ von Buenos Aires, deren Wege sich vereinzelt und zufällig kreuzen: Der fast erwachsene Damian, der ohne es zu wissen als Sohn von Verschwundenen (*desaparecidos*)⁸ bei den Verwandten des ehemaligen Folterers seiner Eltern – nun sein Onkel – aufgewachsen ist, und in einem Stundenhotel jobbt,

⁵ *Buenos Aires viceversa* wurde 1996 beim Internationalen Filmfestival Mar del Plata veröffentlicht. Ebenso wie *Rapado* drehte er seine Runde durch internationale alternative Festivals, wo er etliche Preise gewann. Alejandro Agresti, der mehrere Jahre in den Niederlanden arbeitete, finanzierte schon zuvor etliche seiner Filme durch Förderungen von internationalen Stiftungen. Außerdem fungierte er als Executive Producer sowohl seines eigenen Films, als auch von *Rapado*. *Picado fino*, den Sapir zur Gänze selbst finanzierte, feierte seine Premiere nach zweijähriger Produktion (1993-95) im Jahr 1996 beim Havana Film Festival auf Kuba, wurde aber erst 1998 in Argentinien veröffentlicht. Vom *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA, *Nationales Institut für Kino und audiovisuelle Künste*) wurde er mit „sin interés“ („nicht von Interesse“) als nicht förderungswürdig eingestuft.

⁶ Aguilar (2011), S. 12. (Kursivsetzung d. d. Verfasser).

⁷ Im Folgenden wird nach Möglichkeit geschlechterneutral formuliert. Wird lediglich die männliche Form verwendet, gilt dies für beide Geschlechter.

⁸ Verschwundene wurden während der argentinischen Militärdiktatur (1976-1983) verschleppt, gefoltert und anschließend getötet. Ihre Kinder wurden entweder Verwandten überlassen oder zur Adoption an Parteitreue weitergegeben. Dies ist auch Thema des Films *La historia oficial* (*Die offizielle Geschichte*, 1985) von Luis Puenzo, der erste argentinische Film, der einen Oscar gewann.

dessen Zimmer er heimlich abhört. Ein blindes Pärchen, das sich trotz vermeintlicher Seelenverwandtschaft trennt, woraufhin Damians Onkel die Frau in eben jenes Hotel lockt, um seine sadistische Ader auszuleben – was Damian mithört. Daniela, ebenfalls ein Kind von Verschwundenen, die nach der Trennung von ihrem wohlhabenden Freund sowie dem Auszug bei ihrem Onkel auf den Waisen und Straßenjungen Bocha trifft, mit dem sie fortan aus Geldmangel in einer Wellblechhütte in einem Elendsviertel (*villa miseria*) wohnt. Ihr Ex-Freund ist mit einem berühmten Boxer befreundet, der genauso wie Bocha in Armut aufgewachsen ist. Und schließlich eine Frau, die mit dem Nachrichtenmoderator in ihrem Fernsehapparat spricht, als wäre es ihr Ehemann, sowie ein Elektrotechniker, der sich in eben diese Frau verliebt, als er ihren Fernsehapparat reparieren muss. In *Buenos Aires viceversa* evoziert eine unruhige Handkamera mit Zooms, Reißschwenks, schnellen Schnitten, häufigem Perspektivenwechsel und extremen Kamerapositionen eine klaustrophobische Atmosphäre innerhalb der Innenräume. Mit den aus der Distanz aufgenommenen Plansequenzen der urbanen Szenen, deren *Mise-en-scène* mit viel atmosphärischen Geräuschen des Straßenverkehrs und einer Vielzahl an Passanten chaotisch inszeniert ist, assoziiert man einen riesigen Ameisenhaufen, in dem die genannten Protagonisten nur ein beliebiges Element im urbanen Gewimmel darstellen.

Ein weiterer Aufbruch für den argentinischen Film erfolgte 1995 mit der Veröffentlichung der Kurzfilmsammlung *Historias breves I (Kurze Geschichten I)*: Acht Erstlinge von jungen, argentinischen Regisseurinnen und Regisseuren, die einen Kurzfilmwettbewerb des staatlich finanzierten *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA, *Nationales Institut für Kino und audiovisuelle Künste*) gewonnen hatten. Beteiligt an dieser ersten Kurzfilmreihe waren unter anderem Lucrecia Martel, Daniel Burman, Adrián Caetano und Bruno Stagnaro, die heute zu den bekanntesten Vertretern des Neuen Argentinischen Films gehören.⁹ Nichtsdestotrotz handelte es sich bis hierhin bei eben diesen Filmen, die später unter dem Namen Neuer Argentinischer Film zusammengefasst werden sollten, um vereinzelte Randphänomene.

⁹ Außerdem beteiligt waren Jorge Gaggero, Matías Oks, Andrés Tamburnino, Sandra Gugliotta und Ulises Rosell. Kontinuierlich werden neue Ausgaben mit Kurzfilmen neuer, junger Regisseure veröffentlicht. Im Jahr 2012 ging sie mit *Historias breves VII* bereits in die siebte Runde.

2.2 Exkurs: Filmpolitische Situation im Argentinien der 1990er Jahre

Jungen Regisseuren wie Martín Rejtman, Esteban Sapir oder Alejandro Agresti gelang es in den 1990er Jahren ihre Erstlingsfilme vor allem deshalb zu realisieren, weil sie neue Wege in Produktion sowie Finanzierung ihrer Filme beschritten. Parallel dazu entstanden nicht nur neue Gesetzesentwürfe zur Förderung des nationalen Films, sondern auch Rahmenbedingungen, um diese neuen Filme vorzuführen, zu diskutieren sowie zu verbreiten.

Die Situation des argentinischen Films im eigenen Land Anfang der 1990er Jahre hätte nicht desaströser sein können. Das Kinoland Argentinien, das in den goldenen Zeiten der 1930er die einflussreichste Kinonation Südamerikas darstellte¹⁰, erlebte aufgrund einer chronischen Unterfinanzierung das Rekordtief heimischer Filmproduktionen. Sinkende Zuschauerzahlen und ein flächendeckendes Sterben traditioneller Kinosäle gingen einher mit ausländischen Investitionen multinationaler Kinoketten. Im Laufe der 1990er Jahre begünstigten jedoch verschiedene staatliche Infrastrukturmaßnahmen sowie eine erneut aufkeimende cinephile Kultur ein positives Klima für die Entstehung einer neuen nationalen Filmkultur.¹¹

Zum einen wurde das „Ley del cine“ („Kinogesetz“, Übers. d. A.)¹² initiiert, welches eine staatliche Förderung für heimische Produktionen garantierte und in seiner ersten Version von 1994 die finanziellen Ausgaben für den argentinischen Film um das Fünffache erhöhte. Zum anderen wurde eine „Cuota de pantalla“ („Aufführungs-

¹⁰ Die „Goldenen Jahre“ des Argentinischen Films bezeichnen die Zeit von 1939-1942, begannen aber bereits mit der Ära des Tonfilms in Argentinien im Jahre 1933. Mit 30 Studios, 1.200 Kinos und 56 nationalen Produktionen erreichte die Industrie im Jahr 1942 ihre Höchstzahlen. Vgl. Prutsch, Ursula, „Eine kleine Geschichte des argentinischen Kinos. Von Fin de Siècle zum Nuevo Cine Argentino“, in: *Filme in Argentinien*, Ingruber, Daniela/Prutsch, Ursula (Hg.), Wien: Lit Verlag 2012; S. 11-28. Hier: S. 12-15.

¹¹ Vgl. Campero (2008), S. 30-32 und Batlle, Diego, „De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento“, in: *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Wolf, Sergio (Hg.), Buenos Aires: Tatanka 2002; S. 17-28. Hier S. 17-23: Im Jahr 1991 wurden 16 nationale Produktionen von 1.157.100 Argentinern gesehen, im Jahr 1994 erreichten 11 Filme lediglich 323.513 Zuschauer. Die Anzahl der Kinosäle sank von 2.190 (1950) auf 915 (1985) und schließlich auf 280 (1992). Im Jahr 1975 erreichte noch allein der Film *Nazareno cruz el lobo* von Leonardo Favio ungefähr 3.400.000 argentinische Zuschauer.

¹² „Ley 24.377 – De fomento y regulación de la actividad cinematográfica“ („Gesetz 24.377 - Zur Förderung und Regulierung filmischer Produktion“, Übers. d. A.). Vgl. die vierte und aktuelle Version des argentinischen Kinogesetzes (N° 17.741 vom 10.10.2001) ist hier nachzulesen: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/Ley_17741_to_2001.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

quote“, Übers. d. A.)¹³ durchgesetzt, eine Mindestvorgabe an nationalen Produktionen, die verpflichtend in einem bestimmten Zeitraum in jedem argentinischen Kino aufgeführt werden müssen.

Außerdem etablierte sich zu dieser Zeit eine breite Kultur der Filmkritik in Argentinien. Sukzessiv wurden von heute wegweisenden argentinischen Kritikern neue Filmzeitschriften wie *El amante/cine* (1991 von Quintín, Flavia de la Fuente und Gustavo Noriega), *Film* (1993 u.a. von Fernando Peña und Sergio Wolf) oder *Haciendo Cine* (1995) gegründet, die im Gegensatz zu der Mehrzahl der amtierenden Kritiker dem neuen nationalen Kino generell wohlgesonnen gegenüberstanden und es offen unterstützten. Weiterhin entstanden etliche cinephile Internetseiten wie *Otrocampo*, *Cineismo* oder die wichtige Plattform *cinenacional.com*. Darüber hinaus erschien im Jahr 2001 zum ersten Mal die filmwissenschaftliche Aufsatzsammlung der Universität von Buenos Aires, *Kilómetro 111*.¹⁴

Aus Unzufriedenheit über das vorherrschende Kino in Argentinien Anfang der 1990er Jahre trieb diese frisch formierte Filmkritik das Aufkeimen eines neuen Kinos voran. Bereits im Jahr 1994 publizierte die Zeitschrift *Film* eine Studie über junge argentinische Regisseurinnen und Regisseure mit dem Titel „Una generación de huérfanos. Encuesta a jóvenes directores argentinos“ („Eine Generation von Waisen. Untersuchung über junge argentinische Regisseure“).¹⁵ Im Juni 1995 trennte *El amante/cine* mit ihrem Deckblatt der 40. Ausgabe nach ihrer Ansicht ganz klar die Spreu vom Weizen (vgl. Abbildung 1). Unter dem Titel „Cine argentino“ („Argentinisches Kino“) postulierte sie mit der Nebeneinanderstellung zweier argentinischer Filme aus demselben Jahr den Anfang einer neuen filmischen Bewegung: Links ein Screenshot von Eliseo Subielas *No te mueras sin decirme a dónde vas* (*Stirb nicht, ohne mir zu sagen, wohin du gehst*) mit der Überschrift „Lo malo“ („Das Schlechte“). Rechts ein Ausschnitt aus *Historias breves I* versehen mit „Lo nuevo“ („Das Neue“).¹⁶

¹³ Vgl. Die aktuelle „Cuota de pantalla“ vom 28.05.2012, http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/res_a2012_1706%20cuota%20pantalla.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

¹⁴ Vgl. Campero (2008), S. 26-29.

¹⁵ Vgl. Wolf, Sergio, „Una generación de huérfanos. Encuesta a jóvenes directores argentinos“, in: *Film*, Nr. 8 (Juni/Juli 1994) und Nr.9 (August/September 1994), jeweils S. 12-17. (Übers. d. A.).

¹⁶ Titelblatt von *El Amante/Cine*, Nr. 40 (Juni 1995). (Übers. d. A.).

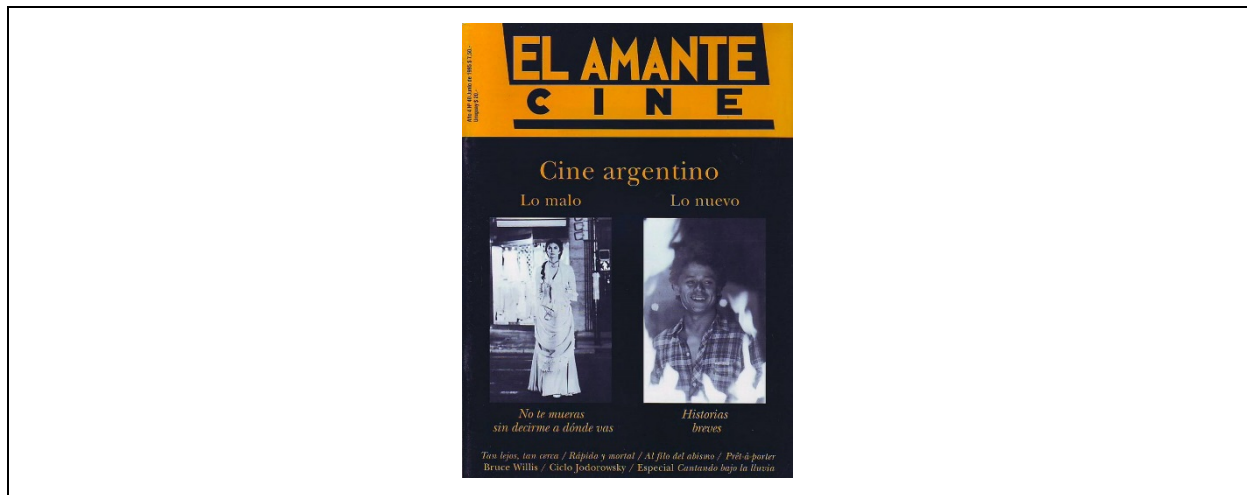


Abbildung 1: Titelblatt von *El Amante/Cine*, Nr. 40 (Juni 1995)

Neben einigen noch bestehenden alternativen Filmzirkeln seitens des INCAA und des *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (Malba, *Museum für latein-amerikanische Kunst von Buenos Aires*) waren es die nationalen Filmfestivals, die sowohl eine Lancierung des neu aufkeimenden argentinischen Kinos ermöglichten, als auch eine Aufführungs- und Diskussionsplattform boten. Nachdem das *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* (*Internationales Filmfestival Mar del Plata*) bereits im Jahr 1954 seine erste Ausgabe feierte, wurde es im Jahr 1996 nach einer 26-jährigen Pause in seinem 12. Jahr neu aufgelegt.¹⁷ Der wichtigere Schauplatz für den Neuen Argentinischen Film ist jedoch das *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI oder BACIFI, *Internationales Festival Buenos Aires für unabhängigen Film*), das seine Premiere im Jahre 1999 feierte. Dessen Gründer Andrés Di Tella sowie sämtliche Direktoren bis zum heutigen Tag stammen aus der Riege eben jener zuvor genannten neuen Filmkritiker. Mit seinem Programm aus künstlerischem und unabhängigem Film bot es zum einen eine ideale Plattform für die neuen Filme, die dort einem aufmerksamen Publikum gezeigt, angemessen diskutiert und mit artverwandten internationalen Filmen aufgeführt werden konnten. Zum anderen half das Festival den jungen Filmemachern, sich auch international zu etablieren. David Oubiña räumt in seinem Artikel „La vocación de alteridad“, in dem

¹⁷ Es handelt sich um das wichtigste Festival in Argentinien, um eines der zwölf beim Filmproduzentenverband FIAPF akkreditierten Wettbewerb-Filmfestivals und, neben dem *São Paulo International Film Festival* und dem *Festival de Cine de Bogotá*, gleichzeitig um das wichtigste internationale Filmfestival Lateinamerikas. Hier wurden *Buenos Aires viceversa*, *Pizza, birra, faso* und *Mala época* uraufgeführt. Vgl. Geschichte des *Internationalen Filmfestivals Mar del Plata*: <http://www.mardelplatafilmfest.com/28/historia/> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

er die Entstehungsbedingungen während dieser Erneuerungsphase des nationalen Kinos betrachtet, dem BAFICI und dem Neuen Argentinischen Film nicht nur eine synchrone Entstehung, sondern gar eine symbiotische Beziehung ein: „El nuevo cine ha necesitado al BACIFI y el BACIFI ha existido gracias al nuevo cine. Tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como éste.“ („Der neue Film brauchte das BAFICI und das BAFICI existiert dank dem neuen Film. Vielleicht ähnelt kein anderes Festival seinen Filmen so sehr wie dieses.“)¹⁸ Das zeigte auch die finanzielle Förderung, die das BAFICI Produktionen des Neuen Argentinischen Films bis zum heutigen Tag zukommen lässt.

Allen voran Martín Rejtman und Alejandro Agresti, strebten die Filmemacher nach einer staatlich unabhängigen Finanzierungsmöglichkeit, die nicht an ästhetische Auflagen gebunden war, wie man sie noch von den Koproduktionen der 1980er Jahre kannte. Eine Alternative stellte die Unterstützung von internationalen Stiftungen wie dem *Hubert Bals Fund* (Niederlande), *Fond Sud Cinéma* (Frankreich) oder *Ibermedia* (Spanien) dar. Eine andere Art der Förderung konstituierte sich durch nationale sowie internationale Filmfestivals wie dem *Sundance Filmfestival*, dem *Internationalen Film Festival Rotterdam*, dem *Internationalen Mar del Plata Filmfestival* sowie dem BAFICI. Daneben bevorzugten es Filmemacher wie Esteban Sapir, ihre Werke gänzlich selbst zu finanzieren oder gleichzeitig als Executive Producer ihrer eigenen Filme oder denen von befreundeten Regisseuren aufzutreten.¹⁹

Typisch für den Neuen Argentinischen Film sind die verschiedenen unabhängigen Produktionsmethoden, die besonders in der Anfangszeit unabdinglich waren. Innerhalb alternativer Netzwerke oder gar mit Freunden wird ein Film mit einem Minimum an finanziellen Mitteln in kürzester Zeit oder lediglich am Wochenende gedreht. Ein Prozess, der neben der alternativen Finanzierung einerseits das Durchbrechen institutioneller Barrieren ermöglicht und ästhetische Freiheit garantiert,

¹⁸ Oubiña, David, „La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino“, in: *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*, Peña, Jaime (Hg.), Madrid: T&B Editores 2009; S. 15-23. Hier: S. 20. (Oubiña verwendet die Abkürzung „Bacifi“, Übers. d. A.).

¹⁹ Vgl. Aguilar (2011), S. 12.

aber andererseits die Fertigstellung besonders dieser frühen Filme des Neuen Argentinischen Films gefährdete.²⁰

Die etablierten Produktionsbedingungen ihrer Vorgänger verliefen auf institutionellem Wege und funktionierten nach festgelegten Schemata. Eine neue flexible und prozessuale Art und Weise Filme zu produzieren hinterfragte zum einen filmpolitische Strukturen, die bis in die 1990er Jahre in Argentinien herrschten. Zum anderen avancierten die widrigen Umstände der Produktion aufgrund eines Minimums an Budget zum essentiellen Bestandteil der Filme: die Arbeit mit nicht-professionellen Schauspielern; ein loses Drehbuch, das sich eher den (prekären) Drehbedingungen anpasst als die Filmarbeiten zu gestalten; eine Handkamera, die Ansichten und Geräusche wahllos aufzunehmen scheint.²¹ Die Regisseure des Neuen Argentinischen Films integrierten diese Unvollkommenheit nicht nur in die Mise-en-scène ihrer Filme, sondern verstanden es, sich diese ästhetisch zunutze zu machen. Agustín Campero attestiert dieser neuen Generation von Filmemachern deshalb, dem oft geäußerten Leitspruch von Jean-Luc Godard zu folgen: es gälte „keine politischen Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen“.²² Vor allem eine fundierte Ausbildung an einer der mittlerweile zahlreichen Filmhochschulen von Buenos Aires, wie der 1991 gegründeten Fundación Universidad de Cine (FUC), garantierte der Generation des Neuen Argentinischen Films ihre technische Versiertheit.

2.3 Initiation und Konsolidierung

Im Jahr 1997 rückte der argentinische Film mit einem Schlag in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Spezialpreis der Jury des renommierten *Internationalen Mar del Plata Filmfestivals* wurde an *Pizza, birra, faso* (*Pizza, Bier, Zigaretten*) verliehen. Der erste Langspielfilm der *Hisotrias-breves*-Regisseure Adrián Caetano und Bruno Stagnaro gilt heute – neben *Mundo grúa* (*Welt der Kräne*, Pablo Trapero, 1999) – als Schlüsselfilm des Neuen Argentinischen Films. Er handelt von einer Gruppe von

²⁰ vgl. Aguilar (2011), S. 8f. Esteban Sapir finanzierte seinen Erstling *Picado fino* zur Gänze selbst. Alejandro Agresti fungierte als Executive Producer von Martín Rejtman's *Rapado*. Adrián Caetano drehte *Bolivia* (2001) mit übrig gebliebenen Filmrollen einer anderen Produktion, Pablo Trapero filmte *Mundo grúa* (1999) mit geliehenen Material der *Fundación Universidad de Cine* (FUC). Alle genannten Werke brauchten jeweils mehrere Jahre, um vollendet zu werden.

²¹ Vgl. Urraca, Beatriz, „Transactional Fictions. (Sub)urban Realism in the Films of Trapero and Caetano“, in: *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Rocha, Carolina/Rêgo, Cacilda (Hg.), Bristol: Intellect 2011; S. 147-161. Hier: S. 148.

²² Vgl. Campero (2008), S. 25.

marginalisierten Jugendlichen, die sich rauchend und Bier trinkend auf den Straßen von Buenos Aires herumtreiben. Ohne ein Zuhause zu besitzen, wandern Cordobés, seine schwangere Freundin Sandra und seine Freunde Pablo, Frula und Megabom zwischen einer Absteige im Hafen- und Arbeiterviertel La Boca und dem Obelisk inmitten der mehrspurigen Avenida 9 de Julio durch ein hektisches, chaotisches Buenos Aires, während sie sich mit Diebstählen und Überfällen mehr schlecht als recht finanziell über Wasser halten. Solidarität findet sich hier lediglich innerhalb der selbst zusammengeschlossenen Bande. Sie stehlen von einem behinderten Straßenmusiker, beklaugen Arbeitslose, überfallen unter anderem eine alte Frau im Taxi und schließlich eine Diskothek mit Schusswaffen. Die zunehmende Brutalität und Radikalität ihrer kriminellen Aktionen endet im Tod aller männlichen Protagonisten, nur Sandra gelingt die Ausreise mit der Fähre ins benachbarte Uruguay. In dokumentarischem Stil beleuchten die beiden Regisseure ein Buenos Aires der Randgruppen, die die Straßen in ihrem Überlebenskampf bevölkern, sowie der Kriminalität, die an jeder Ecke lauert. Wie kein anderer Film zuvor führt *Pizza, birra, faso* nicht nur die gesprochene Sprache, sondern den Slang der Straße radikal in den zeitgenössischen argentinischen Film ein.

Seine Vorreiterrolle innerhalb des Neuen Argentinischen Films nimmt er besonders in Bezug auf zwei Aspekte ein: Der eine bezieht sich auf das Verhältnis der Protagonisten zum urbanen Raum. Auf der Suche nach einem Weg, um möglichst schnell an Geld zu kommen, durchqueren die Jugendlichen eine urbane Umgebung aus lautem Verkehr, Baustellen und öffentlichen Plätzen, in der die arme Bevölkerung versucht, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Die wackelige Kamera und die schnellen Schnitte suggerieren die Hektik einer rauen Metropole, in der das Recht des Stärkeren gilt. Was *Rapado* und *Buenos Aires viceversa* bereits antizipierten, wird in *Pizza, birra, faso* zum zentralen Motiv: Das (ziellose) Umherschweifen durch Buenos Aires.²³

Der andere Aspekt, der zum Paradigma der urbanen Darstellung von Buenos Aires avancieren sollte, betrifft die Schauplätze im Film. Abgesehen von den zwei wohlbe-

²³ Agustín Campero erweitert seinen Begriff für *Pizza, birra, faso* von „deambular por Buenos Aires“ auf „deambular a la deriva“ (vgl. Campero (2008), S. 25 und S. 34), was so viel bedeutet wie „auf Abwegen umherschweifen“. Dies ist insofern für diesen Film treffend, da die Jugendlichen immer weiter in die kriminelle Radikalität abdriften.

kannten touristischen Fixpunkten, dem Obelisk und dem Arbeiterviertel La Boca am Hafen, an denen sich die Gruppe immer wieder versammelt, um gemeinsam Bier zu trinken, handelt es sich um Orte ohne Wiedererkennungswert. Vielmehr charakterisieren den Film die *Nicht-Orte*, die Marc Augé das „Maß unserer Zeit“ nannte:

Ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt. [...] Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren oder die Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert.²⁴

Bei den visuellen Aufnahmen der argentinischen Hauptstadt handelt es sich um die sinnbildliche sowie visualisierte „Rückseite“, die der Titel von Agrestis *Buenos Aires viceversa (Buenos Aires umgekehrt)*, Übers. d. A.) ein Jahr zuvor bereits angekündigt hat. Abweichend von Postkartenmotiven oder Bildern der Werbung sind diese urbanen Aufnahmen gekennzeichnet von Marginalisierung, Betrugereien sowie sozialer und familiärer Zerrüttung. Jens Andermann spricht in Bezug auf die Auswahl der Orte sowie deren Inszenierung auch von einer *De-Ikonisierung* der Stadt.²⁵

Das Jahr 1999 stellte den Beginn einer Konsolidierungsphase für den Neuen Argentinischen Film dar.²⁶ Nicht nur feierte das BACIFI, als heute wichtigstes Festival für unabhängigen Film in Lateinamerika, seine erste Ausgabe. Im selben Jahr wurde hier ein weiteres Schlüsselwerk des Neuen Argentinischen Films prämiert. Pablo Traperos Erstling *Mundo grúa* gewann den Preis sowohl in der Kategorie „Beste Regie“, als auch in der Kategorie „Bester Hauptdarsteller“ und tourte ausgehend vom BAFICI auf weiteren internationalen Filmfestivals. In Schwarz-Weiß-Bildern und dokumentarischem Stil erzählt *Mundo grúa* den Alltag des alleinstehenden, in die Jahre gekommenen Rulo in Buenos Aires, der sich mehr schlecht als recht mit Gelegenheitsjobs über Wasser hält. Er teilt sich eine kleine verdreckte Wohnung mit seinem Sohn im Teenageralter, schwelgt mit seinen alten Freunden gern in seiner

²⁴ Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1994. (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions de Seuil 1992); S. 92 und S. 44.

²⁵ Vgl. Andermann, Jens, *New Argentine Cinema*, London/New York: I.B. Tauris&Co Ltd 2012, S. 35. Bereits in *Rapado* taucht auch das Motiv der Jugendlichen auf, die sich – analog zum Obelisk in *Pizza, birra, faso* – bei einem Monument zum Bier trinken treffen.

²⁶ Vom Jahr 1997 bis zum Jahr 2004 erhöhte sich beispielsweise die Zahl von Premieren argentinischer Filme von 27 auf 69. Vgl. Aguilar (2011), S. 215ff. Die Zuschauerzahlen schnellten allein im Zeitraum von 1994 bis 1997 von 2.123.830 auf 5.229.674 verkaufte Eintrittskarten. Vgl. Batlle (2002), S. 19.

kurzweiligen Rockstar-Vergangenheit als Frontman einer argentinischen Band und verliebt sich in eine Kioskbesitzerin. Eigentlich ein Verlierer der argentinischen Gesellschaft, der aber Lebemann geblieben ist. Ebenso wie *Pizza, birra, faso* zeigt Traperos Film die ungeschönte Kehrseite von Buenos Aires abseits jeglicher touristischer Belange als Ort der sozialen Ungerechtigkeit. Der internationale Erfolg um das Leben eines einfachen Manns, der mit Arbeitslosigkeit und sozialem Abstieg zu kämpfen hat, sollte spätere Produktionen des Neuen Argentinischen Films den Weg ebnen.²⁷

2.4 Ästhetisches Paradigma

Bezüglich der Ästhetik stellt der Neue Argentinische Film ein heterogenes Feld dar. Tatsächlich trifft man auf eine Vielzahl an Stilen und Themen. Entscheidend dabei ist, dass der Neue Argentinische Film vor allem eine Erneuerungsbewegung in Bezug auf die Ästhetik und Produktion des ihm vorangegangenen nationalen Kinos der 1980er Jahre darstellt. Zwar wurden bestimmte ästhetische Entscheidungen aufgrund der zuvor beschriebenen Produktionsbedingungen getroffen, unabhängig davon installierte sich aber auch ein kreatives Regime, das sich in einer grundlegenden Haltung gegenüber dem Medium Film widerspiegelt. Daraus lässt sich zumindest ein kleinster gemeinsamer Nenner der Ästhetik des Neuen Argentinischen Films ableiten.

Generell herrscht eine Tendenz, einen größeren Interpretationsspielraum offen zu lassen, anstatt ein klares Thema vorzugeben. Die Filme fungieren weder als Überbringer einer Botschaft noch werden die Figuren für ihr Verhalten moralisch verurteilt. Vielmehr wird dem Zuschauer ein Einblick in eine meist abgeschlossene Welt eröffnet. Pablo Traperos Milieustudien sind das beste Beispiel dafür. Den Geschehnissen vollkommen ausgeliefert, wird Rulo in *Mundo grúa* zwischen dem Versuch, Arbeit zu finden, und dem neuerlichen Verlust eines Arbeitsplatzes hin- und hergetrieben. Wie in den meisten Filmen, kommt auch hier die Erzählung ohne Höhepunkte oder Allegorien aus, entwirft aber sehr wohl vielschichtige Figuren aus einer

²⁷ Weitere wichtige Produktionen dieser Anfangszeit sind *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2000), *Nueve reinas* (*Neun Königinnen*, Fabián Bielinsky, 2000), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) und *Un oso rojo* (*Ein roter Bär*, Adrián Caetano, 2002). Besonders seit 2001 feiert der Neue Argentinische Film seine größten Erfolge auf internationalen Filmfestivals mit Filmen von u.a. Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, Albertina Carri sowie etlichen Erstlingswerken bis hin zum Oscar-Erfolg von *El secreto de sus ojos* (*In ihren Augen*, Juan José Campanella, 2009).

Vielzahl an Fragmenten. Hinter der persönlichen Welt der Figuren tritt der nationale Kontext zurück, ohne ganz zu verschwinden. Das Ende bleibt offen.²⁸

Wie schon in Bezug auf die Produktionsmethoden erwähnt, sind der Dreh an Originalschauplätzen und die Arbeit mit Laiendarstellern oder eher unbekannten Schauspielern in einer Mehrzahl der Produktionen das Besondere am Neuen Argentinischen Film.²⁹ Bei den Figuren handelt es sich um durchschnittliche Leute und deren Alltagsleben, das oft mit dem der Regisseure oder Darsteller Überschneidungen findet. Als eine Folge von Figuren, Geschichten und Orten, die direkt aus dem Leben entspringen, wendeten sich die Protagonisten radikal der gesprochenen Sprache zu. Der Kontrast zwischen Schweigen und Sprechen, verkörpert durch die Figuren von Lucio und seinem Freund in *Rapado*; der rohe Jargon der Straße unter den Jugendlichen von *Pizza, birra, faso*; die unterschiedliche Sprache der Generationen, zwischen Vater und Sohn in *Mundo grúa*; der aggressiv-rassistische Tonfall, der dem bolivianischen illegalen Arbeitsmigranten Freddy in *Bolivia* entgegenschlägt; der gleichförmige Redeschwall in *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999); das schnell gesprochene, typische Porteño-Spanisch in *Nueve reinas* (*Neun Königinnen*, Fabián Bielinsky, 2000).³⁰ Jeder dieser Filme reizt einen bestimmten Aspekt der Mündlichkeit aus, um sein intendiertes Milieu mit Mitteln der Sprache zu kreieren und zu formen.

Los cineastas conocen bien la diferencia de las palabras y las explotan al máximo, porque saben que esa especie de *hybris* de la oralidad popular posee tanta o más eficacia que los hábitos o los actos de los individuos para el objetivo realista.

[Die Filmemacher waren sich über die Unterschiede der Wörter sehr wohl bewusst und nutzten diese bis zum Maximum aus, weil sie wussten, dass diese Art von populärer, mündlicher *Hybris* für realistische Zwecke genauso wirksam oder noch effizienter war als die Gewohnheiten oder Handlungen der Einzelnen.]³¹

Natürlich waren diese ästhetischen Elemente der Versuch, aus dem traditionellen System des argentinischen Films mit seinen geschliffenen Studio-Dialogen ausubrechen. Aus ihnen spricht aber auch eine große Affinität zum Dokumentarischen und die Überzeugung, das alltägliche Leben ohne Pathos roh und ungeschliffen abzubilden. Die Kamera beobachtet dabei, sie inspiziert, sie erforscht ihre Umge-

²⁸ Vgl. Aguilar (2011), S. 20f.

²⁹ Analog zur Nouvelle Vague wurden auch aus einer Vielzahl dieser Darsteller mittlerweile Stars. Beste Beispiele sind Ricardo Darín, Daniel Hendler oder Ines Efrón.

³⁰ Vgl. Wolf (2002), S. 36.

³¹ Bernini (2003), S. 94. (Kursivsetzung d. d. Verfasser, Übers. d. A.).

bung und lässt den Protagonisten Raum zur Entfaltung.³² Anstatt Masken einer fiktiven Rolle zu tragen, sollten Menschen, Orte und Geschichten möglichst direkt aus dem Leben entspringen.

Nuevos cineastas, como Caetano y Stagnaro, opusieron una idea del cine como *transparencia* a la opacidad del cine previo, respecto de una realidad contemporánea que debía registrarse.

[Neue Filmschaffende, wie Caetano und Stagnaro, setzten der Undurchsichtigkeit des vorangegangenen Kinos eine Idee entgegen, die das Kino als *Transparenz* verstand, in Bezug auf eine gegenwärtige Realität, die sich abzeichnen sollte.]³³

Die Filme des Neuen Argentinischen Films sind fest in der Gegenwart verankert. Am Beispiel Einzelner greifen sie landesweite Problemthemen auf. Sie beschäftigen sich mit Korruption (*El bonaerense*), Arbeitslosigkeit (*Mundo grúa*), (ungeahnteter) Kriminalität, die zur Selbstjustiz aufruft (*Rapado, Nueve reinas*) und Problemen der Migration (*Bolivia*). Subtil schwingt die Vergangenheit entweder in Form von süßer Melancholie (Rulos ehemalige Rockstar-Vergangenheit in *Mundo grúa*) oder als bitterer Nebengeschmack mit (die früheren Folterer der Militärdiktatur sind die Adoptiveltern eines Kindes von Verschwundenen in *Buenos Aires viceversa*). Dabei wird jedoch stets die Aktualität der früheren Ereignisse als essentieller Teil der Gegenwart akzentuiert. Aspekte der argentinischen Geschichte werden deshalb stets als individuelle Erlebnisse oder Momente inszeniert. Dies gilt sowohl für den entmystifizierten Einsatz von Tango-Musik als auch für die Personifizierung der Verbrechen der Militärdiktatur und ihrer Verbindung mit Einzelschicksalen aus der argentinischen Gegenwart.

Die Gemeinsamkeiten der Regisseure des Neuen Argentinischen Films liegen vor allem in einer ähnlichen Haltung in Bezug auf die Einstellung zum Filmemachen, welche sich letztendlich in verschiedenen ästhetischen Ausprägungen in den Filmen selbst widerspiegelt. Ein gemeinsamer Aspekt ist jedoch allen diesen frühen Filmen evident: Ihr essentieller Schauplatz ist die Metropole Buenos Aires. Sergio Wolf, der

³² Ein extremes Beispiel hierfür sind die Filme von Lisandro Alonso, in denen Raum und Zeit neu bemessen werden. Vgl. Aguilar S. 18 und Oubiña S. 391f. Jedoch gibt es ebenso eine Anzahl früherer Filme, besonders aus der Feder von Juan José Campanella, die sich diesem dokumentarischen Credo widersetzen, jedoch nicht zum Kern des Neuen Argentinischen Films gezählt werden. Wie wir später sehen werden, gehören diese Filme zu einem bestimmten Typus, der besonders auf internationaler Ebene kommerziell erfolgreich war, vgl. den Gewinn des Oscars für den besten ausländischen Film im Jahre 2010 für *El secreto de sus ojos*.

³³ Bernini (2003), S. 89. (Kursivsetzung d. d. Verfasser, Übers. d. A.).

am stärksten auf die Heterogenität innerhalb des Neuen Argentinischen Films pocht, sieht die Stadt als einen Schlüsselaspekt der Gemeinsamkeiten.

La ciudad y la periferia van a ser las contraseñas, el punto de afirmación de una pertenencia que les [los nuevos realizadores, Anm. d. A.] permita dejar en suspenso aquella ‚orfandad‘.

[Die Stadt und die Peripherie werden die Schlüsselwörter sein, der Ausschlag gebende Punkt einer Zugehörigkeit, was ihnen [den neuen Regisseuren, Anm. d. A.] erlauben wird von jenem ‚Status der Waisen‘ abzurücken.]³⁴

Während sich erst die Filme nach der Jahrtausendwende in die argentinische Peripherie begeben³⁵, entwickeln die wegweisenden Werke während der Anfangs- und Konsolidierungsphase des Neuen Argentinischen Films neue Strategien in der Repräsentation der argentinischen Hauptstadt. Auf diese Weise ging die filmische Erneuerungsbewegung des argentinischen Kinos auch mit einer neuen filmischen Repräsentation von Buenos Aires einher.

³⁴ Wolf (2002), S. 30. Die Bezeichnung der „Waisen“ bezieht sich auf die schon erwähnte Studie der Zeitschrift *Film* aus dem Jahre 1994, die den Titel „Una generación de huérfanos“ („Eine Generation von Waisen“) trug. Der Titel lässt sich auch als metaphorische Antwort eines Großteils der Regisseure des neuen Kinos auf die Frage nach den Wurzeln des Neuen Argentinischen Films im vorangegangenen nationalen Kino sehen. Vgl. Wolf (2002), S. 29.

³⁵ Erst ab dem Jahre 2001 begaben sich Regisseure vermehrt in ländliche und abgelegene Regionen Argentiniens, allen voran Lisandro Alonso und Carlos Sorín, die im subtropischen Norden an der Grenze zu Paraguay drehten (*La libertad/Die Freiheit*, 2001; *Los muertos/Die Toten*, 2004; *El camino de San Diego/Der Weg des heiligen Diego*, 2006) oder im südlichen Patagonien (*Liverpool*, 2008; *Historias mínimas/Kleine Geschichten*, 2002; *Bombón: El perro/Bombón-Eine Geschichte aus Patagonien*, 2004). Auch Lucrecia Martel, deren Filme in der Provinz Córdoba (*La ciénaga/Der Morast*, 2002) oder Salta (*La mujer sin cabeza/Die Frau ohne Kopf*, 2008) angesiedelt sind, führt es für ihre Arbeit aus Buenos Aires heraus.

3. Buenos Aires im Spielfilm des Neuen Argentinischen Films – Eine Topologie

Buenos Aires im zeitgenössischen argentinischen Film ist nie lediglich nur Schauplatz oder Kulisse. Immer ist die Stadt bewusst mit in die Inszenierung eingebunden, ist neben den Protagonisten eine dramaturgisch wichtige Figur und avanciert sogar zum Akteur, der das Geschehen mitbestimmt. Angelehnt an Guntram Vogt kann man hier von Buenos Aires in den Werken des Neuen Argentinischen Films nicht nur als „Stadt im Film“, sondern als „kinematografische Stadt“³⁶ sprechen. Die argentinische Hauptstadt, die spätestens seit Macedonio Fernández und Jorge Luis Borges einen großen Stellenwert innerhalb der Literatur innehat, erweist sich nun ebenso als genuin filmische Stadt wie die Metropolen Paris oder New York.

Buenos Aires viceversa liefert uns ein fragmentiertes Bild der argentinischen Hauptstadt. *Mundo grúa* oder *Rapado* generieren eine Stadt aus einer Collage von *Nicht-Orten*. Dieser „Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“³⁷ Daraus entsteht ein „urbanes, lateinamerikanisches Irgendwo“, das wir erst durch narrative Hinweise oder durch die Rede der Figuren mit der argentinischen Hauptstadt verknüpfen. *Pizza, birra, faso* beschreibt die Bewegung weg von den Zentren der Stadt hin zu den entlegenen Stadtvierteln (*barrio*). *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2000) oder *Un oso rojo* (*Ein roter Bär*, Adrián Caetano, 2002) komplementieren diese Bewegung, indem sie ihren Fokus ausschließlich auf den Großraum (Gran Buenos Aires) oder die Vorstadt (*suburbio*) von Buenos Aires richten. *El bonaerense* porträtiert die korrupten Machenschaften der Polizei des Großraums Buenos Aires (*policía bonaerense*) anhand des beruflichen Aufstiegs von Zapa, der nach einem Raubüberfall eigentlich eine Gefängnisstrafe verbüßen müsste, durch Beziehungen seines Onkels jedoch bei der Polizei gelandet ist. In *Un oso rojo* kehrt der Protagonist Oso nach einer siebenjährigen Gefängnisstrafe, die er nach einem Raubüberfall absitzen musste, zu seiner Frau und seiner kleinen Tochter in einen Vorort von Buenos Aires

³⁶ Vogt, Guntram, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900 – 2000*, Marburg: Schüren 2001, S. 26.

³⁷ Augé (1994), S. 121.

zurück. Der Neubeginn mit seiner Familie scheitert an der dort herrschenden Kriminalität und Armut.

Im Angesicht des Großraums Buenos Aires verliert das urbane Zentrum seine Gewichtung, existiert lediglich für touristische Belange oder verschwindet zur Gänze. Buenos Aires wird zur Stadtlandschaft. In den Werken des Neuen Argentinischen Films mutiert die Stadt zur lateinamerikanischen *Megalopolis*, wie sie Jean Franco charakterisiert. „And since the megalopolis cannot be imagined as a totality, community, identity, and subjectivity have had to be rethought or refashioned from fragments and ruins.“³⁸ Kein Film symbolisiert dies eindringlicher als *Luna de Avellaneda* (*Moon of Avellaneda*, 2004) von Juan José Campanella. Román und seine Familie kämpfen an der Seite des ganzen Stadtviertels um das Überleben ihres alten Freizeitclubs, der in vergangenen Zeiten als Mittelpunkt der Gemeinde fungierte. In nostalgischen Rückblenden erinnert man sich an seine ruhmreiche Vergangenheit und an dessen Stellenwert in der eigenen Sozialisation. Im Laufe des Films wird auf diese Weise deutlich, dass die eigene Identität sowie das Bestehen von Románs Ehe, der Fortbestand seiner Familie als auch der Gemeinschaftssinn des Viertels an die Rettung des Clubs gekoppelt sind.

Im Neuen Argentinischen Film erscheint Buenos Aires als Konglomerat verschiedener Ausprägungen des urbanen Chaos, das als Kontrast zu der relativen Sicherheit und Ruhe innerer Räume inszeniert ist.³⁹ Dies streichen die Filme schon zu Beginn heraus: Untermalt von urbanem Verkehrs- und Menschenlärm beginnt Daniel Burmans *El abrazo partido* (*Die verlorene Umarmung*, 2004, Übers. d. A.) auf einem Gehsteig voller Menschen, denen der Protagonist und Erzähler des Films, Ariel (Daniel Hendler), wie in einem Hindernislauf ausweicht, bevor er in die Shopping-Passage einbiegt, in der seine Mutter ein Unterwäschegeschäft besitzt. Die Kamera folgt ihm in unscharfen, verwackelten Bildern, fängt Ariel in der Menge mit schnellen Zooms oder Reißschwenks ein (vgl. Abbildungen 2). Diese Eindrücke werden als Jump Cuts aneinander gefügt. Als einziges kontinuierliches Element zur fragmentierten Sicht auf die hektische Stadt fungieren Zwischentitel sowie Ariels Off-Kommentar, der die verschiedenen Geschäftsinhaber wie Familienmitglieder vorstellt. Jegliche

³⁸ Franco, Jean, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2002, S. 190.

³⁹ Wie schon erwähnt, weicht die Darstellung der Innenräume von *Buenos Aires viceversa* mehrheitlich hiervon ab.

Erinnerung von Gemeinschaft verbindet Ariel mit diesem Zusammenschluss von Geschäften und den Menschen, die sie betreiben. Neben seiner Mutter leitet auch sein Bruder eine Import-Export Firma im Obergeschoss der Passage, während sein Vater die Familie früh verlassen hat, weil die Mutter eine Affäre mit einem der Ladenbesitzer hatte. Die Abwesenheit des Vaters symbolisiert die abhanden gekommenen Wurzeln, denen Ariel während des ganzen Films nachjagt. Ariels Großeltern sind polnische Juden, die während des Zweiten Weltkriegs nach Argentinien geflohen sind. Aufgrund seiner Abstammung bemüht er sich nun um einen polnischen Pass, um seinerseits nach Europa emigrieren zu können.



Abbildungen 2 – *El abrazo partido* (Argentinien 2004): a (00:00-00:01), b (00:00-00:01), c (00:00-00:01)⁴⁰

In *Ronda nocturna* (*Der Nachtschwärmer*, Edgardo Cozarinsky, 2005) ist der Protagonist Víctor (Gonzalo Heredia) nur einer von vielen, der unentwegt nachts durch die Straßen von Buenos Aires wandert, wo er sein Geld als Prostituiertes verdient. Er durchstreift dabei die verschiedenen Milieus seiner Klienten, hat ebenso im Luxushotel wie im Auto unter einer Brücke Sex, während er immer wieder zu den Orten der Prostituierten, den Straßenstrichen, Stundenhotels und einzelnen Bars und Restaurants zurückkehrt. Während hier die Kamera statisch bleibt, evoziert die Mise en scène aus Müllsammlern, mit Autos vollgestopften Straßen und vorbeiziehenden Passanten eine ärmliche sowie anonyme urbane Atmosphäre. Buenos Aires ist hier eine Stadt, die niemals schläft. Ihr pochender Puls das diffuse Hintergrundgeräusch bestehend aus Verkehrslärm.

Aus einem fahrenden Verkehrsmittel werfen wir in *Pizza, birra, faso* zu Beginn flüchtige, verwackelte Blicke auf urbane Szenen. Noch eindringlicher als in *Ronda nocturna*, weil der Zuschauer seinen reinen Beobachterstatus verlässt, entsteht hier eine Collage der städtischen Armut von Menschen, die die Straßen in Massen bevölkern, inmitten des lärmenden Verkehrs aus ratternden Motorrädern und hupen-

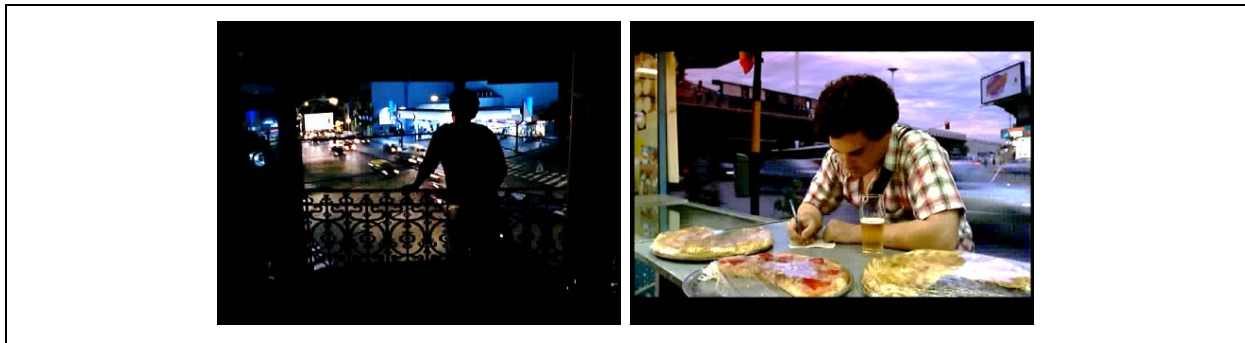
⁴⁰ Zeitangaben immer in (hh:mm).

den Autos (vgl. Abbildungen 3): Verkäufer mit Essensständen, obdachlose Alte, bettelnde junge Mütter und jugendliche Scheibenputzer, die die Schlangen wartender Autos an den roten Ampeln durchqueren, aber auch flüchtige Blicke auf Armenviertel und Hochhäuser von Buenos Aires. Diese visuellen Fragmente der städtischen Unterschicht sind lediglich verbunden durch Cumbia-Musik und den Polizei-Funkspruch, der alles zu überwachen scheint.

Analog zu *L'auberge espagnole* (*L'auberge espagnole – Barcelona für ein Jahr*, Cédric Klapisch, 2002) porträtiert *Solo por hoy* (*B. Aires – Solo por hoy*, 2001) von Ariel Rotter den Alltag, die Zukunftsträume sowie Ängste von fünf jungen Erwachsenen um ihre Wohngemeinschaft in Buenos Aires. Marón will in der Medienbranche arbeiten, findet aber keinen Job und muss sich deshalb immer wieder Geld vom despotischen Vater erbetteln. Sein Bruder Fer hat den elterlichen Kontakt längst abgebrochen, wohnt vorübergehend in der Wohngemeinschaft, obwohl er am liebsten seine Arbeit als Anstreicher aufgeben und aufs Land ziehen würde. Ailí stammt aus China, arbeitet als Motorrad-Kurierin, während sie Künstlerin werden will. Equis hat Liebeskummer und versucht als Küchenhilfe genug Geld zu sparen, um nach Paris zu fliegen. Toro reinigt Teppiche in großen Hotels, während er davon träumt, Schauspieler zu sein. Fungiert das WG-Leben innerhalb der vier Wände noch als relative Oase der Gemeinschaft, liest sich der Einsatz von Zeitraffern bei der Darstellung des Verkehrs von Buenos Aires wie eine Parabel auf die unkontrollierte Geschwindigkeit des urbanen Lebens. Während Marón auf dem Balkon steht oder einen Brief an einem Tisch schreibt, ziehen die Fahrzeuge rasend schnell an ihm vorbei (vgl. Abbildungen 4). Hat Ailí auf ihren Motorradfahrten auf den großen Autobahnen außerhalb der Stadt noch eine geordnete Übersicht über Buenos Aires, avancieren die Fahrten durch die Metropole zu regelrechten Zeitreisen. Der Blick auf die Gebäude, die Autos und die Schilder während der Motorradfahrten wird hier durch den Einsatz von Zeitraffern in Verbindung mit einer wackeligen Kamera in die absolute Unkenntlichkeit gesteigert (vgl. Abbildungen 5). Das verschwommene Lichtermeer entbehrt jeglicher Referentialität.



Abbildungen 3 – *Pizza, birra, faso* (Argentinien 1998): a (00:01), b (00:01), c (00:01)



Abbildungen 4 – *B. Aires – Solo por hoy* (Argentinien 2001): a (01:01), b (01:21)



Abbildungen 5 – *B. Aires – Solo por hoy* (Argentinien 2001): a (00:01), b (00:12), c (00:12)

Die zeitgenössischen Darstellungen von Buenos Aires schaffen das Bild eines heterogenen urbanen Raumes, der innerlich zerrüttet ist. Auf diese Weise untergraben sie den Diskurs um Buenos Aires als kultivierte und kosmopolitische Großstadt, die sich vielmehr mit europäischen als lateinamerikanischen Hauptstädten identifiziert sowie von den Problemen des restlichen Landes verschont ist.⁴¹ Diesen besonderen Status von Buenos Aires als „Stadt der Ersten Welt“ innerhalb Lateinamerikas sieht Adrián Gorelik vor allem in einem literarischen Diskurs um die „figura de las dos Argentinas“ („Figur der zwei Argentinien“) ⁴² begründet. Seine Entstehung

⁴¹ Vgl. Page, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham and London: Duke University Press 2009, S. 111.

⁴² Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed. Argentina 2004, S. 167. (Übers. d. A.).

ortet er im rechtsnationalen Lager in den 1930er Jahren am Beispiel der Werke des Schriftstellers Eduardo Mallea, der die weltoffene Stadt mit dem authentischen Landleben kontrastierte. Die Weiterentwicklung dieser Figur beschreibt er schließlich am Beispiel linksgerichteter Werke ab den 1950er Jahren. Diese griffen die „Version der zwei Argentinien“ wieder auf, indem sie die Gegenfigur zur Stadt in Form der Elendsviertel oder in Gestalt des Migranten innerhalb eines urbanen Settings selbst artikulierten. Es geht um das Thema der Provinzler, die zur Arbeitssuche nach Buenos Aires kamen.

La otra versión antiurbana, la versión propiamente de la izquierda, es la que había internalizado en la propia ciudad la figura de ‚los dos países‘, a través de la capacidad contestataria de los migrantes (la ‚villa‘ de Verbitsky, la ‚cabecita‘ en Rozenmacher).

[Die andere antiurbane Version, die eigene Version der Linken, ist diejenige, die die Figur ‚der zwei Länder‘ in der Stadt selbst mit Hilfe der potentiellen Protestfähigkeit der Migranten verinnerlicht].⁴³

In ihren verschiedenen Modifikationen geht es bei der „Figur der zwei Argentinien“ immer darum, eine Gegenseite zu etablieren, um die Werte einer anderen Seite wahlweise zu degradierenden oder hochzuheben.

Das besondere innerhalb des Neuen Argentinischen Films ist nun, dass solch eine messianische Gegenfigur zur Stadt, wie sie in früheren Versionen die Provinz oder die Elendsviertel darstellten, nicht mehr besteht. Jeglicher Aspekt von Buenos Aires speist sich sowohl aus der verkommenen Moral als auch aus den sozialen Problemen. Jegliche Motive, wie die Reise aus der Stadt, der Migrant, die Arbeit oder die Jugend, die in der Tradition der argentinischen Fiktion als moralisches Gegenbild zur Härte von Buenos Aires fungierten, stellen einen ebenso verlorenen, moralischen Posten dar: Silvia Prietos Urlaub am Meer ist genauso trostlos inszeniert wie ihr Leben in der Stadt; der bolivianische illegale Immigrant Freddy in *Bolivia* ist außerhalb seines gastronomischen Arbeitsbereiches ebenso ein betrunkenen, pöbelnder Gast wie die Einheimischen, die er in seinem Restaurant als Koch bedient, und betrügt seine Frau bei der ersten Gelegenheit; Rulos Arbeit in *Mundo grúa* ist immer nur temporär und seine Lebensbedingungen werden mit jeder neuen Arbeit, die er

⁴³ Gorelik (2004), S. 170f. (Übers. d. A.). Gorelik bezieht sich hier auf den Roman *Villa miseria también es América* (*Elendsviertel sind auch Amerika*, Übers. d. A.) von Bernardo Verbitsky aus dem Jahre 1957, der den Begriff *villa miseria* (Elendsviertel) begründete, und *Cabecita negra* (*Schwarzes Köpfchen*, Übers. d. A.) von Germán Rozenmacher.

annimmt, schlechter, während sein heranwachsender Sohn schon jetzt als derselbe Versager erscheint wie sein Vater; selbst die Jugend verleiht den Protagonisten in *Pizza, birra, faso* kein zuversichtliches Gefühl für ihr zukünftiges Leben, statt dessen bewegen sie sich in einer Abwärtsspirale aus Armut und Kriminalität.

Eine klassische argentinische Gegenversion zur Metropole bestand in der Stadtflucht und in der Bewegung hin zu reinen Orten der Kultur oder der Natur als Reise der Selbsterkenntnis, die durch die Masken der Großstadt verwehrt war.⁴⁴ Im Neuen Argentinischen Film geht es hingegen um die „desmitificación de la provincia en la descomposición de la oposición civilización/barbarie“ („die Demystifizierung der Provinz innerhalb der Dekomposition der Opposition Zivilisation/Barbarei“).⁴⁵ Immer wenn die Flucht aus der Stadt angestrebt wird, bleibt sie reine Träumerei (*Solo por hoy*), wird der Plan zu emigrieren wieder aufgegeben (*El abrazo partido*) oder die ersehnte Ausreise endet mit dem Tod (*Pizza, birra, faso*). Die argentinische Hauptstadt wird zwar als unwürdiger und rauer, aber eben auch als einzig möglicher Lebensraum inszeniert, zu dem keine tatsächlichen örtlichen Alternativen mehr existieren, weil sich diese als ebenso lebensfeindlich herausstellen. Ebenso ist es in *Medianeras*. Zwar wird die Stadt von Martín als Ursprung allen Übels ihrer Bewohner angeklagt, jedoch flüchtet er sich ins Internet und Mariana in erfundene Geschichten. Das tatsächliche Verlassen der Stadt wird dabei nicht einmal in Erwägung gezogen, sondern eher abgewertet, indem Martín die Emigration seiner Ex-Freundin sarkastisch stigmatisiert.

Eine weitere Besonderheit liegt darin, dass sich die moralischen sowie sozialen Probleme des Landes in den Darstellungen des Neuen Argentinischen Films durch alle sozialen Schichten von Buenos Aires ziehen. Armut, Arbeitslosigkeit oder unwürdige Lebens- und Arbeitsbedingungen werden zwar immer noch innerhalb einer marginalisierten Personengruppe verhandelt (*Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa, Bolivia*), jedoch dringt die Prekarität bis in die städtische Mittelschicht (*Cama adentro*, Jorge Gaggero, 2004) und in bessergestellte Berufsparten wie die von Ärzten oder Anwälten vor, von denen man dachte, sie würden der Krise trotzen (*Carancho*). Dabei werden auch noch so durchschnittliche Bewohner von ihr erfasst (*Rapado*,

⁴⁴ Vgl. Gorelik (2004), S. 169f.

⁴⁵ Donoso Pinto, Catalina, *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once films chilenos y argentinos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2007, S. 12. (Übers. d. A.).

Silvia Prieto, Los guantes mágicos). Besonders auffällig ist, dass vor allem die archetypischen Figuren der argentinischen Krise, wie die *piqueteros*⁴⁶, die *carcerole-ros*⁴⁷ oder andere Bilder des Protests, wie man sie aus dem zeitgenössischen argentinischen Dokumentarfilm vor allem von Fernando Solanas (*La dignidad de los nadies/Die Würde der Ärmsten*, 2005; *Memoria del saqueo/Chronik einer Plünderung*, 2004) kennt, fast gänzlich abwesend sind. Dies trägt dazu bei, dass nationale Missstände nicht nur mit den klassischen sozialen Randgruppen assoziiert werden, sondern ein breites Relief einer krisengebeutelten Nation entsteht, das alle Teile der Gesellschaft miteinschließt. Dieser allmächtige Eindruck der Prekarität trifft auch auf die Orte der Stadt zu. Zum einen geschehen kriminelle Handlungen an Orten ohne besonderen Wiedererkennungswert, die sich überall in Buenos Aires befinden könnten. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Beliebigkeit, die suggeriert, dass jeder Einwohner überall zum Opfer eines Verbrechens werden kann. Zum anderen wird die Kriminalität inmitten der wohlhabendsten Stadtviertel (*Nueve reinas*: Puerto Madero) oder der Touristenregion (*Pizza, birra, faso*: Obelisk oder Avenida 9 de Julio) inszeniert. Dies zeigt ebenso die urbane Grenzenlosigkeit der Illegalität wie die in ihrer Gewaltbereitschaft potenzierten Verbrechen in den Vorstädten von Buenos Aires (*Un oso rojo, El bonaerense*), was darüber hinaus die enorme territoriale Ausdehnung der krisengebeutelten Stadt suggeriert.

Während die gesellschaftlichen Schichten vielfältig im Neuen Argentinischen Film repräsentiert sind, wird jedoch auch eine wachsende soziale Segregation innerhalb der argentinischen Gesellschaft widergespiegelt, indem das Motiv des Klassenkonflikts so gut wie inexistent ist. Vielmehr wird Buenos Aires als eine Stadt porträtiert, die entlang von Klassenzugehörigkeit geteilt ist.⁴⁸ Dies versinnbildlicht ein Establishing Shot in Pablo Traperos *Elefante blanco (Weißer Elefant, 2012)*. Hoch über den Dächern erwacht der frisch nach Buenos Aires gekommene Padre Nicolas. Sein erster Blick auf die Stadt spiegelt eben jene soziale Segregation wider: Ein Schwenk der Kamera gleitet vom Stadtzentrum zum angrenzenden Elendsviertel, welche in der argentinischen Hauptstadt abgeschottet voneinander Seite an Seite existieren.

⁴⁶ Meist arbeitslose Demonstranten der unteren Schichten, die vor allem durch illegale (Straßen-) Blockaden (sog. „piquetes“) auf ihre schlechte wirtschaftliche Situation hinweisen.

⁴⁷ Demonstranten, die eher der Mittelschicht entstammen. Deren Protest zeichnet sich dadurch aus, dass sie durch die Straßen ziehen, während sie u.a. auf Töpfe trommeln.

⁴⁸ Vgl. Page (2009), S. 180f.

Die immer größer werdende soziale Segregation zeigt sich im eingeschränkten, gleichförmigen Umfeld, in dem sich die Protagonisten des Neuen Argentinischen Films bewegen. *Bolivia* spielt fast ausschließlich in einem Ecklokal, *El abrazo partido* zum größten Teil in einer kleinen Einkaufspassage. Beide Male sind diese Orte auch Schutz vor staatlichen oder städtischen Widrigkeiten. Nie gelingt es den Figuren, ihren begrenzten Raum oder die ihnen zugehörigen Orte oder Stadtviertel zu überschreiten. Aus Angst vor Kriminalität zieht sich die Mittel- und Oberschicht ins Private zurück (*Cama adentro*) oder ihre Mobilität beschränkt sich auf ein paar Häuserblocks im eigenen Viertel (*Silvia Prieto*, *Rapado*). So oder so ist der Kontakt mit anderen sozialen Schichten eigentlich nicht existent.⁴⁹ „The Crisis was to accentuate the deep divisions that had always existed between city and country and between *barrio* and *villa* in Argentina, making visible the enormity of the chasm between the nation's richest and its poorest.“⁵⁰

Die Krise hat auch die Stadt erreicht, die letzte Bastion früheren Wohlstandes und Zuflucht aller Menschen auf der Suche nach Arbeit. Sie steckt nicht mehr nur in den wenig sichtbaren Ritzen der Gesellschaft, sondern zeigt ihr Gesicht offen durch alle Gesellschaftsschichten und Lebensbereiche hindurch. Und weil sie bereits jeden Winkel des Landes infiziert hat, wird eine Flucht aus der Stadt in die Peripherie obsolet. Ist und bleibt der Neue Argentinische Film in Bezug auf seine Themen, Stile und Ästhetik ein heterogenes Feld, kann man gemeinsame Tendenzen vor allem in der Darstellung der Stadt Buenos Aires ausmachen.

3.1 Buenos Aires als zentraler Ort der Krise

Im Dezember 2001 erreichte die wirtschaftliche Rezession Argentinien der 1990er Jahre ihren Höhepunkt in Form des Zusammenbruchs des argentinischen Finanzsystems. Der Rückzug ausländischer Investoren, das Einfrieren von Konten der einheimischen Bevölkerung und eine rasche Entwertung des argentinischen Pesos führten zu einer Reihe von weitreichenden Protesten in der Bevölkerung sowie einer Phase

⁴⁹ Wiederum ist *Buenos Aires viceversa* als Ausnahme zu sehen. Zumindest Daniela, die der unteren Mittelschicht entstammt, gelingt es mühelos zwischen den verschiedenen im Film repräsentierten Schichten hin und herzuspringen. Sie freundet sich mit dem Straßenjungen Bocha an, während sie für das reiche Ehepaar arbeitet und ihr (Ex-)Freund durchaus wohlhabend ist. Zur genaueren Betrachtung vgl. Chamorro, Alberto, *Argentina, cine y ciudad. El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*, Mar del Plata: EUDEM, Ed. Univ. de Mar del Plata 2011, S. 107-110.

⁵⁰ Page (2009), S.111.

politischer Instabilität, in der Argentinien fünf Präsidenten innerhalb von weniger als zwei Wochen verabschiedete.⁵¹ Genau während dieser Zeit der größten wirtschaftlichen Probleme und ziviler Unruhen feierte der Neue Argentinische Film seine ersten Erfolge. Nach der Kulmination der Krise 2001 gelang ihm der Durchbruch auf internationalen Festivals. Somit ist es wenig verwunderlich, dass die Jahre der sozio-ökonomischen Krise nicht nur ein zentrales Thema der zeitgenössischen Filme bilden, sondern der argentinischen Hauptstadt dabei eine tragende Rolle zukommt: „the big city, Buenos Aires, as a key site of crisis, indeed as the eye of the storm.“⁵²

In ihrem Artikel „Nine Queens. A Dark Day of Simulation and Justice“ attestiert Gabriela Copertari der argentinischen Gesellschaft eine gemeinsame soziale Erfahrung von Verlust, die sich aus dem Prozess des Verschwindens des Staates aufgrund der neoliberalen Politik des argentinischen Präsidenten Carlos Menem (1989-99) sowie der Erosion nationaler Gemeinschaft speist. Daraus leitet sie eine Gemeinsamkeit für den Neuen Argentinischen Film ab: „they all stage narratives of disintegration (communitarian, political, social, economic, cultural, familial and personal).“⁵³

Nueve reinas ist eine der sehr erfolgreichen Produktionen Argentiniens der letzten Jahre, gehört aber aufgrund seiner konventionelleren Ästhetik nicht zum inneren Zirkel des Neuen Argentinischen Films. Den Film zeichnet jedoch vor allem eine originelle Narration aus. In einer Tankstelle wird der Gauner Marcos, dem gerade sein Partner abhandengekommen ist, seinerseits Zeuge einer kleinen Betrugerei von Juan, aufgrund dessen er versucht, diesen als Partner zu gewinnen. Als Juan schließlich einwilligt, hören die beiden von einer Fälschung sehr wertvoller Briefmarken mit dem Namen „Neun Königinnen“, die angeblich von Marcos Partner angefertigt wurde, woraufhin Marcos diese an einen reichen, spanischen Geschäftsmann verkaufen will, der gerade zufällig in demselben internationalen Hotel wohnt, in dem seine Schwester Valeria arbeitet. Als der Deal schon besiegelt ist, werden den beiden die Briefmarken bei einem Überfall auf der Straße gestohlen. Daraufhin beschließen sie, die Originalbriefmarken der Schwester des Fälschers abzukaufen,

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 1ff.

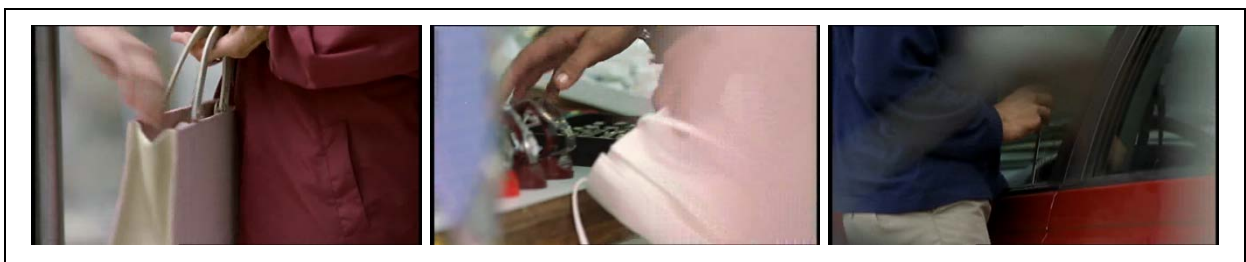
⁵² Andermann (2012), S. 30.

⁵³ Copertari, Gabriela, „Nine Queens. A Dark Day of Simulation and Justice“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, Vol. 14/Nr. 3 (2005); S. 279-293; Hier: S. 279.

die im Edificio Kavanagh wohnt, indem sie ihr Ersparnis zusammenkratzen (50.000 Pesos von Juan, 200.000 von Marcos, die Summe, um die er Valeria um das Erbe ihrer Großeltern betrogen hat). Nachdem das Geschäft über die Bühne gegangen ist, kann Marcos den Scheck jedoch nicht bei der Bank einlösen, weil diese Pleite gegangen ist. Die letzte Szene hält einen Twist bereit. Juan heißt eigentlich Sebastián und ist Valerias Freund, der ihr geholfen hat, das von Marcos gestohlene Erbe ihrer Großeltern zurückzugewinnen. Ebenso sind sämtliche an dem Geschäft beteiligte Personen von den beiden für den reibungslosen Ablauf ihres Plans engagiert worden.

Buenos Aires ist hier eine Stadt voll von Kriminellen. Sie spiegelt eine Gesellschaft ohne Gemeinschaftssinn wider, in der sich die Zahl der Opfer und Täter aufwiegt und in der der Staat keine rechtliche Instanz mehr darstellt. Beispielhaft veranschaulicht Marcos dies, um Juan davon zu überzeugen, mit in seine Betrügereien einzusteigen, da ja schon die ganze Stadt in solche verstrickt ist. Seine Stimme beschreibt eine Collage von aneinandergereihten Momentaufnahmen Einzelner mitten im städtischen Gewimmel, die gerade dabei sind, ihre krummen Geschäfte zu drehen (vgl. Abbildungen 6):

Der da, spioniert seinem Opfer nach, das er nachher überfallen wird. Sie sind alle da, aber du siehst sie nicht. Darum geht es. Sie sind da, und sie sind doch nicht da. Also pass auf den Aktenkoffer, die Tasche, die Haustür, das Fenster, das Auto auf. Pass auf deine Ersparnisse auf und auf deinen Arsch. Denn sie sind da, sie werden immer da sein. [...] Es sind Handtaschenräuber, Trickdiebe, Hehler, Hochstapler, Fälscher, Wettbetrüger, Ladendiebe, Langfinger, Betrüger, Schieber, Einbrecher, Räuber, Gauner, Falschspieler, Schwindler.⁵⁴



Abbildungen 6 – *Nueve reinas* (Argentinien 2000): a (00:27), b (00:27), c (00:27)

⁵⁴ *Die neun Königinnen*, Regie: Fabián Bielinsky, Arte, 15.09.2010. (Orig. *Nueve reinas*, Argentinien 2000); 00:24f. Zeitangaben im Folgenden immer in der Form (hh:mm).

Deshalb ist die Kriminalität bis in die Familie vorgedrungen, deren Mitglieder im Streit um das Erbe in Betrugereien und Aktionen der Selbstjustiz verwickelt sind.⁵⁵ Schauplätze der Globalisierung, wie die Tankstelle oder die Bank, generieren „eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“⁵⁶, wie sie Marc Augé im Angesicht der zunehmenden *Nicht-Orte* prophezeit.

Das traditionelle Hotel Edificio Kavanagh und das internationale Hotel im modernen Stadtviertel Puerto Madero spiegeln nicht nur den alten und neuen Geldadel innerhalb von Buenos Aires wider, sondern dienen auch zur Veranschaulichung des Prozesses der Globalisierung. Die wertvollen Briefmarken der Neun Königinnen, die das Kernstück des kriminellen Geschäfts im Film bilden, wandern aus dem Familienerbe einer alten Argentinierin, die im Edificio Kavanagh wohnt, zu einem spanischen Geschäftsmann, der im internationalen Hotel abgestiegen ist. Auf diese Weise wird symbolisch die Veräußerung von nationalem Kapital während der neoliberalen Phase argentinischer Politik und der Geldfluss hin zu ausländischen Investoren thematisiert.

Darüber hinaus ist die einzige bezahlte Arbeit, die der Film darstellt, an eben diesen internationalen Orten der Globalisierung zu finden.

What is immediately apparent in the image of the city that the film creates is the virtual absence of any trace of the world of work, of paid labour, except for those employed in the service economy, an economy moreover that sustains the ‚familiar‘ locales of the international hotel and the gas station, among others.⁵⁷

Diese Darstellung der Arbeitswelt innerhalb Buenos Aires ist typisch für den Neuen Argentinischen Film. Während sich der zeitgenössische, argentinische Dokumentarfilm vor allem auf die erfolgreiche Mobilisierung der Arbeiterbewegungen als Auswirkungen der Krise konzentriert, thematisiert der Spielfilm fast ausschließlich die steigende Prekarität der Arbeitsbedingungen sowie das Scheitern traditioneller Formen des Protests.⁵⁸

Entweder die Protagonisten behelfen sich finanziell mit illegalen Geschäften (*Carancho*), Diebstahl (*Rapado*), kriminellen Handlungen (*Pizza, birra, faso, Uno oso*

⁵⁵ Die Stadt der Kriminalität, die Untätigkeit der Exekutive sowie die Selbstjustiz ist auch Thema in *Rapado*.

⁵⁶ Augé (1994), S. 93.

⁵⁷ Copertari (2005), S. 285.

⁵⁸ Vgl. Page (2009), S. 58.

rojo) oder verkaufen gar den eigenen Körper (*Ronda nocturna*). Oder aber sie verrichten kurzfristige Zeit- oder Leiharbeit (*Mundo grúa*) – typische Arbeitsbedingungen der Krise. In großen Teilen der Unterschicht herrscht Arbeitslosigkeit. Immigranten leisten Schwarzarbeit zu Niedriglöhnen (*Bolivia*). Eigentlich überqualifizierte Personen aus der Mittelschicht verrichten Arbeit unter ihrem Ausbildungsniveau (*Silvia Prieto*), bringen sich mit Aushilfs- und Gelegenheitsjobs durch (*Solo por hoy*) oder sind gezwungen, ihr Eigentum zu verkaufen (*Cama adentro*). In *Medianeras* ist es Mariana, die von der ökonomischen Krise in Argentinien betroffen ist. Obwohl sie vor zwei Jahren ihr Architekturstudium beendet hat, dekoriert sie Schaufenster, da sie als Architektin keine Anstellung findet. Dem gegenüber hat Martín eine sichere Arbeit als Webdesigner, denn sein Arbeitsplatz, das Internet, ist der Inbegriff der Globalisierung.

Mariana ist genauso wie Martín von Einsamkeit geplagt, jedoch ist sie weit weniger neurotisch als er. Sie meidet lediglich Aufzüge und große Menschenmassen. Aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit kritisiert sie die schlechte finanzielle Situation Argentiniens. Auch sie verurteilt die Anonymität und die Kommunikationsarmut in der Großstadt, vor allem charakterisiert sie Buenos Aires aber als existentiellen Ort der Krise, indem sie einen ganz speziellen Teil der Architektur anprangert: die „Medianeras“⁵⁹. In ihrem Off-Kommentar, der formal dem Anfangskommentar von Martín gleicht, stilisiert sie diese riesigen kahlen Brandwände zum spezifisch, argentinischen Symbol der Finanzkrise, da sie entweder mit Werbung oder Telefonnummern von Arbeitssuchenden beschriftet sind (vgl. Abbildungen 7).

Todos los edificios, absolutamente todos, tienen una cara inútil, inservible. Que no da ni al frente ni al contra frente: La medianera. Superficies enormes, que nos dividen y nos recuerdan del paso del tiempo, del smog y de la mugre de la ciudad. Las medianeras muestran nuestro costado más miserable. Reflejan la inconstancia, las grietas, las soluciones provisionarias. Es la basura que escondemos debajo de la alfombra. Solo nos acordemos de ellas excepcionalmente, cuando, vulneradas por las inclemencias del tiempo, dejan filtrar sus reclamos. Las medianeras han convertido en un medio más de la publicidad [...]. Aunque últimamente nos recuerdan de la terrible crisis económica que nos deja así: desocupados.
[Alle Gebäude, wirklich alle, haben eine unnütze, unbrauchbare Seite. Weder die nach vorn noch die nach hinten: die „Medianeras“ oder Scheidewand. Sie trennen uns und erinnern uns an den Lauf der Zeit, den Smog, den Dreck. Sie holen unsere mieseste Seite hervor. Widerspiegeln Inkonstanz, Risse, provisorische Lösungen,

⁵⁹ „Medianeras“ sind freiliegende, fensterlose Zwischenwände oder Brandwände von Hochhäusern in Buenos Aires, in denen teilweise illegal Fenster eingebaut werden. Die deutschen Untertitel der angegebenen DVD-Version von *Medianeras* übersetzen sie mit „Scheidewände“.

den Dreck, den wir unter den Teppich kehren. Nur in Ausnahmefällen erinnern wir uns an sie. Wenn sie sich, verletzt vom rauen Wetter, aufbäumen. Die „Medianeras“ verwandelten sich in einen weiteren Werbeträger [...]. Neustens mahnen sie uns an die Krise, die das aus uns machte: Arbeitslose.]⁶⁰



Abbildungen 7 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (01:05), b (01:05), c (01:05)

Generell mangelt es immer an Geld und für alle Schichten sinkt der Lebensstandard. In *Mundo grúa* haust Rulo in einer winzigen, verdreckten Wohnung. Er setzt all seine Hoffnungen auf seine neue Arbeit als Kranführer, die er jedoch bald wieder verliert, weil er die Eignungsprüfung für das Bedienen der Maschine nicht besteht. Daraufhin heuert er bei einer Firma in Patagonien an. In der Peripherie verschlechtern sich seine Lebensbedingungen zusehends. Nachdem er seine Partnerin, seine Freunde und seinen Sohn in Buenos Aires zurückgelassen hat, muss er sich ein schäbiges Zimmer mit einer Handvoll Arbeitskollegen in einer Unterkunft ohne fließendes Wasser und mit schlechtem Essen teilen. Weil ihn sein Arbeitgeber nicht mehr bezahlen kann, kehrt er in die Stadt zurück.

Eines der zentralen Themen in *Medianeras* ist nicht nur die sinkende Wohnqualität in Buenos Aires, sondern auch die unterschiedlichen Wohnungsstandards, die die soziale Segregation widerspiegeln. Martín schiebt jeglichen sozialen Missstand und alle Neurosen, an denen die Menschen in der Stadt leiden, in seinem Anfangsplädoyer auf das Versagen der Städteplaner. Penibel erklärt er, wie in einem einzigen Hochhaus Luxusapartments neben kleinen Einzimmerwohnungen existieren. Mariana muss nach dem Ende ihrer vierjährigen Beziehung wieder in den winzigen „Schuhkarton“ – wie sie ihre frühere Wohnung sarkastisch bezeichnet – zurückkehren.

Die prekären Arbeits- und Wohnbedingungen sind nur ein Beispiel dafür, wie sich die *Narration des Zerfalls* in Folge der argentinischen Finanzkrise artikuliert. Auch

⁶⁰ *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012; (Orig. Argentinien 2011), 01:04-01:06; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

wenn sich bereits ein erheblicher Teil des Neuen Argentinischen Films auf die Mittelschicht konzentriert, stellt das zentrale Motiv besonders vieler Filme, die sich im Milieu der unteren gesellschaftlichen Schichten bewegen, die Marginalisierung dar, die innerhalb der Stadt selbst inszeniert wird. Deren Protagonisten sind sich ihrer marginalen Situation nicht vollends bewusst. Sie werden hin- und hergetrieben in dem Versuch, ihre momentane Lage zu verbessern, ohne jemals wirkliche Handlungsmacht zu gewinnen, um ihr Leben tiefgreifend zu verändern: „Amnesiac characters outside of the social, [...] true zombies“⁶¹, wie Aguilar die Marginalisierten benennt.

Die Jugendlichen in *Pizza, birra, faso* erliegen der sozialen Ausgrenzung genauso wie der Immigrant Freddy in *Bolivia* der Diskriminierung. Sie alle erscheinen wie Insassen, deren Gefängnis die argentinische Hauptstadt darstellt und dem sie letztendlich nur durch den Tod entkommen können.

Sujetos encerrados en sus propios mundos que, a pesar de estar rodeados por la multitud que habita las grandes ciudades, padecen en soledad sus fracasos y se muestran imposibilitados de establecer vínculos afectivos.

[Subjekte, die eingesperrt sind in ihre eigene Welt – obwohl sie von einer Menschenmenge umgeben sind, die die großen Städte bevölkert – erleiden ihre Misserfolge in Einsamkeit und sind nicht in der Lage, emotionale Bindungen herzustellen.]⁶²

Dabei kann die Stadt als Gefängnis⁶³ auf verschiedene Art und Weise evoziert werden. Die Handlung von *Bolivia* spielt fast ausschließlich in einem klaustrophobisch anmutenden Restaurant an der Ecke irgendeines äußeren Stadtviertels von Buenos Aires. Die Stadt erhält ihre Repräsentation durch den rauen Umgangston und die rassistischen Kommentare der Klienten innerhalb des Lokals. Verlässt Freddy den Ort, der ihm immer noch ein gewisses Maß an Schutz bietet⁶⁴, warten auf den Familienvater, der als Illegaler in Buenos Aires arbeitet, Bedrohungen in Form von Polizeikontrollen oder Verführungen in Form von Frauen und Alkohol.

⁶¹ Aguilar (2011), S. 23.

⁶² Díaz, Silvina, „La construcción de la marginalidad en el cine argentino. La generación del 60 y el cine de los 90“, in: *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Lusnich, Ana Laura (Hg.), Buenos Aires: Editorial Biblos 2005; S. 111-122. Hier: S. 120. (Übers. d. A.).

⁶³ Mehr zu Buenos Aires als Gefängnis, vgl. Veliz, Mariano, „Cartografías urbanas. Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo“, in: *Espacios de crítica y producción*, Bd. 44 (2010); S.58-65.

⁶⁴ Die Galería (Einkaufspassage) in *El abrazo partido* wird fast ausschließlich von Immigranten aus verschiedenen Ländern wie Bolivien, Korea oder Europa bevölkert, die in unterschiedlichen Migrationswellen nach Buenos Aires kamen. Innerhalb der Passage finden sie nicht nur Schutz, sondern werden von Ariel, der selbst polnische Wurzeln hat, sogar als Familienmitglieder bezeichnet und auch so behandelt.

Ohne Papiere bleiben ihm als Übernachtungsmöglichkeiten lediglich Orte des Durchgangs und der Indifferenz wie Bars oder ein Hotel für Migranten, wo er in der Anonymität nur einer von vielen ist. Im Gegensatz dazu verbringen die Jugendlichen in *Pizza, birra, faso* fast ihre gesamte Zeit auf den Straßen der argentinischen Hauptstadt. Doch genau in dieser Ausschließlichkeit liegt das Problem. Sie sind dazu verdammt, Tag und Nacht durch Buenos Aires zu wandern, wobei ihnen bei weitem nicht die ganze Stadt offensteht. Sie frequentieren immer wieder dieselben Gegenden, die sich zwischen dem Obelisk und dem Stadtteil La Boca befinden. Schutz bietet ihnen höchstens das Zusammensein in der Gruppe. Sowohl ihnen als auch dem Immigranten Freddy fehlen ein essentieller Teil ihres urbanen Lebens: Ein privater Rückzugsort und ein wirkliches Zuhause.

Während Coperati ihre *Narration des Zerfalls* als grundlegende Ästhetik des Neuen Argentinischen Films definiert, welche sich in den einzelnen Werken in verschiedenen Bereichen manifestiert, konstituiert Gonzalo Aguilar die zwei komplementären Tendenzen von *Nomadentum* und *Sesshaftigkeit*, um den Grad der Auflösung von familiären Verbänden im Neuen Argentinischen Film zu definieren.

Nomadism is the absence of a home, the lack of powerful (restrictive or normative) ties of belonging, and a permanent and unpredictable mobility; sedentarism shows the breakdown of homes and of families, the inefficacy of traditional and modern associative ties, and the paralysis of those who insist on perpetuating that order. [...] According to its orientation, the narration will emphasize either the detritus of capitalism or the breakdown of sedentary institutions.⁶⁵

Mobilität wird zu einem wichtigen Kriterium, um die filmische Narration einer diesen beiden Strömungen zuzuteilen. Gleichzeitig ist die Familie, auch wenn sie nicht mehr existiert, oder besser gesagt das Konzept eines Zuhauses immer noch ausschlaggebend für die Handlungen der Protagonisten.

Jens Andermann erweitert Aguilars Konzept von Sesshaftigkeit und Nomadentum in Bezug auf zwei Aspekte: Zum einen repräsentiert für ihn diese Opposition explizit sowohl die unterschiedlichen Darstellungsformen der sozio-ökonomischen Krise, als auch wie diese von verschiedenen sozialen Schichten erfahren wurde. Zum anderen ergänzt er für die Narration der Sesshaftigkeit, dass diese nicht nur die Krise und den Zusammenbruch von früheren familiären oder gemeinschaftsstiftenden Institutionen

⁶⁵ Aguilar (2011), S. 34.

erzählt, sondern auch ihre potentielle Wiederherstellung an einem Ort des Schutzes vor der Stadt beinhaltet.⁶⁶ Somit ist auch dem Entwurf von Nomadentum und Sesshaftigkeit die Wiedergabe der sozialen Segregation immanent. Während die Narration des Nomadentums nicht selten in der Katastrophe oder gar im Tod endet, bewegt sich die Narration der Sesshaftigkeit nach Innen und es besteht – zumindest für die Mittelschicht – eine Aussicht auf ein Happy End.⁶⁷

Der archetypische nomadische Film ist *Pizza, birra, faso*.⁶⁸ Zwar hat die schwangere Sandra einen Vater, als sie jedoch nach Schutz suchend zu ihm zurückkehrt, misshandelt er sie erneut. Im Arbeiter-Stadtviertel La Boca hat die Gruppe eine Art Unterschlupf in einem besetzten Haus, das als ungemütliches Provisorium jedoch weit von einem privaten Rückzugsort sowie von einem Zuhause entfernt ist. Sowohl eine Familie als auch ein Ort der Zugehörigkeit bleibt der Gruppe verwehrt, weshalb sie Tag und Nacht auf den Straßen von Buenos Aires unterwegs ist. Am Rande der Gesellschaft bewegen sie sich in prekären Räumen in Richtung immer schwerwiegenderer Verbrechen. Im Fokus des Films liegen nicht nur marginalisierte Jugendliche, sondern ihr Umfeld der Straße aus Verkäufern, Bettlern, Obdachlosen und der Elendsviertel sowie Randbezirke. Auf diese Weise generiert *Pizza, birra, faso* ein wahres soziales Trümmerbild der argentinischen Metropole.

Dem entgegen konzentrieren sich Filme, die dem Konzept der Sesshaftigkeit verschrieben sind, eher auf die Mittelklasse. In *El abrazo partido* wird die Hektik und Rohheit der Stadt mit dem schützenden Ort der kleinen Shopping-Passage konterkariert. Die Familie ist getrennt. Während sich die Mutter hier zurückgezogen hat, ging der Vater nach Europa ins Exil. Einen Weg der Stadtfucht, den auch Ariel mit der Hilfe der Wurzeln seiner Großmutter – eine polnische Holocaust-Überlebende – einzuschlagen plant. Diese Miniaturversion eines besseren Buenos Aires als Konglomerat verschiedener Geschäfte, in dem die traditionellen Werte der Gemeinschaft noch intakt sind, fungiert als Familienersatz. Die Zusammensetzung der Besitzer zollt Tribut an Argentinien Tradition als Einwanderungsland des 20. Jahrhunderts, die bis

⁶⁶ Vgl. Andermann (2012), S. 39ff.

⁶⁷ Auch aufgrund eines versöhnlichen Endes waren Filme wie *Solo por hoy*, *Luna de Avellaneda* oder *Hijo de la novia* ein weitaus größerer Erfolg an den Kinokassen als Filme des narrativen Nomadentums.

⁶⁸ Andere Filme, die eher dem Muster des Nomadentums folgen: *Ronda nocturna*, *Bolivia*, *Mundo grúa*, *Rapado*.

in die heutige Zeit reicht: Europäer, Juden, Koreaner und Einwanderer aus den Andenstaaten. Ebenso wie die Einkaufspassage fungieren die Wohngemeinschaft in *Solo por hoy*, der Nachbarschaftclub in *Luna de Avellaneda* oder die Tango Bar in *El Hijo de la novia* als Orte des Rückzuges nach Innen und als Synonyme noch intakter oder wiederhergestellter Gemeinschaft.

An der Geschichte von Martín zeichnet *Medianeras* die Flucht aus der Stadt nach, die die Eltern in *El abrazo partido* angetreten sind. Während Martíns Freundin genau zum Zeitpunkt der argentinischen Krise beschloss, in die USA zu emigrieren, zog sich Martín wie Ariels Mutter auf der Suche nach Schutz vor der Stadt nach Innen in seine Wohnung zurück. Was bis hier hin alle Eigenschaften einer sesshaften Narration mit ihren, sogar wortwörtlichen, Konsequenzen der Lähmung und Lethargie aufweist, verschränkt sich auf die Art und Weise mit der Narration des Nomadentums, indem Martín sein Leben fortan – durchaus agil – im Internet weiterführt.

Aguilar bescheinigt nomadischen Protagonisten, dass sie sich weder durch Marc Augés *Orte*, noch durch die von ihm definierten *Nicht-Orte*, sondern durch so genannte *prekäre Orte* bewegen. An diesen sind zwar soziale Bündnisse möglich, welche jedoch immer mit einem gewissen Argwohn betrachtet werden, während sich ihre organische Einheit oft als illusionär erweist. Als Beispiel par excellence nennt er das Taxi:

Despite the precariousness of these spaces, the fact that they tie together particularity and globalization, and that modernization is in conflict, means that we can speak of *hyperplaces*, rather than places or non-places.⁶⁹

Im universalen Fortbewegungsmittel entwickelt sich das Geschehen im Inneren des Taxis aus Zufallsbegegnungen und der speziellen Situation jeder Großstadt.⁷⁰ Auch der *Cyberspace*⁷¹ ist solch ein *Hyperort*. Man erhält nicht nur Zugang zur

⁶⁹ Aguilar (2011), S. 37.

⁷⁰ Als bestes Beispiel kann man Jim Jarmischs *Night on Earth* (1991) nennen. Die Bedingungen sind für alle fünf Episoden durch das universale Konzept des Taxis gleich. Die Handlung ist jedoch entscheidend abhängig vom jeweiligen Fahrer, dem Fahrgast sowie vom Lokalkolorit und der spezifischen, urbanen Landschaft, durch die sich das Taxi bewegt.

⁷¹ Den Cyberspace verstehe ich als abstrakten (Daten-)Raum im Internet, der eine virtuelle Welt generiert. „Ein elektronischer bzw. virtueller und begrifflicher Raum, der durch die grafische Wiedergabe abstrahierter Daten entsteht und in dem Objekte untereinander oder mit Personen der realen Welt interaktiv kommunizieren können.“. Merschmann, Helmut/Kaczmarek, Ludger, „Cyberspace“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Wulff, Hans J. (Hg.), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1072> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

ganzen Welt, sondern auch auf der ganzen Welt. Wie das Taxi besitzt auch der virtuelle Raum eine universelle Form, weshalb jedem, der ihn betritt, dieselben grundlegenden Voraussetzungen zur Verfügung stehen. Der Inhalt generiert sich jedoch aus dem persönlichen und lokalen Hintergrund jedes Users. Gleichzeitig stellt er einen Raum von prekären sozialen Beziehungen dar, indem virtuelle Begegnungen als reale Verbindungen suggeriert werden. Das Internet erlaubt Martín Verbindungen mit der ganzen Welt. Es bringt die Welt zu ihm nach Hause. Er erhält eine E-Mail von einem vermeintlich alten Freund aus Oman, während er auch die Nachricht des Tages aus Buenos Aires auf der Seite der lokalen Zeitung nachlesen kann. Auf die eine oder andere Weise glaubt er, wirkliche soziale Bindungen knüpfen zu können, welche sich jedoch stets im Abgleich mit der Realität als ungenügend erweisen. So äußert sich Martín zum Beispiel während einem Blind-Date mit einer Frau, die er über eine Internet-Dating-Agentur kennengelernt hat: „He llegado a la conclusión de que estas citas son como los combos de Mc Donalds, en las fotos todo se ve más rico, grande y apetitoso que en la realidad.“ [„Die Treffen sind wie ein McDonald's-Menü. Auf den Fotos ist alles schöner, größer und appetitlicher.“].⁷²

3.2 Die Stadt der Waisen – Buenos Aires als Ort der zerfallenden Gemeinschaft

Die Umfrage der Zeitschrift *Film* im Jahre 1994, die die jungen Regisseure eines damals noch aufkeimenden Neuen Argentinischen Films nach ihren Wurzeln im vorangegangenen nationalen Filmschaffen befragte, endete mit dem Konsens: „Somos una generación de huérfanos.“ („Wir sind eine Generation von Waisen.“)⁷³ Eben dies diagnostiziert Aguilar den Protagonisten innerhalb des Neuen Argentinischen Films: „Now, there is a kind of orphanhood to the characters of the new Argentine cinema. Parents do not appear anywhere, and, when they do, it is only to despotically anchor others in a disintegrated order“.⁷⁴ In *Pizza, birra, faso* ist die einzige Elternfigur der prügeln Vater der schwangeren Sandra. In *Solo por hoy* unterhält Marón ein ängstliches Verhältnis zum despotischen Vater, während sein Bruder Fer schon längst keinen Kontakt mehr zu diesem hat. Die Einheit der Familie

⁷² *Medianeras*, (Argentinien 2011), 00:50; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

⁷³ Wolf (2002), S.30. (Übers. d. A.).

⁷⁴ Aguilar (2011), S. 33.

scheint nur noch bei den chinesischen Freunden von Ailí als harmonische Welt zu funktionieren.

Noch deutlicher wird nicht nur die Abwesenheit von Elternfiguren, sondern auch die Prekarität von jeglicher Art familiärer Verbindungen bei den Charakteren in *Buenos Aires viceversa*. Daniela und Damian sind Kinder von Verschwundenen. Daniela zieht ihrem Wohnort bei ihrem Onkel und ihrer Tante eine Unterkunft in einem Elendsviertel vor, wo sie mit dem elternlosen Straßenjungen Bocha wohnt. Ihr Freund hat zwar einen wohlhabenden Vater, von dem er jedoch nicht viel mehr als sein Geld zu Gesicht bekommt. Das alte Ehepaar, von dem sie den Auftrag erhält, ein Video von Buenos Aires aufzunehmen, hat ihre Enkeltochter ebenfalls während der Militärdiktatur verloren, während die Tochter im Ausland wohnt. Die Adoptiveltern von Damian sind ohne sein Wissen die Verwandten des Peinigers seiner Eltern. In ihrem Artikel zum urbanen Realismus der Regisseure Caetano und Trapero erweitert Beatriz Urraca die These der dysfunktionalen Beziehungen vom Umfeld der Familie auch auf Liebesbeziehungen. Gleichzeitig nennt sie Möglichkeiten, wie die Protagonisten Ersatzgemeinschaften aufbauen:

Familial and romantic relationships are rendered dysfunctional as a consequence of crime, imprisonment and migration. Rather than develop new, lasting relationships during the films, the characters increasingly isolate themselves from everyone except employers, co-workers and accomplices.⁷⁵

Nach ihrer Scheidung und mit der Tochter in Spanien bleibt die einzige Bezugsperson der Señora Beba in *Cama adentro* ihr Dienstmädchen. In *Bolivia* wurde Freddy durch die Migration gezwungen, seine Familie zurückzulassen. In Buenos Aires bleibt ihm nur der Kontakt zur argentinisch-paraguayischen Kollegin Rosa, die im selben Restaurant als Kellnerin arbeitet. In *El abrazo partido* wird für Ariel der Unterschied zwischen den Ladenbesitzern der Einkaufspassage und seinen Familienmitgliedern vollkommen obsolet.

Im übertragenen Sinne meint Aguilar, dass jeder Film einen Ausweg aus einer sozialen Prekarität erarbeitet, die bereits im Vorfeld aus Ruinen und Unfällen entstanden ist.⁷⁶ In *Carancho* (Pablo Trapero, 2010) beginnt die Narration wortwörtlich mit einem Verkehrsunfall, durch den der Anwalt Sosa auf die drogenabhängige

⁷⁵ Urraca (2011), S. 154.

⁷⁶ Vgl. Aguilar (2011), S. 42.

Notärztin Luján trifft. Während Sosa mit Versicherungsbetrügereien bei Verkehrsunfällen sein Geld verdient, fährt Luján zusätzliche Schichten im Rettungswagen, wo sie Opfern eben solcher Unfälle erste Hilfe leistet. Beide leben alleine. Von ihrem Privatleben wird im Film nichts sichtbar, da die Figuren ausschließlich über ihr Arbeitsumfeld eingeführt werden. Von Arbeitskollegen zum Liebespärchen bis hin zu Komplizen vollzieht sich die Evolution ihrer Beziehung während des gesamten Films zwischen dem Krankenhaus und der Anwaltskanzlei sowie während der Rettungsfahrten und an Unfallstellen. Der Unfall zu Beginn steht symptomatisch für ein System aus Betrügereien, in dem Justiz und Medizin – zwei der wichtigsten Säulen des argentinischen Staates – als Drahtzieher in einem Netz aus kriminellen Geschäften fungieren.

Weiterhin handelt es sich aber sowohl um die familiären Trümmerhaufen, die die Militärdiktatur in Form von verschwundenen Familienangehörigen und deren verschleppten Kindern hinterlassen hat, als auch um die im Finanzcrash kulminierte sozio-ökonomische Krise in Argentinien, was den Glauben an die nationale Einheit erschütterte. Letzteres zeigt Gabriela Copertaris Artikel emblematisch am Film *Nueve reinas* auf. Sie liest Fabián Bielinskys Film als Familiengeschichte, deren zerstrittene Geschwister ohne Elternfiguren den Zerfall nationaler Gemeinschaft symbolisieren. Im Grunde geht es um das Familienerbe aus dem Nachlass der nach Argentinien immigrierten Großeltern, das der ältere Bruder Marcos seinen beiden Geschwistern Valeria und Federico gestohlen hat. Dies verwendet er, um die titelgebenden Neun-Königinnen-Briefmarken zu erwerben und um diese anschließend auf illegalem Wege an einen spanischen Geschäftsmann um ein Vielfaches weiter zu verkaufen.

If, as I have shown, the stolen family inheritance can be read as a metaphor for the values associated with work and family lost during the 1990s, the exemplary lesson staged for Marcos in the film resignifies the inheritance as a metaphor for the national heritage sold out to transnational capital in the privatization of the state, and posits Marcos, by extension, as the agent of that betrayal. In the transaction that is staged to bring Marcos to justice, both the stamps and the sister whom he sells with the stamps synecdochically represent the stolen family inheritance and, emblematically, the national heritage.⁷⁷

⁷⁷ Copertari (2005), S. 287.

Auch Martín assoziiert das Ende seiner Beziehung – und somit den Anfang seiner sozialen Isolation – mit der argentinischen Finanzkrise. Seine Freundin verließ ihn vor sieben Jahren und somit kurz nach dem argentinischen Finanzcrash, um nach New Jersey zu emigrieren, was er lakonisch mit folgenden Satz kommentiert: „Coincidentemente, se sintió muy americana cuando Argentina devaluó.“ („Zufälligerweise fühlte sie sich genau dann besonders amerikanisch, als Argentiniens Währung abgewertet wurde.“)⁷⁸ *Medianeras* beginnt an diesem Nullpunkt, der absoluten Einsamkeit seiner Protagonisten.

Die familiären Verhältnisse im Buenos Aires des Neuen Argentinischen Films sind generell zerrüttet. Getrennte Paare oder geschiedene Eheleute, Geschwister, die sich gegenseitig betrügen oder sich rächen und abwesende Elternfiguren. Die *Megalopolis* wird zu der „Unimaginable Community“, wie sie Jean Franco in seiner Monographie *The Decline and Fall of the Lettered City* für lateinamerikanische Stadtlandschaften wie Buenos Aires beschreibt.

The ideal order that had made the city such a powerful symbol for the national community and for civic conduct, even if it never really coincided with the real city, is now impossible to reclaim. Indeed, one could argue that the vibrancy, the ephemeral encounters, the vertiginous changes, the infinite ruses of survival have made the city the trope of disorder, of spontaneity and chance.⁷⁹

Wenigen Filmen mit sesshafter Narration gelingt es, ihre familiären Ruinen wieder aufzubauen (*Luna de Avellaneda*, *El abrazo partido*, *El hijo de la novia*). Im Großen und Ganzen scheint der Neue Argentinische Film weder den Familienverbund noch die Liebesbeziehung als eine Möglichkeit der gemeinschaftsstiftenden Lebensform anzusehen. Doch welche Alternativen schlagen die Filme neben den schon genannten Beziehungen zu Arbeitskollegen oder Komplizen als Ausweg vor? Einige versuchen ihre Familie durch soziale Verbindungen innerhalb einer Bande (*Pizza, birra, faso*), einer Wohngemeinschaft (*Solo por hoy*) oder einer Freundschaft (*Silvia Prieto*, *Mundo grúa*) wiederherzustellen. Oder aber der Partner wird kurzerhand durch Medienfiguren aus dem Fernsehen (Nachrichtenmoderator in *Buenos Aires viceversa*) oder der Werbung (Wanda Manera in *76 89 03*) ersetzt. Besonders diese medialen Ersatzbeziehungen erweisen sich jedoch oft als ungenügend.

⁷⁸ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:18; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).

⁷⁹ Franco (2002), S. 191.

In *Medianeras* ist von der Familie im klassischen Sinne keine Rede mehr. Ebenso wenig bilden Freundschaften oder Wohngemeinschaften eine Alternative. Weder Mariana noch Martín sind Teil gemeinschaftsstiftender Beziehungen, sie haben weder Familie, Freunde noch einen Partner. Während Martín versucht, seine Einsamkeit im Internet und mit Computerspielen zu bekämpfen, erfindet Mariana Märchen vom Prinzen, der sich über die Schaufenster, die sie dekoriert, in sie verlieben wird. Zwar ist die Liebesbeziehung für beide gescheitert, in sie – nicht in die Familie – setzen jedoch beide all ihre Hoffnungen auf Gemeinschaft. Beide versuchen sich in romantischen Beziehungen sowohl zu Personen aus ihrem Arbeitsumfeld als auch zu Unbekannten. Mariana hat eine Verabredung mit ihrem Kollegen aus einem Modegeschäft und mit einer Zufallsbegegnung aus dem Schwimmbad, Martín lässt sich auf das junge Mädchen ein, das seinen Hund spazieren führt, und trifft sich auf ein Blind-Date mit einem Kontakt aus dem Internet.

3.3 Buenos Aires als Marktplatz – Zirkulation und Inszenierung der Waren

An der Beschaffenheit der sozialen Beziehungen, die die Protagonisten in den Filmen als Ersatz für eine Familie oder eine Liebesbeziehung pflegen, lässt sich eine weitere Tendenz der Stadtdarstellung im Neuen Argentinischen Film ablesen: Buenos Aires als Ort des Handels, wo gesellschaftliche Interaktion und soziale Beziehungen bereits tief von der Zirkulation der Waren durchdrungen sind. Beatriz Urraca stellt in Bezug auf die Filme von Caetano und Trapero fest:

Paramount among them is the isolation of the male protagonist from any kind of social environment or human interaction that is not marked by some kind of economic transaction or contractual relationship.⁸⁰

Rulo lernt in *Mundo grúa* seine zukünftige Freundin, die Kioskbesitzerin Adriana, kennen, als er ein Sandwich in ihrem Laden kauft. Seine freundschaftlichen Kontakte pflegt er zu Arbeitskollegen der Baufirma oder zu seinen früheren Bandkollegen. Allen Personen, mit denen Víctor in *Ronda nocturna* bei seinen nächtlichen Streifzügen interagiert, sind entweder Prostituierte wie er selbst oder seine Freier. In *Silvia Prieto* lernt ihr Ex-Mann Marcelo seine neue Freundin Brite auf der Straße kennen, als diese Waschpulverproben einer Firma, die sich ebenfalls Brite nennt, verteilt. Erst

⁸⁰ Urraca (2011), S. 150.

diese Begegnung stellt die Weichen für die neuen Freundschaften und Liebesbeziehungen im Film, die die vier Protagonisten wechselseitig miteinander eingehen. An ihrem 27. Geburtstag beschließt die titelgebende Protagonistin Silvia Prieto lakonisch ihr Leben zu ändern. Sie beginnt eine Arbeit als Kellnerin in einem kleinen Café und kauft sich einen Kanarienvogel. Nach der Begegnung mit Brite arbeitet sie mit ihr als Werbemädchen auf der Straße und beginnt eine Beziehung zu deren Ex-Mann Gabriel, der gerade aus Los Angeles zurückgekehrt und gleichzeitig ein alter Schulfreund von Marcelo ist. Schließlich ist sie fasziniert von der Entdeckung einer Namensdoppelgängerin, die ebenfalls Silvia Prieto heißt. Die Wege der vier in Buenos Aires kreuzen sich immer wieder in alltäglichen Situationen – sie gehen in wechselnden Konstellationen essen, arbeiten oder feiern, schenken oder leihen sich Dinge –, die durch die Rede der Figuren an Skurrilität gewinnen und teilweise von einem lakonischen Off-Kommentar der Protagonisten begleitet werden.

Viele sowohl der männlichen als auch der weiblichen Figuren im Neuen Argentinischen Film sind tatsächlich Einzelgänger, Streuner oder Außenseiter aufgrund ihres gesellschaftlichen Status, ihrer Stellung in der Arbeitswelt oder den kriminellen Handlungen, die sie begehen. Meist gehen Freundschaften mit Arbeitsbeziehungen einher. Es scheint fast so, als würde eine reine Freundschaft nicht mehr ausreichen, weil Vertrauen und Loyalität in einer Stadt, die zum Marktplatz degeneriert ist, keine messbaren Größen mehr darstellen. Daniel Burmans *El abrazo partido* steht exemplarisch dafür: Seine alternative Version der sozialen Gemeinschaft in der kleinen Einkaufspassage, deren Zusammensetzung eine Miniaturversion der städtischen Gesellschaft von Buenos Aires darstellt, besteht aus einer Handvoll Ladenbesitzer, deren Verbindung vordergründig vor allem auf einem ökonomischen Aspekt beruht. Deren Einführung durch die Hauptfigur Ariel unterscheidet sich ästhetisch nicht von der seiner tatsächlichen Familienmitglieder, sondern alle, die dort Handel betreiben, werden als große Familie der Geschäftsinhaber präsentiert.

Señora Beba in *Cama adentro* ist eine traditionelle Frau Mitte 50 aus der oberen Gesellschaftsschicht von Buenos Aires, die nach der Scheidung von ihrem Mann nicht nur damit konfrontiert ist, von ihrem extravaganten Lebensstandard abzurücken, sondern auch sich alleine um ihren Lebensunterhalt zu kümmern. Ihre Wohnung gleicht einer Zeitkapsel. Die kostspielige Innenausstattung, ihr Dienstmädchen und die Gesellschaft feiner Damen, die sie jede Woche zum Kartenspielen einlädt,

erinnern nicht nur an ihre, sondern auch an bessere Zeiten des urbanen Bürgertums. Verlässt sie ihren goldenen Käfig, besteht die Stadt Buenos Aires lediglich aus einer Ansammlung von Geschäften und Restaurants: Lebensmittelläden, Schönheits- oder Frisörsalons, Juweliere oder Cafés. Nach und nach zwingt sie jedoch die Geldknappheit, nicht nur Abstriche in ihren luxuriösen Gewohnheiten zu machen sowie einige ihrer Besitztümer zu veräußern, sondern auch als Kosmetikvertreterin zu arbeiten. Ihre einzige Handlung auf den Straßen von Buenos Aires besteht aus Kaufen und Verkaufen.

Dieser Handel mit Eigentum oder Familienerbe stellt eine der wenigen Möglichkeiten in der Krise dar, um an Bargeld zu kommen. Eine Mehrzahl der Filme, die sich auf die Mittelklasse oder höhere Schichten in Buenos Aires fokussieren, lassen die Darstellung von tatsächlich bezahlter Arbeit vermissen, außer sie findet im Dienstleistungssektor statt. Der Beschluss von *Silvia Prieto*, ihr Leben zu verändern, beginnt mit ihrer Arbeit als Kellnerin in einem Café, eine ihrer Freundinnen arbeitet als Masseurin, und Brite verschenkt Werbepäckchen, während die Männer nie bei der Arbeit zu sehen sind. In *Ronda nocturna* bedient Víctor als Callboy die sexuellen Fantasien seiner Kunden. Als Reminiszenz an eine Zeit, in der die Persönlichkeit und Herkunft noch mit dem Gewerbe verbunden waren, fungiert die Symbiose aus Leben und Arbeit der einzelnen Ladenbesitzer in *El abrazo partido*. Allerdings zeugen die Abwesenheit von Kunden und der heruntergekommene Zustand der Einkaufspassage vom Ablaufdatum dieses Modells. Abseits davon teilt sich die Gesellschaft in Bezug auf Arbeit in Extreme. Es existieren diejenigen, die arbeitslos sind, und diejenigen, die so viel Arbeit haben, dass sie darin ertrinken. Ärzte mit monströsen Schichten und Zweitjobs (*Carancho*) oder illegale Einwanderer, die zwölf Stunden am Tag für einen Hungerlohn schufteten (*Bolivia*). Christian Gundermann sieht in seinem Artikel „The Stark Gaze of the New Argentine Cinema. Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism“ in den unbenützten Küchenutensilien, die als Stillleben zu Beginn von *Bolivia* aneinander montiert sind (vgl. Abbildung 8), eine Entfremdung von Arbeitswerkzeug, die im Sinne eines

Nachlasses auf eine ehemals produktive Gesellschaft hinweisen, die zerfallen ist, weil ihr die Arbeit genommen wurde.⁸¹



Abbildungen 8 – *Bolivia* (Argentinien 2001): a (00:00-00:01), b (00:00-00:01), c (00:00-00:01)

Für einen Großteil der Protagonisten im Buenos Aires der Gegenwart stellt Arbeit in jedem Falle weder eine identitätsstiftende noch eine identitätsformende Instanz dar. Es geht viel eher darum, überhaupt einen Arbeitsplatz zu haben. Die argentinische Kulturwissenschaftlerin Beatriz Sarlo bezeichnet deshalb Arbeit in den 1990er Jahren in Argentinien als Mangelware. Figuren der Mittelschicht verrichten meist Arbeiten weit unter ihrem Ausbildungsniveau, die jeglicher lebensausfüllender Qualität entbehren, weshalb sie ein reines quantitatives Verhältnis dazu einnehmen.⁸² Darum beschreibt Silvia Prieto ihre Arbeit im Café, indem sie die „2200 Tassen Kaffee“ zählt, die sie serviert hat. Als Grund, diese Anstellung wieder aufzugeben, gibt sie an, sie habe sich verzählt und somit wäre es sinnlos, dieser Arbeit weiter nachzugehen. Das Gesetz des Marktes, wo die Stückzahl wichtiger ist als die Qualität der Produkte, schreibt sich in den Charakter der Arbeit selbst ein.

Die Figuren in Filmen, die Marginalisierung thematisieren, verkaufen existentielle Produkte wie Essen. Den Jugendlichen in *Pizza, birra, faso* geht es zwar darum, möglichst viel Geld durch ihre kriminellen Feldzüge zu erobern, kurzfristig wollen sie aber nur Pizza, Bier und Zigaretten bekommen, um ihren Hunger, ihren Durst und ihre Nikotinlust zu stillen. Das tägliche Leben der Mittelklasse wird hingegen von der Zirkulation von nicht überlebenswichtigen Waren – gar Luxuswaren – bestimmt. Man tauscht Kosmetik (*Cama adentro*), Drogen (*Silvia Prieto*) oder den eigenen Körper (*Ronda nocturna*) gegen Geld. Oder man verschenkt absolut wertlosen Krempel. Im Mittelpunkt steht „the circulation of commodities within the economy and how bodies,

⁸¹ Vgl. Gundermann, Christian, „The Stark Gaze of the New Argentine Cinema. Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism“, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, Vol.14/Nr.3 (2005); S. 241-261. Hier: S. 241-244.

⁸² Vgl. Sarlo, Beatriz, „Shot, Repetition. On Living in the New City“, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, Vol.14/Nr. 3 (2005), S. 295-304. Hier: S. 298f.

through labor and consumption, become involved in complex processes of exchange and reciprocity“⁸³.

In *Silvia Prieto* wird dies in dem Ausmaß evident, wie die Zirkulation der Dinge die Narration beherrscht und vorantreibt. Wertlose Gegenstände oder Massenprodukte werden genauso wie Bargeld oder Serviceleistungen von Freund zu Freund hin- und hergereicht, verliehen oder verschenkt – dabei spielt sich jedoch alles außerhalb der Logik des Geldes ab. Silvias Freundin Brite bekommt von ihrem Ex-Mann Gabriel eine kleine Frauenfigur aus Ton geschenkt, die er aus Los Angeles mitgebracht hat. Weil ihr die Figur nicht gefällt, gibt sie sie an Silvia weiter. Da Gabriel mittlerweile mit Silvia zusammen ist, fällt die Figur wieder in seine Hände, er wirft sie jedoch aus dem fahrenden Busfenster, woraufhin sie ein Junge findet, der sie mit nach Hause nimmt. Dieser Junge geht zu einem Konzert, wo er die Figur einer der Musikerinnen schenkt. Dieser folgt die Kamera nach Hause, wo wir auf Silvia Prietos Namensdoppelgängerin als ihre Mutter treffen. Dies ist nur ein Beispiel, wie ein Gegenstand im Film die Runde macht.

Überhaupt ist der Umgang mit Namen in Rejtmans Film ein Indiz, wie die Personen zu Objekten degenerieren. Es treten Namensdoppelgängerinnen auf oder aber Personen werden nach Markennamen benannt. Der argentinische Filmkritiker Diego Trerotola schreibt über die Filme von Martín Rejtman, dass sich die Grenze zwischen Objekt und Subjekt auflöst bis beide Seiten ununterscheidbar werden. Gerade darin sieht er die gewisse Komik begründet, die dessen Filmuniversen unterschwellig durchzieht.⁸⁴ Silvias Freundin Brite trägt denselben Namen wie die Waschmittelmarke, deren Proben sie auf den Straßen von Buenos Aires verteilt. Der Mann, dem Silvia das Sakko in Mar del Plata klaut, um es dann an Gabriel weiterzuverschenken, wird auf den Markennamen des Kleidungsstücks Armani getauft. Und Silvias Sinnkrise beginnt überhaupt erst, als sie herausfindet, dass noch eine andere Frau in Buenos Aires ihren Namen trägt, weshalb sie ganz besessen davon ist, diese zu treffen. Außerdem tauschen Brite und Silvia gegenseitig ihre Ex-Männer, ohne darin etwas Besonderes zu sehen. Dann wird Silvia zu Brites Arbeitskollegin. Wie selbstverständlich trägt sie die Uniform der zuvor verstorbenen Kollegin. Beides bezeugt

83 Page (2009), S 69.

⁸⁴ Trerotola, Diego, „Martín Rejtman. La estética del valor justo“, in: *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*, Peña, Jaime (Hg.), Madrid: T&B Editores 2009; S. 101-108. Hier: S. 106.

die beliebige Austauschbarkeit von Personen, als ob sie Gegenstände ohne Identität wären. Dabei sind die Charaktere sowie die sozialen Beziehungen im Film reine Oberfläche, von deren Gefühlsleben wir nichts erfahren.

Ganz im Gegenteil herrscht eine absolute Neutralität oder sogar eine betonte Gleichgültigkeit gegenüber Ereignissen. Diese Haltung leitet Beatriz Sarlo aufgrund der fehlenden identitätsstiftenden Qualität von „Räumen“ wie Arbeit, Musik, Fernsehen oder Kultur auch gegenüber dem dargestellten urbanen Raum ab.⁸⁵ Buenos Aires wird in keinem der Filme Rejtmans speziell in Szene gesetzt. Die Orte des Films könnten sich überall in der Stadt befinden. Es handelt sich um Straßenecken, Wohnungen und Restaurants, die in einer Vielzahl von Vierteln so existieren. Privates ist von Konsumgütern durchsetzt sowie Freundschaften und Liebesbeziehungen schon längst von deren Zirkulation bestimmt. Auf diese Weise erscheint die argentinische Hauptstadt als großer Marktplatz, wo alles und jeder potentiell Objekt eines Tauschgeschäftes ist. Genau darin erkennt Gonzalo Aguilar eine Tendenz des Neuen Argentinischen Films: „In fact, we can detect one of the most decisive transformations of those years, the invasion of commodities into all forms of daily life, in various movies of the new Argentine cinema. [...] it's eruption into intimate spheres.“⁸⁶

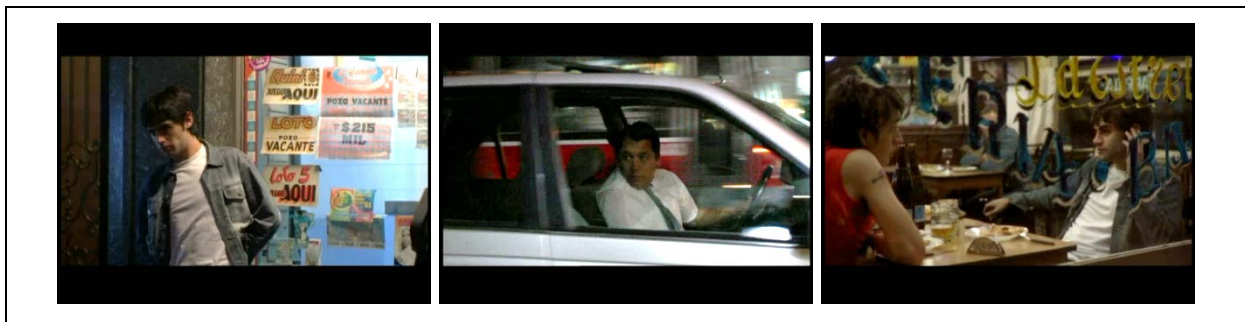
Während Buenos Aires in *Silvia Prieto* durch die Darstellung der Zirkulation von Waren als Marktplatz imaginiert wird, geschieht dies in *Ronda nocturna* aufgrund der Inszenierung als riesige Werbefläche des Konsums innerhalb eines erotisch aufgeladenen urbanen Raums. „Films dealing with the city as an eroticised location, one that is immediately – and intensely – connected with its character of a marketplace, as a stage for the spectacle of the commodity.“⁸⁷ Während die Ausdehnung des Marktplatzcharakters in *Silvia Prieto* durch ein urbanes Setting ohne Wiedererkennungswert suggeriert wird, ist es in *Ronda nocturna* die Vielfalt an verschiedenen Orten, die der Prostituierte Víctor für seine Geschäfte durchquert. Von der belebten Einkaufsstraße, über einen Parkplatz unter einer Brücke und zwielichtige Ecken, bis hin zu unzähligen Bars und Restaurants sowie wohlhabenden Hotels und Fitness-Clubs seiner Klienten.

⁸⁵ Vgl. Sarlo (2005), S. 299.

⁸⁶ Aguilar (2011), S. 65f.

⁸⁷ Andermann (2012), S. 45.

Ronda nocturna zeigt Buenos Aires bei Nacht, mit erleuchteten Schaufenstern und Neon-Reklametafeln. Mitten zwischen den Zeitungshändlern, Blumenverkäufern und Müllsammlern auf den Straßen warten die jungen Männer, die sich an die Schaufenster gelehnt den vorbeifahrenden Freiern präsentieren (vgl. Abbildungen 9a und b). Ihr Körper ist nur ein Artikel mehr in der städtischen Warenlandschaft, in der alles zum Verkauf und jeder für Dienstleistungen zur Verfügung steht. Nicht zuletzt durch die Kamerabewegung, die den voyeuristischen Blick der Autofahrer wiederholt aufnimmt, erscheint Víctor sogar wenn er zum Essen in einem Restaurant sitzt, wie eine ausgestellte Ware hinter einer Glasscheibe (vgl. Abbildung 9c). Vielmehr als um die Zirkulation dieser Waren geht es um deren Inszenierung. Aber auch um den Akt der Wahrnehmung des Werbespektakels.



Abbildungen 9 – *Ronda nocturna* (Argentinien 2005): a (00:06), b (00:07), c (00:16)

Künstlerisch dekoriert Mariana in *Medianeras* Schaufenster für Modegeschäfte, gestaltet die Modepuppen spielerisch als Star-Wars-Universum oder lässt durch kleine Details der Ausstattung Aspekte ihrer Persönlichkeit einfließen. Dabei handelt es sich lediglich um eine indirekte Form oben genannter Selbstinszenierung, wie es Mariana selbst herausstellt: „No puedo negar que reflejan algo de mí, a la vez que me tranquiliza el anonimato. Pienso, tal vez, estúpidamente, que si alguien se para frente a la vidriera, de alguna manera se interesa por mí.“ („Sie symbolisieren einen Teil von mir, doch das Anonyme daran beruhigt mich. Dumm vielleicht, aber ich denke oft, wenn jemand vor dem Schaufenster anhält, interessiert er sich irgendwie für mich.“)⁸⁸ Allerdings prangert sie die Wareninszenierung auch an. Dann nämlich, wenn sie – nicht wie ihre Schaufenster, die zur Selbstinszenierung dienen – zur Werbung für Produkte verkommt, die gegenüber den Konsumenten die geheuchelten Versprechen niemals einhalten.

⁸⁸ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:16; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

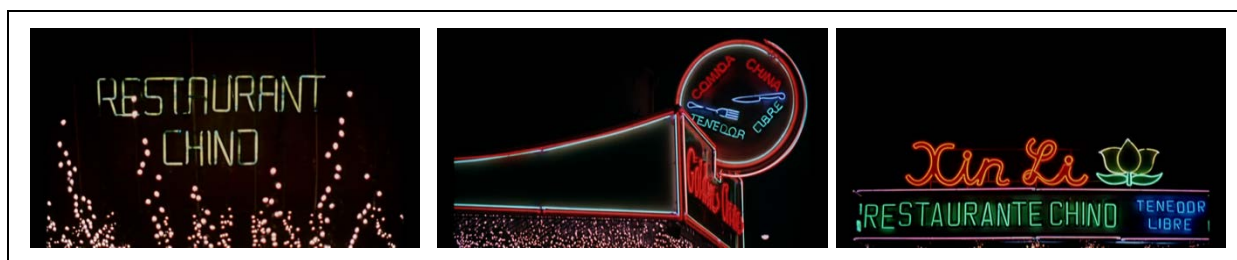
Las medianeras se han convertido en un medio más de la publicidad, que en raras excepciones, han logrado embellecerla. Por lo general, son dudosas indicaciones de los minutos que nos separan de los grandes supermercados o de la comida rápida, anuncios de lotería que nos prometen mucho a cambio de casi nada.

[Die Medianeras verwandelten sich in einen weiteren Werbeträger, was sie nur in seltenen Fällen verschönert. Meist enthalten sie zweifelhafte Angaben zu der Zeit, die wir zum Supermarkt oder Fast Food benötigen. Lotteriewerbung, die uns viel verspricht für praktisch nichts.]⁸⁹

In *Ronda nocturna* wird Víctor später mit dem Taxifahrer Manuel – sein Freund und ehemaliger Kollege – durch die Zone des Transvestiten-Strichs fahren. Beide genießen sichtlich die Blicke aus dem fahrenden Auto auf das Spektakel, bei dem sie vom Objekt der Begierde zum Beobachter avanciert sind. Wie Víctor genießt auch Silvia Prieto die Dienstleistung innerhalb ihres eigenen Berufsfeldes. Vom ersten Gehalt ihrer Arbeit im Café fährt sie in den Urlaub nach Mar del Plata. Die einzige Aktivität, die sie dort unternimmt, ist jedoch Kaffeetrinken zu gehen.

The burgeoning of the service industries and the middle classes in Argentina under Menem is clearly evident in *Silvia Prieto*, with the middle class also caught up in this cycle of consumption, labor and production that keeps the economy going and provides profit for those at the top of the pyramid.⁹⁰

Ein Kreislauf, der auch durch die unzähligen Male herausgestrichen wird, in denen die Figuren in chinesischen All-you-can-eat-Restaurants oder provisorischen Straßengrills zusammen essen oder in Cafés etwas trinken. Vor jedem Zusammentreffen in diesen Lokalitäten wird eine Einstellung von Leuchtreklame-Schildern mit der Aufschrift „parillas“ (Grill) oder „tenedor libre“ (All-you-can-eat) vorangestellt (vgl. Abbildung 10). Diese avancieren zu Zwischentiteln, die auf den gleichförmigen Charakter jeder Restaurant- oder Cafészene sowie auf die Uniformität der Orte hinweisen. Die immer gleiche Sitzposition mit ständig wechselnden Personen und Sitzreihenfolgen zeugt wiederum von deren Austauschbarkeit (vgl. Abbildung 11).



Abbildungen 10 – *Silvia Prieto* (Argentinien 1999): a (00:13), b (00:47), c (01:12)

⁸⁹ Ebd., 01:05; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

⁹⁰ Page (2009), S. 72.



Abbildungen 11 – *Silvia Prieto* (Argentinien 1999): a (00:33), b (00:48), c (01:12)

3.4 Medialisiertes Buenos Aires

Ein Großteil der Darstellungen von Buenos Aires im Neuen Argentinischen Film liefern ein negatives Bild der Hauptstadt als Ort finanzieller sowie familiärer Krisen, des Zerfalls von Gemeinschaften sowie der sozialen Segregation, wo fortschreitende Armut und prekäre Arbeitsverhältnisse alle Gesellschaftsschichten befallen. Marginalisierung, Kriminalität sowie Illegalität sind die Folge. Das tägliche Leben der Bewohner ist geprägt von Hektik, Geschwindigkeit, Fragmentierung und Konsum, das Stadtbild dominiert von Werbung. Diesen gegenwärtigen Darstellungen von städtischem Chaos setzt der Neue Argentinische Film Übersicht stiftende Instanzen wie beispielsweise Off-Kommentar, Zwischentitel oder auch Panoramaansichten entgegen. In *Solo por hoy* fungiert der Off-Kommentar der Protagonisten der Wohngemeinschaft als innerer Monolog, wo sie über ihr Leben in der Stadt philosophieren. Nach Tagen geordnete Kapitelüberschriften gliedern die Geschehnisse chronologisch eine Woche lang. In *El abrazo partido* stellt uns der Off-Kommentar von Ariel nicht nur die einzelnen Geschäftsinhaber vor, sondern erzählt auch deren und seine eigene Lebensgeschichte, wozu sich die Zwischentitel wie Kapitelüberschriften von Kurzgeschichten lesen. Auch in *Medianeras* kommentieren Mariana und Martín aus dem Off ihr bisheriges Leben, ihren Alltag und ihre Lebenssituation in Buenos Aires. Nicht Aufnahmen des hektischen Treibens auf den Straßen von Buenos Aires sind es, was sich das alte Ehepaar von Daniela in *Buenos Aires viceversa* als Video der Stadt vorstellt, sondern die Panoramaansichten über den Dächern, die die Hauptstadt übersichtlich, friedlich und menschenleer zeigen.

Eine weitere ordnungsstiftende Tendenz, die teilweise die Realität ersetzt, wird durch verschiedene Medien im Film dargestellt. In *Pizza, birra, faso* erfüllen Funkprüche der Polizei diese Funktion. Für ein paar Sekunden greift der Film bereits zu Beginn auf den letzten großen Überfall der Jugendlichen aus Sicht der Polizei voraus. Diese meldet per Funkspruch verdächtige Personen in einem Fahrzeug, das keine

Registrierung besitzt. Sozusagen als Klammer hören wir den Funkspruch noch einmal am Ende des Films, als er uns verkündet, was die Bilder uns nicht zeigen: Auch die letzten Mitglieder der jugendlichen Gang sind auf der Flucht nach dem Überfall auf eine Diskothek an den Folgen ihrer Schusswunden verstorben. Der Funkspruch als Medium ersetzt hier den Off-Kommentar und erleichtert dem Zuschauer eine Übersicht über das urbane Durcheinander.

Ähnlich ist es auch in einer Szene von *Medianeras*. Nur dass hier Musik als eine Art Off-Kommentar fungiert. Während der Textzeile „True Love is searching, too. But how can it recognize you, unless you step out into the light“ des Liedes „True Love Will Find You in the End“ von Daniel Johnston, das Mariana und Martín gleichzeitig im Radio hören, was in einer Parallelmontage dargestellt wird, treten beide an ihr illegal errichtetes, neues Fenster. Da ihre Fenster gegenüber liegen, sehen sie sich hier zum ersten Mal. Hat man es im Laufe des Films natürlich schon erahnen können, dass die beiden zueinander gehören, obwohl sie sich noch nie begegnet sind, ist es das Medium Radio in der Funktion eines Off-Kommentars, der es ganz konkret als „Wahre Liebe“ bezeichnet.

In *Rapado* ist der Treffpunkt für Lucio und seinen Freund weder eine Bar noch ein Restaurant, sondern eine kleine Spielhalle inmitten der gesichtslosen, fragmentierten Stadt zwischen seinem Zuhause und all den *Nicht-Orten* (Straßen, Haltestellen, Bussen, dem Flughafen, der Tankstelle und dem Restaurant an der Autobahn) des Films.

One might say that Rapado is *The Bicycle Thieves* for the Argentina of the 1990s. But, in Rejtman's film, what is stolen is not a means of work but of identification, because that is what the motorbike is for the character, a middle-class teenager. The motorbike, we imagine, has been with him throughout his relationships with his friends, and he has used it to go to the video arcade that acts like a center in the film, just as these places were for a certain section of teenage culture in the early 1990s.⁹¹

Nach dem Raub von Lucios Motorrad bieten ihm die Spielautomaten noch viel mehr. Nämlich eine Ersatzmöglichkeit, seine Leidenschaft in immer demselben Motorrad-Computerspiel auszuleben, um auf diese Weise seine Identität wenigstens virtuell anhand dieses Mediums zu konstituieren. Als Lucio seinerseits ein Motorrad stiehlt, dieses aber auf einer Fahrt aufs Land erneut kaputtgeht, lässt er es einfach in

⁹¹ Sarlo (2005), S. 295.

der Mitte der Fahrbahn liegen. Hier antizipiert der Film einen potentiellen Zusammenstoß auf der Straße, indem er mit der nächsten Einstellung einen virtuellen Motorradunfall mit großer Explosion im Computerspiel als ganzen Bildkader zeigt (vgl. Abbildungen 12a und b). Während Lucio nun wieder ohne Motorrad dasteht, bleibt ihm – wie seinem Freund, der noch nie ein Motorrad besessen hat – nur die Fahrt auf dem virtuellen Zweirad (vgl. Abbildung 12c). In *Medianeras* ist es mehr als nur ein identitätsstiftender Gegenstand, der durch ein Computerspiel ersetzt wird. Nachdem Martín seine Wohnung nicht mehr verlässt, versinkt er immer tiefer in der virtuellen Welt. Er spricht von Tennis- oder Fußballpartien, als ob er sie wirklich gewonnen hätte, und der Avatar im Computerspiel zum Film *Der Pate* hat seine äußere Erscheinung.



Abbildungen 12 –*Rapado* (Argentinien 1992): a (00:58), b (00:58), c (01:00)

Immigranten spüren die Härte von Buenos Aires in einer ihrer gnadenlosesten Ausprägungen. Einsam und isoliert verbringen sie ihr gesamtes Dasein in der Stadt in provisorischen Lebensbereichen sowie der Illegalität. Dies wird an den Orten deutlich, die Freddy in *Bolivia* durchschreitet: seine Arbeit als Koch in einem Restaurant ist illegal, Unterkunft bekommt er nur in einem informellen Hotel für Migranten, auf den Straßen muss er Polizeikontrollen fürchten und selbst, um mit seiner Familie in Bolivien zu telefonieren, schickt ihn sein Chef in ein schwarz betriebenes Locutorio⁹², das von Freunden betrieben wird. Jens Andermann bezeichnet das Locutorio als „other, migrant space“, einen der typischen Parallelorte von Immigranten inmitten von Buenos Aires, aufgrund derer diese die Stadt so anders wahrnehmen als die Einheimischen.⁹³ Für Freddy stellt das Telefonat die einzige Möglichkeit dar, mit seiner Familie zu kommunizieren, um für einen kurzen Moment dem rauen Klima von

⁹² Locutorios sind Callshops, von denen man Anrufe tätigen und mittlerweile auch im Internet surfen kann.

⁹³ Vgl. Andermann (2012), S. 52f.

Buenos Aires zu entfliehen. Im Zuge des Kontakts mit der Heimat verfällt seine Stimme in einen süßlich-affirmativen Tonfall, während er Wörter mit lokaler Färbung aus dem bolivianischen Dialekt verwendet. Die Kamera zoomt langsam immer näher, bis nur noch Freddys Gesicht in Großaufnahme zu sehen ist. Jeglicher Bezug zur unliebsamen argentinischen Hauptstadt erscheint wie weggewischt. Die darauffolgenden Szenen in Slow-Motion von der eigentlich körperlich anstrengenden Arbeit sowie der feindlich gesonnenen Gäste im Restaurant avancieren in Verbindung mit traditioneller Musik aus Bolivien mit Text in der indigenen Sprache Quechua zu dem wunderbaren Märchen, das Freddy zuvor seiner Familie am Telefon als sein Leben in Buenos Aires glaubhaft machte.

76 89 03 (Cristian Bernard, Flavio Nardini, 2000) erzählt episodisch die Geschichte dreier Freunde Dino, Paco und Salvador in den Jahren 1976, 1989 und 2003⁹⁴. Am Anfang steht eine Werbung für die „Seife der Stars“ („el jabón de las estrellas“) im Fernsehen. In der typischen Werbeästhetik rektet sich die junge attraktive Wanda Manera nackt in einer Badewanne voller Schaum, macht der Kamera schöne Augen und wirft dem Zuschauer Luftküsse entgegen. Daraufhin werden uns die drei männlichen Protagonisten als Heranwachsende im Jahre 1976 vorgestellt, die allesamt fasziniert von Wanda sind. Diesen immer gleichen Frauentyp, der von der Werbung geschaffen wurde und für die drei unerreichbar ist, suchen sie entweder als Reproduktion in anderen Medien oder sie projizieren eben dieses idealisierte Bild auf Frauen aus Fleisch und Blut. Dino benutzt die Abbildung einer Schönheitskönigin in einer Zeitschrift als Masturbationsvorlage, Salvador spricht mit einem Kalender-Pin-up-Modell in der Autowerkstatt seines Vaters und Paco fällt vom Rad, als ihm eine schöne Frau auf der Straße entgegenkommt, die aussieht wie Wanda (vgl. Abbildungen 13).

Ist Wanda 1976 noch ein großer Star der Werbung, wird ihr Abstieg im Fernsehen ausgeschlachtet. 1989 berichten die Nachrichten vom Sexskandal („escándalo sexual“) um ein Pornovideo mit Minderjährigen, 2003 senden sie ihre Entführung („secuestraron a Wanda“) (vgl. Abbildungen 14). Jede Meldung der Ereignisse sehen die drei zusammen in einer Bar im Fernsehen. Die Faszination für dieses medial

⁹⁴ Die drei Zahlen stehen für drei der wichtigsten politischen Jahreszahlen Argentiniens: 1976 initiiert ein Staatsstreich die argentinische Militärdiktatur (1976-1983), 1989 wird der Präsident Carlos Menem zum ersten Mal ins Amt gewählt, dessen neoliberale Politik wiederum im Jahre 2003 vom linksgerichteten Néstor Kirchner abgelöst wurde.

generierte Frauenbild, das die drei nicht von der Realität zu unterscheiden wissen, durchzieht ihr ganzes Leben. Als Star ist Wandas Figur dabei das, was Jean Baudrillard ein *Simulacrum* nennt:

Ein drastisch realisiertes Ideal. [...] Sie stellen ein System luxuriös vorgefertigter Muster dar, glitzernde Synthesen aus den Stereotypen des Lebens und der Liebe. Sie verkörpern eine einzige Leidenschaft: die des Bildes und die Immanenz des Begehrens im Bild.⁹⁵

Folglich beeinflusst diese Faszination nicht nur ihre Sicht auf Frauen und Beziehungen, sondern nimmt ihr ganzes Leben ein. Im Jahr 1989 setzen die drei alles daran, um Wanda, wenn auch nur für eine Nacht, zu besitzen. An eben diesem Abend verwandelt sich ihr Leben selbst zu einer Mischung aus Gangsterfilm und Thriller.



Abbildungen 13 – 76 89 03 (Argentinien 2000): a (00:03), b (00:07), c (00:09)



Abbildungen 14 – 76 89 03 (Argentinien 2000): a (00:01), b (00:10), c (01:15)

Adrián Gorelik beschreibt die „viaje iniciático“ („Initiationsreise“)⁹⁶ als traditionellen Teil der Stadtfucht-Thematik in der argentinischen Fiktion. Auf der Suche nach Selbsterkenntnis, die von den anonymen Massen der urbanen Gesellschaft verhindert wird, begibt man sich auf eine Reise ins Innere, an reine Orte, die innerhalb der

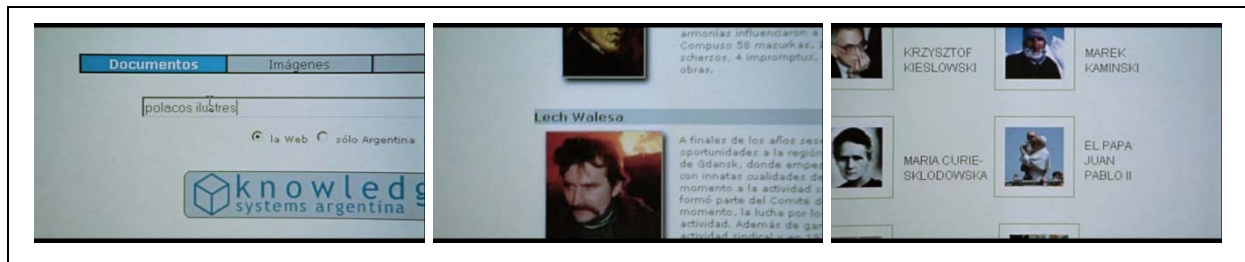
⁹⁵ Baudrillard, Jean, „Jenseits von Wahr oder Falsch oder die Hinterlist des Bildes“, in: *Bilderwelten. Denkbilder*, (Hg.) Hans Matthäus Bachmayer/Van de Loo, Otto, München: Boer 1986, (Orig. „Al di là del vero e del falso, o il genio malizioso dell' immagine“, Rom 1986); S. 265-268. Hier S. 267.

⁹⁶ Gorelik (2004), S. 169. (Übers. d. A.).

Kultur oder der Natur zu finden sind. Gleichzeitig betont er für den Episodenfilm *Mala época* (1998), dass eine solche Reise kein möglicher Ausweg mehr ist.⁹⁷ Wie in den folgenden Ausführungen ersichtlich wird, stellt zumindest eine tatsächliche Reise, bei der man in einem wortwörtlichen Sinne an einen anderen Ort fährt, im Neuen Argentinischen Film keinen Ausweg aus der Stadt mehr dar. Aber zumindest eine solche Selbstfindungsreise im übertragenen Sinne – besonders eine durch verschiedene Medien ermöglichte – wird unternommen und inszeniert.

Eine Variation davon ist die Suche nach den familiären Wurzeln. Im Falle von Ariel in *El abrazo partido* ist das seine jüdisch-polnische Herkunft. Er spricht mit Freunden, dem alten Rabbiner seiner jüdischen Gemeinde, der Mutter sowie der Großmutter, die mit dem Großvater während des Zweiten Weltkriegs aus einem polnischen Getto nach Argentinien emigriert ist, und bittet sie um ihre Dokumente, damit er einen polnischen Pass beantragen und seinerseits Emigrationspläne verwirklichen kann, aber auch um mehr über seine Familiengeschichte und den abwesenden Vater zu erfahren. Gleichzeitig sucht er aber auch im Internet nach Informationen, zum Beispiel nach berühmten polnischen Persönlichkeiten („*polacos ilustres*“) (vgl. Abbildungen 15). Als er eine VHS-Kassette mit einem Video seiner Beschneidung als Baby ansieht, avancieren die Bilder zusammen mit seinen Kommentaren zu einer Dokumentation über sein Leben. Die alten, unscharfen Aufnahmen in Gelb- und Brauntönen evozieren aber ebenfalls eine gewisse Nostalgie einer früheren Zeit, in der die ganze Familie noch vereint und glücklich war (vgl. Abbildungen 16). Gleichzeitig wäre ohne seinen Kommentar keiner der Familienangehörigen wiederzuerkennen. Ariel betont, dass dies die einzige Aufnahme von sich und seinem Vater zusammen wäre, obwohl der nur einmal kurz durchs Bild huscht. Überhaupt ist sein Vater, der in seinem Leben abwesend war, nur in Medien präsent. Abgesehen vom Video meldet sich der Vater einmal übers Telefon bei der Mutter. Die endgültige Aufforderung ihn zu treffen, erhält Ariel über eine Tonaufnahme des Vaters auf Kassette.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 167ff.



Abbildungen 15 – *El abrazo partido* (Argentinien 2004): a (00:18), b (00:18), c (00:18)



Abbildungen 16 – *El abrazo partido* (Argentinien 2004): a (00:23), b (00:23), c (00:23)

In *Solo por hoy* reflektiert jeder Bewohner der Wohngemeinschaft in inneren Monologen, die in Form von Off-Kommentaren – die einen ähnlich existentiellen Charakter wie jene von Martín und Mariana in *Medianeras* haben – zu hören sind, über die Sinnlosigkeit und Leere ihres Daseins in Buenos Aires. Gleichzeitig werden anhand ihrer jeweiligen Wünsche aber auch mögliche Fluchtwege aus Buenos Aires durch-exerziert, um dem Leben doch noch Erfüllung zu verleihen. Die Träume von Equis und Fer repräsentieren den traditionellen Weg aus der Stadt. Während der eine nach der Trennung von seiner Freundin ins Ausland nach Paris reisen will, weil er davon überzeugt ist, seine wahre Liebe würde dort auf ihn warten, glaubt der andere, sein Glück auf dem Land zu finden.

Daneben zeigt der Film aber auch zwei Möglichkeiten der Stadt zu entkommen, ohne dass man sie tatsächlich verlässt, indem man aber bestimmte Aspekte des Alltags medialisiert. Toro versucht als Filmschauspieler erfolgreich zu sein, ergattert aber lediglich eine Rolle als Kuh in einer Dulce-de-Leche-Werbung.⁹⁸ Jedoch inszeniert er die Ankunft im Hotel, in dem er eigentlich als Teppichreiniger arbeitet, wie eine Sequenz eines Gangsterfilms. Bekleidet mit Lederjacke, rotem Hemd und schwarzer Sonnenbrille schreitet er mit finsterem Blick durch die Flure, greift nach seiner (imaginären) Waffe und tritt eine Tür auf, als wäre er der Auftragskiller eines Films aus den 1970er Jahren (vgl. Abbildungen 17). Die spannungsgeladene Musik

⁹⁸ „Dulce de leche“ ist eine karamellähnliche Masse und ein beliebter argentinischer Brotaufstrich.

aus dem Off verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Auch Mariana in *Medianeras* fiktionalisiert ihren Alltag, um auf diese Weise für kurze Zeit der Trostlosigkeit ihres Daseins in Buenos Aires zu entkommen, indem sie die Geschichte des Edificio Kavanagh als Märchen und die des Planetariums als Science Fiction erzählt.



Abbildungen 17 – *B. Aires – Solo por hoy* (Argentinien 2001): a (00:07), b (00:07), c (00:07)

Marón hingegen befragt Passanten auf der Straße mit seiner Videokamera, um seine Theorie zu testen, er könne mit drei Fragen eine Person kennenlernen, wobei es sich um existentielle Fragen des Lebens handelt, die ihn auch selber beschäftigen.⁹⁹ Wie in einer Umfrage sehen wir die Antworten der verschiedenen Personen aneinandergereiht. Es handelt sich um eine Art filmische Sozialstudie oder ethnographische Dokumentation, die er selbst als „investigación humana“ („Menschenforschung“, Übers. d. A.) bezeichnet. Das Medium hilft ihm dabei, die Anonymität der Großstadt zu überwinden. Etwas Ähnliches unternimmt auch Martín in *Medianeras*, nachdem er wieder angefangen hat, seine Wohnung zu verlassen. Während Marón die Menschen in Buenos Aires durch Videoaufnahmen kennenlernen will, bedient sich Martín der Fotografie, um in eben solchen medialisierten Momentaufnahmen die Schönheit der argentinischen Hauptstadt wiederzuentdecken.

In anderen Werken des Neuen Argentinischen Films dienen Medien aber auch als Ersatzrealität, um die Leerstelle einer Person oder die Abwesenheit urbaner Erfahrungen auszufüllen. In *Buenos Aires viceversa* beginnt eine Frau zu Hause einen Tisch für zwei Personen zu decken, obwohl sie alleine ist. An die ihr gegenüberliegende Tischseite rollt sie daraufhin einen alten Fernsehapparat mit Antennen, dem sie dort wie sich selbst ein Steak serviert sowie Wein einschenkt. Tatsächlich wartet sie auf den Anfang der Nachrichten. Die Äußerungen des Sprechers erwidert sie

⁹⁹ Zwar erfahren wir den genauen Wortlaut der Fragen nicht, aus den Antwortsequenzen kann man jedoch herauslesen, dass es sich um Fragen im folgenden Tonlaut gehandelt haben muss: „Was ist das wichtigste in deinem Leben? Was würdest du sein, wenn alles möglich wäre? Etc.“

während der ganzen Sendung auf eine Weise, als würden die beiden ein tatsächliches Gespräch führen und er wäre ihr Mann, der ihr beim Essen gegenüber sitzt (vgl. Abbildungen 18). Wie real die Beziehung zu diesem Mann für sie tatsächlich ist, wird klar, als sie beim Auftauchen der gutaussehenden Wetterfrau beginnt, diese vor lauter Eifersucht lauthals zu beschimpfen und schließlich den Fernseher mit Essen zu bewerfen. Als das Bild des Fernsehers nur noch flackert, woraufhin das Bild ihres TV-Geliebten ganz verzerrt dargestellt wird, fragt sie ihn, was los sei, ruft verzweifelt nach Hilfe und streichelt den Fernseher. Während eines Essens in einem Restaurant mit dem Mechaniker, der den Fernseher repariert hat, rechtfertigt sie sich vor dem Moderator, dass sie nicht fremdgehen würde. Auch Martín in *Medianeras* versucht die Tatsache, dass er keine Freundin hat, durch Internetpornografie sowie Internet-Dating zu kompensieren.

Daniela, das Kind von Verschwundenen in *Buenos Aires viceversa*, soll gegen viel Geld für ein wohlhabendes, altes Ehepaar, das seit zehn Jahren sein prunkvolles Haus nicht mehr verlassen hat, ein Video von Buenos Aires drehen. „Imágenes de lo que está sucediendo ahí afuera, imágenes de gente“ („Bilder von dem, was dort draußen passiert, Bilder von Menschen“)¹⁰⁰, wie der Alte sagt. In *Medianeras* hat Martín ebenfalls seine Wohnung für sieben Jahre nicht mehr verlassen. In dieser Zeit holte er sich das Leben durch das Internet auf seinen heimischen Computerbildschirm. Das Video fungiert für das alte Pärchen ebenso als urbaner Ersatz wie das Internet für Martín, nur dass diese nicht direkt partizipieren können, sondern Daniela nur Anweisungen geben, was sie filmen soll. In beiden Fällen bevorzugen die Figuren den medialen Stadtersatz, dessen Entstehung sie zumindest zu einem Bruchteil selbst beeinflusst haben oder beeinflussen können, gegenüber dem Buenos Aires vor ihrer Haustüre, das ihnen eher Angst und Schrecken einjagt.

Die ersten Aufnahmen der Stadt, die Daniela den Alten zur Ansicht vorlegt, entsprechen in keiner Weise den Erwartungen des Paares. In verwackelten Bildern hat sie die arme Bevölkerung auf den Straßen von Buenos Aires gefilmt: Mütter mit Kindern, Bettler, Alte, Indigene und Straßenkinder inmitten des Verkehrs (vgl. Abbildung 19). Ästhetisch analog dazu sind die Stadtdarstellungen in *Pizza, birra*,

¹⁰⁰ *Buenos Aires viceversa*, Regie: Alejandro Agresti, DVD, SBP 2005; (Orig. Argentinien 1996), 00:18; (Transkription. u. Übers. d. A.).

faso (vgl. Abbildungen 3): Das Buenos Aires der Marginalisierten, das die Mittelklasse sowie die Oberschicht nicht als Teil der Stadt anerkennen.¹⁰¹ Erst von ihrem zweiten Versuch ist das Paar begeistert. Dieser zeigt Buenos Aires aus der Sicht von oben. Dächer, Gebäude in Panoramaansicht ohne Menschen, die aus der Ferne in starren Einstellungen aufgenommen wurden, evozieren eine gewisse Künstlichkeit, aber auch Ordnung und Ruhe (vgl. Abbildungen 20). Diese urbanen Aufnahmen wiederum haben eine erhebliche ästhetische Ähnlichkeit mit denen von Buenos Aires zu Beginn von *Medianeras*.



Abbildungen 18 – *Buenos Aires viceversa* (Argentinien 1996): a (00:10), b (00:10), c (00:10)



Abbildungen 19 – *Buenos Aires viceversa* (Argentinien 1996): a (00:26), b (00:26), c (00:27)



Abbildungen 20 – *Buenos Aires viceversa* (Argentinien 1996): a (01:36), b (01:36), c (01:36)

¹⁰¹ Der Alte kommentiert die Aufnahmen mit „Patrañas que vos inventaste para choquearnos. Eso no es la calle, eso no es arte, eso no es nada“ („Schwindlereien, die du erfunden hast, um uns zu schockieren. Das ist nicht die Straße, das ist keine Kunst, das ist nichts“), ebd., 00:52; (Transkription. u. Übers. d. A.).

4. Medialisierung von Buenos Aires in *Medianeras*

In Gustavo Taretto's Spielfilm *Medianeras* erreicht die *Medialisierung* von Buenos Aires einen besonders hohen Grad.¹⁰² Die Urbanität wird durch eine Vielzahl verschiedener Medien innerhalb des Films dargestellt. Um die verschiedenen Wohnungskategorien in Buenos Aires zu beschreiben, werden sowohl Abbildungen aus Hochglanz-Werbebrochüren als auch Grundrisse der Wohnungen von Martín und Mariana eingeblendet. Die Erzählungen von Mariana über das Planetarium, das ihr Lieblingsgebäude in Buenos Aires ist, sowie über das Edificio Kavanagh, in dem sie vor ihrer Phobie vor Aufzügen als Fremdenführerin gearbeitet hat, werden durch schwarz-weiße Zeichnungen sowie Fotografien, Animationen und Baupläne illustriert. Eine urbane Szene wird im Comic-Stil von Marianas Lieblingsbuch *Wo ist Walter?* animiert. Martín entdeckt die Stadt neu, indem er urbane Momente in Fotografien festhält. Nachrichten aus Buenos Aires liest er auf der Internetseite der argentinischen Tageszeitung *La Nación* nach, wo ein urbanes Setting als schematisch vereinfachtes Bild den Text visuell veranschaulicht.

In Anlehnung an Irina Rajewskys Begriff der *Intermedialität* sind damit im Folgenden all jene (urbanen) Darstellungen gemeint, die sich zwischen zwei Medien ansiedeln, also Mediengrenzen überschreiten. Der Film bezieht sich dabei auf mindestens ein anderes Medium. Fotografie, Comic, Brettspiel, Internet und Werbung sind dabei nur einige Beispiele der intermedialen Stadt- und Architekturdarstellungen, die ein medialisertes Buenos Aires in *Medianeras* evozieren. Hiervon abzugrenzen sind die *intramedialen* Bezüge, die keine Mediengrenzen überschreiten, sondern innerhalb eines Mediums bestehen. In unserem Fall bedeutet das, dass sich *Medianeras* auf das Medium Film bezieht.¹⁰³ Zum Beispiel sehen Martín und Mariana in einer Parallelmontage die Schlusszene von Woody Allens *Manhattan* (1979) als Film im Film. Daneben finden sich kompositorische Analogien in der Mise-en-scène

¹⁰² Neben den schon erwähnten Beispielen des Neuen Argentinischen Films im vorherigen Kapitel, ist *La antena* zu nennen – ein in schwarz-weiß gedrehter, dystopischer Science-Fiction Film von Esteban Sapir aus dem Jahre 2007 – der sich wie *Medianeras* durch einen hohen Grad medialisierter Stadtdarstellung auszeichnet. Aufgrund seiner klaren Genrezugehörigkeit, seiner betont inszenierten Ästhetik, die sich komplementär zu der sonst mehrheitlichen Affinität zum Dokumentarischen im Neuen Argentinischen Film verhält, würde seine Untersuchung in dieser Arbeit jedoch zu weit führen.

¹⁰³ Vgl. Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen: Francke Verlag 2002, S. 12ff.; vgl. Präfix „inter“ – zwischen den Medien – und „intra“ – innerhalb eines Mediums.

oder der Narration von *Medianeras* – nicht nur zu Allens filmischen Stadtdarstellungen, sondern auch zur Darstellung der Stadt in Filmen der Weimarer Zeit.

Andererseits wird die argentinische Hauptstadt auch durch den Alltag, die (nicht bestehenden) Beziehungen und die (prekären) Wohnbedingungen der beiden Hauptfiguren Martín und Mariana charakterisiert. Diese sind derart von medialen und fiktionalen Welten sowie von Populärkultur geprägt, dass auch dies zur Medialisierung von Buenos Aires in *Medianeras* beiträgt. Während Mariana ihre Schaufensterpuppen zu Hause wie echte Menschen behandelt, findet jeder Lebensbereich von Martín in seiner technisch generierten, virtuellen Welt statt. Neben Computerspielen, die er regelmäßig und bis zum Exzess spielt, verbringt er sein gesamtes Leben im Internet – egal ob einkaufen, lernen, arbeiten, Musik hören, das Pflegen sozialer Kontakte oder die Suche nach einer Beziehung. Dies geht soweit, dass die einzige Aufnahme von Mariana und Martín als Pärchen am Ende von *Medianeras* ein YouTube-Video ist, in dem sie in verteilten Rollen das Lied „Ain’t no mountain high enough“ von Martín Gaye und Tammi Terrell als Playback singen.

Beide Protagonisten sind begeisterte Fans der Hoch- und Populärkultur. Mariana trägt ein T-Shirt mit dem berühmten Satz „I’d prefer not to“ aus Herman Melvilles Roman *Bartleby the Scrivener* (*Bartleby der Schreiber*, 1853) oder ein anderes, mit dem Krümelmonster aus der Sesamstraße als Aufdruck. Während in ihrer Wohnung die Figur der toten Braut Emily aus Tim Burtons Stop-Motion-Film *Corpse Bride* (*Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche*, 2005) im Regal steht, besitzt Martín eine originalverpackte Figur von *Astroboy* (*Tetsuwan Atomu*, 1952–1968), aus dem gleichnamigen Manga des japanischen Zeichners Osamu Tezuka, aus dem die erste Anime-Fernsehserie eines Mangas mit fortgesetzter Handlung hervorhing. Dieser findet sich auch als sein Bildschirmhintergrund wieder. In seiner Wohnung sind etliche Anspielungen an die *Star-Wars*-Saga (Georg Lucas, 1977–2008) verstreut, wie ein Lichtschwert oder ein Schild mit der Aufschrift „Will the force be with you“. Seinen Rucksack zieren Aufnäher, wie das „Mind the Gap“-Zeichen der U-Bahn von London – der ältesten U-Bahn der Welt – oder ein Motiv der „Obey-Kampagne“ des Street-Art Künstlers Frank Shepard Fairey, für welche dieser wiederum aus John Carpenters Film *They Live* (*Sie leben*, 1988) zitierte. Im Rucksack findet sich unter anderem eine DVD-Box mit Filmen von Jacques Tati.

Solche popkulturellen Verweise sind Ausdruck der *Transmedialität*, der dritten Gruppe von Phänomenen, die Rajewsky im Gegensatz zu inter- und intramedialen Erscheinungen als medienunspezifisch definiert. Ein Stoff, eine Ästhetik oder ein Diskurs kann in einem spezifischen Medium entwickelt worden sein, dessen Regeln sind aber nicht an ein bestimmtes Medium gebunden.¹⁰⁴ *Medianeras* nimmt hier nicht auf *Star Wars* in Form seines Ursprungsmediums – dem Film – Bezug, sondern spielt auf das Science-Fiction-Heldenepos an, dessen Thematik über Mediengrenzen hinweg im Gedächtnis bestimmter Generationen verankert ist. Ebenso wenig wird auf *Astroboy* als Manga- oder Anime-Figur Bezug genommen, sondern auf seinen medienunspezifischen sowie popkulturellen Wert, der einen gewissen Kult- und Nerd-Faktor besitzt. Darüber hinaus verwenden die beiden Protagonisten immer wieder digitale Metaphern, um ihr Leben zu beschreiben. Martín stellt fest, dass es im 21. Jahrhundert nichts Schlimmeres als einen leeren Posteingang gibt, und Mariana hofft, dass ihr Gedächtnis die vier Jahre Beziehung mit ihrem Ex-Freund mit derselben Einfachheit vergisst, mit der es ihr gelingt, die Fotos dieser Jahre von ihrem MacBook zu löschen.

Diese (popkulturellen) Verweise, Zitate oder Kompositionsanalogien, die zum einen wiederum selbst Inhalte (anderer) Medien zitieren oder zum anderen bereits selbst zu einem universellen Phänomen innerhalb des Kanons der Populärkultur ohne medienspezifische Zuordnung avanciert sind, evozieren eine höchst medialiserte Darstellung der argentinischen Hauptstadt in *Medianeras*.

4.1 Urbane Medialisierung I – direktes mediales Zitat

Joanna Barck beschreibt in ihrer Monografie *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern* die Beziehung zwischen Malerei und Film. In Bezug auf die verschiedenen Aufgaben, die ein Gemälde im Film übernimmt, unterscheidet sie zwei grundsätzliche Richtungen. Zum einen kann das Gemälde selbst eins zu eins, sozusagen als „Bild im Bild“, im Film auftauchen, wo es je nachdem als (funktionalisiertes) Objekt oder (aktiviertes) Subjekt fungiert. Zum anderen kann sich der Film ästhetisch mit dem Gemälde auseinandersetzen, indem er es durch kompositorische Analogien oder ästhetische Verweise im Filmbild evoziert. Beide Methoden unterscheidet Barck am Aspekt der

¹⁰⁴ Rajewsky (2002), S. 12f.; vgl. Präfix „trans“ – jenseits von Mediengrenzen.

Rahmung sowie der filmischen Kadrierung. Während im ersten Fall das Gemälde durch einen klassischen Rahmen als (Kunst-)Werk klar erkennbar ist, findet sich dessen Inhalt im zweiten Fall in einem entgrenzten Zustand zur filmischen Realität wieder, während es jedoch beide Male seine Autonomie nie gänzlich aufgibt.¹⁰⁵

Ein Medium kann im Film als Objekt mit bestimmter Funktion auftauchen. Dazu wird jedoch meist eine Filmfigur benötigt, die das jeweilige Medium entweder benutzt oder betrachtet. Das Medium an Objektfunktion steht also auch immer in Relation zu einer Filmfigur. Eine besondere Version dessen findet sich in *Medianeras* als *mise en abyme*¹⁰⁶, indem Mariana und Martín zur selben Zeit die Abschlussequenz von Woody Allens *Manhattan* ansehen, in der das Aufeinandertreffen des Hauptdarstellers Isaac (Woody Allen) und seiner früheren Freundin Tracy (Mariel Hemingway), die er eigentlich zurückgewinnen wollte, zur theatralischen Abschiedsszene mutiert, da sie das Land verlässt, um für sechs Monate in London zu wohnen. Zwar wird hier der Film im Film formal gespiegelt, aber auch inhaltlich finden sich Parallelen, insofern auch Martín von seiner Freundin verlassen wurde, weil diese ins Ausland ging.

Weiterhin werden die Figuren, aber auch die Stadt Buenos Aires in *Medianeras* vielfältig durch intermediale Bezüge charakterisiert. Martín und Mariana sprechen jeweils in Form eines Off-Kommentars über ihr Leben, was visuell fragmentiert und vielfältig untermalt wird.¹⁰⁷ Die Stadt selbst, die beiden Lieblingsgebäude von Mariana sowie beider Wohnungen werden an anderer Stelle mit eben derselben formalen Strategie inszeniert, wodurch Buenos Aires innerhalb des Films zu einem weiteren Protagonisten avanciert. Auffällig ist, dass Mariana vor allem zu analogen Medien in Bezug gesetzt wird, während Martín in Relation zu digitalen Medien steht. In ihrem Lieblingscomic *Wo ist Walter?* sucht sie wiederholt in verschiedenen Umgebungen nach der titelgebenden Figur mit rot-weiß gestreiftem Pullover, Mütze,

¹⁰⁵ Barck, Joanna, *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: transcript Verlag 2008; S. 9ff.

¹⁰⁶ Unter *Mise en abyme* verstehe ich hier sowohl eine spezielle Form der Intramedialität als auch ein filmisches Verfahren der Selbstreferenz. Als „Film im Film“ erfolgt dabei eine formale, gegebenenfalls auch inhaltliche, Wiederholung des Mediums Film in einem klar abgetrennten Abschnitt auf einer untergeordneten Ebene. Vgl. Wolf, Werner, „Mise en abyme“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Nünning, Ansgar (Hg.), Stuttgart: Metzler 2004³, S. 461-462.

¹⁰⁷ Vgl. *Medianeras* (Argentinien 2011), Martín: 00:00-00:04; Mariana: 01:04-01:06.

Brille und kleinem weißen Hund. Den Umzug nach vier Jahren Beziehung in ihre winzige Wohnung vergleicht sie mit vier Feldern, die ihre Figur im Brettspiel *Spiel des Lebens* zurückgehen müsse. Im Gegensatz dazu beschreibt Martín die Fußballspiele oder Tennispartien, die er beim Computerspielen gewonnen hat, erzählt über seine Arbeit als Webdesigner eines Psychiaters und beschreibt seinen Alltag im Cyberspace. Eine Aufzählung jeder einzelnen Handlung, die er im Internet tätigt, wird visuell durch eine Aneinanderreihung der entsprechenden Webseiten illustriert und zeigt, dass sich Martíns Lebensmittelpunkt innerhalb der virtuellen Welt befindet.

Im zweiten Fall, in dem sich die Intermedialität im Film direkt manifestiert, kommt dem Medium eine gewisse Selbstständigkeit zu, indem es die Rolle eines aktivierten Subjekts – also zum Beispiel die Rolle einer Figur – übernimmt. In seinem Idealzustand, dann nämlich, wenn die Glasscheibe als Fenster fungiert, ist auch das Schaufenster ein Medium in dem Sinne, dass es eine Verbindung zwischen den Waren im Innenraum des Geschäfts und den Passanten auf der Straße herstellt. Die Autoren des Artikels „Am Schaufenster. Von Wahn und Sinnen moderner Subjekte“ gehen sogar soweit, es als „Medium der Nacht“ zu bezeichnen, denn erst die nächtliche Beleuchtung tilgt die Spiegelungen der Scheibe und macht das Schaufenster ganz zur Bühne.¹⁰⁸ Vier der fünf Ansichten in *Medianeras* zeigen Marianas Schaufensterkreationen ebenfalls in nächtlicher Erleuchtung. Die Puppen aus ihrem Inneren dienen Mariana als Ersatz für Freunde und einen Partner. Im Angesicht der Sittengeschichte des Schaufensters waren die (weiblichen) Puppen nicht nur

ein Anreiz für erotische (Männer-)Fantasien. [...] Vielmehr stellen sie eine Beziehungsutopie dar, in der die eigentlich leblose Gestalt initiativ wird und menschliche Handlungskompetenzen übernimmt. So vergeht am Schaufenster die klassische Aufteilung der Subjekt-Objekt-Rollen.¹⁰⁹

In *Medianeras* werden darüber hinaus die traditionellen Geschlechterrollen umgekehrt. Als ob sie lebendig wären, wäscht Mariana ihre männliche Puppen in der Dusche, setzt sie sich als Gesellschaft am Frühstückstisch gegenüber, spricht und hat Sex mit ihnen. Auf die Stirn einer Puppe, die an der Tür steht, wenn sie nach Hause kommt, hat sie folgenden Satz geschrieben: „Cómo te fue hoy?“ („Wie war

¹⁰⁸ Vgl. Schleif, Nina/Windgätter, Christof, „Am Schaufenster. Von Wahn und Sinnen moderner Subjekte“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 91-112. Hier: S. 92ff.

¹⁰⁹ Ebd., S. 98.

dein Tag?“) (vgl. Abbildungen 21). Als Martín Internet-Dating nutzt, avanciert die Profilseite einer Frau zusammen mit einer Montage von Piktogrammen sowie verschiedenen, unbewegten Bildern, die persönliche Angaben, ihre Hobbies und Interessen visuell untermalen, zu einem virtuellen Ersatz ihrer Person (vgl. Abbildungen 22a und b). Anhand dieser zu einem gewissen Grad normierten Selbstpräsentation entscheidet er sich für ein Treffen mit ihr. Stilistisch wie schon bei der Vorstellung von Martín, Mariana und der Stadt Buenos Aires hört man die Stimme der Frau als kontinuierlichen Off-Kommentar, während das Bild fragmentiert dargestellt wird. Ähnlich wie in *Buenos Aires viceversa*, wo der Nachrichtenmoderator im Fernsehen einen medialen Partnerersatz für die Frau darstellt, verläuft der Kontakt, den Martín mit Frauen pflegt, zuerst einmal virtuell, indem er eine Internet-Dating-Plattform nutzt und „Sex im Internet“ hat, wie er angibt. Mariana hingegen generiert sich einen Einweg-Mann in Form einer Schaufensterpuppe.

Wird ein Medium als „Bild im Bild“ in *Medianeras* dargestellt, überschneiden sich auch oft seine Funktionen als Objekt und Subjekt. Als beide im Internet chatten, verwendet Martín ein sich bewegendes, lachendes Emoticon, um darzustellen, dass er das, was Mariana gerade geschrieben hat, lustig fand. Für Mariana hingegen stellt in diesem Moment beim Chatten eben jenes Emoticon einen vollwertigen Ersatz für Martín und seine momentane Gefühlslage dar (vgl. Abbildung 22c).



Abbildungen 21 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:15), b (00:38), c (00:43)



Abbildungen 22 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:48), b (00:48), c (01:14)

4.2 Urbane Medialisierung II – mediale Metaphorik

Handelt es sich bei dem inter- und intramedialen Verfahren, das im vorherigen Kapitel behandelt wurde, um ein mehr oder weniger direktes Zitat, kann man das folgende als *intermediale Metaphorik* umschreiben. Als Beispiel par excellence für die implizite Umsetzung eines Gemäldes innerhalb des Films nennt Barck die *Tableaux Vivants*, die sie als „Nachstellung von Gemälden durch lebende Personen oder reale Dinge“¹¹⁰ definiert, „wobei das Gemälde entweder die piktorale bzw. ikonische Differenz markiert oder als ein anverwandtes ‚Urbild‘ in die Struktur der Filmbilder aufgenommen wird.“¹¹¹ Im Unterschied zur begrenzten Abbildung wird der mediale Bezug in diesem zweiten Fall motivisch oder kompositorisch ohne klassischen Rahmen, und daher weniger explizit, im Film hergestellt, wodurch Inter-, Intra-, und Transmedialität weniger direkt erkennbar zum Ausdruck gebracht werden. Wenn ich also im Folgenden den Ausdruck *Tableaux Vivants* verwende, beziehe ich mich auf motivische oder kompositorische Nachstellungen von Medien durch Akteure oder Gegenstände innerhalb des Films.

Die Verwendung solcher *Tableaux Vivants* im Film folgt demnach zwei Grundtypen, deren Bezeichnung ich von Barck übernehme: Zum einen als *piktorale*, zum anderen als *assimilierte filmische Tableaux Vivants*¹¹². Erstere stellen ihren intermedialen Bezug offen aus, indem die Nachahmung detailgetreu erfolgt sowie formale Unterschiede zum Film entlang ästhetischer sowie medialer Modalitäten, wie Raum, Bewegung oder Farbigkeit betont werden. Motive und Kompositionen anderer Medien werden mit deren spezifischer Ästhetik innerhalb des Films artikuliert. Im Unterschied zur Variante des direkten Zitats findet eine Entgrenzung zum Filmbild bei beiden Versionen des *Tableau Vivants* statt, indem sich solche Motive oder Kompositionen in einer Sequenz mit den filmischen Protagonisten vermischen und darüber hinaus den kompletten Bildkader ausfüllen. Im zweiten Fall hingegen wird die piktorale Differenz von der filmischen *Mise-en-scène* assimiliert. Das zitierte Medium wird nun nicht mehr detailgetreu im Film umgesetzt, sondern ganz ohne erkennbaren Rahmen durch motivische sowie kompositorische Analogien in der

¹¹⁰ Barck (2008), S. 12.

¹¹¹ Ebd., S. 10.

¹¹² Ebd., S. 59.

Struktur des Films evoziert, sozusagen in Form einer (inter-)medialen Metapher heraufbeschworen.

Da das *piktorale filmische Tableau Vivant* auf den medial-ästhetischen Unterschied abzielt, wäre eine intramediale Version davon im Film nur möglich, wenn es sich zum Beispiel um Bezüge zum Stummfilm handelt, was in *Medianeras* nicht der Fall ist. Jedoch finden sich einige intermediale Versionen der piktoralen filmischen Tableaux Vivants. Über seinen Fortschritt beim Computerspiel *The Godfather* sagt Martín: „Ascendí en la familia Corleone hasta convertirme en padrino.“ („Ich stieg in der Familie Corleone bis zum Paten auf.“)¹¹³ Dazu sehen wir seinen Avatar in der Rolle des Paten, dessen Aussehen aber Martín gleicht, während ihm von einem Familienmitglied durch einen Handkuss Tribut gezollt wird. Martín stellt als Figur innerhalb des Computerspiels eine Szene aus *Der Pate* nach, während die Grobkörnigkeit sowie die roboterhafte Statur und Mimik der Figuren der Ästhetik des Computerspiels verbunden bleibt (vgl. Abbildung 23a). Betont das Tableau Vivant hier ästhetisch die Intermedialität von Computerspiel und Film, nimmt die Szene auf den motivischen Aspekt des Paten als transmediales Phänomen jenseits von Mediengrenzen Bezug, welches auch Personen bekannt ist, die den Film nicht gesehen haben.

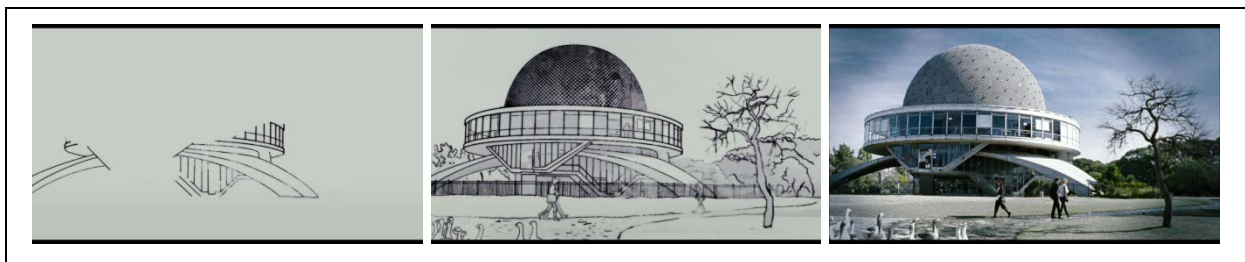
Zwar ist es das Medium Fotografie, das Martín benutzt, um sich auf Anraten seines Psychiaters wieder an Buenos Aires anzunähern, jedoch werden die fotografischen Momentaufnahmen völlig unabhängig davon als eigenständige Stadtansichten in *Medianeras* präsentiert (vgl. Abbildungen 23b und c). Die piktorale Differenz zwischen Fotografie und Film ist hier durch Montage der unbewegten Aufnahmen zusammen mit dem Geräusch des Auslösers der Kamera markiert. Hier darf man nicht vergessen, dass Buenos Aires durch die formal einheitliche Inszenierung von Stadt und Menschen bereits zum Protagonisten innerhalb dieses Films erhoben worden ist, wodurch die Fotografien durchaus als urbane Tableaux Vivants verstanden werden können. Ebenso verhält es sich mit den beiden Lieblingsgebäuden von Mariana. Das Planetarium sowie das Edificio Kavanagh entstehen als Animation vom ersten Strich bis hin zur fertigen Schwarz-Weiß-Zeichnung, welche in ein bewegtes, farbiges Filmbild übergeblendet werden (vgl. Abbildungen 24). Ein weiteres dieser urbanen Tableaux Vivants stellt die Internetseite der argentinischen Zeitung *La Nación* dar, auf der Martín einen chaotischen Unfallhergang auf dem Gehweg

¹¹³ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:05; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).

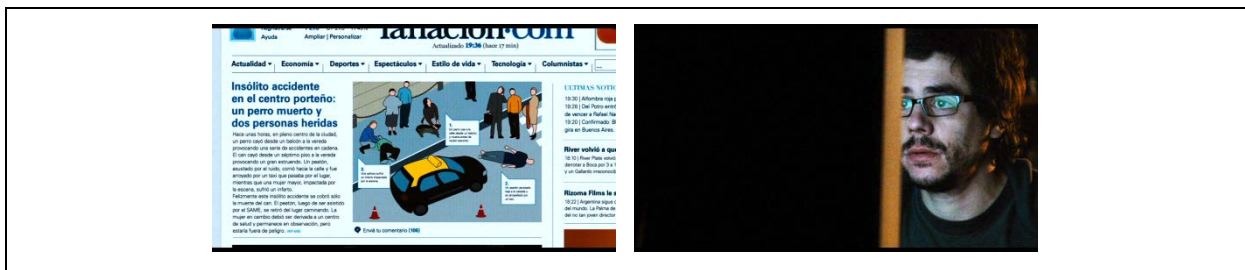
nachliest, an dem er selbst als Passant beteiligt war. Dieser wird zum einen als Text rekonstruiert, aber auch als Bild in der Ästhetik eines Piktogramms und mit Sprechblasen wie in einem Comic nachgestellt (vgl. Abbildung 25).



Abbildungen 23 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:05), b (00:05), c (00:06)



Abbildungen 24 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:08), b (00:08), c (00:08)



Abbildungen 25 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:11), b (00:11)

An dem Beispiel von *Wo ist Walter?* kann man sehr anschaulich die vielfältigen Auseinandersetzungen von *Medianeras* mit (inter-)medialen Phänomenen beobachten, da es alle bis hierhin definierten Stadien vom „Bild im Bild“ bis hin zu den Tableaux Vivants durchläuft. Wie schon beschrieben, nimmt Mariana mehrere Male das Buch *Wo ist Walter?* zur Hand (vgl. Abbildungen 26a). Außerdem kleidet sie in einem Schaufenster eine von mehreren Puppen mit einem Schal und einer Mütze, die beide rot-weiß gestreift sind, und setzt ihr noch dazu eine Brille auf. Hier wird also einerseits das Buch eins zu eins als Objekt dargestellt, andererseits wird die Figur Walter in Form einer Schaufensterpuppe, die für Mariana als Ersatz für einen Partner fungiert, sozusagen zum Leben erweckt (vgl. Abbildung 26b). Ebenso hält *Wo ist Walter?* als kompositorische Umsetzung Einzug in den Film. In einer Sequenz werden nicht nur Marianas und Martíns gegenüberliegende Wohnungen, sondern

auch die darunter liegende Straße sowie beide Protagonisten – als sie auf dem Gehweg zwar fast übereinander stolpern, sich aber nicht wahrnehmen – im Comic-Stil des Buches animiert (vgl. Abbildungen 27). Neben diesem piktoralen filmischen Tableau Vivant wird implizit das Suchen und Finden des einen speziellen Mannes inmitten der Großstadt in *Medianeras* insofern als Leitmotiv artikuliert, als Mariana überhaupt nichts anderes im Sinn hat. Zum Beispiel retuschiert sie ihren Ex-Freund aus einem gemeinsamen Foto heraus und fügt Walter an seine Stelle ein (vgl. Abbildungen 28). Ihr Ex-Freund avanciert hier zum wortwörtlichen „fotografischen Gespenst“, wie es Roland Barthes in *Die Helle Kammer* über die Ontologie von Fotografien anmerkt.

Warum? Weil hier das in einem Kontinuum aufgenommene Foto fortwährend zu anderen Bildformationen hin gestoßen und gezogen wird; zwar gibt es im Film ohne Zweifel immer einen photographischen Referenten, doch dieser Referent ist gleitend, er erhebt keinen Anspruch auf seine Wirklichkeit, beruft sich nicht auf seine eigene Existenz; er hakt sich nicht an mir fest: er ist kein *Gespenst*. Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird. Die Photographie hingegen [...] besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat (was aber ist er letztendlich? – Nun, er ist ganz einfach „normal“ wie das Leben auch). Unbeweglich fließt die Photographie von der Darstellung zurück zur Bewahrung.¹¹⁴

Ist es in der bewahrten Vergangenheit des Fotos noch Mariana, die sich an ihrem Ex-Mann festklammert, bringt sie durch den Akt der Retusche nicht nur Bewegung in die starre Fotografie, sondern löst sich damit auch schrittweise von einer Vergangenheit, die ihr anhaftet. Auf diese Weise markiert das Ersetzen des „Gespenstes“ durch die Figur Walter symbolisch den zukunftsorientierten Prozess eines Aufbruchs aus der Erstarrung in melancholischen Erinnerungen hin zur Veränderung.

Darüber hinaus bezeichnet sie das Buch als „libro clave de mi vida“ („essentielles Buch meines Lebens“)¹¹⁵. Dass sie Walter in jedem Ambiente im Buch gefunden hat, außer in der Stadt, steht symptomatisch für ihre noch andauernde Suche nach dem Traummann in Buenos Aires. Auch der Grund, warum sich die beiden letztendlich begegnen, wird in Form eines assimilierten filmischen Tableau Vivants auf eine Szene aus *Wo ist Walter?* zurückgeführt. Mariana wirft einen Blick aus ihrem Fenster auf die Straßenkreuzung unter ihr. Im Menschengewimmel fällt ihr Martín auf – aber

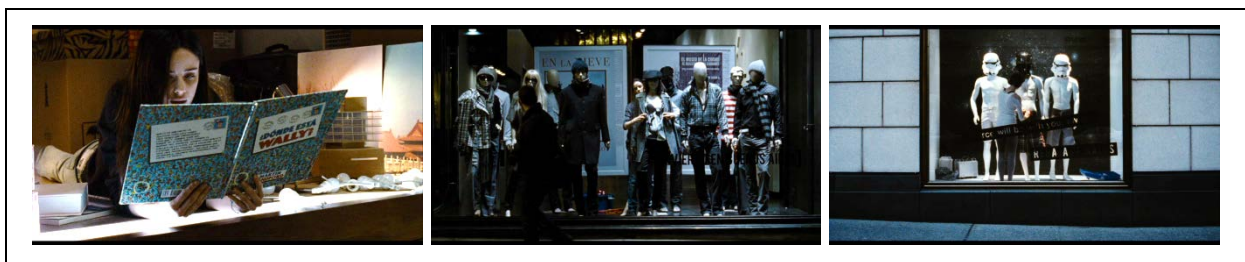
¹¹⁴ Barthes, Roland, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. (Orig. *La chambre claire*, Paris 1980), S. 100.

¹¹⁵ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:17; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).

nur, weil dieser mit rot-weißem Pulli und weißem Hund wie Walter aussieht –, worauf sie auf die Straße läuft und ihn anspricht (vgl. Abbildungen 29a und b).

Zwei weitere Beispiele für eine mediale Metaphorik liefert das Heldenepos *Star Wars*. Nachdem Martín sein Lichtschwert in der Wohnung geschwungen hat, klingelt ein Mann vom Zustelldienst bei ihm, der mit schwarzem Helm und schwerem Atem wie eine Inkarnation von Darth Vader erscheint (vgl. Abbildungen 29c). Ein Schaufenster dekoriert Mariana mit einem *Star Wars*-Motiv. An der Scheibe steht der Spruch „The force will be with you“, der ebenfalls bei Martín zu Hause auf einem Brett geschrieben steht. Die mittlere Puppe trägt einen schwarzen Darth-Vader-Helm, während die beiden an der Seite jeweils einen weißen Helm seiner Sturmtruppen tragen und Marianas Haare zur Frisur von Prinzessin Leia geformt sind (vgl. Abbildung 26c). Somit ahmt sie im Schaufenster die Szene aus *Star Wars IV: A New Hope* (*Star Wars Episode IV: Eine neue Hoffnung*, 1977) nach, in der die Prinzessin von Alderaan nach einem Kampf von Darth Vader und seinen Truppen gefangen genommen wird.

Durch all diese Beispiele wird ersichtlich, wie nicht nur auf verschiedene Verfahren zurückgegriffen wird, um auf diese Weise unterschiedliche Medien wie Buch, Comic, Zeichnungen, Fotografie, Internet, Computerspiel oder den Film selbst in *Medianeras* direkt zu zitieren sowie durch metaphorische Darstellungen zu evozieren, sondern wie sowohl die argentinische Hauptstadt als auch das Leben der Protagonisten wiederholt durch verschiedene inter-, intra-, und transmediale Bezüge medialisiert werden.



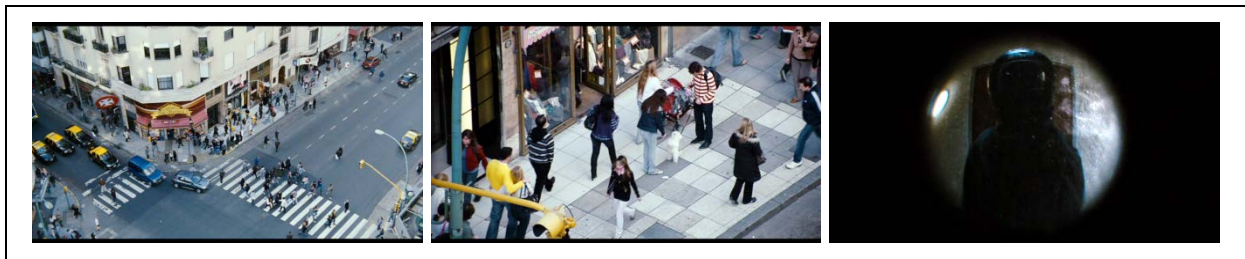
Abbildungen 26 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:17), b (00:22), c (00:16)



Abbildung 27 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (01:09), b (01:09), c (01:09)



Abbildung 28 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:21), b (00:21), c (00:21)



Abbildungen 29 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (01:23), b (01:24), c (00:12)

4.3 Topophobie vs. Topophilie – Analogien zu *Manhattan* von Woody Allen

Martín brandmarkt die argentinische Hauptstadt in seinem, den Film einleitenden Off-Kommentar als einen Ort, an dem die Lebensbedingungen unerträglich und darüber hinaus Auslöser für zahlreiche Krankheiten sind. Da auch er mit Phobien zu kämpfen hat, sich weder eine Partnerin, noch Familie oder Freunde in seinem Leben befinden, wurzeln seine Anschuldigungen gegenüber der Stadt in einer sozialen Kritik. Am Ende seines Monologs benennt er ausdrücklich die Architekten und Bauunternehmer der Stadt als Verantwortliche für eine Reihe von Neurosen, unter denen auch er leidet:

Estoy convencido de que las separaciones y los divorcios, la violencia familiar, el exceso de canales de cables, la incomunicación, la falta de deseo, la abulia, la depresión, los suicidios, las néurosis, los ataques de pánico, la obesidad, las contracturas, la inseguridad, el hipocondrismo, el estrés y el sedentarismo son la responsabilidad de los arquitectos y empresarios de la construcción. De estos males, salvo el suicidio, padezco todos.

[Ich bin davon überzeugt, dass Trennungen und Scheidungen, häusliche Gewalt, ein Überangebot von Fernsehkanälen, fehlende Kommunikation, Antriebslosigkeit, Willenlosigkeit, Depression, Selbstmorde, Neurosen, Panikattacken, Fettleibigkeit, Verkrampfungen, Unsicherheit, Hypochondrie, Stress und Bewegungsarmut in die Verantwortung von Architekten und Baumeistern fallen. An dem allen, abgesehen Selbstmord, leide ich.]¹¹⁶

Medianeras beginnt mit aneinander montierten, starren Panoramaansichten von Buenos Aires in der Morgendämmerung, die auf diese Weise fast wie Schwarz-Weiße-Bilder wirken (vgl. Abbildungen 30). Mit jeder neuen Einstellung werden die Gebäude der Stadt detailreicher und eine Nuance heller im fortschreitenden Tageslicht abgebildet. Das anfängliche Gesamtbild der Stadt wird fragmentiert. Darunter mischen sich Ansichten von unfertigen Baustellen, Spiegelungen in Glasscheiben, Klingelschilder und sogar Werbebroschüren für Luxuswohnungen.

Wir erleben sozusagen das Aufwachen der argentinischen Hauptstadt. Über diese Sequenz legt sich der schon beschriebene Off-Kommentar des Protagonisten Martín, dem sich der Rhythmus der montierten urbanen Aufnahmen unterordnet. Die zu anfangs melancholisch-träumerische, klassische Musik wird dynamisiert, während er sich in Rage redet:

Buenos Aires crece descontrolada e imperfecta. Es una ciudad superpoblada en un país desierto. Una ciudad en la que se yerguen miles y miles y miles de edificios, sin ningún criterio. Al lado de uno muy alto, hay uno muy bajo. Al lado de un racionalista, hay un irracional. Al lado de uno de estilo francés hay otro sin ningún estilo. Probablemente, estas irregularidades nos reflejan perfectamente. Irregularidades estéticas y éticas. Estos edificios que suceden sin ninguna lógica muestran una falta total de planificación. Exactamente igual es nuestra vida. La vamos siendo sin tenemos la más mínima idea que creemos.

[Buenos Aires wächst unkontrolliert, fehlerhaft. Eine überbevölkerte Stadt in einem menschenleeren Land. Eine Stadt, in der tausende Gebäude in den Himmel ragen. Völlig willkürlich. Neben einem sehr Hohen, ein sehr Niedriges. Neben einem Rationalen, ein Irrationales. Neben einem im französischen Stil, eins ohne Stil. Diese Unregelmäßigkeiten spiegeln uns vermutlich perfekt. Ästhetische wie ethische Unregelmäßigkeiten. Diese Gebäude, einander ohne Logik folgend, sind der Beweis für das Fehlen jeglicher Planung. Genau so ist auch unser Leben: Wir leben es ohne jede Vorstellung davon, wie es sein soll.]¹¹⁷

Stützen zwar Montage, Rhythmus und Musik diese Aussagen, ist es die visuelle Ästhetik, die seinen verbalen Ausführungen von Buenos Aires als chaotische, überbevölkerte Metropole widerspricht. In der Gesamtheit der Aufnahmen während seines Off-Kommentars erscheint die argentinische Hauptstadt in den starren und

¹¹⁶ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:03f.; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

¹¹⁷ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:00f.; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. Untertitel).

strengen Kompositionen äußerst geordnet und ohne jegliche Anzeichen von Hektik. Kein einziger Mensch ist zu sehen. Dann erwähnt er die tausenden und abertausenden Gebäude der Stadt, woraufhin mehrere Einstellungen folgen, in denen jedoch immer nur ein Gebäude im Bildausschnitt zu sehen ist (vgl. Abbildung. 31a). Benennt er die architektonischen Unregelmäßigkeiten ist zwar ein hohes Haus neben einem niedrigen abgebildet (vgl. Abbildungen 31b und c), jedoch evoziert deren Mise-en-scène alles andere als die propagierte Unvollkommenheit der Architektur.



Abbildungen 30 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a, b, c (00:00-00:01)



Abbildungen 31 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:01), b (00:01), c (00:01)

Diese Anfangsszene weist kompositorische Analogien zum Beginn des Spielfilms *Manhattan* auf. Zu Schwarz-Weiß-Panorama- und Gebäudeansichten von New York City (vgl. Abbildungen 32a) setzt Woody Allen, hier als sein Schriftsteller-Alter-Ego, vier Mal an, um – ebenfalls aus dem Off – sein Loblied auf New York zu modifizieren.¹¹⁸ Nicht nur die Anfangsszene, sondern die gesamte Struktur von *Medianeras* nähert sich an *Manhattan* an. Bei beiden ist im Laufe des Films immer weniger die Stadt selbst zu sehen, während diese vielmehr über die Neurosen und Beziehungen der Figuren sowie die Nicht-Existenz menschlicher Beziehungen charakterisiert wird.

¹¹⁸ Vgl. *Manhattan*, Regie: Woody Allen, DVD, MGM Home Entertainment 2006. (Orig. USA 1979); 00:00-00:03; Seine Ausführungen beginnt er jedoch jedes Mal von neuem mit „Chapter 1“ und hält diese in der 3. Person Singular („he adored New York City“), was seine Ansichten über die Stadt von vorn herein selbstreferentiell hinterfragt und die Fiktionalität herausstellt.

Es handelt sich um eines von mehreren assimilierten filmischen Tableaux Vivants, welches sich zu *Manhattan* visuell sowie auditiv als eine *Negativ-Version*, im fotografischen Sinne, verhält. Das heißt, in Bezug auf die Komposition des Off-Kommentars und den dazu montierten städtischen Aufnahmen verhält sich der argentinische Film komplementär zu seinem US-amerikanischen Pendant. Bei Allens Anfangsworten handelt es sich um eine *topophile* Liebeserklärung an seine Heimatstadt. Eine aktuelle Definition des Begriffs *Topophilie* stammt von der Kulturwissenschaftlerin Giuliana Bruno. Diese bezeichnet sie in ihrer Monographie *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* als „a love of place“ und beschreibt sie als „that form of cinematic discourse that exposes the labor of intimate geography.“¹¹⁹ Seine intime Geografie, die vor allem den titelgebenden Stadtteil Manhattan in allen Facetten von Schnee, über Sonnenuntergang bis hin zu nächtlichen Blinklichtern abbildet, wird mit romantischen Saxophonklängen untermalt und endet in einem gigantischen Feuerwerk über Mannhattans Skyline (vgl. Abbildung 32b und c). Martíns Beschreibung von Buenos Aires gibt hingegen nicht lediglich seine negative Einstellung, sondern vor allem seine *Topophobie*¹²⁰ gegenüber seinem urbanen Wohnort wider.

Während die Stadtdarstellung in *Medianeras* ästhetisch nicht zu Martíns städtekritischem Kommentar passt, trifft dies umgekehrt auch auf *Manhattan* zu. Auf die architektonischen Aufnahmen zu Beginn folgen hier nach wenigen Sekunden Aufnahmen von Straßen mit hohem Verkehrsaufkommen, Gedränge am Gehsteig, Baustellen und Menschenmassen (vgl. Abbildungen 33). Zu Allens positivem Kommentar über New York City sind Aufnahmen montiert, die vielmehr das von Martín behauptete urbane Chaos, die Hektik sowie das Labyrinth der Metropole abbilden, als es die geordneten Aufnahmen der argentinischen Hauptstadt widerspiegeln würden.

¹¹⁹ Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion. Journeys of Art, Architecture and Film*, New York: Verso 2002, S. 354.

¹²⁰ Der Begriff *Topophobie* ist als Gegenstück zur *Topophilie* zu sehen, im Sinne einer krankhaften Angst gegenüber einem Raum.



Abbildungen 32 – *Manhattan* (USA 1979): a (00:02), b (00:00-00:01), c (00:03)



Abbildungen 33 – *Manhattan* (USA 1979): a, b, c (00:00-00:01)

4.4 Visual Urban Mapping

Teresa Castro beschreibt in ihrem Artikel „Mapping the City Through Film“ die *topophile* Darstellung einer Stadt im Film als eine von drei formalen Strategien¹²¹ des *Visual Urban Mapping* (*visuelle, urbane Kartografie*, Übers. d. A.). Wobei sie „Mapping“ im erweiterten Sinne nicht als bloßes Erstellen von (Land-)Karten, sondern als Prozess, ja geradezu als Drang versteht, um jegliche Art von räumlichem Wissen zu strukturieren, um in Bezug auf das Urban Mapping ein urbanes Raumverständnis zu ermöglichen sowie zu erleichtern.¹²² Es handelt sich hier um ein übersichtstiftendes Verfahren, durch das der urbane Raum nach topophoben oder topophilen Gesichtspunkten im Film geordnet wird. Das Besondere in Bezug auf *Medianeras* liegt darin, dass die topophoben Komponenten im Sinne einer medialen Metaphorik zu Woody Allens topophilen Film *Manhattan* konstruiert werden. Dadurch ist das Verfahren der visuellen, urbanen Kartografie durch Topophilie im Film medial generiert und trägt somit zur medialisierten Darstellung von Buenos Aires bei.

Der Protagonist Isaac in *Manhattan* liebt seine Stadt von ganzem Herzen. Ohne sie könnte er sich seine Existenz nicht vorstellen. Der Film ist von den exzessiven

¹²¹ Neben „Topophilia“ nennt Castro noch „Description“ und „Surveying“ als Verfahren der visuellen, urbanen Kartografie, vgl. Castro, Teresa, „Mapping the City Through Film. From ‚Topophilia‘ to Urban Mapsapes“, in: *The City and the Moving Image*, Koeck, Richard (Hg.), Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010; S. 144-156. Hier: S. 145.

¹²² Vgl. Ebd., S. 144-146.

Gefühlen seines Protagonisten für New York City dominiert. Auch Martíns Gefühle für Buenos Aires sind extrem. Er empfindet krankhafte Angst, aber auch großen Unmut gegenüber der argentinischen Hauptstadt. Beide Male stehen die Protagonisten regelrecht im Bann der Metropolen gefangen.

Observing that such heartfelt attachments to place constitute a distinctive trait of many 'city films' is certainly not an original claim. However, the consideration of urban filmscapes in terms of mental geographies and emotional mappings allows us to reconsider the complex relations between cinema and place.¹²³

Sowohl bei *Topophobia* als auch *Topophilie* geht es um tiefempfundene Verbindungen zu einem Ort. Diesen Prinzipien ist nicht nur ein Großteil der filmischen, urbanen Inszenierung unterworfen, sondern diese werden dadurch auch strukturiert.

Während beide Filme mit urbanen Panoramaansichten beginnen, sind Allens Stadtansichten vielfältiger als die von Taretto und gleichzeitig spezifisch New York zuzuordnen. In seiner *topophilen* Collage zeigt er einerseits Gebäude, aber eben auch Geschäfte, Straßen, Autos und Menschen. Andererseits montiert er lokale Besonderheiten des Big Apple wie das Baseball-Stadium der Yankees, den Broadway oder die Brooklyn Bridge, die der Zuschauer unweigerlich als New York identifiziert. Die Aufnahmen in *Medianeras* forcieren lediglich die Architektur. Wie bei der Collage von Nicht-Orten in *Mundo grúa* oder *Rapado* evozieren hier die architektonischen Fassaden eine unspezifische, lateinamerikanische Urbanität, die wir erst durch den Off-Kommentar von Martín speziell mit Buenos Aires verbinden. Aufgrund der Universalität der Bilder erscheint Martíns Anklage nicht nur gegen Buenos Aires im Speziellen, sondern vor allem auch gegen die Stadt als Lebensraum im Allgemeinen gerichtet.

Bei den architektonischen Aufnahmen zu Beginn werden in *Medianeras* die Einstellungsgrößen ausgehend von den Panoramaansichten von Buenos Aires immer detailreicher. Anstelle eines ganzen Gebäudes sieht man nur noch Ausschnitte wie Fenster, Schornsteine, Dächer oder Klingelschilder. Als eine weitere formale Methode zur Strukturierung urbaner Phänomene im Film nennt Castro das *Surveying*, also das genaue Beobachten. Als ästhetische Schlussfolgerung beschreibt sie eben diesen visuellen Prozess, der uns in *Medianeras* zu Martíns einleitendem Off-Kommentar präsentiert wird:

¹²³ Ebd., S. 147.

One is faced with a changing set of scales, ranging from the synoptic views of the metropolis to its fragments. In other words, we go from a static, optical view to a mobile, peripatetic view.¹²⁴

Dieser Version der visuellen, städtischen Kartografie schreibt sie die Verfahren des *Aerial View*, als Luftbild mit Sicht von oben, sowie des *Dérive*¹²⁵, das (eher hastige) Durchqueren verschiedener urbaner Umgebungen als zielloses Umherschweifen, zu. Es geht also darum, sich einerseits eine Übersicht über die verschiedenen urbanen Phänomene zu verschaffen und andererseits darum, diese (haut)nah zu erleben. Sowohl die Übersicht über den urbanen Raum als auch das Erleben des urbanen Raums wird in *Medianeras* intermedial dargestellt.

Um Überhand über seine Phobien zu erlangen, bedient sich Martín dem Prozess der Fragmentierung. Er, der jahrelang seine Wohnung nicht verlassen hat, entdeckt auf Anraten seines Psychiaters die Stadt und ihre Bewohner neu, indem er die urbane Landschaft fotografiert. Das bedeutet im Konzept des *Dérive*, er macht fotografische Momentaufnahmen von einer Reihe verschiedener, urbaner Phänomene aus nächster Nähe, ohne für längere Zeit an einem Ort zu verweilen. Die Motive ergeben sich dabei eher zufällig (vgl. Abbildungen 34). Gleichzeitig wird ihm im Prozess des Fotografierens eine Beobachterposition gewährt, deren Zustand Martín zwischen „Sein“, „Nicht-Sein“ und „anders sein“ einordnet.¹²⁶ Erst das mediale Verfahren der Fotografie erlaubt es ihm, Abstand zu nehmen, Einzelheiten der Urbanität vom Kontext der angsterfüllenden Stadt Buenos Aires loszulösen, um diese Teile in einem nächsten Schritt zu einem positiven städtischen Bild ohne phobische Konnotation wieder zusammenzusetzen. Dieser Prozess stellt die invertierte Bewegung vom Anfang des Films dar, indem er von der fragmentierten Ansicht zu einem neu gebildeten großen Ganzen der Stadt gelangt.

¹²⁴ Ebd., S. 153.

¹²⁵ *Dérive* auch als Gegensatz zur *Flânerie* (dem Stadtbummel oder Spaziergang durch die Stadt).

¹²⁶ „Mi psiquiatra diseñó una estrategia con la que fui perdiendo el miedo a la ciudad, al exterior, a los demás: Hacer fotos. Una manera de redescubrir la ciudad y la gente. Buscar la belleza aún donde, aparentemente, no la hay. Observar es estar y no estar. O tal vez estar, de una manera distinta. Así, distraídamente, me fui alejando.“ [„Mein Psychiater hatte eine Strategie, mir meine Angst vor der Stadt, vor der Welt und allem anderen zu nehmen. Fotografieren, um Stadt und Leute neu zu entdecken. Schönheit zu suchen, wo es sie eigentlich nicht gibt. Beobachten ist Sein und Nicht-Sein. Manchmal auch, auf eine andere Art sein. Dadurch abgelenkt ging ich immer weiter.“]. *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:05f.; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).



Abbildungen 34 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:05), b (00:06), c (00:06)

Auch wenn das fotografische Medium die Position des Mittlers zwischen Martín und der urbanen Außenwelt darstellt, erlebt er in der Situation seine Umgebung am eigenen Leib, ist mittendrin und hat in dieser Situation erst einmal keine gesamtheitliche Übersicht.

The overview appears in the film as the cinematic counterpart of the *dérive*, suggesting a dialectics between the act of seeing and surveying the earth from above – intensified by the camera movements across the image – and that of experiencing it by walking. This dialectics is certainly evocative of cartographic methods: surveying the earth from above, with the eyes, and scanning it and measuring it by field walking, with the body.¹²⁷

Diese Dialektik wird in einer Sequenz von *Medianeras* deutlich, in der Martín und Mariana unabhängig voneinander auf der Straße Zeuge einer Reihe von Unfällen werden. Ein Hund stürzt von einem Balkon auf den Gehweg, daraufhin weicht ein Mann auf die Straße aus, woraufhin dieser von einem Auto erfasst wird. Kurz darauf erleidet eine weitere Passantin einen Herzinfarkt aufgrund des Schocks. Mitten im Geschehen versucht Martín einen Rettungswagen zu alarmieren, Mariana hilft der Frau mit der Herzattacke. Dies ist eine der wenigen Szenen im Film, in der metropolitane Hektik auch durch Kamerabewegung und -position suggeriert werden. Sie löst sich von ihrer ansonsten starren und distanzierten Beobachterposition, indem sie Martín auf Schulterhöhe bei seinem Gang durch die Stadt folgt und dabei die Auf- und-ab-Bewegung seiner Schritte nachahmt. Hierauf schwenkt die Kamera in wackeligen Bewegungen hektisch von einem Unfall zum nächsten, während verschiedene Personen das Bild kreuzen. Ihre Bewegungen suggerieren eine Position mitten im Geschehen (vgl. Abbildung 35). Der Blick überfliegt dabei hastig verschiedene Sujets, was formal der Sichtweise des *Dérive* entspricht.

Eben diese Szene wird in *Medianeras* nicht nur durch das Verfahren des *Dérive*, sondern gleich darauf auch durch das des Aerial View widergegeben. Allerdings wird

¹²⁷ Castro (2010), S. 153.

der Begriff Aerial View im Folgenden weniger wortwörtlich wie bei Castro als filmische Einstellung von oben auf die Welt begriffen, sondern dahingehend zur Methode des Urban Mapping erweitert, bei der man sich, auch im übertragenen Sinne, mit einem gewissen Abstand einen Überblick über ein urbanes Sujet verschafft. Eben dies macht Martín, indem er, nur 17 Minuten später, das Geschehen auf der Internetseite der argentinischen Zeitung *La Nación* in seiner Wohnung auf dem Computerbildschirm nachliest. Hier ist nicht nur ein Bericht in schriftlicher Form verfasst, sondern auch eine schematisch vereinfachte Aufsicht auf den Unfallhergang, bei der alle drei Opfer gleichzeitig abgebildet und noch dazu mit erklärenden Sprechblasen versehen sind (vgl. Abbildungen 25). Die visuelle, städtische Kartografie als übersichtsstiftende Instanz im Sinne der Beobachtung wird wiederum durch ein Medium ermöglicht.

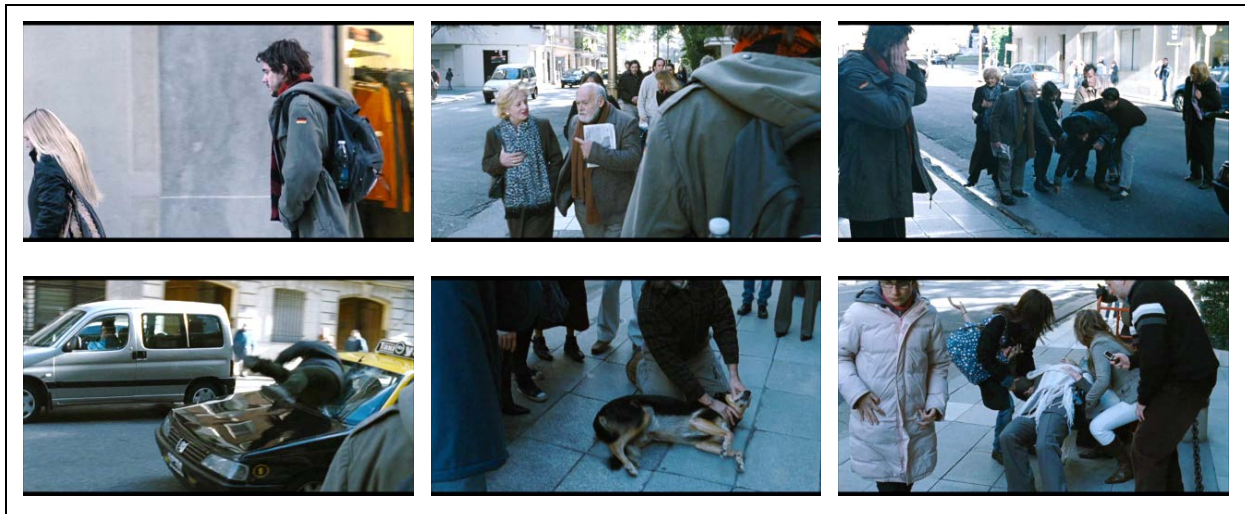
Beide von Castro genannten Bestandteile des *Surveying* als Verfahren der visuellen, urbanen Kartografie beschreibt auch Michel De Certeau in *Kunst des Handelns* als die beiden essentiellen urbanen Erfahrungen, obwohl er in Bezug auf seine Beschreibungen von New York das Vergnügen sowie das Privileg hervorhebt, welche eine Sicht von oben auf die Stadt bietet.

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet, dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwar der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfasst. Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt.¹²⁸

Wie schon beim Verfahren des *Dérive*, als Martín sich der Fotografie bediente, um den urbanen Raum nach seiner phobischen Phase der Abstinenz tatsächlich wieder zu betreten sowie durch einen medialen Fragmentierungsprozess neu zu erschließen, verschafft er sich hier umgekehrt einen medialen Überblick über ein urbanes Geschehen nach einer fragmentierterlebten Felderfahrung, den ihm das Internet bereitstellt. Die Dialektik zwischen der Übersicht über ein urbanes Phänomen und dem schnellen Durchqueren von urbanen Umgebungen besteht in *Medianeras* im medialen Prozess der Fragmentierung sowie des Zusammensetzens zu einem großen Ganzen. Zusammen generieren sie ein medialisiertes Buenos Aires, welches

¹²⁸ De Certeau, Michel (Hg.), *Kunst des Handelns*, Merve Verlag: Berlin 1988. (Orig. *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Paris 1980); S. 180.

als medialer Hybrid eine Opposition zur propagierten wirren und unwirtschaftlichen argentinischen Hauptstadt darstellt.



Abbildungen 35 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:09), b (00:09), c (00:10), d (00:10), e (00:10), f (00:10)

4.5 Buenos Aires als Moloch – Analogien zur Stadt als Anti-Idylle im Film der Weimarer Zeit

Martíns Off-Kommentar stellt nicht nur eine Anklage an die verantwortlichen Stadtplaner von Buenos Aires dar, er beschreibt die Konstruktionen der Stadt auch als Metapher für das Leben ihrer Bewohner. Architektonische Unregelmäßigkeiten und das Fehlen jeglicher Planung würden die Städter sowie deren Leben widerspiegeln. Als er die Reihe an negativen Phänomenen aufzählt, die in der Stadt herrschen, sind dazu Ansichten von Gebäuden montiert, die die entsprechende Neurose architektonisch visualisieren (vgl. Abbildungen 36a: „Überangebot an Fernsehkanälen“, 36b: „Selbstmord“, 36c: „Fettleibigkeit“¹²⁹).

¹²⁹ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:03; (dt. Übers. d. Untertitel).



Abbildungen 36 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:03), b (00:03), c (00:03)

Eine grundlegende Methode der Stadtdarstellung, die Knut Hickethier in seinem 1999 erschienen Aufsatz zur Darstellung von Urbanität im deutschen Film beschreibt:

Nun ist dies natürlich eine alte erzählerische Konstruktion, die Außenwelt als Spiegel der Innenwelt der Figuren zu nehmen. Das gebaute Labyrinth ‚Großstadt‘ als Ausdruck der labyrinthisch verschlungenen Beziehungen, der ‚Dschungel‘ der Großstadt als Symptom für Gewalt, Kriminalität und Chaos der Verhältnisse zu nehmen.¹³⁰

Der Bauweise der Stadt liegen alle negativen Phänomene zugrunde, von denen ihre Bewohner betroffen sind. Als Beispiel führt Martín sich selber an. Von den Stadtansichten gelangen wir direkt in seine dunkle Ein-Zimmer-Wohnung, aus der jegliches Tageslicht durch abgedunkelte Scheiben verbannt wurde. Das einzige Licht ist künstlich und kommt von seinem Computerbildschirm, der sofort den gesamten Bildkader der zweiten Einstellung nach den Stadtansichten einnimmt. Martíns Wohnbedingungen ohne Tageslicht und zumindest die Abhängigkeit von seinem Computer, also von einer Maschine, ähneln grundlegend dem Leben der Arbeiter der unterirdischen Maschinenstadt in Fritz Langs *Metropolis*. Martíns Schilderungen von Buenos Aires als *Moloch* - also im übertragenen Sinne als gnadenlose, alles verschlingende urbane Macht – wird in dem Film von 1927 bildlich in einer Szene umgesetzt. Den Arbeitern, die in Schichtarbeit wie Roboter im gleichen Takt an der riesigen „Herz-Maschine“ schufteten, gelingt es für einen Moment nicht mehr, deren Kühlung zu gewährleisten, was eine riesige Explosion mit etlichen Verletzten zur Folge hat. Feder, der Sohn des Herrschers über die Zukunftsstadt Metropolis, imaginiert die Maschine daraufhin als Menschen verschlingenden Moloch, die Szenerie gleicht dabei einer Opferszene aus dem alten Ägypten: Die Herz-Maschine hat nun das Gesicht eines Totempfahls mit weit aufgerissenem Mund und scharfen

¹³⁰ Hickethier, Knut, „Filmische Großstadterfahrung im neueren deutschen Film“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 186-200. Hier: S. 193.

Zähnen, zu dem halbnackte, gefesselte Arbeiter eine Treppe hinaufgezerrt werden und in dessen Schlund verschwinden (vgl. Abbildungen 37). Während außerhalb Feders Wahnvorstellung von der dampfenden Maschine noch die verletzten Arbeiter weggeschafft werden, sind die Arbeitsplätze schon wieder neu besetzt worden. Die Stadt als Kannibale, in der alle Bewohner zu Zahnrädern der seelenlosen Maschine degradiert werden, die abgenutzt und ausgetauscht werden können. Sinnbildlich drückt Martíns Kritik an Buenos Aires genau dies aus.



Abbildungen 37 – *Metropolis* (rekonstruierte Fassung von 2010, Orig. Deutschland 1927): a (00:16), b (00:16), c (00:16), d (00:17)

Durch eine Reihe von motivischen und kompositorischen Analogien besonders zum Film *Metropolis* von Fritz Lang, die in *Medianeras* als assimilierte, filmische Tableaux Vivants auftreten, wird eine anti-idyllische Darstellung der Stadt aus dem Film der Weimarer Zeit evoziert. Vor einer Kulisse sozialer Unruhen und dem Kräftespiel gegensätzlicher politischer Strömungen entstehen Mitte der 1920er Jahre in Deutschland die eigentlichen Stadtfilme im Angesicht des Schocks der Moderne. Die Großstadt bot weder traditionelle Sicherheiten noch familiäre Bünde oder ein würdevolles Leben neben der Arbeit, sondern die Kulisse für eine gleichgültige Gesellschaft, vor der man am liebsten flüchten wollte. Die Ablehnung der Großstadt als Lebensraum spiegeln nicht zuletzt Murnaus deutsche Filme wider.¹³¹

In *Metropolis* existiert einerseits die reiche, futuristische Oberstadt und andererseits die Stadt der Arbeiter unter der Erde (vgl. Abbildungen 38a, 39a und b). Diese besteht wiederum aus der Maschinenhalle, die auch die Moloch-Maschine beherbergt, sowie der Arbeiterstadt, wo sich darüber hinaus auch das märchenhaften Häuschen des Erfinders Rotwang und die darunter verborgenen Katakomben mit dem gotischen Dom befinden (vgl. Abbildungen 38b, c und d). Diese vertikale

¹³¹ Vgl. Koeber, Thomas, „Der Schock der Moderne. Die Stadt als Anti-Idylle im Kino der Weimarer Zeit“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 67-82. Hier: S. 67ff.

Ausrichtung in der Tradition expressionistischer Architektur in Form eben jener extremen Version von hoch in den Himmel ragenden Wolkenkratzern und einer tief in die Erde reichenden Unterstadt manifestiert für Anton Kaes den Klassenunterschied zwischen den Wohlhabenden in ihren obenliegenden, paradiesischen Gärten und den Arbeitern, die sich in Dunkelheit dem Rhythmus der Maschine beugen.¹³² Eben diese Segregation der urbanen Klassen in Bezug auf die Lebensbedingungen wirft auch Martín der Architektur von Buenos Aires vor, wo luxuriöse Apartments neben lichtarmen Ein-Zimmer-Wohnungen existieren. Die vertikale Abstufung der Lebensqualität von Metropolis wird hier sinnbildlich in Form von Klingeltafeln in einem Hochhauskomplex symbolisiert, deren Buchstaben abfallend die verschiedenen Wohnkategorien suggerieren (vgl. Abbildung 40a und b). Wie die futuristische Oberstadt in Metropolis werden auch – gerade in den erwähnten Sequenzen der anklagenden Off-Kommentare von Martín und Mariana – in *Medianeras* lediglich die Fassaden der Architektur von Buenos Aires abgefilmt (vgl. Abbildung 39c, 39d und 40c), wodurch einem touristischen Blick auf die Stadt Tribut gezollt wird. Auf diese Weise erscheint sie weniger als Lebensraum, denn als museales Artefakt. Sie wird „zur touristischen Attraktion für Besucher aus der Provinz“ und was diese „in ihr sehen, genießen und bewundern“¹³³. „Die Stadt auf Durchreise“, wie Ursula Keller zeitgenössische Metropolen bezeichnet, spiegelt genau das wider, was Martín an Buenos Aires kritisiert: „Vivimos como si estuviésemos de paso en Buenos Aires. Somos los creadores de la cultura del inquilino“. („Wir leben, als wäre Buenos Aires ein Zwischenhalt. Wir schufen eine Kultur von Mietern“.)¹³⁴ Die beiden Versionen der maschinellen und mystisch-märchenhaften Unterstadt existieren in *Medianeras* ebenfalls in Form der jeweiligen virtuellen Welten, die Martín und Mariana generieren. Während Martín in einer maschinellen Welt aus Computerspiel und Internet lebt und arbeitet, taucht Mariana in ihre erfundenen Märchen- und Science-Fiction-Welten ab.

¹³² Vgl. Kaes, Anton, „Metropolis: City, Cinema, Modernity“, in: *Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Benson, Timothy O. (Hg.), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1993; S. 146-165. Hier: S. 148.

¹³³ Keller, Ursula (Hg.), „Einleitung“, in: *Perspektiven metropolitaner Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; S. 7-15. Hier: S. 11.

¹³⁴ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:01; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).



Abbildungen 38 – *Metropolis* (rekonstruierte Fassung von 2010, Orig. Deutschland 1927): a (00:05), b (00:39), c (00:51), d (00:51)

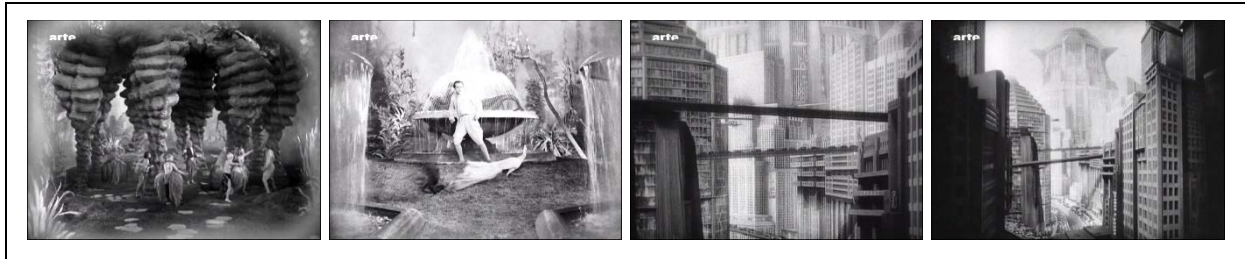
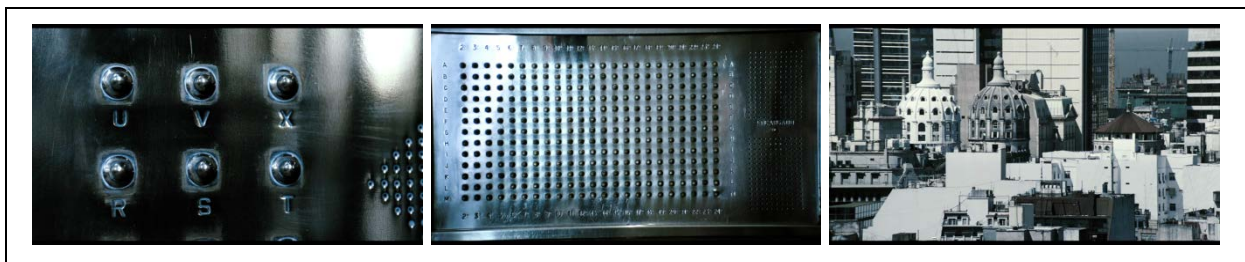


Abbildung 39 – *Metropolis* (rekonstruierte Fassung von 2010, Orig. Deutschland 1927): a (00:08), b (00:08), c (00:20), d (00:19)



Abbildungen 40 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:03), b (00:03), c (00:01)

Zum einen war es Martín trotz seiner Phobie vor dem urbanen Raum möglich, ein selbstständiges und ökonomisch erfolgreiches, wenn auch mit sozialen Entbehren gekennzeichnetes Leben im Cyberspace weiterzuführen. Die virtuelle Welt, die seine finanzielle Grundlage sichert, bedingt aber auch seine soziale Isolation. Das Internet ist somit Martíns Fluch und Segen zugleich. Der technische Fortschritt erlaubt ihm überhaupt erst die Bequemlichkeit, einen grundlegend normalen Lebensstil aus Arbeit, Einkauf, Freizeit und Bildung ohne urbanen oder menschlichen Kontakt im partizipatorischen Internet zu pflegen, während er unter der dadurch bedingten Einsamkeit leidet. Symptomatisch dafür steht sein Ausspruch „el internet me acercó al mundo, pero me alejé de la vida.“ („Das Internet hat mich der Welt näher gebracht, aber es hat mich vom Leben entfernt.“)¹³⁵ Diese Zwiespältigkeit zwischen Potential sowie Immersionskraft virtueller Welten und deren Auswirkungen

¹³⁵ Ebd., 00:23; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

auf soziale Beziehungen der Menschen ähnelt einem Diskurs über Technologien, der laut Anton Kaes schon in *Metropolis* geführt wird.

Its message is ambivalent, suggesting that the undoing of modernization and technological progress would bring only self-destruction. This ambivalence is evident in the images that fetishize technology even as they display its cataclysmic power. The machine is the object of fascination and terror, of savagery and myth.¹³⁶

Ein ebenso dialektisches Verhältnis, wie es zwischen Martín und dem Internet besteht, existiert zwischen der Maschine und den Bewohnern der Unterstadt in *Metropolis*: Diese existiert nur dank der Herz-Maschine. Andererseits ist die Arbeit daran für die Menschen lebensbedrohlich und zwingt sie in ein sklavenähnliches Abhängigkeitsverhältnis. Weiterhin ist für Martín der Cyberspace der einzig mögliche Lebensraum, genauso wie es die Stadt unter der Erde für die Arbeiter ist. Und so sehr Martín die Lebensbedingungen in Buenos Aires aufgrund der architektonischen Planung anprangert oder Mariana die argentinische Finanzkrise für ihre Arbeitslosigkeit verantwortlich macht, eigentlich sind beide nur einsam und auf der Suche nach ihrem Traumpartner.

Diese Warnung der in *Metropolis* erzählten Parabel vor dem Verlust der Republik durch kapitalistische Dynamik bleibt ebenso abstrakt wie die Artikulation buntscheckig. Denn eigentlich wird der Verlust des Herzens [...] beklagt und das Herr-Knecht-Gefälle akzeptiert: es bleibt bei einer konservativen Utopie.¹³⁷

Auch das Ende von *Medianeras*, in dem Martín und Mariana glücklich vereint in einem YouTube-Video erscheinen, macht deutlich, dass beide weder die bestehende soziale Anonymität innerhalb von Buenos Aires noch die schlechten Lebensbedingungen oder die Arbeitslosigkeit, sondern einfach ihre persönliche, einsame Lebenslage verändern wollen. Martín löst sich nicht etwa vom Internet, nachdem er Mariana kennengelernt hat, sondern beide inszenieren sich gemeinsam in den sozialen Medien.

¹³⁶ Kaes (1993), S. 154.

¹³⁷ Koebner (1999), S. 80.

5. Flucht aus der Stadt – Virtuelle Ersatzwelten zu Buenos Aires in *Medianeras*

Negative Aspekte der lebensunwürdigen Stadt Buenos Aires, wie sie die beiden Protagonisten in *Medianeras* anprangern, werden besonders durch spezifische inter-, intra- oder transmediale Darstellungen kompensiert. Durch verschiedene Medien werden auf diese Weise übersichtsstiftende Instanzen, illusorische, kompensatorische oder identitätsstiftende Räume bis hin zu *virtuellen Ersatzwelten*¹³⁸ generiert, die sich für die Figuren im Gegensatz zum urbanen Chaos, zu dessen Hektik und Anonymität konstituieren. In Verbindung mit Zitaten der Populär- sowie Hochkultur sowie mit den beschriebenen digitalen Metaphern avanciert Buenos Aires in *Medianeras* zum medialen Hybriden, indem sowohl die Alltagswelt als auch die argentinische Hauptstadt medialisiert werden.

Wenn ich in Bezug auf die Ersatzwelten zum urbanen Raum in *Medianeras* von *virtuellen Welten* spreche, beziehe ich mich auf die technologische, optische und scholastische Bedeutungen, die Marie-Laure Ryan in ihrer Monografie *Narrative as Virtual Reality* für den Begriff *virtuell* festlegt.¹³⁹ Mit technologischer Virtualität ist eine computergenerierte, digitale Welt gemeint, wie es zum Beispiel der Cyberspace oder das Computerspiel darstellen. Optisch versteht man die Virtualität als Illusion. Fiktive, imaginäre Welten, wie sie in der Fantasie oder beim Lesen eines Buches, zum Beispiel als Märchenwelt, entstehen. Darüber hinaus bezieht sich die scholastische Definition auf eine Virtualität als potentielle Welt, wie sie in *Medianeras* auf der Metaebene der Montage entsteht.

¹³⁸ Der hier verwendete Begriff *virtuelle Welt* ist abzugrenzen vom Begriff der *Virtual Reality*, die eine rein computersimulierte, virtuelle Welt darstellt, die vom Benutzer darüber hinaus tatsächlich erfahren werden kann.

¹³⁹ Vgl. Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: John Hopkins University Press 2001; S. 13.

5.1 Gegenorte zu Buenos Aires – Illusorische und kompensatorische Heterotopien

Beide Protagonisten in *Medianeras* halten ein Plädoyer in Form eines Off-Kommentars, welcher Buenos Aires inhaltlich in Bezug auf unterschiedliche Aspekte stigmatisiert. Beide Male sind die Sequenzen formal gleich inszeniert. Man hört ihre Stimmen zu einer aneinander montierten Collage von architektonischen Ansichten der argentinischen Hauptstadt, die vom Panorama bis hin zur Detailansicht reichen. Wie schon bei dem Einsatz des Off-Kommentars in *El abrazo partido* oder *Solo por hoy* ist der kontinuierliche Ton zu einem fragmentierten Bild montiert, wobei sich die Funktion der visuellen und auditiven Elemente entgegengesetzt verhalten. Während in den beiden genannten Filmen der Off-Kommentar für eine gewisse Übersicht und Ordnung im visuell evozierten urbanen Durcheinander sorgt, wird in *Medianeras* eben dieses Chaos fast apokalyptisch in Form der Kommentare heraufbeschworen. Rhythmisch montiert zeigt jede Einstellung hingegen eine geordnete, menschenleere sowie statische Ansicht von verschiedenen Architekturen.¹⁴⁰

Die formale Methode des Off-Kommentars im Film suggeriert eine auktoriale Perspektive. Und auch ihre Arbeit bringt Mariana und Martín in die Position eines Schöpfers, denn im Grunde sind beide Architekten, sie jedoch ist arbeitslos. Ihr erlernter Beruf ist es, reale Gebäude zu entwerfen, er hingegen als Webdesigner – sozusagen als digitaler Architekt – hat ein gutes Einkommen aufgrund des Cyberspace als Hyperort, wie im Kapitel 3.1 beschrieben wurde. Einerseits unterscheidet sich aus diesen Gründen die an Buenos Aires geübte Kritik der beiden grundlegend in ihren Ansatzpunkten. Während der sozial komplett isolierte, aber beruflich erfolgreiche Martín die sozialen Lebensbedingungen und deren Folgen in der argentinischen Hauptstadt kritisiert, prangert die arbeitslose Mariana die prekäre finanzielle Situation an. Andererseits verorten beide aufgrund ihrer „Architekten-Berufe“ die Ursache für diese Missstände in der misslungenen urbanen Planung sowie in der

¹⁴⁰ Diese beiden Sequenzen von *Medianeras* weisen ästhetische Analogien zu der Version der Aufnahmen von der Stadt in *Buenos Aires viceversa* auf, mit der Daniela ihre Auftraggeber endlich zufrieden stellen kann. Im Gegensatz zu ihrem ersten Versuch, der die Straßen der argentinischen Hauptstadt voll von Bettlern, Armen, Alten und Indigenen zeigt, hat sie hier lediglich Dächer und menschenlose Panoramaansichten von Gebäuden aufgenommen.

daraus resultierten Architektur in Buenos Aires. Während Martín die Verantwortung der sozialen Missstände bei den zuständigen Architekten und Bauunternehmen sucht, sieht Mariana diese in den „Medianeras“ begründet, die für sie das (architektonische) Symbol der nationalen Finanzkrise repräsentieren.

Ist der Ursprung der Kritik ein anderer, beanstanden sowohl Mariana als auch Martín die Kommerzialisierung sowie Anonymisierung innerhalb der Metropole sowie die daraus resultierenden unerträglichen Lebensbedingungen, weshalb sie sich in eine virtuelle Welt flüchten, die im Film intermedial generiert wird. Beide Protagonisten repräsentieren eben jene „solistisch ins Innere ihrer technologisch hochgerüsteten Wohnhöhlen zurückgezogenen Weltflüchter“¹⁴¹, wie Ursula Keller die typischen Bewohner der modernen Metropole in der Einleitung zu *Perspektiven metropolitaner Kultur* beschreibt. Diese bewegen sich durch eine Stadt aus Nicht-Orten, wo sie eher konsumieren oder Dienstleistungen nutzen, als leben. Jedoch ziehen sich Martín und Mariana nicht nur vor einer unwirtlichen Stadt zurück, darüber hinaus erschaffen sie jeweils (Ersatz-)Welten mit eigenen Regeln, die der unbehaglichen Urbanität in Bezug auf verschiedene Aspekte entgegenstehen.

Im Angesicht des rauen Lebensklimas von Buenos Aires schaffen sich beide jeweils solche „völlig anderen Gegenorte“, die Michel Foucault als *Heterotopien* beschreibt. Je nachdem, welche Funktion diese Orte gegenüber dem übrigen Raum – also hier gegenüber dem urbanen Raum Buenos Aires – ausüben, unterteilt er sie in zwei unterschiedliche Tendenzen:

Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.¹⁴²

Mariana dekoriert Schaufenster von Modegeschäften, was ihr vor allem eine Verdienstquelle, aber auch eine Möglichkeit bietet, sich eine eigene kleine Welt voll Reminiszenzen an die Populärkultur zu schaffen, in der sie sich selbst verwirklichen und darstellen kann. Spielerisch gestaltet sie zum Beispiel eine Flughafen-Szenerie

¹⁴¹ Keller (2000), S. 11.

¹⁴² Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006; S. 317-329. (Orig. „Des espaces autres“, in: *Architecture, mouvement, continuité* 5, 1984). Hier: S. 324.

oder stellt mit den Puppen als Figuren Szenen aus ihrem Lieblingscomic *Wo ist Walter?* oder dem Heldenepos *Star Wars* nach. Den Ort des Schaufensters macht sie auf diese Weise zum Narrativ. Bei nächtlicher Ansicht avanciert der Innenraum der erleuchteten Schaufenster – in der Tradition klassischer Tableaux Vivants – zur Bühne für die Selbstdarstellungen Marianas, indem die Glasscheibe die Funktion eines Fensters einnimmt (vgl. Abbildungen 41a und b). Wie schon das Motorrad-Computerspiel für Lucio in *Rapado*, stellt für Mariana das Schaufenster eine identitätsstiftende, mediale Ersatzwelt zu Buenos Aires dar. Über die Ontologie der Schaufenster sinniert sie folgendes:

Me gusta pensar en las vidrieras en un lugar perdido que ni está adentro ni afuera de los locales. Un espacio abstracto y mágico. No puedo negar que reflejan algo de mí, a la vez que me tranquiliza el anonimato. Pienso, tal vez, estúpidamente, que si alguien se para frente a la vidriera, de alguna manera, se interesa por mí.
[Schaufenster sind ein verlorener Ort. Weder im Laden noch außerhalb. Ein abstrakter und magischer Raum. Sie symbolisieren einen Teil von mir, doch das Anonyme daran beruhigt mich. Dumm vielleicht, aber ich denke oft, wenn jemand vor dem Schaufenster anhält, interessiert er sich irgendwie für mich.]¹⁴³

Immer ist Mariana beim Dekorieren neben den Puppen im Schaufenster zu sehen, übernimmt deren Position, Haltung oder gar ihr Aussehen, indem sie mit ihnen wie in Kapitel 4.2 beschrieben im Rahmen filmischer Tableaux Vivants interagiert. Dies geht so weit, dass sie im Schaufenster sitzt, wo sie sich selbst in der Spiegelung der Scheibe beobachtet – jedoch bei dieser Gelegenheit bei Tageslicht (vgl. Abbildung 41c). Daraufhin erkennt sie, dass sie sich in ihrem momentanen Leben genauso bewegungslos, kalt und schweigend verhält, wie die Schaufensterpuppen, die sie als Statisten für ihre Welten schmückt. Der von Mariana geschaffene, illusionäre Raum des Schaufensters enthüllt ihr momentanes Leben als noch größere Illusion, indem ihr die Glasscheibe in Funktion eines Spiegels ihre ontologische Ähnlichkeit zu den Schaufensterpuppen vor Augen hält. Diese Funktion der filmischen Tableaux Vivants als Erkenntnisstelle betont auch Barck.¹⁴⁴

¹⁴³ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:16; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).

¹⁴⁴ Vgl. Barck (2008), S. 67.



Abbildungen 41 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:16), b (00:16), c (01:03)

Daraus wird deutlich, dass sich das Schaufenster örtlich zwischen öffentlichem und privatem sowie zwischen äußerem und innerem Raum anzusiedelt. Auf diese Weise stellt es Orte nebeneinander, die eigentlich nicht miteinander vereinbar sind. Hinzu kommt, dass die Schaufensterpuppen – sozusagen als unbewegte Menschen – mit unserem traditionellen Zeitverständnis brechen. Ebenso ist das Bestehen eines fertig dekorierten Schaufensters aufgrund von saisonalen Wechseln und dem Eintreffen neuer Waren stets zeitlich begrenzt. Während es durch seine absolut durchsichtige Glasfront eine vollkommene Öffnung suggeriert, werden die Betrachter auf der Straße doch niemals Zugang dazu erhalten. Das Schaufenster entspricht somit den zeitlichen und räumlichen Aspekten sowie dem System der Öffnung und Abschlüßung, welche Foucault als Grundsätze für Heterotopien charakterisiert.¹⁴⁵

Neben der illusorischen Heterotopie des Schaufensters erschafft sich Mariana noch andere virtuelle Welten, die ebenfalls als Gegenorte zu Buenos Aires funktionieren. Es handelt sich im übertragenen Sinne um eine „fiktionale Umdekoration“ zweier Gebäude der argentinischen Hauptstadt, indem sie die Entstehung des Edificio Kavanagh als Liebesmärchen erzählt und das Planetarium wie ein UFO aus einer Science Fiction Geschichte beschreibt. Nach der literarischen Theorie von Tzvetan Todorov stellen Märchen sowie Science Fiction verschiedene Spielarten des Wunderbaren dar, welche er mittels der Gattung der Fantastik und als Opposition zum Unheimlichen definiert. Während sich die Fantastik in der Ambiguität des Rezipienten bezüglich eines übernatürlichen Phänomens konstituiert, wird es beim Unheimlichen als Zufall oder Betrug, als Sinnestäuschung oder Traum erklärt – dessen Existenz also geleugnet. Das Wunderbare hingegen erkennt das Übernatürliche an und macht es zu einem konstitutiven Teil seiner Welt, indem alte Naturgesetze verabschiedet und neue anerkannt werden. Ist das Märchen eine klassische

¹⁴⁵ Vgl. Foucault (2006), S. 322ff.

Kategorie des Wunderbaren, stellt die Science Fiction eine Besonderheit derselben dar. Das Übernatürliche wird hier innerhalb eines technischen oder naturwissenschaftlichen Diskurses rational anhand neuer Gesetze erklärt, die für die zeitgenössische Naturwissenschaft noch keine Rechtmäßigkeit besitzen.¹⁴⁶

Mariana vermischt in ihren Erzählungen über das Planetarium persönliche Vorlieben und Eindrücke mit einem wissenschaftlichen Vortrag über dessen Architektur. Es sei ihr Lieblingsgebäude in Buenos Aires, weil es am besten gelegen sowie am „witzigsten“ ist. Außerdem wurde es aus ihren Lieblingsmaterialien Beton, Stahl und Glas erbaut. Sein Fundament sei auf einem gleichseitigen Dreieck erbaut worden, was weltweit eine Seltenheit darstelle, weshalb die meisten Menschen aber auch ein gelandetes UFO in dem Gebäude sehen würden. Diese Differenz wird durch die visuelle Inszenierung betont. Die intermediale Einführung des Gebäudes als animierte Schwarz-Weiß-Zeichnung, deren fertige Version in ein bewegtes, farbiges Bild übergeblendet wird und mit träumerischer Instrumentalmusik unterlegt ist, erscheint wie ein ästhetisches „Es-war-einmal“ als Einführung in das Wunderbare. Gleichzeitig sind ihre Schilderungen aber auch mit animierten Bauplänen und alten Fotografien der Bauarbeiten dokumentiert (vgl. Abbildungen 42). Die Vorführung im Planetarium wird nicht nur für Mariana, sondern auch für den Zuschauer zur Weltraumfahrt durch Sterne, Planeten und Sonnensysteme (vgl. Abbildungen 43). So gesehen stellt das Planetarium für Mariana eine Möglichkeit zur Flucht aus der Stadt dar, indem sie sich eine eigene kleine fiktionale Science-Fiction-Welt erschafft – einen illusionären Raum im Sinne des Wunderbaren. Hier herrschen andere Naturgesetze, es ist möglich, zu jeder Tageszeit Sterne zu sehen sowie durch Galaxien zu fliegen.¹⁴⁷

„Siempre entro con la esperanza de que despegue y me lleve a otro lugar. Aunque, en realidad, lo que hace el planetario es ponerme en mi lugar. Recordarme que el mundo no gira alrededor mío.“ („Betrete ich es, erwarte ich immer, dass es abhebt und mich woanders hinbringt. In Wirklichkeit weist mir das Planetarium meinen Platz.

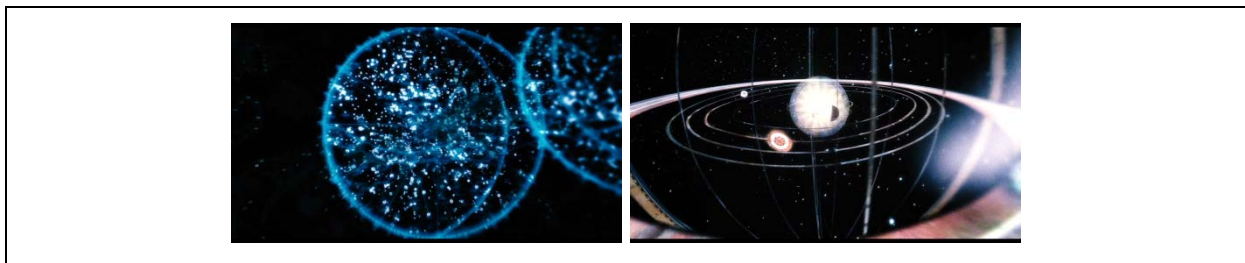
¹⁴⁶ Vgl. Todorov, Tzvetan, *Einführung in die phantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. (Orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Ed. du Seuil 1970); S. 40ff.

¹⁴⁷ In dieser Funktion erscheint das Planetarium von Buenos Aires bereits in *Silvia Prieto*. Am frühen Morgen besucht Gabriel, der Ex-Mann von Silvias Freundin Brite, das Planetarium, um nach einem schlechten Tag und einer durchgemachten Nacht abschalten zu können, weil er hier auch am helllichten Tag Sterne sehen kann.

Es zeigt, dass sich die Welt nicht um mich dreht.“)¹⁴⁸ In diesem Sinne verhält sich das Planetarium wie eine illusorische Heterotopie. Als Gegenort zu Buenos Aires, der ihr die Astronomie erfahrbar werden lässt, stellt sie fest, dass ihr selbstzentriertes Leben eine noch größere Illusion darstellt, als die Vorstellung eines Universums von unendlicher Ausdehnung, das aus verschiedenen Galaxien besteht.



Abbildungen 42 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:08), b (00:08), c (00:08)



Abbildungen 43 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:09), b (00:09)

Das Edificio Kavanagh, welches Mariana als schönsten Wolkenkratzer von Buenos Aires bezeichnet und wo sie vor ihrer Phobie vor Aufzügen als Fremdenführerin gearbeitet hat, ist formal wie das Planetarium inszeniert (vgl. Abbildungen 44 und 45a). Architektonische Fakten treffen auf das Liebesmärchen à la *Romeo und Julia*, das in der Entstehungsgeschichte des Gebäudes verborgen ist. Mariana äußert dies in Form eines Off-Kommentars: Weil Corina Kavanaghs Familie im Buenos Aires der 1930er Jahre zwar reich, aber bürgerlich war, wurde ihr die Beziehung zu ihrem Liebhaber von dessen adeliger Familie Anchorena verboten. Das wichtigste für die Anchorenas war ihr Familiengrab in der Basilika Santísimo Sacramento. Aus Rache über die verbotene Liebe ließ Corina Kavanagh eben jenes Gebäude, das heute ihren Namen trägt, erbauen, damit die Anchorenas von ihrem gegenüberliegenden Palast keine Sicht mehr auf ihre Basilika hatten.¹⁴⁹ Diese Geschichte beherbergt typische Merkmale eines Märchens. Der Kampf von Gut gegen Böse, die Liebe, die gegen die Hürde gesellschaftlicher Herkunft kämpft. Indem das Edificio Kavanagh in

¹⁴⁸ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:09; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 00:36f.

wenigen Sekunden durch Stop-Motion auf einer alten Fotografie zwischen der Basilika und dem Palast der Anchorenas entsteht (vgl. Abbildung 45b und c), evoziert die intermediale Ästhetik eine magische Welt, in der es möglich ist, wie von Zauberhand eine der größten Betonkonstruktionen der damaligen Zeit zu errichten.

Die Betonung der architektonischen Besonderheiten dieser beiden Gebäude verweist zudem auf den früheren Glanz und den besonderen Status von Buenos Aires als kosmopolitische Stadt der „Ersten Welt“, welche sich weniger mit den heutigen Problemen aus Armut, Kriminalität und Chaos konfrontiert sah.¹⁵⁰

Durch das Wunderbare im Märchen verwirklicht der Mensch, dem noch keine Technik zur Verfügung steht, die es ihm erlaubt, die Natur zu unterwerfen, in einem imaginären Raum die naiven Wünsche, von denen er weiß, dass er sie nicht realisieren kann. [...] Diese Wunder sind der Ausdruck einfacher Wünsche und ihre Zahl ist begrenzt. Sie entstehen ohne viel Umwege aus den Unzulänglichkeiten der menschlichen Existenz. Sie verraten die fixe Idee, aus ihr auszubrechen.¹⁵¹

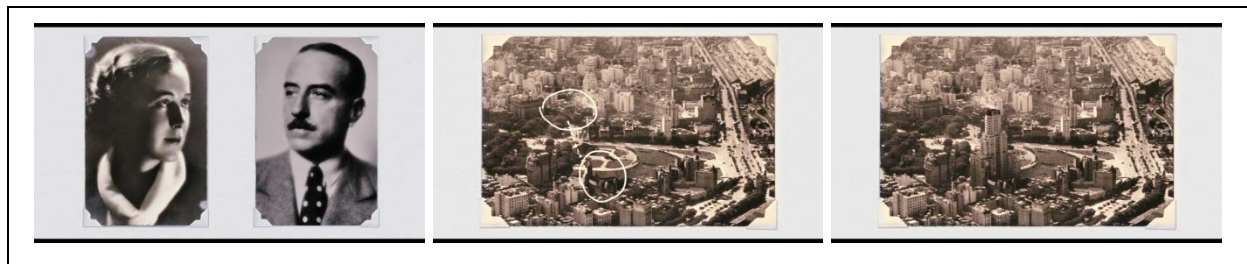
Mariana generiert eine virtuelle Welt des Wunderbaren aus Märchen und Science Fiction, die ihr zur temporären Flucht vor den Unannehmlichkeiten von Buenos Aires verhilft, indem sie reale Gebäude in einen Fiktionalisierungsprozess einbindet, aber ohne dass sie die Stadt in einem tatsächlich örtlichen Sinn verlassen würde. Durch diese spezifischen architektonischen Referenzen, die als historische Gegenfiguren zum gegenwärtigen Buenos Aires fungieren, indem sie die glanzvolle Vergangenheit Argentiniens als Pionier der Baukunst repräsentieren, wird der Diskurs um die „Figur der zwei Argentinien“ innerhalb Buenos Aires wiederbelebt. Auf diese Weise hat die Fluchtbewegung viel weniger örtlichen, als virtuellen Charakter.



Abbildungen 44 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:36), b (00:36), c (00:36)

¹⁵⁰ Vgl. Schon in *Nueve reinas* repräsentiert das Edificio Kavanagh den finanziellen sowie kulturellen Wohlstand früherer Zeiten Argentiniens, indem die ältere Dame als reiche Besitzerin der Neun-Königinnen-Briefmarken, die im Film ein Symbol für die traditionellen Werte der argentinischen Gesellschaft darstellen, in eben diesem Gebäude residiert. (vgl. Kapitel 3.1).

¹⁵¹ Cailliois, Roger, „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: *Phaicon 1*, Zondergeld, Rein A.(Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 44-83. Hier: S. 62.



Abbildungen 45 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:36), b (00:37), c (00:37)

Der Phobiker Martín erschafft sich nicht wie Mariana eine *illusorische*, sondern eine *kompensatorische Heterotopie* in Form einer technisch generierten, virtuellen Ersatzwelt. Er zieht sich komplett aus der chaotischen Stadt Buenos Aires zurück, die ihm wortwörtlich Angst einjagt, woraufhin er sein Leben zu Hause in Computerspiele, aber vor allem in den Cyberspace verlagert. Die Bewegung durch diesen computergenerierten Raum ist für den „digital native“ Martín einfacher, als sich inmitten des Verkehrs und der Menschenmassen der Stadt zu bewegen. Ohne seine Wohnung zu verlassen, kann er mit einem einfachen Klick einkaufen, seine Bankgeschäfte verwalten, Filme sehen, lernen oder kommunizieren. Im Gegensatz zum städtischen Raum behält er hier den Überblick.

Wie es Foucault für den Spiegel beschreibt, fungiert der Cyberspace samt Technik, die ihn generiert, als Schnittstelle zwischen Heterotopie und Utopie, ist also zwischen realen und irrealen Räumen angesiedelt.¹⁵² Zum einen stellt der Cyberspace eine Utopie dar, da er ein Ort ohne realen Ort ist. Wahrgenommen wird der virtuelle Raum hinter dem Computerbildschirm. Auf der anderen Seite handelt es sich aber auch um eine Heterotopie, da die entsprechende Technik – seien es Computer, Smartphones oder ähnliche Geräte –, um das Internet zu nutzen, ja tatsächlich existiert. Wenn Martín im Internet surft, ist der Cyberspace für ihn absolut real. Seine Handlungen im Netz haben eine reale Rückwirkung auf ihn: Designt er eine Website, verdient er Geld; bestellt er sich einen neuen Schreibtischstuhl, wird dieser auch geliefert. Gleichzeitig wird er sich immer, wenn soziale Kontakte im Mittelpunkt stehen, der Irrealität des Cyberspace bewusst. Dann erkennt Martín, dass er diesen Raum lediglich über einen virtuellen Punkt jenseits des Computerbildschirms wahrnimmt, was für reale Verbindungen sowie tatsächliche Nähe ungenügend ist.

¹⁵² Vgl. Foucault (2006), S. 321.

Beide Protagonisten schaffen sich solche Gegenorte zur Stadt Buenos Aires. Dies geschieht nicht im klassischen Sinne durch einen tatsächlichen, sondern in Form eines virtuellen Ortswechsels, indem illusionäre oder kompensatorische Räume in Bezug zur Stadt geschaffen werden. Zum einen werden bestehende Gebäude von Buenos Aires in Fiktionalisierungsprozesse sowie in einen spezifischen historischen Kontext eingebunden, um positiv-besetzte, nationale Assoziationen hervorzurufen. Zum anderen schaffen sich die Protagonisten einen Stadtersatz, der sich in Ontologie und Dimension unterscheidet. Immer wird dabei jedoch Persönliches nach außen gekehrt und auf verschiedene Weise öffentlich zugänglich gemacht.

5.2 Immersion in virtuelle Welten

Beide Protagonisten tauchen in verschiedene virtuelle Welten ein, die in *Medianeras* intermedial generiert werden. Mariana versinkt in dem Comic *Wo ist Walter*, Martín verfällt Computerspielen und dem Internet. Anhand der beiden Protagonisten zeigt der Film eine analoge sowie eine digitale Version der *Immersion*¹⁵³. Als fundamentales mimetisches Konzept von Immersion setzt Marie-Laure Ryan voraus, dass ein Setting konstruiert werden muss, das ein potentiell narratives Handeln (action) erlaubt, auch wenn sich dieses zeitlich gesehen nicht zu einer Handlung (plot) entwickeln muss.¹⁵⁴ Dieses Konzept einer Welt besitzt vier grundlegende Eigenschaften: „[a] connected set of objects and individuals; habitable environment; reasonably intelligible totality for external observers; field of activity for its members.“¹⁵⁵ Wichtig dabei ist, dass der Benutzer sich nicht nur mit dieser simulierten Welt identifiziert, sondern eine Interaktion stattfindet. Ryan nennt als literarisches Beispiel den Hypertext und dabei die Rolle des „wreader“¹⁵⁶, der hier als Synonym für den gleichzeitigen Status des Lesers als Autor fungiert.

Marianas gesteigerte Affinität zum Comic *Wo ist Walter?* äußert sich in einem intermedialen Immersionsprozess, den ich bereits in Punkt 4.2 anhand der Intensivierung der urbanen Medialisierung in Form von medialen Zitaten sowie medialer

¹⁵³ Mit *Immersion* meine ich die Art und Weise sowie die Dimension, wie ein Benutzer in eine virtuelle Welt eintaucht, die hier nicht zwingend computergeneriert sein muss. Vgl. Wulff, Hans J., „Immersion“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Wulff, Hans J. (Hg.), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=942> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

¹⁵⁴ Vgl. Ryan (2001); S. 14f.

¹⁵⁵ Ebd., S. 91.

¹⁵⁶ Ebd., S. 9.

Metaphorik nachgezeichnet habe. Die Hauptfigur des Comics als Objekt der Betrachtung avanciert zu Marianas Partner-Ersatz in der Personifikation ihrer Schaufensterpuppen. In Form von Tableaux Vivants infiltriert der Comic mit seiner spezifischen Ästhetik das Filmbild der Stadt Buenos Aires sowie der beiden Protagonisten. Außerdem wird sein Motiv zum konstitutiven Teil der narrativen Struktur von *Medianeras*, indem Marianas ganzes Leben von der Suche nach ihrem Traummann bestimmt ist. Letztendlich wählt sie auch Martín nach äußeren Ähnlichkeitsmerkmalen zu Walter aus.

Ken Pimental und Kevin Teixeira bedienen sich einer literarischen Metapher, um den Immersionsprozess zu beschreiben. „As [users, Anm. d. A] enter the virtual world, their depth of engagement gradually meanders away from here until they cross the threshold of involvement. Now they are absorbed in the virtual world, similar to being in an engrossing book.“¹⁵⁷ Mit dem „Lesen“ des Comics beginnt auch Marianas Eintauchen in seine Figurationen und Motive. Jedoch basiert genau dieser spezielle Comic nicht nur darauf, angesehen zu werden, sondern verlangt eine aktive Teilnahme des Rezipienten, die sich in der „Suche nach Walter“ niederschlägt. Es ist eben nicht lediglich der Comic, in den sich Mariana vertieft, sondern gerade die aktive Teilnahme in Form der Suche, die den Kern ihrer Faszination und somit Ausgangspunkt für ihre Immersion in die Welt des Comics bildet. Die graduellen Abstufungen dieses Eintauchens werden hier in Form der verschiedenen Spielarten von Intermedialität zwischen Comic und Film suggeriert, die vom direkten Zitat bis hin zur metaphorischen Umsetzung reichen.

In Bezug auf Martins Immersion in die digitale Welt von Internet und Computerspielen wird dieser Prozess vor allem durch die Art und Weise der filmischen Kadrierung visualisiert. Die Beschreibung seines Lebens beginnt er mit dem Satz: „No sé si el internet es el futuro, pero por lo menos fue el mío.“ („Ich weiß nicht, ob das Internet die Zukunft ist. Meine war es.“)¹⁵⁸ Dabei zoomt die Kamera langsam auf den Computerbildschirm, wo die Website abgebildet ist, die Martín für seinen Psychiater designt hat. Während zu Beginn noch der Umriss des Bildschirms sowie das Fenster mit Taskleiste als solche zu sehen ist, füllt am Ende der Zoom-Bewegung allein der

¹⁵⁷ Pimentel, Ken/Teixeira, Kevin (Hg.), *Virtual Reality. Through the New Looking Glass*, New York: Windcrest Mc Graw Hill 1993; S. 15.

¹⁵⁸ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:04; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

Inhalt der Website den ganzen Filmkader. Die Darstellung der Immersion wird durch den Mauszeiger vervollständigt, der als interaktives Element die Teilhabe von Martín im Cyberspace suggeriert. Durch einen Klick gelangt er zu einer weiteren Seite, was im Film durch eine weitere Einstellung dargestellt wird. Diese führt uns zu dem von Martín entwickelten Spiel „Pills out“, bei dem Menschen mit Schlafstörung virtuell gegen ihre Tablettensucht ankämpfen (vgl. Abbildungen 46). Als Hybrid aus den Computerspielen „Space Invaders“ und „Pong“ erweist es sich als Reminiszenz an Videospiele der 1970er Jahre, die als essentielle Wegbereiter der Gaming-Kultur fungieren.¹⁵⁹

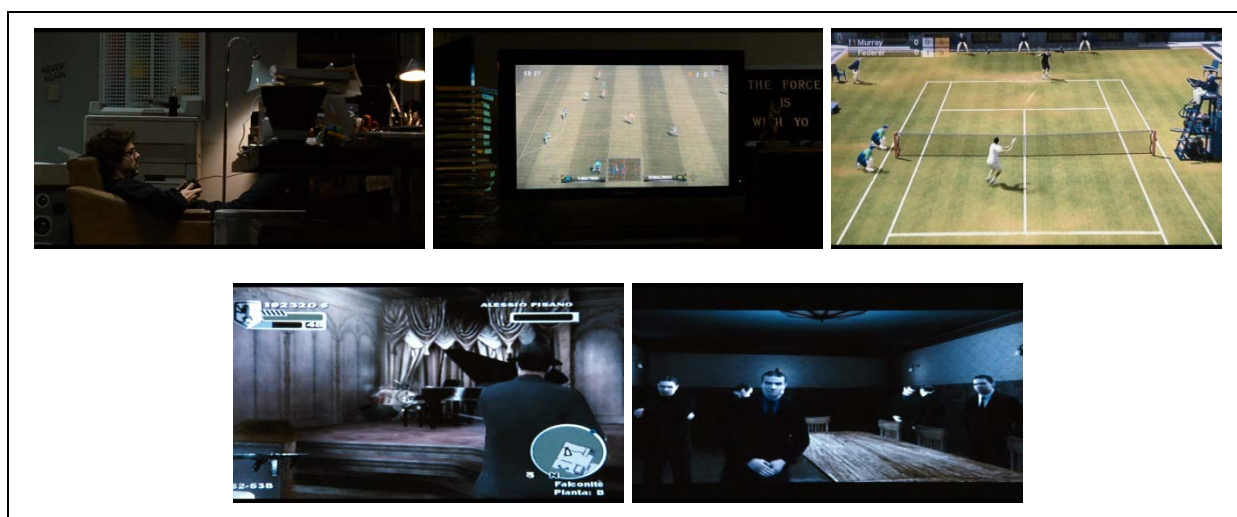
Noch detaillierter wird Martíns Versinken in die digitale Welt visuell sowie auditiv anhand der Immersion in andere Computerspiele veranschaulicht. Während er über die Jahre spricht, die er aufgrund von Panikattacken eingeschlossen in seiner Wohnung verbrachte, sieht man ihn vor dem Bildschirm mit Joystick in der Hand am Computer spielen. Diese Jahre beschreibt er weiterhin folgendermaßen: „Gané 17 ligas con River en el nivel más difícil. Cuatro invicto, en nueve salí goleador. Le gané cuatro veces el final de Wimbledon a Federer. Ascendí en la familia Corleona hasta convertirme en padrino. Estuve totalmente encerrado“ („Ich habe 17 Mal im Level mit der größten Schwierigkeitsstufe mit River die Meisterschaft gewonnen. Vier Mal ungeschlagen, neun Mal als Torschützenkönig. Ich habe vier Mal das Finale von Wimbledon gegen Federer gewonnen. Ich stieg in der Familie Corleone auf, bis ich mich in deren Paten verwandelte. Ich lebte total eingeschlossen.“)¹⁶⁰ Identifiziert er sich zuerst noch rhetorisch als Teil der Fußballmannschaft, schreibt er sich am Ende den Sieg im Tennisspiel selbst auf die Fahnen, bis er seine Verwandlung in eine der Figuren beschreibt. Visuell wird der Immersionsprozess Einstellung für Einstellung abgebildet. Sind während der Fußballpartie noch der Bildschirm und die Zimmerumgebung zu sehen, nimmt bereits das Tennisspiel den vollen Bildkader ein. Diese Kadrierung wird beim Spiel des Paten beibehalten (vgl. Abbildungen 47). Dazu kommt, dass Martín als Figur des Paten nun als Avatar, der sein Aussehen hat, im Spiel interagiert, was die Immersion komplementiert (vgl. Abbildung 23a).

¹⁵⁹ Das erste, weltweit populäre Computerspiel „Pong“, das im Jahre 1972 von der amerikanischen Firma Atari entwickelt wurde, gilt als Urvater der Computerspiele. „Space Invaders“ wurde im Jahr 1978 noch zwei Jahre vor Pac-Man von dem Japaner Toshihiro Nishikado entwickelt.

¹⁶⁰ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:05; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).



Abbildungen 46 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:04), b (00:05), c (00:05)



Abbildungen 47 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:05), b (00:05), c (00:05), d (00:05), e (00:05)

5.3 Hyperrealität von virtuellen Welten

Martíns Präsenz im Cyberspace ist zu seinem Alltag geworden. Wenn er schlafen geht, verändert er seinen MSN-Status zu „sleep“. Zu einer Collage der jeweiligen Internetseiten, nennt er eine Aufzählung seiner alltäglichen Aktivitäten im Netz.

Leo revistas por internet; bajo música, escucho radio por internet; compro la comida por internet; alquilo películas o las miro por internet; chateo por internet; estudio por internet; juego con internet; tengo sexo por internet.

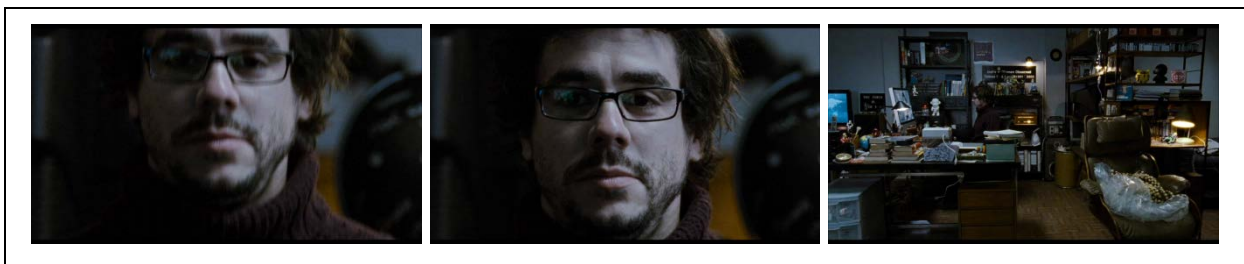
[Ich lese Zeitschriften im Internet; ich lade Musik herunter oder höre sie im Internet an; ich kaufe das Essen übers Internet; ich leihe mir Filme aus oder schaue sie im Internet an; ich chatte im Internet; ich lerne im Internet; ich spiele im Internet; ich habe Sex im Internet.]¹⁶¹

Gerade die Häufigkeit sowie Selbstverständlichkeit, mit der er das Internet nutzt, um Dinge zu erledigen, sich zu vergnügen oder zu arbeiten, während er kaum einen Schritt vor die Tür hinaus in die Stadt setzt, suggeriert die bestehende Inversion von Martíns Verständnis von Realität und Simulation, die in eine Ununterscheidbarkeit der beiden mündet. Dabei ist weniger die generelle Beschaffenheit der simulierten

¹⁶¹ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:23f.; (span. Transkription. u. dt. Übers. d. A.).

Welt von Bedeutung, sondern der immersive Effekt, den sie auf seinen *Prosumer*¹⁶² ausübt. „The question isn't whether the created world is as real as the physical world, but whether the created world is real enough for you to suspend your disbelief for a period of time.“¹⁶³

Seine Wahrnehmung der Realität wird von der Perspektive des Cyberspace bestimmt. Als ihm ein neuer Schreibtischstuhl geliefert wird, passt er dessen Höhe genau auf die Höhe des Computerbildschirms an, während er frontal in die Kamera blickt. Ähnlich zu Filmen, die aus der Position von Kindern erzählt werden und deshalb deren niedrigen Blickwinkel einnehmen, um der kindlichen Sichtweise Deutungsmacht zu verleihen, hat die Kamera dabei genau die Höhe und Position des Computerbildschirms inne. Anstatt eine Neigungsbewegung mit der Kamera durchzuführen, ist es Martín, der sich der Höhenperspektive des Bildschirms anpasst. Er justiert so lange, bis sein Gesicht vollständig im Bildkader zu sehen ist (vgl. Abbildungen 48).



Abbildungen 48 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:23), b (00:23), c (00:23)

Der Cyberspace sowie die verschiedenen Welten der Computerspiele sind für ihn nicht nur zu Repräsentationen der Außenwelt geworden, sie sind die (urbane) Realität, durch die er sich anstatt der tatsächlichen Stadt Buenos Aires bewegt. Florian Rötzer zieht in seiner Monografie *Telepolis* Parallelen zwischen dem Flanieren in urbaner Umgebung und dem Surfen im Internet.

Und ist das Flanieren des Daten-Dandys, der sich durch das globale Netz bewegt, mit fremden Menschen über die abseitigsten Themen plaudert, mit manchen flirtet, nach den interessantesten WWW-Pages sucht und sich selbst in einer solchen darstellt, überall seine Spuren hinterlässt, sich eine neue Identität zulegt, hier und dort

¹⁶² Analog zu Ryans *Wreader* ist der *Prosumer* eine hybride Figur aus passivem Konsument und aktivem Produzent im Web 2.0. Der Begriff wurde von Alvin Toffler begründet. Vgl. *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York: Random House 1989.

¹⁶³ Pimentel/Teixeira (1993), S. 15.

etwas einkauft, [...], nicht ein deutliches Zeichen, dass die Bewegung im öffentlichen Raum nicht mehr in den städtischen Räumen stattfinden muss.¹⁶⁴

Das Surfen im Internet als *virtuelle Flânerie* wird mit einer Art Stadtbummel verglichen, bei dem man im Cyberspace umherschweift, sich genussvoll umsieht und die Angebote der virtuellen Welt genießt. Martín nimmt durchaus die Rolle eines solchen virtuellen Flaneurs ein, wenn er auf der Seite des Internet-Dating-Anbieters ausgiebig nach passenden Kandidatinnen sucht, chattet, Zeitung liest oder Filme ansieht. Jedoch entsprechen seine Bewegungen im Internet auch denen des *virtuellen Dérive*, bei dem man verschiedene Umgebungen eher hastig durchquert und nur kurz an den jeweiligen Orten verweilt. Was beim Fernsehen dem „Zapping“ entspricht, äußert sich im Internet als virtuelle Bewegung, bei der man sich durch Hyperlinks von Seite zu Seite klickt. Dabei überfliegt man deren Inhalt nur kurz, rezipiert ihn nie vollständig und während die Bewegung an sich wichtiger ist, als an einem Ziel anzukommen, ist sie durch zufällige Begegnungen und Fundstücke geprägt. Während der virtuelle Flaneur die Zeit und Muße eines sonntäglichen Spaziergängers repräsentiert, suggeriert das virtuelle Dérive vielmehr den Alltag im Cyberspace, der von Zeitmangel und Gewohnheit geprägt ist. Das ziellose Umherschweifen durch urbane Umgebungen, das seit *Buenos Aires viceversa* und *Pizza, Birra, Faso* ein zentrales Motiv in der Darstellung von Buenos Aires im Neuen Argentinischen Film bildet, wird in *Medianeras* in die virtuelle Welt des Cyberspace verlagert.

Einzelne Szenen und Einstellungen weisen immer wieder darauf hin, dass für Martín die Welt außerhalb seiner Wohnung weniger real ist, als die virtuellen Räume, durch die er sich mittels seines heimischen Computers bewegt. Nachdem ihm ein Lieferant eine Sendung zugestellt hat, wirft er nochmals einen Blick nach außen durch den Türspion. Während der Bildkader auf diese Weise zum Kreis wird, wodurch ebenfalls eine Art filmische Traumsequenz evoziert wird, erscheint der Lieferant mit schwerem Atem und schwarzem Helm wie eine Inkarnation von Darth Vader aus *Star Wars* (vgl. Abbildung 29c). Darüber hinaus besitzt Martíns Wohnung keine wirkliche Verbindung zur Außenwelt. Der urbane Raum Buenos Aires wurde durch seine Wohnung mit Zugang zu Computerspielen und zum Cyberspace ersetzt.

¹⁶⁴ Rötzer, Florian (Hg.), *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*, Mannheim: Bollmann 1995; S. 116.

Now, the image can no longer imagine the real, because it is real. It can no longer dream it, since it is virtual reality. It is as though things had swallowed their own mirrors and had become transparent to themselves, entirely present to themselves in a ruthless transcription, full in the light and in real time. Instead of being absent from themselves in illusion, they are forced to register on thousands of screens, off whose horizons not only the real has disappeared, but the image too. The reality has been driven out of reality. Only technology perhaps still binds together the scattered fragments of the real.¹⁶⁵

Jean Baudrillards Beschreibung der Referenzlosigkeit solch einer Hyperrealität wird in *Medianeras* sinnbildlich umgesetzt. Das einzige Fenster in Martíns Wohnung ist mit dunklem Papier abgeklebt, wobei in der linken unteren Ecke etwas Licht durch eine freie Stelle scheint, deren Form das Markenzeichen der Computerfirma Apple bildet (vgl. Abbildungen 49). Das Fenster mutiert zur Rückseite eines Mac-Computerbildschirms, wobei sich aus dieser Perspektive der urbane Raum von Buenos Aires im Inneren des Bildschirms und somit an Stelle der virtuellen Welt befindet, während Martíns Wohnungsinnenraum den Platz der (realen) Außenwelt einnimmt. Die Aufhebung dieser Inversion wird später ebenfalls an einem Fenster demonstriert. Indem sowohl Mariana als auch Martín ihre Wohnungswand für ein neues Fenster mit Blick zur Außenwelt durchbrechen, wird die digitale Metapher des „Öffnens eines neuen Fensters“ bedient.

In dem Moment, in dem die virtuelle Welt die Stadt Buenos Aires als Lebensraum von Martín ersetzt, ist das mediale Konglomerat aus Cyberspace und Computerspiel zu dem geworden, was Jean Baudillard als Simulakrum bezeichnet.

Als Simulakrum geht das Bild dem Realen vielmehr voraus, insofern es die logische, die kausale Abfolge von Realem und Reproduktion umkehrt. [...] Es existiert für uns folglich eine definitive Ununterscheidbarkeit zwischen Bild und Realem, die keinen Raum mehr lässt für die Repräsentation.¹⁶⁶

Am Höhepunkt der Immersion erfährt die argentinische Hauptstadt eine ontologische Inversion mit dem Cyberspace, die unweigerlich in die Implosion von virtueller und urbaner Welt mündet.

¹⁶⁵ Baudrillard, Jean, *The Perfect Crime*, London/New York: Verso 1996. (Orig. *Le crime parfait*, Paris: Éditions Galilée 1995.); S. 4.

¹⁶⁶ Baudrillard (1986), S. 265f.



Abbildungen 49 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:05), b (00:43)

5.4 Virtuelle Zweisamkeit – Montage und YouTube

Das Medium Film besteht in der Dichotomie, eine getreue Abbildung der Wirklichkeit sowie Kunst zu sein. Letzteres vertritt Rudolf Arnheim in seiner Monografie *Film als Kunst*.

Es lohnt die Mühe, den Einwand, Photographie und Film seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nichts mit Kunst zu tun, gründlich und systematisch zu widerlegen. [...] Zu diesem Zwecke sollen hier die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitsbildes verglichen werden. Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind und dass eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft.¹⁶⁷

Seiner These zufolge konstituiert sich die spezifische Ästhetik des Filmes in der Differenz zur Wirklichkeit. Aspekte wie Zweidimensionalität, der fragmentarische Charakter und die Abgrenzung durch einen Bildausschnitt, der Wegfall der Farbigkeit und die rein optische Abbildung, die Arnheim nennt, erscheinen auf den ersten Blick mangelhaft, wenn man sie mit der Realität abgleicht. Werden diese jedoch adäquat durch den Regisseur genutzt, garantiert dies nicht nur den künstlerischen Status des Films, sondern resultiert in einer filmischen Welt, die subjektiv gestaltet ist. Gustavo Taretto schafft durch den kreativen Einsatz spezifischer filmischer Mittel eine magische Welt durch verschiedene Montageverfahren. Durch Filmtricks und visuelle Attraktionen wie Split-Screens, Standbilder, Übergänge von Animation zum Film oder zur Fotografie, generiert er auf einer Metaebene eine virtuelle Welt, die die Potentialität einer Liebesgeschichte zwischen Martín und Mariana evoziert, bevor diese sich überhaupt kennengelernt haben.

Neben den zahlreichen thematischen Aspekten, die Mariana und Martín als perfekten Partner für den jeweils anderen in Szene setzen, wird grundlegend durch narrati-

¹⁶⁷ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2002. (Orig. Reinbek: Rowohlt-Verlag 1932); S. 24.

ve Parallelität eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Protagonisten geschaffen, indem deren Leben abwechselnd und episodenhaft, aber formal einheitlich, erzählt werden. Gerade die Wohnsituation ebenso wie die Partnersuche werden bei beiden auf dieselbe Weise inszeniert. Auf einen animierten Grundriss ihrer Wohnungen folgt ihre Adresse, deren Elemente sich als Split-Screen zusammensetzen. Bei ihrer Partnersuche lassen sich beide jeweils mit einer Person ein, zu der sie ein Arbeitsverhältnis pflegen, sowie zu einem Fremden, wobei beide Versuche scheitern.

Besonders im Bezug zu dem Comic *Wo ist Walter?* wird immer wieder ein Bezug zwischen Mariana und Martín geschaffen. Sie verehrt das Buch brennend und stilisiert ihr Leben nach dessen Motiven zu einem Märchen von der Suche nach dem Traumprinzen, während er als archetypischer Walter inszeniert wird. Mariana kleidet eine Puppe in ihrer Schaufensterdekoration wie Walter, mit rot-weißem Schal und Mütze. Als letztes Accessoire setzt sie ihm die Brille auf. Diese Bewegung wird durch einen Match Cut mit Martín verbunden, indem sich dieser in der darauffolgenden Einstellung ebenfalls eine Brille aufsetzt (vgl. Abbildungen 50). Durch dasselbe Verfahren wird außerdem eine Verbindung zwischen der Abbildung von Walters weißem kleinen Hund im Buch und Martíns Hund „Susu“ hergestellt, der ein ähnliches Aussehen hat (vgl. Abbildungen 51).

Darüber hinaus wird in verschiedenen Parallelmontagen eine geistige Verbundenheit der beiden Protagonisten durch eine themenmotivierte Gleichzeitigkeit suggeriert, indem aufeinanderfolgende Einstellungen zwischen ähnlichen Handlungen der beiden alternieren. Beide sitzen sie gleichzeitig vor ihrem Computer, wo sie mit derselben Software verzerrte Fotos von ihren Gesichtern mit der Web-Kamera anfertigen. Soll diese Szene den ähnlichen Humor der beiden hervorheben, stellen zwei andere Sequenzen ihre beiderseitige Vorliebe für Phänomene der Populärkultur aus. Erst weinen beide bei der Schlusszene von Woody Allens *Manhattan*, den sie gleichzeitig ansehen, dann singen sie zur selben Zeit zum Lied „True Love Will Find You in the End“ von Daniel Johnston, das im Radio läuft. Während diesem Lied treten sie gleichzeitig an ihre neuen Fenster, die sie illegal einbauen ließen. Weil ihre Wohnungen gegenüberliegen, sehen sie sich dadurch tatsächlich an, ohne sich jedoch als Individuen wahrzunehmen. Ironischerweise wird die Werbung für Unterwäsche sowie für einen nahen Supermarkt durch die Position ihrer Fenster in der eigentlich fensterlosen Hochhauswand zur Werbung für ihre Person. Eine Werbe-

funktion der „Medianeras“, die Mariana in ihrem Plädoyer noch verurteilt hat. Martín Fenster befindet sich an der Stelle des Geschlechts eines männlichen Unterwäschemodells mit der Überschrift „Absolut Joy“; auf Marianas Fenster zeigt ein Pfeil der auf „todo lo que estás buscando“ („alles, wonach du auf der Suche bist“, Übers. d. A.) hinweist (vgl. Abbildungen 52a und b). Eine weitere Verbindung wird durch Animation hervorgerufen. Als beide auf einer Verkehrsinsel nebeneinander stehen, werden ihre Köpfe samt Kapuzen in der Form eines gemeinsamen Herzens umrandet (vgl. Abbildung 52c). Jedes Mal, wenn sich die beiden an einem realen Ort in Buenos Aires begegnen, ohne sich aber tatsächlich wahrzunehmen, wird dies in *Medianeras* entweder narrativ dramatisiert, wie in der Sequenz des Verkehrsunfalls, durch die Mise-en-Scène humorvoll betont oder durch Filmtricks spielerisch hervorgehoben.



Abbildungen 50 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:22), b (00:23)

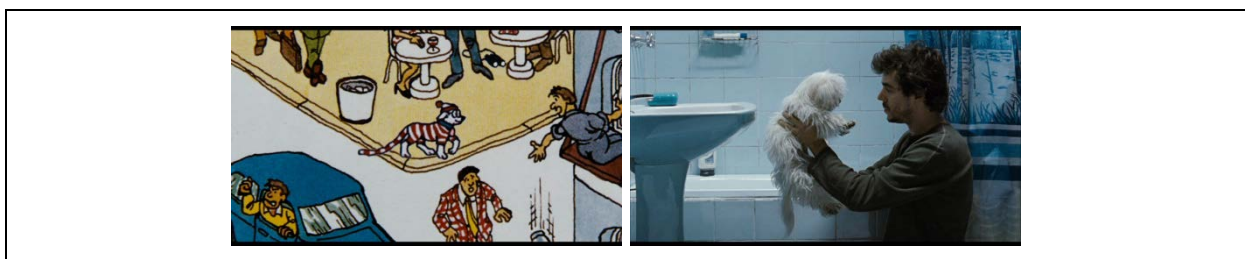
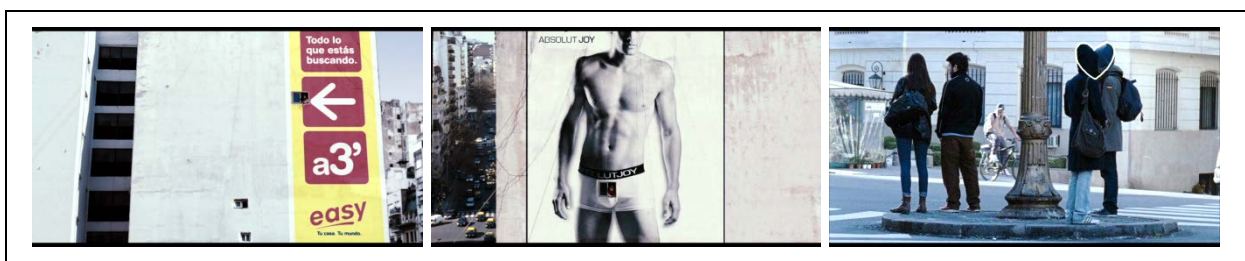


Abbildung 51 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (00:17), b (00:17), c (00:17)



Abbildungen 52 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (01:08), b (01:08), c (00:47)

Diese filmischen Verfahren der Montage stehen symptomatisch für das soziale Defizit, das Martín an seiner computersimulierten, virtuellen (Ersatz-)Welt des Cyberspace als Raum prekärer sozialer Beziehungen beklagt: „El internet me acercó

al mundo, pero me alejé de la vida.“ („Das Internet hat mich der Welt näher gebracht, aber es hat mich vom Leben entfernt.“)¹⁶⁸. Im übertragenen Sinne täuschen Parallelmontage, Match Cut sowie Animation auf einer Metaebene tiefgründige Verbindungen vor, wo lediglich momentane oder zufällige Begegnungen stattgefunden haben.

Diese Mängel der virtuellen Zweisamkeit werden noch einmal deutlich, als Mariana und Martín miteinander chatten. Der internetkundige Martín erklärt Mariana die Konventionen für Kommunikation im Netz. Sie solle nicht so lange Pausen machen, weil das im Chat besonders nervig sei. Nebenbei schlägt er ihr einige Fragen nach dem Sternzeichen, dem Alter und der Lieblingsmusik vor, als sie nicht weiter weiß. Als sie jedoch fragt, wie sein Tag war, antwortet er, dass diese Frage eine Falle von ihr sei. Mariana entgegnet: „Eso es una pregunta“ („Das ist eine Frage“)¹⁶⁹. Mariana, der die Art und Weise im Chat zu kommunizieren völlig fremd ist, stellt diese Regeln in Frage, da ihrer Meinung nach so keine Kommunikation möglich ist, die über Floskeln und standardisierte Phrasen hinausgeht. Darüber hinaus unterbricht ein Stromausfall gerade dann ihren gemeinsamen Chat, als sie Telefonnummern austauschen wollten.

The only suspense which remains is that of knowing [...] how far [the world, Anm. d. A.] can hyperrealize itself before succumbing to an excess of reality (the point when, having become perfectly real, truer than true, it will fall into the clutches of total simulation).¹⁷⁰

Komplette Simulationen stellen auch die Ersatzwelten der beiden Protagonisten dar: Martíns Leben im Cyberspace und seine Triumphe in den Computerspielen; Marianas Märchenwelt, die sie sich erträumt, bleiben selbst durch die Umsetzung in den Schaufensterdekorationen reine Illusion. Die unzähligen Gemeinsamkeiten der beiden, die von Montage und Filmtrick auf einer Metaebene evoziert werden, bleiben reine Potentialität. Die Grenzen dieser virtuellen Ersatzwelten werden immer dann als Mangel sichtbar, wenn es um soziale Beziehungen wie Freundschaft oder Partnerschaften geht.

In diesem Sinne ist es einerseits erstaunlich und zugleich aber logische Konsequenz, dass das (Happy-)End von *Medianeras* und gleichzeitig die erste Szene, in

¹⁶⁸ *Medianeras* (Argentinien 2011), 00:23; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. Untertitel).

¹⁶⁹ Ebd., 01:13; (span. Transkription d. A., dt. Übers. d. A.).

¹⁷⁰ Baudrillard (1996), S. 4.

der sich Mariana und Martín als (vermeintlich glückliches) Pärchen präsentieren, ein YouTube-Video darstellt, in dem beide in verteilten Rollen zu dem Lied „Ain't no mountain high enough“ von Martín Gaye und Tammi Terrell Playback singen und dazu im heimischen Wohnzimmer tanzen.¹⁷¹ Erstaunlich ist es aus den schon genannten Gründen, aus denen Mariana die Kommunikation im Netz kritisiert und weshalb Martín feststellen muss, dass seine digitale Ersatzwelt in Bezug auf ganzheitliche, soziale Beziehungen an Grenzen stößt. Kohärent für den Film erscheint es, wenn man sich die Plattform YouTube als Medium sowie das Format des *Home Dance*¹⁷², in das sich das Video von Martín und Mariana einreicht, näher betrachtet.

YouTube gilt als archetypisches Beispiel der *Social Media*¹⁷³, wo sich die schon angesprochene Dichotomie aus Konsumenten und Produzenten auflöst. Jedem Prosumer ist es hier möglich, Videos zu drehen und sie hochzuladen, diese zu bewerten, sie anzusehen und miteinander auszutauschen. Er ist somit nicht nur Produzent und Rezipient, sondern auch ordnende Instanz. Durch Kommentare und Bewertungen bestimmt er die Position und die Beliebtheit eines Videos mit, wodurch sich die Plattform von klassischen Medien abhebt. Torsten Näser stellt fest, dass dem Internetportal YouTube deshalb neben seinem kollektiven, vor allem ein subversiver Charakter zugeschrieben wird, indem es sich gegen mediale Monopole richtet, weshalb es von der Netzgemeinde, aber auch von Außenstehenden zu einer Gegenwelt stilisiert wurde.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu all den Online-Diensten, die Martín für seine alltäglichen Erledigungen im Internet lediglich nutzt, erlaubt YouTube, nicht nur einen Teil dieser Welt zu schaffen, sondern diese selbstermächtigt mitzugestalten sowie mitzuverwalten. Somit fungiert YouTube für Mariana und Martín als mediale Gegenwelt zur Stadt Buenos Aires, in der ihnen von den Raumplanern eine Architektur aufgezwungen wurde, der sie nun machtlos ausgeliefert sind. Wie es Ursula

¹⁷¹ Das Video wurde darüber hinaus tatsächlich auf YouTube hochgeladen, vgl. „Mariana y Martín“: <http://www.youtube.com/watch?v=CxQHrBrYCiU> (letzter Zugriff am 10.12.2013)

¹⁷² Mit *Home Dance* bezeichne ich Tanzperformances von männlichen oder weiblichen Personen in Form von Videos auf YouTube, wo diese im Privaten Playback zu Pop-Songs singen und dazu tanzen. Vgl. Peters, Kathrin/Seier, Andrea: „Home Dance. Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube“, in: *The YouTube Reader*, Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.), Stockholm: National Library 2009; S. 187-203. Hier: S. 188.

¹⁷³ Unter Social Media verstehe ich Internetplattformen, die gegenseitige Kommunikation, interaktiven Austausch sowie eine direkte mediale Beteiligung ermöglichen.

¹⁷⁴ Vgl. Näser, Torsten, „Authentizität 2.0. Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube“, in: *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9/2 (2008); S. 7ff. Online-Publikation unter: http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naeser.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Keller betont und *Silvia Prieto* eindrücklich veranschaulicht, sind die Bewohner der Stadt zu Konsumenten von Dienstleistungen und zu Käufern von Produkten degradiert. Im Gegensatz dazu und zu traditionellen Medien werden Mariana und Martín im Rahmen des Web 2.0 am Beispiel der Plattform YouTube nicht lediglich auf die Position der Konsumenten in der virtuellen Metropole begrenzt, sondern fungieren ebenso als Gestalter sowie als ordnende Instanz der virtuellen Welt. „The attraction of placing videos of performances on YouTube seems to inhere in a certain self-expression, and thus self-distantiation beyond the exhaustive, hierarchical procedures of traditional media institutions.“¹⁷⁵

In dem Artikel „Home Dance“ bezeichnen die Autoren das Luftgitarrespielen im Schlafzimmer eines Teenagers – auf welche Weise in einem ihrer YouTube-Video-Beispiele das Lied „Kiss“ von Prince von Jugendlichen vorgeführt wurde – in seiner Mischung aus Selbstkontrolle, darstellerischer Ambition und selbstvergessenem Genuss als ein Beispiel für Foucaults heterotopischen Raum.¹⁷⁶ Zwischen denselben Elementen aus Selbstinszenierung, Authentizität und momentaner Selbstvergessenheit pendelt auch das YouTube-Video von Martín und Mariana. Sich der Kamera bewusst, richten sie ihre Performance immer wieder in Richtung der Webcam. Ebenso erfüllt es die minimale Inszenierung in Bezug auf die Ausstattung sowie auf das Setting eines Home-Dance-Videos. Mariana benutzt eine Figur aus Tim Burtons *Corpse Bride* als Mikrophon oder einen aufblasbaren Elch-Kopf für eine komödiantische Einlage. Martíns eigene Wohnung bildet unverändert die Kulisse. Die beiden wirken in ihrer utopischen Welt beim Playback-Singen, Tanzen und Flirten wie ein glückliches Pärchen (vgl. Abbildungen 53). Indem das Video auf YouTube platziert wird, wodurch es nicht nur öffentlich zugänglich gemacht wird, sondern auch in den virtuellen Kanon der Rankings aus Aufrufzahlen, Kommentaren und „Daumen-hoch-Bewertungen“ eintritt, bekommt der Aspekt der Selbstdarstellung im Kampf um die Aufmerksamkeit der Internet-Gemeinde einen neuen Stellenwert.

¹⁷⁵ Peters/Seier (2009), S. 201.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 198ff.

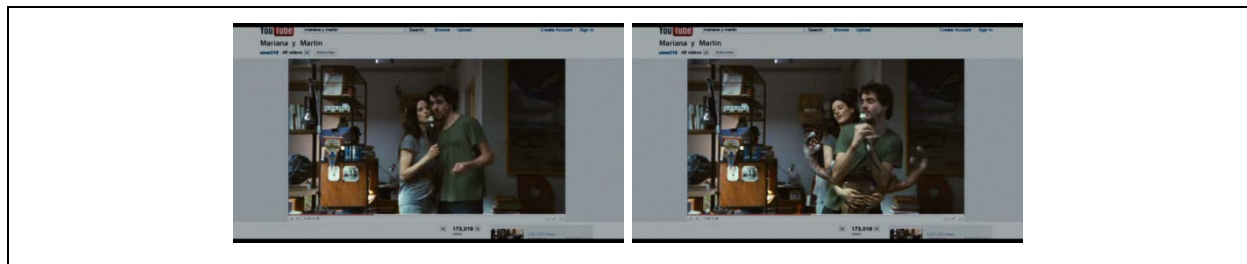


Abbildung 53 – *Medianeras* (Argentinien 2011): a (01:25), b (01:26)

Dieser virtuelle Wettbewerb unterliegt jedoch einem ganz eigenen Prinzip. Peters und Seier stellen fest, dass in den Kommentaren zu solchen Home-Dance YouTube-Videos zum einen mit persönlichen Wertungen und Erinnerungen auf die Qualität des Original-Liedes, zu dem Playback gesungen und getanzt wurde, eingegangen wird. Zum anderen wird die künstlerische Leistung der Video-Performer generell in Relation zu deren Talent gesetzt. Talent wird auf diese Weise zur grundlegenden Qualität, die man entweder besitzt oder eben nicht, ohne dass dies durch Training verändert werden könnte. Auf diese Weise spiegeln die Bewertungsmechanismen auf der Plattform YouTube auch eine Situation wider, wie man sie in Talent-Casting-Shows aus dem Fernsehen vorfindet, in der aus einer unendlichen Reihe von Bewerbern nur die talentiertesten ausgesucht werden müssen, um Stars zu kreieren.¹⁷⁷ Im übertragenen Sinn ist das genau die naiv-utopische Aussage, die der Film *Medianeras* mit dem YouTube-Video von Mariana und Martín als Fazit für die Partnerwahl sowie eine Liebesbeziehung trifft: In der Stadt Buenos Aires tummeln sich Millionen von potentiellen Partnern, mit denen man eine Liebesbeziehung eingehen könnte, doch nicht jeder ist persönlich geeignet. Hat man jedoch die eine wahre Liebe getroffen, steht dem Glück kein Hindernis mehr im Wege. Worauf es ankommt, sind die Suche und das Finden der richtigen Person, die Arbeit an einer Beziehung oder an der eigenen Person ist jedoch nicht relevant.

In Folge dieser Logik spielt es für Mariana und Martín auch keine Rolle, dass sie im Alltag als zwei schwere Phobiker aufeinandertreffen, für die das Zusammenleben wohl nicht so rosig verlaufen wird, wie es ihre Selbstinszenierung in der virtuellen Welt glaubhaft machen will. Denn im YouTube-Video werden die Fragmente von Marianas Märchenwelt vom Traumprinzen sowie ihrer Selbstinszenierung in den Schaufenstern mit Martíns virtuellem Lebensraum im Cyberspace durch die zuvor

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 194f.

erläuterten spezifischen Charakteristika der Plattform YouTube zu einer Hyperrealität zusammengefügt, in der das Abbild real ist und es keinen Platz für Repräsentation gibt. Beide wirken nicht nur glücklich, sie sind glücklich, weil für sie außerhalb dieses partizipatorischen virtuellen Universums keine Realität existiert. Dabei muss man darauf hinweisen, dass Martín zuvor alle möglichen Internetdienste, jedoch so gut wie keine sozialen Medien nutzte. Der Verlust der urbanen Realität wird auf diese Weise nicht nur kompensiert, das partizipatorische Internet in Form der sozialen Medien wird im YouTube-Video singend und tanzend als Stadtersatz begrüßt.

6. Schlussbetrachtung

Die Stadt Buenos Aires bildet einen Schlüsselaspekt, um den Neuen Argentinischen Film als Bewegung zu konstituieren. Darüber hinaus ging die Initiation und Konsolidierung dieser filmischen Erneuerungsbewegung einher mit neuen Repräsentationsweisen der argentinischen Hauptstadt, die diese tendenziell de-ikonisierten.

Buenos Aires im zeitgenössischen argentinischen Film ist ein Konglomerat aus sozialer Segregation, Armut, Marginalisierung, Kriminalität, Rassismus, Hektik, Arbeitslosigkeit und einem sinkenden Lebensstandard. Krise, Konsum, zerfallende Gemeinschaften und Einsamkeit sind Konstanten, zwischen denen sich die filmische Topologie austariert. Verschiedene Medien bilden dabei nicht nur ordnungs-, übersichts- und identitätsstiftende Instanzen zu einem urbanen Raum, der nahezu anarchistisch erscheint. Sie generieren auch kompensatorische sowie illusorische Räume, anhand derer eine abstrakte Version der Flucht aus der Stadt hin zu virtuellen Welten artikuliert wird.

Beispielhaft veranschaulicht dies Gustavo Taretos Film *Medianeras* anhand verschiedener intermedialer Verfahren, die bei der Darstellung von Buenos Aires als popkulturelle Verweise, direkte mediale Zitate oder als mediale Metaphorik Einzug halten. Gerade deshalb hebt sich die Stadt hier von den chaotischen Versionen anderer argentinischer Filme ab. Abgesehen vom Kommentar der Protagonisten, der Buenos Aires stigmatisiert, erscheint die argentinische Hauptstadt größtenteils als geordnet, ruhig und angenehm. Die Potenzierung der Medialität mündet in eine ästhetische Diversität aus Montageverfahren, Filmtricks und visuellen Attraktionen, die visuell ein positives Bild der Stadt evoziert. Gleichzeitig hat dieses komplexe Ineinander verschiedener Medien von Film, Internet, Computerspiel, Fotografie, Comic, Zeichnung, Radio und Fernsehen eine thematische Verschlüsselung zur Folge, aufgrund derer die negativen Diskurse rund um die Stadt lediglich implizit artikuliert werden. Die Anonymität wird sinnbildlich durch intermediale Bezüge zum Comic *Wo ist Walter?* evoziert. Den Eindruck von Buenos Aires als alles und jeden verschlingende Macht erhält man durch Anleihen an anti-idyllische Stadtdiskurse, die an Fritz Langs *Metropolis* erinnern. Die topophobische Einstellung gegenüber Buenos Aires konstituiert sich als Negativ-Version zur Topophilie in Woody Allens *Manhattan*.

Darüber hinaus wird die Flucht aus Buenos Aires in *Medianeras* hin zu illusorischen, kompensatorischen oder identitätsstiftenden Räumen intermedial inszeniert. Immer wird dabei am Beispiel der beiden Protagonisten Mariana und Martín eine analoge sowie eine digitale Version geboten. Auf diese Weise wird entweder die Urbanität in Fiktionalisierungsprozesse eingebunden, indem Schaufenster durch spezifische Dekoration zu Narrativen avancieren oder bestimmte Architektur in Märchen- sowie Science-Fiction-Geschichten eingebunden werden. Oder es werden virtuelle Ersatzwelten zum öffentlichen Raum der Stadt in Form von Comic und Cyberspace generiert. Der Prozess des Eintauchens der beiden Protagonisten in diese virtuellen Welten kann dabei an den erläuterten verschiedenen Spielarten von Intermedialität gemessen werden. Die Immersion ist umso größer, je mehr die Ästhetik des jeweiligen zitierten Mediums im Zuge der intermedialen Darstellung vom Film assimiliert wird.

Eine weitere virtuelle Ebene, die sich als Gegensatz zur urbanen Wirklichkeit konstituiert, wird in Form verschiedener Montageverfahren geschaffen. Auf einer Metaebene wird dabei eine Potentialität evoziert, die tiefgründige Verbindungen der beiden Protagonisten suggeriert, welche tatsächlich nur momentane Begegnungen oder Ähnlichkeiten darstellen. Die Medialisierung der Stadt Buenos Aires wird dadurch komplementiert. Mit der letztendlichen Selbstinszenierung von Mariana und Martín als glückliches Pärchen in Form eines YouTube-Videos wird speziell das partizipatorische Web 2.0 im Angesicht eines Verlusts urbaner Realität zuversichtlich begrüßt. Indem verschiedene intermediale Verfahren als Ästhetik zur Stadtdarstellung etabliert werden, beschreibt *Medianeras* dabei eine Bewegung weg von Urbanität hin zu (partizipatorischer) Virtualität.

7. Bibliografie

7.1 Literaturverzeichnis

Aguilar, Gonzalo, *New Argentine Cinema. Other Worlds*, New York: Palgrave Macmillan 2011. (Orig. *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Arcos 2006).

Andermann, Jens, *New Argentine Cinema*, London/New York: I.B. Tauris&Co Ltd 2012.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2002. (Orig. Reinbek: Rowohlt-Verlag 1932).

Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1994. (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions de Seuil 1992).

Barck, Joanna, *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Barthes, Roland, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. (Orig. *La chambre claire*, Paris 1980).

Battle, Diego, „De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento“, in: *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Wolf, Sergio (Hg.), Buenos Aires: Tatanka 2002; S. 17-28.

Baudrillard, Jean, *The Perfect Crime*, London/New York: Verso 1996. (Orig. *Le crime parfait*, Paris: Éditions Galilée 1995.).

Baudrillard, Jean, „Jenseits von Wahr oder Falsch oder die Hinterlist des Bildes“, in: *Bilderwelten. Denkbilder*, (Hg.) Hans Matthäus Bachmayer/Van de Loo, Otto, München: Boer 1986, S. 265-268. (Orig. „Al di là del vero e del falso, o il genio malizioso dell' immagine“, Rom 1986).

Bernini, Emilio, „Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el ‚nuevo cine argentino‘(1956-1966)“, in: *Kilómetro 111*, Nr.1 (2001); S. 71-87.

Bernini, Emilio, „Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino“, in: *Kilómetro 111*, Nr. 4 (2003); S. 87-106.

Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion. Journeys of Art, Architecture and Film*, New York: Verso 2002.

Campero, Agustín, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Los Polverines 2008.

Caillois, Roger, „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: *Phaicon 1*, Zondergeld, Rein A.(Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 44-83.

Castro, Teresa, „Mapping the City Through Film. From ‚Topophilia‘ to Urban Maps“, in: *The City and the Moving Image*, Koeck, Richard (Hg.), Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010; S. 144-156.

Chamorro, Alberto, *Argentina, cine y ciudad. El espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*, Mar del Plata: EUDEM, Ed. Univ. de Mar del Plata 2011.

Copertari, Gabriela, „Nine Queens. A Dark Day of Simulation and Justice“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, Vol. 14/Nr. 3 (2005); S. 279-293.

De Certeau, Michel (Hg.), *Kunst des Handelns*, Merve Verlag: Berlin 1988. (Orig. *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Paris 1980).

Díaz, Silvina, „La construcción de la marginalidad en el cine argentino. La generación del 60 y el cine de los 90“, in: *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Lusnich, Ana Laura (Hg.), Buenos Aires: Editorial Biblos 2005; S. 111-122.

Donoso Pinto, Catalina, *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once films chilenos y argentinos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2007.

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata,
<http://www.mardelplatafilmfest.com/28/historia/> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006; S. 317-329. (Orig. „Des espaces autres“, in: *Architecture, mouvement, continuité* 5, 1984).

Franco, Jean, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2002.

Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed. Argentina 2004.

Gundermann, Christian, „The Stark Gaze of the New Argentine Cinema. Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism“, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, Vol.14/Nr.3 (2005); S. 241-261.

Handford, Martin, *Wo ist Walter?*, Mannheim: Sauerländer 2011 (Orig. *Where's Wally?*, GB 1987).

Hickethier, Knut, „Filmische Großstadterfahrung im neueren deutschen Film“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 186-200.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), „Cuota de pantalla“ vom 28.05.2012,
http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/res_a2012_1706%20cuota%20pantalla.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), „Ley 24.377 – De fomento y regulación de la actividad cinematográfica“, N° 17.741 vom 10.10.2001,
http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/Ley_17741_to_2001.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Kaes, Anton, „Metropolis: City, Cinema, Modernity“, in: *Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Benson, Timothy O. (Hg.), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art 1993; S. 146-165.

Keller, Ursula (Hg.), „Einleitung“, in: *Perspektiven metropolitaner Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; S. 7-15.

Koebner, Thomas, „Der Schock der Moderne. Die Stadt als Anti-Idylle im Kino der Weimarer Zeit“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 67-82.

Liniers, *Macanudo*, Buenos Aires: De la flor 2005-2013.

Melvilles, Herman, *Bartleby the Scrivener*, München: Taschenbuchverlag 1980. (Orig. USA 1853).

Merschwamm, Helmut/Kaczmarek, Ludger, „Cyberspace“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Wulff, Hans J. (Hg.),
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1072> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Näser, Torsten, „Authentizität 2.0. Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube“, in: *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9/2 (2008); S. 7ff. Online-Publikation unter:
http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naaser.pdf (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Oubiña, David, „La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino“, in: *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*, Peña, Jaime (Hg.), Madrid: T&B Editores 2009; S. 15-23.

Page, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham and London: Duke University Press 2009.

Peters, Kathrin/Seier, Andrea: „Home Dance. Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube“, in: *The YouTube Reader*, Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.), Stockholm: National Library 2009; S. 187-203.

Pimentel, Ken/Teixeira, Kevin (Hg.), *Virtual Reality. Through the New Looking Glass*, New York: Windcrest Mc Graw Hill 1993.

Prutsch, Ursula, „Eine kleine Geschichte des argentinischen Kinos. Von Fin de Siècle zum Nuevo Cine Argentino“, in: *Filme in Argentinien*, Ingruber, Daniela/Prutsch, Ursula (Hg.), Wien: Lit Verlag 2012; S. 11-28.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen: Francke Verlag 2002.

Rötzer, Florian (Hg.), *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*, Mannheim: Bollmann 1995.

Rozenmacher, Germán, *Cabecita negra*, Buenos Aires: Alvarez 1963. (Orig. 1962).

Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: John Hopkins University Press 2001.

Sarlo, Beatriz, „Shot, Repetition. On Living in the New City“, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, Vol.14/Nr. 3 (2005), S. 295-304.

Schleif, Nina/Windgätter, Christof, „Am Schaufenster. Von Wahn und Sinnen moderner Subjekte“, in: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Schenk, Irmbert (Hg.), Marburg: Schüren 1999; S. 91-112.

Tezuka, Osamu, *Astroboy*, Hamburg: Carlsen 2000. (Orig. Japan 1952–1968).

Todorov, Tzvetan, *Einführung in die phantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. (Orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Ed. du Seuil 1970).

Toffler, Alvin, *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York: Random House 1989.

Trerotola, Diego, „Martín Rejtman. La estética del valor justo“, in: *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*, Peña, Jaime (Hg.), Madrid: T&B Editores 2009; S. 101-108.

Urraca, Beatriz, „Transactional Fictions. (Sub)urban Realism in the Films of Trapero and Caetano“, in: *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Rocha, Carolina/Rêgo, Cacilda (Hg.), Bristol: Intellect 2011; S. 147-161.

Veliz, Mariano, „Cartografías urbanas. Buenos Aires y el cine argentino contemporáneo“, in: *Espacios de crítica y producción*, Bd. 44 (2010); S.58-65.

Verbitsky, Bernardo, *Villa miseria también es América*, Buenos Aires: Paidós 1967. (Orig. 1957).

Vogt, Guntram, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900 – 2000*, Marburg: Schüren 2001.

Wolf, Sergio (Hg.), „Las estéticas del nuevo cine argentino. El mapa es el territorio“, in: *Nueve cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka 2002; S. 29-39.

Wolf, Sergio, „Una generación de huérfanos. Encuesta a jóvenes directores argentinos“, in: *Film*, Nr. 8 (Juni/Juli 1994) und Nr.9 (August/September 1994), jeweils S. 12-17.

Wolf, Werner, „Mise en abyme“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Nünning, Ansgar (Hg.), Stuttgart: Metzler 2004³, S. 461-462.

Wulff, Hans J., „Immersion“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Wulff, Hans J. (Hg.), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=942> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

Youtube, „Mariana y Martín“, <http://www.youtube.com/watch?v=CxQHrBrYCiU> (letzter Zugriff am 10.12.2013).

7.2 Filmverzeichnis

76 89 03, Regie: Cristian Bernard, Flavio Nardini, Argentinien 2000.

Bolivia, Regie: Adrián Caetano, Argentinien 2001.

Bombón, el perro, Regie: Carlos Sorín, Argentinien 2004.

Buenos Aires viceversa, Regie: Alejandro Agresti, Argentinien/Niederlande 1996.
- *Buenos Aires viceversa*, Regie: Alejandro Agresti, DVD, SBP 2005.

Cama adentro, Regie: Jorge Gaggero, Argentinien 2004.

Carancho, Regie: Pablo Trapero, Argentinien 2010.

Corpse Bride, Regie: Tim Burton, USA 2005.

El abrazo partido, Regie: Daniel Burman, Argentinien 2004.

El bonaerense, Regie: Pablo Trapero, Argentinien 2000.

El camino de San Diego, Regie: Carlos Sorín, Argentinien 2006.

El hijo de la novia, Regie: Juan José Campanella, Argentinien 2001.

Elefante blanco, Regie: Pablo Trapero, Argentinien 2012.

El secreto de sus ojos, Regie: Juan José Campanella, Argentinien 2009.

Historias breves I, Kurzfilmsammlung, Argentinien 1995.

Historias mínimas, Regie: Carlos Sorín, Argentinien 2002.

La antena, Regie: Esteban Sapir, Argentinien 2007.

La ciénaga, Regie: Lucrecia Martel, Argentinien 2001.

*La dignidad de los nadie*s, Regie: Fernando Solanas, Argentinien 2005.

Ladri di biciclette, Regie: Vittorio de Sica, Italien 1948.

La historia oficial, Regie: Luis Puenzo, Argentinien 1985.

La libertad, Regie: Lisandro Alonso, Argentinien 2001.

La mujer sin cabeza, Regie: Lucrecia Martel, Argentinien 2008.

L'auberge espagnole, Regie: Cédric Klapisch, Frankreich/Spanien, 2002

Liverpool, Regie: Lisandro Alonso, Argentinien 2008.

Los guantes mágicos, Regie: Martín Rejtman, Argentinien 2003.

Los muertos, Regie: Lisandro Alonso, Argentinien 2004.

Luna de Avellaneda, Regie: Juan José Campanella, Argentinien 2004.

Mala época, Regie: Mariano De Rosa, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli, Nicolás Saad, Argentinien 1998.

Manhattan, Regie: Woody Allen, USA 1979.

- *Manhattan*, Regie: Woody Allen, DVD, MGM Home Entertainment 2006.

Medianeras, Regie: Gustavo Taretto, Argentinien 2011.

- *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012.

Memoria del saqueo, Regie: Fernando Solanas, Argentinien 2004.

Metropolis, Regie: Fritz Lang, Deutschland 1927.

Mundo grúa, Regie: Pablo Trapero, Argentinien 1999.

Nazareno cruz el lobo, Regie: Leonardo Favio, Argentinien 1975.

Night on Earth, Regie: Jim Jarmisch, USA 1991.

No te mueras sin decirme a dónde vas, Regie: Eliseo Subiela, Argentinien 1995.

Nueve reinas, Regie: Fabián Bielinsky, Argentinien 2000.

- *Die neun Königinnen*, Regie: Fabián Bielinsky, Arte, 15.09.2010.

Picado fino, Regie: Esteban Sapir, Argentinien 1993-95.

Pizza, birra, faso, Regie: Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Argentinien 1998.

Rapado, Regie: Martín Rejtman, Argentinien 1992.

Ronda nocturna, Regie: Edgardo Cozarinsky, Argentinien 2005.

Silvia Prieto, Regie: Martín Rejtman, Argentinien 1999.

Solo por hoy, Regie: Ariel Rotter, Argentinien 2001.

Star-Wars I-VI, Regie: Georg Lucas, USA 1977–2008.

The Godfather I-III, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972-1990.

They Live, Regie: John Carpenter, USA 1988.

Un oso rojo, Regie: Adrián Caetano, Argentinien 2002.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Titelblatt von *El Amante/Cine*, Online unter: *Clarín*, http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/El-Amante-revista-critica-cinematografica_0_640136011.html (letzter Zugriff am 10.12.2013). (Orig. *El Amante/Cine*, Nr. 40 (Juni 1995).

Abbildungen 2: *El abrazo partido*, Regie: Daniel Burman, DVD, Cameo Media S.L. 2004. (Orig. Argentinien 2004).

Abbildungen 3: *Pizza, birra, faso*, Regie: Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, DVD, Transeuropa 2005. (Orig. Argentinien 1998).

Abbildungen 4 und 5: *B. Aires – Solo por hoy*, Regie: Ariel Rotter, DVD, Flax Film 2006. (Orig. *Solo por hoy*, Argentinien 2001).

Abbildungen 6: *Nueve reinas*, Regie: Fabián Bielinsky, DVD; Edición Diario El País 2006. (Orig. Argentinien 2000).

Abbildungen 7: *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012. (Orig. Argentinien 2011).

Abbildungen 8: *Bolivia*, Regie: Adrián Caetano, DVD, Transeuropa 2009. (Orig. Argentinien 2001).

Abbildungen 9: *Ronda nocturna*, Regie: Edgardo Cozarinsky, DVD, TLA Releasing 2006. (Orig. Argentinien 2005).

Abbildungen 10 und 11: *Silvia Prieto*, Regie: Martín Rejtman, Colección Malba 2007. (Orig. Argentinien 1999).

Abbildungen 12: *Rapado*, Regie: Martín Rejtman, DVD, Colección Malba 2005. (Orig. Argentinien 1992).

Abbildungen 13 und 14: *76 89 03*, Regie: Cristian Bernard, Flavio Nardini, DVD, AVH 2008. (Orig. Argentinien 2000).

Abbildungen 15 und 16: *El abrazo partido*, Regie: Daniel Burman, DVD, Cameo Media S.L. 2004. (Orig. Argentinien 2004).

Abbildungen 17: *B. Aires – Solo por hoy*, Regie: Ariel Rotter, DVD, Flax Film 2006. (Orig. *Solo por hoy*, Argentinien 2001).

Abbildungen 18, 19 und 20: *Buenos Aires viceversa*, Regie: Alejandro Agresti, DVD, SBP 2005. (Orig. Argentinien 1996).

Abbildungen 21 bis 31: *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012; (Orig. Argentinien 2011).

Abbildungen 32 und 33: *Manhattan*, Regie: Woody Allen, DVD, MGM Home Entertainment 2006. (Orig. USA 1979).

Abbildungen 34, 35 und 36: *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012; (Orig. Argentinien 2011).

Abbildungen 37, 38 und 39: *Metropolis* (rekonstruierte Fassung von 2010), Regie: Fritz Lang, Arte, 12.02.2010. (Orig. Deutschland 1927).

Abbildungen 40 bis 53: *Medianeras*, Regie: Gustavo Taretto, DVD, Trigon-Film 2012; (Orig. Argentinien 2011).

8. Anhang

8.1 Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich auf interdisziplinäre und intermediale Weise mit der Darstellung von Urbanität und Virtualität im Film. Sie geht von der These aus, dass im Zeitalter zunehmender Technologisierung sowie Urbanisierung nur noch komplexe, und somit hoch-kodifizierte Mediendarstellung dem wachsenden Chaos der Metropolen im Film gerecht werden können. Als Basis gelten sowohl film- und kulturwissenschaftliche Forschungen zum argentinischen Kino (Emilio Bernini, Beatriz Sarlo, Gonzalo Aguilar, Sergio Wolf, Jens Andermann), Forschungen zu lateinamerikanischer Urbanität (Adrián Gorelik, Jean Franco), Intermedialitätstheorien (Joanna Barck, Irina Rajewsky), literarische Zugänge (Tzvetan Todorov, Roger Caillois), Immersionstheorien (Jean Baudrillard) sowie Raumtheorien der Film- und Sozialwissenschaft (Michel Foucault, Marc Augé, Thomas Koebner, Teresa Castro).

Durch Filmanalyse und Interpretation werden topologische Konzepte für die Darstellung von Buenos Aires in den Spielfilmen des *Neuen Argentinischen Films* mit besonderem Blick auf die Rolle der Medien erarbeitet. Die Tendenz geht hin zu einer De-Ikonisierung der argentinischen Hauptstadt, die im nationalen Gegenwartskino zum Konglomerat aus verschiedenen Facetten von Anarchie und Armut avanciert.

Im Zuge einer exemplarischen Analyse des Films *Medianeras* des argentinischen Regisseurs Gustavo Taretto wird die Medialisierung der Stadt Buenos Aires erörtert. Der Film zeichnet sich durch eine Vielzahl intermedialer Stadtdarstellungen aus, die unter anderem in Form von Internet, Computerspiel, Fotografie, Comic, Radio, Fernsehen oder Animation artikuliert werden. Durch die Weiterentwicklung intermedialer Theorien soll gezeigt werden, dass sich diese potenzierte Medialisierung ästhetisch ordnungs- und übersichtsstiftend auf die Stadtdarstellung auswirkt. Durch den Vergleich mit den Filmen *Manhattan* von Woody Allen und *Metropolis* von Fritz Lang wird beispielhaft veranschaulicht, wie negative urbane Diskurse durch Kompositionsanalogien konstruiert werden.

Darüber hinaus wird ein Konzept der abstrakten Stadtflucht hin zu virtuellen Welten entwickelt. Diese illusorischen, kompensatorischen und identitätsstiftenden Räume werden in *Medianeras* als Stadtersatz in Form von Internet, Computerspiel oder Comic oder durch Fiktionalisierung städtischer Architektur intermedial generiert.

Durch eine spezifische Analyse der Ästhetik wird gezeigt, dass Stadien der Immersion, die die Protagonisten hin zu den virtuellen Welten durchschreiten, anhand verschiedener intermedialer Spielarten gemessen werden können, die sich zwischen expliziten medialen Zitaten und impliziter medialer Metaphorik austarieren. Dabei wird besonders dem Cyberspace als Hyperrealität und den sozialen Medien als Instrument der Selbstinszenierung und -ermächtigung Rechnung getragen. Indem Intermedialität als Ästhetik zur Stadtdarstellung im Film etabliert wird, beschreibt *Medianeras* diesbezüglich eine Bewegung weg von Urbanität hin zu (partizipatorischer) Virtualität.

8.2 Abstract in English

This diploma thesis aims to explore with a focus on an interdisciplinary and inter-medial approach the ways how urbanity and virtuality are represented in film. The analysis is based on the assumption that in the age of technological progress and growing urbanization, only complex, and therefore highly-codified, media are able to cope with the increasing chaos of metropolis in film. The thesis is based on a combination of theoretical approaches containing film and cultural research about the Argentine cinema (Emilio Bernini, Beatriz Sarlo, Gonzalo Aguilar, Sergio Wolf, Jens Andermann), research about Latin American urbanity (Adrián Gorelik, Jean Franco), intermedial theories (Joanna Barck, Irina Rajewsky), literary studies (Tzvetan Todorov, Roger Caillois), theories of immersion (Jean Baudrillard) as well as theories of space in the fields of film studies and sociology (Thomas Koebner, Teresa Castro, Michel Foucault, Marc Augé).

By analyzing and interpreting films, topological concepts of the representations of Buenos Aires in feature films of the New Argentine Cinema with a special focus on the role of the media are developed. Subsequently, a tendency of de-iconising the Argentine capital, which becomes a conglomerate of different facets of anarchy as well as of poverty in the contemporary national cinema, will be shown.

With an exemplary analysis of the film *Medianeras* by the Argentine director Gustavo Taretto, the medialisation of Buenos Aires will be discussed. The film is characterized by a variety of intermedial representations of the city which are articulated by the internet, computer games, photography, comics, radio, television or animation. By advancing intermedial concepts, it will be demonstrated that this potentiated medialisation has an aesthetically regulating and organizing impact on the representation of the city. Moreover, the comparison of *Medianeras* with the films *Manhattan* by Woody Allen and *Metropolis* by Fritz Lang will display in which way analogies of composition construct negative discourses concerning the city.

Furthermore, a concept will be developed that establishes an abstract version of the topic “escape from the city” which is directed to virtual worlds. These virtual spaces can be illusory or compensatory in relation to the city or they can constitute a platform for creating identity. As a substitution for the city they are generated in an intermedial manner by the internet, computer games or comics as well as by the

fictionalization of urban architecture. By analyzing the aesthetics in detail, it will be shown that the phases of immersion of the filmic characters into these virtual worlds can be measured by different intermedial procedures, which rank from direct medial quotation to medial imagery. It will be focused on the cyberspace as hyperreality as well as on social media as an instrument of self-staging and self-empowerment. By establishing different forms of intermediality as aesthetic for representing the city in film, *Medianeras* describes a tendency, which directs away from urbanity towards (participatory) virtuality.

8.3 Resumen en Castellano

Esta tesis investiga, con un enfoque interdisciplinario e intermedial, la representación del urbanismo y la virtualidad en el nuevo cine argentino. Parte de la hipótesis que dada la realidad altamente tecnologizada y urbanizada en la que vivimos, solo una codificación elevada y compleja puede corresponder al caos creciente de las metrópolis en su representación en el cine.

Como base teórico sirven tanto investigaciones culturales y filmológicas en relación al cine argentino (Emilio Bernini, Beatriz Sarlo, Gonzalo Aguilar, Sergio Wolf, Jens Andermann) como investigaciones de la urbanidad latinoamericana (Adrián Gorelik, Jean Franco), teorías de intermedialidad (Joanna Barck, Irina Rajewsky), estudios literarios (Tzvetan Todorov, Roger Caillois), teorías de inmersión (Jean Baudillard) y teorías espaciales de filmología y de las ciencias sociales (Michel Foucault, Marc Augé, Thomas Koebner, Teresa Castro).

Utilizando los métodos de análisis fílmico e interpretación y con un enfoque especial en el papel de los medios se elaboran conceptos topológicos para la representación de Buenos Aires en los largometrajes del Nuevo cine argentino. Se señala la tendencia de “de-iconizar” la capital argentina que, consecutivamente, se convierte en un aglomerado de diferentes matices de anarquía y pobreza dentro del cine contemporáneo.

A continuación de un análisis ejemplar de la película *Medianeras* del director argentino Gustavo Taretto se expone la medialización de la ciudad de Buenos Aires. Este film se caracteriza por una variedad de representaciones intermediales de la urbanidad articulada, entre otros, por el internet, videojuegos, la fotografía, el comic, el radio, la televisión o la animación. Desarrollando y estableciendo teorías intermediales se muestra que, esta medialidad potenciada repercute en un efecto estéticamente sinóptico y organizado en la representación fílmica la ciudad. En la comparación con las películas *Manhattan* de Woody Allen y *Metropolis* de Fritz Lang se demuestra cómo discursos negativos sobre lo urbano se construyen utilizando analogías compositivas.

Además se desarrolla un concepto de éxodo urbano hacia mundos virtuales. En *Medianeras* esta metrópolis substitutiva se construye con procedimientos intermediales: Por un lado utilizando diferentes medios como juegos de

computadoras, el internet o el comic sustituyen la ciudad y por otro lado ficcionalizando la arquitectura de Buenos Aires. Se demuestra que estos espacios virtuales se caracterizan por ser ilusorios o compensatorios o por crear señas de identidad.

A través de un análisis estético se señala que las fases de inmersión que atraviesan los protagonistas hacia estos mundos virtuales pueden estar vinculadas a diferentes formas de intermedialidad que a su vez se expresan en el campo que se abre entre citas mediales explícitas y metáforas mediales implícitas. Se considera especialmente el ciberespacio como hiperrealidad y también los medios sociales como instrumentos de empoderamiento y de presentación. *Medianeras* establece la intermedialidad como estética para la representación urbana en el film y presenta un movimiento que se aleja de la urbanidad y que se acerca a la virtualidad (participada).

8.4 Curriculum Vitae

Nina Linkel, geb. am 05. Juni 1986 in Regensburg, Deutschland

Ausbildung

Seit 2007: Studium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft und der Hispanistik an der Universität Wien

Februar 2013: Bachelor of Arts, Romanistik

1996-2005: Abitur, Von-Müller-Gymnasium Regensburg, Deutschland

Studien- und Auslandsaufenthalte

Juni 2013: Forschungsstipendium (KWA) der Universität Wien am Ibero-Amerikanischen-Institut Berlin

Wintersemester 2011: Universidad Autónoma Madrid, Auslandsstipendium mit ERASMUS am Institut für Kunstgeschichte

Wintersemester 2010: Universität Regensburg, Studienaufenthalt am Institut für Medienwissenschaft

2006/2007: Auslandsaufenthalt in Südamerika (Praktika im Kulturbereich, „Wwoofen“)

2005/2006: „Work and Travel“ in Australien und Neuseeland

Vorträge und Tagungen

Dezember 2013: Vortrag „Parabeln der Repräsentation: *L'Année dernière à Marienbad* und *La Invención de Morel* zwischen Zeugnis und virtueller Realität“ im Rahmen der Tagung „Die argentinische Literatur und der Film – Der argentinische Film und die Literatur“ am Institut für Romanistik der Universität Wien

Mai 2012: Mitorganisatorin der „Literaturwoche Äquatorialguinea“ am Institut für Romanistik und Afrikanistik der Universität Wien

Ausgewählte Publikationen

„Die Ästhetik der Unabhängigkeit. Eine filmpolitische Lesart von *Tobby* (1961) und *Das Brot der frühen Jahre* (1962)“, Publikation zum Symposium „Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest“ im Filmmuseum Wien, erscheint 2014.

„*Las Meninas* und die unendliche Falte. Verborgene und sichtbare Geheimnisse in der barocken Malerei“, in: *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Wolfram Aichinger/Simon Kroll (Hg), Wien/Berlin 2011.

Zusätzliche Qualifikationen

Seit 2011: Redakteurin bei Radio Orange, Wien. Sendereihen: Sweetspot, O94 Kultur Spezial, Vienna International Film Festival

Seit 2011: Filmjournalistin u.a. auf critic.de