



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Politisches Kino in Lateinamerika“

Mit Schwerpunkt auf der Filmbewegung des Dritten Kinos und dessen
Entstehungsland Argentinien

verfasst von

Vera Christine Kornmeier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Johann Hüttner

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Gesellschaftspolitische Hintergründe Lateinamerikas im 20. Jahrhundert	7
2.1	Ein politisch-historischer Überblick des 20. Jahrhunderts	7
2.1.1	Soziale Bewegungen in Lateinamerika und deren Einfluss	7
2.1.2	Die kubanische Revolution von 1959 und ihre weitreichenden Folgen	12
2.1.3	Die 70er Jahre, das von Militärdiktaturen dominierte Jahrzehnt in Lateinamerika.....	13
2.2	Argentinien: Einschneidende politische Ereignisse im 20. Jahrhundert	15
2.2.1	Vermehrte Zuwanderungswellen aus Europa.....	15
2.2.2	Die Regierung Peróns, der daraus entstandene Begriff des „Peronismus“ und dessen Auswirkungen	16
2.2.3	Die Militärdiktatur Videlas und die „Desaparecidos“	23
3	Die Geschichte des lateinamerikanischen Kinos	25
3.1	Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg	25
3.2	Die Nachkriegsjahre und die Erneuerung des Mediums Film im nationalen Kontext- Die Entstehung des „Nuevo Cine Latinoamericano“	27
3.3	Argentinien: Vom Tangofilm zum politischen Kino.....	30
4	Der Film als Medium des politischen Aktivismus - zur Entstehung der neuen Filmbewegung des Dritten Kinos und seiner Theorie und Praxis	33
4.1	Geschichtliches zum politischen Film und Inspirationsquellen für das Dritte Kino	33
4.1.1	Der dissidente Film der 60er Jahre in Lateinamerika (Kuba, Bolivien, Brasilien) und Gruppierungen des „Nuevo Cine Latinoamericano“	37
4.1.1.1	Grupo Ukamau aus Bolivien	38
4.1.1.2	Cinema Novo aus Brasilien.....	46
4.1.1.3	Der revolutionäre Film im sozialistischen Kuba	51
4.2	Die neue Filmbewegung des Dritten Kinos – „Hacia un Tercer Cine“(Für ein Drittes Kino) . und seine Theorie und Praxis	57
4.3	Gruppierung des politisch motivierten Dritten Kinos in Lateinamerika – die „Grupo Cine Liberación“ aus Argentinien	74
5	Filmanalyse „El camino hacia la muerte del viejo Reales“ (1971) von Gerardo Vallejo zum Thema Sozialer Widerstand und Stimme der Arbeiterschaft	84
5.1	Persönlicher Hintergrund des Filmemachers Gerardo Vallejo.....	84
5.2	Hintergrundwissen zum Film	86

5.3	Inhalt und struktureller Aufbau	88
5.4	Protagonisten	90
5.5	Kamera	94
5.6	Auditive Ebene	96
5.7	Analyse zum Thema Sozialer Widerstand und Stimme der Arbeiterschaft	97
6	Schlussfolgerung	103
7	Literaturverzeichnis.....	106

1 Einleitung

„More, perhaps, than in other regions of the world, culture in Latin America inhabits a politicized zone [...].“¹

In der Zeit des weltweiten sozialen Protests und politischen Widerstandes entstand in den 1960er Jahren ein politisch motiviertes Kino in Lateinamerika. Dieses ist nach dem Publizisten und Filmemacher Peter B. Schumann „[...] die aus verschiedenen nationalen Teilen bestehende, auf Systemveränderung zielende Filmbewegung in Lateinamerika.“²

In Argentinien gründeten die beiden Filmemacher Fernando E. Solanas und Octavio Getino mit ihrem ersten Werk, dem 3-teiligen Dokumentarfilm „*La Hora de los Hornos*“ (1968) die Filmbewegung des „Dritten Kinos“ und schlugen damit einen radikalen, militanten Weg des Filmemachens ein. Sie bezweckten damit, die Zuschauer zu einer aktiven [...] Auseinandersetzung mit der Situation ihres Landes [...] zu bewegen.

Passend zu der stark politisierten Zeit der 1960er Jahre, verfassten einige lateinamerikanische Filmemacher Manifeste über die politische Funktion des Kinos, so auch Solanas und Getino mit „*Hacia un Tercer Cine*“ - (Für ein Drittes Kino) von 1969, womit ich mich in meiner Arbeit genauer auseinandersetzen werde. Das „Dritte Kino“ reihte sich somit in das „Nuevo Cine Latinomaericano“ ein, das Ende der 60er Jahre entstand und die lateinamerikanischen Filmemacher durch ein „[...] commitment to the film medium as a vehicle for social transformation and the expression of national and regional cultural autonomy“⁴ verband. Sie wollten unabhängiges, nationales Kino in Lateinamerika festigen und so eine soziale Veränderung in den Ländern hervorbringen.

Die politisch-sozialen Umstände hatten starken Einfluss auf einige Filmemacher, weshalb ein revolutionäres Oppositionskino entstand. Welches neue Verständnis entwickelten sie dadurch zum Medium Film? Wie setzten sie ihre Filme im politischen Kampf ein? Wie verbreitete sich dieses proklamierte Dritte Kino und wie weit hatten sie Einfluss auf das nationale politische Geschehen?

¹ Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin, Texas: University of Texas Press 1st ed 1986, S. ix.

² Schumann, Peter B. (Hg.) „Für ein politisches Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 208-230, hier S. 208.

³ Schumann, Peter B., *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert 1982, S. 185.

⁴ Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, S. xiv.

Ich werde mich in meiner Arbeit auch den anderen politischen Filmbewegungen bzw. Gruppierungen der 60er Jahre in Lateinamerika widmen, wie dem Cinema Novo aus Brasilien, den revolutionären Filmen aus Kuba, sowie den Filmarbeiten der Grupo Ukamau, die alle dem „Nuevo Cine Latinoamericano“ zuzuordnen sind und das Dritte Kino beeinflusst haben. Außerdem werde ich auf die Besonderheit des Dritten Kinos und dessen Gruppierung Cine Liberación näher eingehen.

Film war ein wichtiges identitätsstiftendes Medium für die Massen und nahm eine zentrale Rolle in der Aktivität der politischen Opposition zu jener Zeit ein. Mit den Militärputschen kam es jedoch zu einem jähen Ende der aufstrebenden Filmbewegung, in seiner stark agitatorischen Form. Das Dritte Kino hatte jedoch zuvor weitreichende Folgen und genau jenen Aspekt möchte ich in meiner Arbeit im Analyseteil genauer untersuchen. Wie hat die Filmbewegung etwas Neues hervorgebracht und wie hat sie subversive Filmarbeit geleistet? Wie nahm man sich der Stimme der Arbeiterschaft und des sozialen Widerstandes an?

„A desire to unveil the conflicting realities of their own countries has led young directors in Latin America since the early 1950s to explore the political potential of the medium.“⁵

„The [New Latin American Cinema] movement has consistently defined its political pertinence by inserting itself in social change, and its ideology and aesthetics are articulated in historical and contemporary forms of cultural struggle.“⁶

⁵ Pick, Zuzana M., *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, Texas: University of Texas Press 1st ed. 1993, S. 1.

⁶ Ebd. S. 3.

2 Gesellschaftspolitische Hintergründe Lateinamerikas im 20. Jahrhundert

2.1 Ein politisch-historischer Überblick des 20. Jahrhunderts

Um die Ziele und Absichten der Filmbewegung zu verstehen und besser zu analysieren, ist es besonders wichtig den politischen Kontext der Filmbewegung des Dritten Kinos darzulegen und näher darauf einzugehen. Denn das politische Kino Lateinamerikas der 60er und 70er Jahre war klar beeinflusst von den damaligen soziokulturellen, politischen und ökonomischen Veränderungen. Das folgende Kapitel behandelt daher die politische Geschichte Lateinamerikas des 20. Jahrhunderts und die Bedeutung der sozialen Bewegungen im lateinamerikanischen Kontext, sowie insbesondere Ereignisse, die sich als besonders prägend im Zusammenhang mit der Entstehung und Ideologie der Filmbewegung des Dritten Kinos erweisen.

2.1.1 Soziale Bewegungen in Lateinamerika und deren Einfluss

In der Geschichte Lateinamerikas hatten soziale Bewegungen schon immer einen besonderen Stellenwert inne. Die lange Tradition lässt sich darauf zurückführen, dass den sozialen Bewegungen viel Aufmerksamkeit zuteil kam und sie das politische Geschehen aufmischten. Wenngleich der Grad der Einflussnahme jedoch variierte, mehr Einfluss hatten sie z.B. in Argentinien. Und so gilt „[...] Lateinamerika seit jeher als einer der weltweit wichtigsten und dynamischsten Schauplätze sozialer Bewegungen.“⁷ Beständige krasse soziale Gegensätze und Unterdrückungen haben seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika immer wieder dazu geführt.⁸ Die Bedeutung und Reichweite sozialer Bewegungen hängt von den jeweiligen politischen Situationen ab, so können sie z.B. bei politischen Umbrüchen und ausgeprägten

⁷ Ismar, Georg/ Jürgen Mittag, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *„El pueblo unido“? Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag /Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 11-33, hier S. 12.

⁸ Vgl. Grabendorff, Wolf, „Vorwort: Lateinamerika im Umbruch“, in: *„El pueblo unido“? Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag/Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 7- 9, hier S. 7.

Transformationsprozessen in der Gesellschaft eine wichtige Rolle spielen.⁹ Nach dem Sozialwissenschaftler Dieter Rucht definieren sich soziale Bewegungen wie folgt:

„Auf gewisse Dauer gestelltes und durch kollektive Identität abgestütztes Handlungssystem mobilisierender Netzwerke von Gruppen und Organisationen, welches sozialen Wandel mit Mitteln des Protests- bis hin zur Gewaltanwendung herbeiführen, verhindern oder rückgängig machen will“.¹⁰

Es lässt sich feststellen, dass es - um sich in der Stärke des Kollektivs gegen die Missstände aufzulehnen - immer wieder zu Protestbewegungen in Lateinamerika kam.¹¹ Für Aufstände und Aufschreie, formiert als soziale Protestbewegungen, gab es immer wieder Anlässe in der lateinamerikanischen Geschichte. Gründe dafür waren andauernde Konfliktsituationen, wie z.B. starke soziale Gegensätze und Ungerechtigkeiten der Eliten gegenüber den ärmeren Schichten, der Mehrheit der Einwohner, einschließlich den Indigenen.

Hinsichtlich eines historischen Überblicks muss man bis zur Kolonialzeit zurückgehen, um die ersten Ansätze sozialer Bewegungen in Lateinamerika festzuhalten. Damals gab es Aufstände indigener Bevölkerungsgruppen, die sich gegen die Ungerechtigkeiten auflehnten, die ihnen widerfuhren, ebenso wie Sklavenrevolten.¹² Und so kam es auch bei den Unabhängigkeitskämpfen im 19. Jahrhundert zu Formierungen von Gruppierungen, Protesten und Mobilisierungsaktivitäten.¹³ Danach folgte die Zeit der Bauern- und Arbeiterbewegungen von 1900-1930.¹⁴ Mit der Bildung von Gewerkschaften in den städtischen Industriezentren und den sogenannten „Campesinos“ am Land, mobilisierten sich Gleichgesinnte zusammen um gegen die Unterdrückung und Ungerechtigkeiten zu protestieren und um ihre Stimme dagegen zu erheben.¹⁵ Das Ziel der Proteste der „Campesinos“ waren Agrar- bzw. Bodenreformen, um u.a. den fortschreitenden Landverlust der meist indigenen Bevölkerung einzudämmen und Rückgaben zu fordern.¹⁶

In Argentinien kam es zu einer Stärkung und einem Aufschwung der Arbeiterbewegung durch den Immigrationsstrom aus Europa und so wurde diese z.B. von den vielen Immigranten aus

⁹ Vgl. Grabendorff, „Vorwort: Lateinamerika im Umbruch“, S. 8.

¹⁰ Rucht, Dieter, „Soziale Bewegungen als demokratische Produktivkraft“, in: *Politische Beteiligung und Bürgerengagement in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen*, Hg. Ansgar Klein/ Rainer Schmalz-Bruns, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997, Schriftenreihe Band 347, S. 382-403.

¹¹ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 16.

¹² Vgl. ebd. S. 12f.

¹³ Vgl. ebd. S. 13.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 13.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 13.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 13.

Spanien und Italien mit ihrem Gedankengut aus Europa beeinflusst.¹⁷ Die neuen Einwanderer hatten andere politische Auffassungen, wodurch sich andere politische Ideen im Land verbreiteten.¹⁸ Die Einflussnahme der Arbeiterbewegung in das politische Geschehen in Argentinien steht beispielhaft in der Geschichte der sozialen Bewegungen in Lateinamerika. Bedeutend ist hier, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg die starke Gewerkschaftsfront vermehrt dem Peronismus zuwand,¹⁹ und somit in der Regierung Peróns einen Verbündeten fand. Der Offizier Juan Domingo Perón war von 1946 bis zum Militärputsch von 1955 erstmals Präsident von Argentinien, dessen starker Einfluss in das politische Geschehen Argentiniens auch nach dem Putsch gegen ihn und seinem Leben im Exil, weiterhin bestehen blieb. Der Peronismus wurde zur Leitfunktion der argentinischen Arbeiterbewegung.²⁰ Durch den aufstrebenden Industriesektor der Metropolen kam es zu einem Wachstum der Arbeiterklasse in der Bevölkerung,²¹ und somit zu einer breiten Masse, die hinter der Politik Peróns stand.

„[...] durch die Masseneinwanderung in den *Cono Sur* gewannen auch stärker politisch orientierte Bewegungen an Bedeutung - vor allem nach der russischen Oktoberrevolution 1917.“²²

Von 1930-1955/60 ist ein weiterer Abschnitt der sozialen Bewegungen festzuhalten, da sich in dieser Zeit autoritäre Regime, sowie soziale Bewegung als Opposition zu ihnen, bildeten.²³ Die Gewerkschaften in den städtischen Regionen nahmen in dieser Zeit eine Leitfunktion der sozialen Bewegungen ein.²⁴ Eine Erneuerung gab es dadurch, dass die sozialen Bewegungen nun in Gewerkschaften und Parteien arbeiteten,²⁵ und sich daraus zeigt, dass sie sich stärker politisch orientierten und mehr Einfluss nehmen wollten.

Mit dem Einfluss der kubanischen Revolution von 1959 kam es in den 1960er und 1970er Jahren zu einer „Hochphase“²⁶ der sozialen Bewegungen in Lateinamerika.²⁷ Beflügelt von der erfolgreichen Revolution in Kuba, war man vielerorts in Lateinamerika darauf aus, ebenfalls

¹⁷ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 14.

¹⁸ Groppo, Bruno, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, in: *„El pueblo unido“? Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag / Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 255-277, hier S. 255.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 255.

²⁰ Vgl. ebd. S. 255.

²¹ Vgl. ebd. S. 256.

²² Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 14.

²³ Vgl. ebd. S. 14.

²⁴ Vgl. ebd. S. 14.

²⁵ Vgl. ebd. S. 14.

²⁶ Ebd. S. 14.

²⁷ Vgl. ebd. S. 14.

Veränderungen in der Gesellschaft zur Verbesserung der damaligen Lage voranzubringen. An dieser Stelle lässt sich auch die Filmbewegung des Dritten Kinos einordnen, die mithilfe des Mediums Film dies umsetzen wollte. Die Filmemacher des Dritten Kinos sahen sich als ein Teil der sozialen Bewegungen und verstanden ihre Filmarbeit zum Zwecke sozialer und politischer Veränderungen. Sie sahen den Film vielmehr als ein Instrument für den politischen Kampf, als für ein bloßes Unterhaltungsinstrument. Ihr Ziel war es durch aufklärerische, subversive Filme, die Zuschauer zu mobilisieren und dazu zu bringen, selbst etwas gegen die Missstände im Land zu unternehmen, also politischen Aktivismus in der Gesellschaft zu verbreiten und voran zu bringen. Ebenso wollten die Filmemacher den Leuten die Misere der lateinamerikanischen Länder vor Augen halten, indem sie ein wahres Bild der Gesellschaft abbilden, die Zustände zeigen und erstmals auch die Gründe und Verantwortlichen dafür. Die Filmemacher nahmen eine starke linkspolitische Position ein und setzten sich durch ihre Oppositionsarbeit den Gefahren und Repressionen der Diktaturen aus. In dieser Zeit ging es vielen Filmemachern in Lateinamerika nicht wie in einigen Filmbewegungen der 60er Jahre primär um künstlerische Verwirklichungen mit ihren Filmen und um künstlerischen wie persönlichen Ausdruck, sondern um die relevante politische Botschaft in ihren Filmen. Obwohl manche Filme wie z.B. „*La Hora de los Hornos*“ auch durch ihren Stil bahnbrechend waren, sollte dies aber immer vordergründig dem Zweck dienen, die Leute mitzureißen sich politisch zu engagieren, sie zu mobilisieren und somit eine Protestbewegung voranzutreiben.

Die Militärdiktaturen in Chile und Argentinien machten sich zur Aufgabe, die Politische Linke in ihren Ländern zu eliminieren, doch dort nahmen die sozialen Bewegungen eine besondere, zentrale Rolle im Widerstand gegen Repressionen und Staatsterror ein.²⁸ Sie brachten kollektiven Widerstand aus der Bevölkerung hervor, der jedoch mit der Zunahme der ausgeführten Gewalt immer weniger wurde, da viele Kritiker und Oppositionelle verschleppt, gefoltert und getötet wurden, ebenso wie auch die kritische politische Filmarbeit aufhörte, da die Filmemacher ebenfalls verfolgt, sowie ins Exil gezwungen wurden. Mit dem Ende der Militärdiktaturen verschwanden auch soziale Protestbewegungen in Lateinamerika.²⁹

Lateinamerika gilt „als Brennpunkt sozialer Kämpfe und politischer Proteste“³⁰, da sich dort immer wieder Menschen zu einem Kollektiv zusammen getan haben, um sich gegen die Misere in den Ländern aufzulehnen. Durch ein kollektives Verständnis und Identifikationsmerkmal

²⁸ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 15.

²⁹ Vgl. ebd. S. 18.

³⁰ Ebd. S. 16.

einer breiten Masse, kam es immer wieder zu Mobilisierungsaktivitäten und oppositionellem Handeln gegen die Unterdrückungen. Es zeigt sich also, dass von jeher eine Macht und Widerstand von „unten“ in Lateinamerika ausging, ein kollektiver Widerstand der „ärmeren Schichten“, wie der Bauern- und Arbeiterklasse.³¹ Die sozialen Bewegungen Lateinamerikas lassen sich dabei in zwei Bereiche aufteilen: in die, der Gewerkschaften im urbanen Umfeld in den Ländern des Cono Sur (Chile, Argentinien, Uruguay), wo sich in den Metropolen Industriezentren ansiedelten und es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Immigrationszuwachs kam, sowie in die, des ländlichen Bereichs wie z.B. in Peru und Bolivien, als Ausdruck von Bauernbewegungen, bzw. Campesinos, mehrheitlich indigener Abstammung, die andere Interessen vertraten als die der Städter.³² Beachtlich ist die Partizipationsbereitschaft an sozialen Bewegungen in ganz Lateinamerika, die im Vergleich zu Europa und den USA viel mehr Anhänger hatten und teilweise „Charakteristika einer Massen- und Volksbewegung“³³ aufwiesen.³⁴ In dem Zusammenhang hatten die Arbeiterbewegungen und die „ethnisch motivierten Gruppen“³⁵ starken Einfluss.³⁶ „Weltweit ist Lateinamerika die ungleichste Region der Welt, in der große Teile der Bevölkerung sozial ausgegrenzt sind“³⁷ und in Armut leben, genau deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass sich eben genau hier starke soziale Bewegungen bildeten, die zum sozialen Kampf u.a. Generalstreiks, Protestmärsche oder Boykotte organisierten und durchführten.

³¹ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 31f.

³² Vgl. ebd. S. 19.

³³ Ebd. S. 25.

³⁴ Vgl. ebd. S. 25.

³⁵ Ebd. S. 25.

³⁶ Vgl. ebd. S. 25.

³⁷ Ebd. S. 29.

2.1.2 Die kubanische Revolution von 1959 und ihre weitreichenden Folgen

Die 60er Jahre sind charakteristisch für die Einflussnahme der kubanischen Revolution in ganz Lateinamerika. Sie war eine grundlegende Inspirationsquelle für soziale Veränderung,³⁸ die sich viele Menschen in Lateinamerika herbei gesehnt haben, so auch viele Filmemacher. Dies spiegelt sich in ihrer Filmarbeit deutlich wieder. Außerdem kam es aufgrund der kubanischen Revolution zu einem Anstieg von Guerilla-Aktivitäten und linksradikalen Bewegungen in ganz Lateinamerika.³⁹

1959 ist das Schicksalsjahr der neueren kubanischen Geschichte, mit dem Sieg der kubanischen Revolution am 1. Januar über das Batista Regime. Guerillakämpfern, angeführt von Fidel Castro und Ernesto „Che“ Guevara, gelang es das Regime General Fulgenico Batistas zu stürzen und Fidel Castro kam damit an die Macht. Anschließend wurde Kuba zu einem sozialistischen Staat. Kuba stellt damit eine Besonderheit dar, denn es ist das „einzige lateinamerikanische Land, in dem eine wirkliche soziale Revolution durchgeführt wurde und noch immer verteidigt wird.“⁴⁰

Fidel Castro entmachtete kurz nach dem Sieg die alten Eliten mittels Enteignungen, wovon u.a. auch US-Firmen betroffen waren.⁴¹ Die USA antwortete daraufhin mit einem Handelsembargo. In der Sowjetunion fand Kuba jedoch einen mächtigen Verbündeten gegen die USA.⁴² Das Ziel war die komplette wirtschaftliche Unabhängigkeit Kubas von den USA, um so deren Einflussphäre in Kuba bedeutend zu schmälern und sich gegen den Imperialismus zu stellen. Für einen Großteil der Bevölkerung kam es mit der Revolution zu einer Verbesserung ihrer sozialen Lage.⁴³ Bedeutende Erneuerungen gab es im Gesundheits- und Bildungssystem, von nun an gibt es für alle eine kostenlose Gesundheitsversorgung und kostenlosen Zugang zu Bildung. Viele neue Schulen wurden gebaut und es gab eine große Alphabetisierungskampagne.⁴⁴ Noch heute zählt die medizinische Ausbildung in Kuba zu einer

³⁸ Vgl. López, Ana M., „An `Other` History. The New Latin American Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 135-156, hier S. 139.

³⁹ Vgl. ebd. S. 139.

⁴⁰ Manke, Albert, „Die Revolution 1959 als Sonderfall: Soziale Bewegungen in Kuba“, in: ζ, *„El pueblo unido“? Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag /Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 57-80, hier S. 57.

⁴¹ Vgl. Hoffmann, Bert, „Die Kubanische Revolution“, *Lateinamerika. Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Informationen zur Politischen Bildung (Heft 300); Bundeszentrale für politische Bildung, URL: <http://www.bpb.de/izpb/8105/entwicklungen-im-19-und-20-jahrhundert?p=all> [23.11.2014].

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. ebd.

der fortschrittlichsten und besten in ganz Lateinamerika.⁴⁵ Und auch das von der Regierung Castros eingeführte Sozial –und Gesundheitswesen, das vollständig von Steuergeldern finanziert wird und somit jedem eine kostenlose Gesundheitsvorsorge ermöglicht, ist beispielhaft für Kuba. Jedoch haben die kubanischen Mediziner bis heute unter dem geringen Gehalt und der miserablen Ausstattung an medizinischen Gerätschaften in den Krankenhäusern zu leiden.⁴⁶

Das Hauptaugenmerk in Kuba lag nun auf der Errichtung zum sozialistischen Staat mit repressiven Charakter, in dem keine Opposition geduldet wird, mit Unterstützung seines großen Bruders, der Sowjetunion. Viele Kubaner der Mittel- und Oberschicht wanderten daraufhin nach Miami aus. Mit dem Zerfall der Sowjetunion und dem Ausbleiben seiner großen finanziellen Unterstützung, stürzte das komplett abhängige Wirtschaftssystem Kubas in eine tiefe Krise, die bis heute anhält.⁴⁷ Aus Kuba wurde ein Staat der Mangelwirtschaft.

2.1.3 Die 70er Jahre, das von Militärdiktaturen dominierte Jahrzehnt in Lateinamerika

Mit der Kubanischen Revolution von 1959 änderte sich das politische Geschehen Lateinamerikas drastisch. Die USA sahen sich nun mit einem Feind konfrontiert, dem Sozialismus. Diesen versuchten sie mit ihrem politischen Handeln in Lateinamerika einzudämmen und darauf abzu zielen, das sozialistische Antlitz und dessen Züge zu vernichten. In Folge dessen wurden die lateinamerikanischen Militärs der US-amerikanischen Doktrin unterzogen, denn die USA „[...] verlangte [...] nach Reaktionen zur Verhinderung vergleichbarer Entwicklungen“⁴⁸, was wiederum die „Emanzipation der Militärs“⁴⁹ zur Folge hatte. Und so kam es, dass 1976 nur die Länder Mexiko, Venezuela, Kolumbien und Costa Rica in der politischen Landschaft Lateinamerikas eine Ausnahme bildeten, indem dort keine

⁴⁵ Vgl. O.A., URL: <http://www.3sat.de/page/?source=/boerse/magazin/179497/index.html> [23.11.2014].

⁴⁶ Vgl. Henkel, Knut, „Kubas Gesundheitssystem. Kriselnd und doch auf vorbildlichem Niveau“, Lateinamerika Nachrichten, Ausgabe Nummer 339/340; September/Okttober 2002, URL: <http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/1245.html> [23.11.2014].

⁴⁷ Vgl. Hoffmann, „Die Kubanische Revolution“, URL: <http://www.bpb.de/izpb/8105/entwicklungen-im-19-und-20-jahrhundert?p=all> [23.11.2014].

⁴⁸ Kaller-Dietrich, Martina/ David Mayer, Institut für Geschichte der Universität Wien: *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick*, URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html> [23.11.2014].

⁴⁹ Ebd.

Militärdiktaturen an der Macht waren.⁵⁰ Die USA unterstützen und förderten die Armeen Lateinamerikas mit Strategien und Maßnahmen. So führten sie ihre sogenannten „Civic-Action-Programme“⁵¹ durch, also das Einsetzen von militärischen Spezialeinheiten für Entwicklungsarbeiten, um u.a. deren Beliebtheit in der Bevölkerung zu steigern.⁵² Ebenso wie die „Counterinsurgency-Strategie (Revolutionsvermeidungsstrategie)“⁵³ und „die Doktrin nationaler Sicherheit“⁵⁴. Diese „Doktrin nationaler Sicherheit“ wurde in den Militärakademien Lateinamerikas gelehrt, wie z.B. an der „School of the Americas“ in Panama und bezeichnete eine „äußere Bedrohung“ (Kuba, Sowjetunion) und „innere Bedrohung“ (sozialrevolutionäre Bewegungen).⁵⁵ Nachdem sich nach der kubanischen Revolution eine politische Radikalisierung nach links vollzog, versuchten sich die Streitkräfte vorallem durch die Doktrin der nationalen Sicherheit zu legitimieren, sowie mit der „[...] Beendigung von konfliktreichen innenpolitischen Zuständen“.⁵⁶ Die Regime versuchten sich demnach „[...] durch eine Ordnungsfunktion zu rechtfertigen“, ⁵⁷ und folglich auch die Repressionen und Verfolgungen gegenüber Oppositionellen. Mit der Machtübernahme des Militärs 1964 in Brasilien,⁵⁸ setzte die Zeit der Diktaturen in Lateinamerika ein.

⁵⁰ Vgl. Kaller-Dietrich; Mayer, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick*,
URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html>
[23.11.2014].

⁵¹ Kaller-Dietrich; Mayer, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert*,
URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-182.html>
[13.12.2014].

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Kaller-Dietrich; Mayer, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert*,
URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-182.html>
[13.12.2014].

⁵⁶ Werz, Nikolaus, *Lateinamerika. Eine politische Landeskunde*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 3. Auflage 2013, S. 140.

⁵⁷ Ebd. S. 140.

⁵⁸ Ebd. S. 139.

2.2 Argentinien: Einschneidende politische Ereignisse im 20. Jahrhundert

2.2.1 Vermehrte Zuwanderungswellen aus Europa

Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in Argentinien einen starken Zu/Einwanderungsstrom aus Europa.⁵⁹ Vor allem Südeuropäer, wie Italiener und Spanier, aber auch viele andere kamen als Arbeitsemigranten nach Südamerika und erhofften sich eine bessere Zukunft. Argentinien erlebt in der Zeit der „Belle Epoque“⁶⁰ eine wirtschaftliche Hochzeit, so wurde z.B. das Eisenbahnnetz zum längsten in Lateinamerika ausgebaut und es gab eine weit verbreite Mittelschicht.⁶¹ Durch den Zulauf an Arbeitsemigranten ins Land wurde auch die argentinische Industrie angekurbelt und konnte weiter ausgebaut werden. Argentinien erlebte einen wirtschaftlichen Aufschwung durch seine florierenden Exportgeschäfte mit Getreide und Rindfleisch, mit Hauptabsatzmarkt Europa.⁶² Doch genau diese starke Abhängigkeit der argentinischen Wirtschaft von Europa hatte ihre Tücken und so wurde ihr erstmals mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihre eigentliche Instabilität vor Augen geführt, da es nun zu Exportstopps kam.⁶³ Nach dem Ersten Weltkrieg kam es zu einer zweiten Einwanderungswelle aus Europa und damit auch zu einer Zuspitzung sozialer Probleme in der Industrie, woraufhin es im Jahre 1918 einen Generalstreik in Argentinien gab und sich anschließend Gewerkschaften gründeten.⁶⁴ Auch die Revolution in Russland 1917 ging nicht spurlos an den Arbeitsemigranten in Argentinien vorbei und so forderten auch sie höhere Löhne für ihren Verdienst am Wirtschaftswachstum des Landes.⁶⁵ Dadurch kam es 1919 zu Revolten der Arbeiterschaft, welche in der sogenannten „Semana Trágica“, einem Massaker an Arbeitern, dem Hunderte zum Opfer fielen, ihren Höhepunkt fanden.⁶⁶ Mit dem kompletten Zusammenbruch der argentinischen Wirtschaft mit der Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre, änderte sich auch das politische Klima, das Militär putschte sich 1930 erstmals an die Macht.

⁵⁹ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 14.

⁶⁰ Rehrmann, Norbert, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005, S. 225.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 225.

⁶² Vgl. ebd. S. 226.

⁶³ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 227.

⁶⁴ Vgl. Mittag; Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, S. 14.

⁶⁵ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 227.

⁶⁶ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 227f.

Die europäischen Einwanderer brachten auch andere politische Ideen und Ideologien mit nach Argentinien und prägten damit die Entwicklung von politischen und sozialen Bewegungen im Land.⁶⁷ Durch den hohen Anteil an Einwanderern und deren Nachkommen in der Arbeiterklasse, bildeten sie die Basis der Arbeiterbewegung.⁶⁸ Jedoch veränderte das politische Wirken der Militärdiktaturen auch die Entwicklung der sozialen Bewegungen.⁶⁹ Es kam immer wieder zu gewalttätigen Unterdrückungen und Repressionen, doch die Bewegungen reagierten immer öfter mit Gegengewalt und radikalisierten sich.⁷⁰ Und dies vor allem in den 1960er und 70er Jahren, als es vermehrt revolutionäre Organisationen gab, die „[...] eine neue Gesellschaftsordnung durchsetzen“⁷¹ wollten, inspiriert von der erfolgreichen kubanischen Revolution. Mit der Militärdiktatur Videlas (1976-1983) wurde jedoch der Höhepunkt der Gewaltherrschaft erreicht, jegliches oppositionelles Handeln wurde komplett ausgelöscht. Engagierte Mitglieder politischer und sozialer Bewegungen wurden verfolgt, gefoltert und umgebracht. Viele von ihnen zählen heute zu den „desaparecidos“, den Verschwundenen, über deren Schicksal nichts weiter bekannt ist.

2.2.2 Die Regierung Peróns, der daraus entstandene Begriff des „Peronismus“ und dessen Auswirkungen

Nach dem Zweiten Weltkrieg 1946 setzte sich der Offizier Juan Domingo Perón an die Spitze der Regierung in Argentinien, nachdem dieser die Wahlen gewonnen hatte. Zuvor hatte er sich als Arbeitsminister in der Militärputschregierung einen Namen gemacht und sich durch verschiedene soziale Reformen ein hohes Ansehen in der Arbeiterklasse geschaffen. Er und seine Frau Eva Perón wurden wie Volkshelden von der Arbeiterklasse verehrt. Sein weitreichender Einfluss zeigte sich deutlich dadurch, dass

„[...] der Name des ehrgeizigen Berufssoldaten noch binnen Jahresfrist zur Personifizierung einer politischen Bewegung [wurde], die der politischen Entwicklung Argentiniens die nächsten drei Jahrzehnte ihren Stempel aufdrückte.“⁷²

⁶⁷ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 255.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 256.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 259.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 260.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 260.

⁷² Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 235.

Hieraus lässt sich der Begriff des „Peronismus“ ableiten. Durch verschiedene sozialpolitische Maßnahmen, die er durchsetzte, gewann er an Rückhalt und Beliebtheit in der Arbeiterklasse.⁷³ So ermöglichte er die Gründung neuer Gewerkschaften, worin er seine engen Verbündeten bezüglich seiner politischen Ausrichtung sah, und setzte soziale Maßnahmen durch, wie z.B. mehr Sicherheiten für Arbeitnehmer, den 8-Stundenarbeitstag, sowie die Ausbezahlung von Urlaubsgeldern.⁷⁴ Zudem auch das Recht auf Entlassungsentschädigung und Anspruch auf Rente.⁷⁵ Insgesamt wendete er sich demnach deutlich mehr den sozialstaatlichen Strukturen zu. Diese Verbesserungen des Lebensstandards der Arbeiterschaft setzte Perón jedoch mit der Absicht zur „Bändigung der Massen“⁷⁶ durch.⁷⁷ 1945 wurde Perón aufgrund der Umsetzung dieser Ansammlung an sozialen Maßnahmen vom Militärregime, dem er selbst angehörte, festgenommen. Die argentinische Bevölkerung und Arbeiterklasse reagierte allerdings kurze Zeit später mit einer riesigen Demonstration darauf und setzte damit die Freilassung Peróns durch.⁷⁸ Mit diesem Großereignis bestätigte und bekräftigte die Arbeiterklasse ihre Zuwendung zum Peronismus und blieb ein treuer und stetiger Begleiter davon.⁷⁹ Mit diesem immensen Rückhalt und dieser großen Unterstützung aus der Bevölkerung gewann Perón 1946 schließlich die Wahlen zum Präsidenten. Bis 1955 war er an der Spitze der Regierung, als ihn die Militärjunta schließlich aus dem Amt putschte und ins Exil zwang, jedoch behielt er auch weiterhin starken Einfluss auf das politische Geschehen in Argentinien,⁸⁰ sowie Kontakt zu der breiten Bevölkerung. Durch geschickte Strategie und seines Charismas unternahm er dies wie folgt:

„Ein wichtiges Element [...] war die Schwächung der Gewerkschaftsleitung und die Herstellung einer direkten Beziehung zwischen ihm und den Massen. Diesen Spiel sollte Perón auch später während seiner langen Exilzeit mit Erfolg betreiben.“⁸¹

Er war u.a. in Spanien unter Franco im Exil und blieb dort die längste Zeit bis zu seiner Rückkehr. Seine zweite Amtszeit als Präsident von 1973 währte nur kurz, da er 1974 verstarb.

⁷³ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 262.

⁷⁴ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 235.

⁷⁵ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 261.

⁷⁶ Knoblauch, Rudolf, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, Diessenhofen: Verlag Rüegger 1980, S. 74.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 74.

⁷⁸ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 262.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 262.

⁸⁰ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 262.

⁸¹ Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 115.

Doch auch nach seinem Tod bekannte sich die Arbeiterschaft weiterhin zum Peronismus, so tief war dieser dort verankert.

Der Peronismus wird als „Bewegung populistischer Prägung“⁸² bezeichnet, die sowohl demokratische, als auch diktatorische Züge aufweist und ist folglich sehr schwer einer politischen Richtung zu zuordnen. Durch die Umsetzung einiger sozialpolitischer Maßnahmen stand die Arbeiterklasse hinter ihm, jedoch zeigten sich seine diktatorischen Züge z.B. dadurch, dass die Medien und Gewerkschaftsbewegung gänzlich unter der Kontrollen von Perón und seiner Partei standen. Die Presse arbeitete nun zu seinen Gunsten, denn Perón setzte seine Idee in die Tat um, ein peronistisches Pressemonopol aufzubauen und damit die anderen unabhängigen, oppositionellen Zeitungen in Argentinien langsam zu verdrängen.⁸³ Auch der selbstkreierte, auf ihn fixierte Personenkult zählt dazu, wobei seine Frau Eva Perón, genannt „Evita“, einen wichtigen Beitrag dazu leistete, durch ihre öffentlichen Reden und Radioansprachen,⁸⁴ und so „als personifizierter Propagandaapparat des Peronismus[...]“⁸⁵ fungierte. Ebenso die Tatsache, dass die Gegner der Peronisten nicht geduldet wurden und ihnen Verfolgung und Verhaftung drohte.⁸⁶ Bruno Groppo formuliert es wie folgt:

„Es handelte sich also um ein Regime, das einerseits auf einer demokratischen Basis beruhte, andererseits aber Züge des faschistischen Korporatismus aufwies und sich der Methoden der Meinungsmanipulation bediente, die in faschistischen Staaten zur Anwendung kamen.“⁸⁷

Perón war beeindruckt vom Faschismus Mussolinis, was er auch öffentlich äußerte. Er verschaffte sich den Beinamen „Líder“, der Führer, und gestaltete die Politik Argentiniens einzig und allein nach seinem Willen mithilfe eines selbstaufgebauten autoritären Regimes, welches größtenteils von Mussolinis Faschismus geprägt war.⁸⁸ Dem existierenden Klassenkonflikt, der mit dem Militärputsch von 1930 in Argentinien offenbar wurde,⁸⁹ entgegnete Perón in seiner Doktrin des Peronismus die Nationale Einheit (Unidad Nacional),⁹⁰ denn er fürchtete den gewaltsamen Aufstand der Massen. Und so war das Bewahren der

⁸² Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 255.

⁸³ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 41f.

⁸⁴ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 240.

⁸⁵ Ebd. S. 240.

⁸⁶ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 265.

⁸⁷ Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 265.

⁸⁸ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 142.

⁸⁹ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 25.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 26f.

sozialen Ordnung ein wichtiger Punkt seiner Innenpolitik. Nach einem Zitat Peróns „könne man die Masse lediglich bändigen, indem man ihren Forderungen zuvor komme“⁹¹, was wiederum sein Vorgehen bezüglich der sozialen Gerechtigkeit und der Arbeiterschaft erklärt.

„Perón verstand es vortrefflich, unter den breiten Volksschichten das Gefühl der Partizipation entstehen zu lassen [...]“⁹² und dies vorallem in der Arbeiterklasse, die sich erstmals in dieser neuen Position befand, Mitspracherecht zu haben und direkt am politischen Geschehen teilzunehmen, was zuvor nie der Fall war. Genau aus diesem Grund bekam er auch so viel Zuspruch aus ihren Reihen.

Die stark autoritären Züge des Peronismus zeigten sich auch in der Erziehungspolitik. In Schulen und Universitäten wurde die peronistische Ideologie verbreitet, ohne Rücksicht auf Andersdenkende. So wurden z.B. Lehrer supendiert, wenn sie keine Unterstützer Peróns waren und von Befürwortern Peróns ersetzt.⁹³ Ebenso wurde mit Beamten der öffentlichen Verwaltungen umgegangen.⁹⁴ Da die Regierung viele Schulen bauen ließ, sank jedoch die Analphabetenrate in den ersten Jahren.⁹⁵ An den Universitäten wurde per Gesetz politische Tätigkeit von seiten der Studenten und Professoren verboten, damit sich dort keine Opposition bilden konnte.⁹⁶ Einige Mitglieder der Studentenorganisationen wurden verfolgt, um die sogenannte „Peronisierung“ der Universitäten durchzusetzen und so diesen Gruppierungen ein Ende zu setzen.⁹⁷ Doch trotz diesem Vorgehen an den Universitäten gelang es dem Peronismus nicht, die studentische Opposition komplett zu zerschlagen, ebensowenig sich dadurch mehr Mitsstreiter von den Universitäten zu verschaffen.⁹⁸

Noch dazu erwies sich die Polizei als ein starker und enger Verbündeter hinsichtlich der repressiven Taktiken des Peronismus. Um seine Macht zu festigen wurde u.a. der Gewerkschaftssekretär der CGT, Luis Gay, mithilfe der Polizei seines Amtes enthoben, da er sich den Peronisten widersetzte.⁹⁹ Durch verschiedene durchgeführte Vorkehrungen, sicherte sich Perón eine enge Beziehung zur Polizei,¹⁰⁰ sowie die direkte Unterstützung seiner Regierung und setzte sie „[...] als erstes Repressionsinstrument des Peronismus [...]“¹⁰¹ ein.

⁹¹ Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 31.

⁹² Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell* S. 142.

⁹³ Vgl. ebd. S. 39.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 67.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 35.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 36.

⁹⁷ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 38.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 38.

⁹⁹ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 64.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 65.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 66.

Was deren „Immunität vor der Zivilen Gerichtbarkeit“¹⁰² zur Folge hatte und es so zu vielen Fällen von illegalen Festnahmen und Folterungen kam. Ab 1951 wurde der Repressionskampf gegen die Opposition stärker.

Perón machte sich zur Aufgabe, die Lebensbedingungen der Arbeiterklassen zu verbessern und setzte sich für eine „soziale Gerechtigkeit“¹⁰³ ein,¹⁰⁴ von den Peronisten als „Justicialismo“ bezeichnet. Um so dem Klassenkampf entgegenzutreten, seine Macht weiter auszubauen und sich den Rückhalt der breiten Arbeiterklasse in der Bevölkerung zu sichern. Perón fasste sein politisches Vorhaben wie folgt zusammen: „Nationale Souveränität, ökonomische Unabhängigkeit und soziale Gerechtigkeit.“¹⁰⁵ Bei der wirtschaftlichen Unabhängigkeit ging es ihm darum, sich von „[...] der Macht der ausländischen Monopole und des ökonomischen Imperialismus“¹⁰⁶ loszusagen. Die nationale Souveränität bezog sich auf den sogenannten „Dritten Weg“¹⁰⁷, den der Peronismus einschlug, da er sich während des Kalten Krieges neutral verhielt und sowohl den Kommunismus als auch den US-amerikanischen Imperialismus ablehnte.¹⁰⁸ Diese von Perón als „Tercera Posición“¹⁰⁹, die Dritte Position, bezeichnet, weist auf starke Ähnlichkeiten mit dem Terminus des „Tercer Cine“- des Dritten Kinos hin.¹¹⁰ Die beiden in Argentinien lebenden Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino bezeichnen damit, die von ihnen gegründete Filmbewegung, welche sowohl das „Erste Kino“, das dominante industrielle Hollywoodkino der USA, als auch das „Zweite Kino“, das unabhängige Autorenkino, ablehnt.¹¹¹ Sie schlagen damit also ebenso einen „Dritten Weg“ ein, nämlich den eines politischen Kinos, eines sich für den sozialen und politischen Wandel einsetzendes Kino. Ein Oppositionskino, das auf die sozialen und politischen Probleme antwortet und reagiert. Solanas und Getino haben nie ein Geheimnis aus ihrer Verbundenheit zu Perón gemacht, was auch hier wieder in Bezug auf die Begriffswahl zum Ausdruck kommt und wohl auch als eine direkte Anlehnung daran zu verstehen ist. Aber gerade wegen der direkten, offenen Verbundenheit und Zuwendung zum Peronismus und dem öffentlichen Auftreten als

¹⁰² Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 65.

¹⁰³ Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 263.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 263.

¹⁰⁵ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 238.

¹⁰⁶ Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 263.

¹⁰⁷ Ebd. S. 263.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 263.

¹⁰⁹ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 239.

¹¹⁰ Vgl. Burton, Julianne, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory. Julianne Burton examines the relationships between Third World Cinema and 'First World' criticism*, 1985, S. 7.

URL: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/1399011/mod_resource/content/1/Burton.pdf [20.5.2014].

¹¹¹ Vgl. Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 6.

Unterstützer Peróns kam es auch zu Kontroversen in der Filmwelt und zur Ablehnung dieser Filmbewegung von lateinamerikanischen Filmemachern.¹¹²

1930 gründete sich die CGT (Confederación General del Trabajo) und war „[...] die stärkste gewerkschaftliche Kraft im Lande.“¹¹³ Sie schloss sich dem Peronismus an und auch der Hauptfokus der peronistischen Partei lag auf den gewerkschaftlichen Organisationen,¹¹⁴ die man unterstützte und förderte. Und so wurden die Gewerkschaften, die wichtigsten Stützen des peronistischen Regimes. Folglich kam es soweit, dass Perón Ende der 40er Jahre „[...] das ganze Gewerkschaftswesen völlig beherrschte.“¹¹⁵ Sie sind auch die Hauptverantwortlichen für die erneute Rückkehr Peróns ins Präsidentenamt 1973 und dessen Vorbereitung.¹¹⁶ Perón suchte genau in der Arbeiterklasse seine Unterstützer. Und so nahm er sich ihren Forderungen an, setzte sozialstaatliche Reformen durch, die ihre Lebenssituation verbesserten und sicherte sich so wiederum den Zuspruch einer breiten Masse, der Arbeiterschaft.

„Perón schaffte es, die Gewerkschaften unter seine Kontrolle zu bringen, als es ihm die wirtschaftliche Lage des Landes noch erlaubte, diese Kontrolle mittels sozialer Zugeständnisse zu erreichen.“¹¹⁷

Der Peronismus steht auch für mehr Nationalismusgefühl, da er es sich zur Aufgabe machte, die politischen wie wirtschaftlichen Abhängigkeiten von ausländischen Mächten zu unterbinden und dies vor allem von der USA.¹¹⁸ Mit dem Militärputsch von 1955 wurden der Peronismus und die peronistische Partei, Partido Peronista,¹¹⁹ jedoch verboten und blieben es bis 1973, dem Jahr der Rückkehr Peróns aus dem Exil. Dennoch blieb der starke Einfluss des Peronismus in den Jahren bestehen. Dies äußerte sich z.B. durch Revolten und Volksaufstände der Arbeiterschaft und Studenten im Jahre 1969 in Córdoba und Rosario, die Widerstand gegen das Militärregime leisteten, zum Generalstreik aufrufen und die Ereignisse schließlich General Onganía zum Rücktritt zwangen. Diese Ereignisse zeigten einen Wendepunkt in der peronistischen Bewegung auf.¹²⁰

¹¹² Vgl. Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 7.

¹¹³ Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 261.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 263.

¹¹⁵ Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 117.

¹¹⁶ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 110f.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 115.

¹¹⁸ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 264.

¹¹⁹ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 239.

¹²⁰ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus-ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 274

„In den Jahren nach 1968 wurde seine Residenz in Madrid zum eigentlichen Zentrum des militanten Widerstandes gegen die Militärregierung in Buenos Aires.“¹²¹

Perón wusste wieder einmal die Massen zu seinen Gunsten zu mobilisieren, dieses Mal mithilfe einer Öffnung seiner Ideologie des Peronismus auf ein weites Spektrum, was wiederum dazu führte, dass auch immer mehr Intellektuelle, Priester und verschiedene Jugendorganisationen zu seinen Verbündeten zählten.¹²² Diese Erneuerung bzw. Erweiterung der peronistischen Ideologie der frühen 70er Jahre lässt sich „[...] als eine Mischung von traditionellem Peronismus und progressivem marxistischem Gedankengut umschreiben.“¹²³ Wie es Perón abermals schaffte eine breite Masse hinter sich zu vereinen, verdeutlicht auch folgendes Zitat:

„Ueberdies [sic!] kam ihm der Umstand zugute, dass allen seinen Gefolgsleuten ein Ziel vor Augen lag, nämlich die Beendigung der Militärherrschaft.“¹²⁴

Mit dem Volks- und Arbeiteraufstand in Córdoba 1969, dem sogenannten Córdobaazo, wurde eine Zeit der verstärkten politischen und sozialen Mobilisierung des Volkes eingeleitet,¹²⁵ noch dazu kam es zu einer „intensiven Radikalisierung des politischen Lebens [...]“.¹²⁶ Diese Phase, die eng mit der Filmbewegung des Dritten Kinos zusammenhängt, welche sich auch Ende der 1960er Jahre gründete, dauerte bis 1976 und fand mit dem Beginn der brutal geführten Militärdiktatur, unter General Videla, ihr Ende. Die Entstehung der Filmbewegung des Dritten Kinos war demnach „[...] a product of the social upheaval then underway in the country.“¹²⁷

¹²¹ Knoblauch, *Der Peronismus-ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 274.

¹²² Vgl. ebd. S. 274.

¹²³ Ebd. S. 275.

¹²⁴ Ebd. S. 274.

¹²⁵ Vgl. Groppo, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, S. 275.

¹²⁶ Ebd. S. 266.

¹²⁷ Barnard, Timothy, „Popular Cinema and Populist Politics“, in: *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 443-455, hier S. 448.

2.2.3 Die Militärdiktatur Videlas und die „Desaparecidos“

Nach dem Tod Juan Domingo Peróns am 1. Juli 1974, wurde seine Frau Isabel Perón zur Nachfolgerin als Präsidentin von Argentinien erklärt. Ihr Regime musste sich gleich zu Beginn mit dem Problem des sich verbreitenden Terrorismus von links und rechts im Land auseinandersetzen,¹²⁸ durchgeführt u.a. von den „Montoneros“, eine radikale linksperonistische Guerillabewegung.¹²⁹ Aber auch die schon zu Zeiten Peróns gegründete rechtsnationalistische Einheit der Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)¹³⁰ durchzog Argentinien mit einer Spur der Gewalt. Im Jahr 1974 starben schon mehr als 500 Personen, mehrheitlich aus der linken Szene, durch die Hand dieser Einheit.¹³¹ Mit dem Tod Peróns zerbrach die peronistische Partei in mehrere rivalisierende Gruppierungen, und ein Terrornetz aus Links- wie Rechtsradikalen, die sich oder das Militär teilweise mit hoher Gewaltbereitschaft bekämpften, breitete sich aus. Dies spitzte die schwierige politische Lage in Argentinien zu. Und so kam es, dass nach 1930 das Militär zum sechsten Mal in die argentinische Politik eingriff und sich erneut an die Macht putschte.¹³² Mit dem Vorwand eines „Prozess der nationalen Reorganisation“¹³³, wodurch General Jorge Rafael Videla an die Macht kam. Dieses Militärregime war gekennzeichnet von Mord und Terror gegen das eigene Volk. Politisch verfolgt wurden nicht nur die ehemaligen Mitglieder der peronistischen Regierung, sondern alle linksgerichteten Gruppierungen. Jeglicher Funke von oppositionellen Gedankengut wurde im Keim erstickt. Die Diktatur Videlas wurde zu einem terrorverbreitenden „Mordregime“¹³⁴. Rund 30.000 Personen fielen ihm zum Opfer, unter ihnen Peronisten, Gewerkschaftler und Intellektuelle,¹³⁵ die als die sogenannten „desaparecidos“¹³⁶, die Verschwundenen bezeichnet werden, da nichts über ihr genaues Schicksal bekannt ist. Die meisten wurden von der Triple A entführt und in Militärgefängnisse gebracht, wo sie gefoltert und umgebracht wurden. Oftmals warfen sie ihre Opfer einfach über dem Meer aus dem Flugzeug, um jegliche Spuren zu verwischen. Seit 1977 treffen sich nun die „Madres de la Plaza de Mayo“¹³⁷, (Mütter vom Plaza de Mayo), Mütter und Großmütter „Verschwundener“, um am Hauptplatz vor dem Präsidentenpalast zu

¹²⁸ Vgl. Knoblauch, *Der Peronismus – ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, S. 249.

¹²⁹ Vgl. Koblauch, *Der Peronismus – ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, Anm. 2, S. 247.

¹³⁰ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 247.

¹³¹ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 247.

¹³² Vgl. Werz, *Lateinamerika: Eine politische Landeskunde*, S. 145.

¹³³ Werz, *Lateinamerika: Eine politische Landeskunde*, S. 146.

¹³⁴ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 247.

¹³⁵ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 247.

¹³⁶ Meixner, Annika, „Das paralysierende Grauen“, in: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung, 28.1.2013, URL: <https://www.bpb.de/154130/das-paralysierende-grauen> [20.12.2014].

¹³⁷ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 249.

protestieren.¹³⁸ Sie leisteten Widerstand gegen das vom Staat organisierte Verbrechen der Entführungen und forderten „[...] Aufklärung über Aufenthaltsort und Befinden ihrer verschwundenen Töchter und Söhne.“¹³⁹

¹³⁸ Vgl. Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 248.

¹³⁹ Rehrmann, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, S. 248.

3 Die Geschichte des lateinamerikanischen Kinos

3.1 Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg

Die erste Filmvorführung in Argentinien fand mit dem Kinematographen der Gebrüder Lumière am 28. Juli 1896 in Buenos Aires statt, indem Kurzfilme im Teatro Odéon gezeigt wurden, nur ein Jahr nach ihrem Startschuss in Paris damit.¹⁴⁰ Wie überall waren die ersten Filme auch in Lateinamerika aufgenommene Straßenszenen, Staatsbesuche oder Feierlichkeiten und waren somit der Beginn des „Kinos der Attraktion“. Die Kamera stand hier noch starr an einem Ort. Es war ein Medium, das schnell auf lateinamerikanischen Boden Fuß fassen konnte und so brachte man z.B. in Brasilien zwischen den Jahren 1900 und 1912 bis zu 100 Filme pro Jahr heraus.¹⁴¹ Durch den Ersten Weltkrieg kam es zu einem Rückgang des Imports von europäischen Filmen,¹⁴² da dort keine Filmproduktionen mehr möglich waren und so zwangen die Umstände die nationalen Filmindustrien zu mehr Eigenproduktionen. Insgesamt befasste man sich hier mit traditionellen Stoffen, wie Literaturverfilmungen mit patriotischem Hauch, sozialen Melodramen, authentisch und volkstümlich.

Bis in die 1930er Jahre festigten sich Argentinien, Mexiko und Brasilien als die drei führenden Kinonationen Lateinamerikas.¹⁴³ Etwas später folgte Kuba, wo im Jahre 1959 das kubanische Institut für Filmkunst und Filmindustrie, das ICAIC in Havanna eröffnet wurde, das die eigene nationale Filmindustrie deutlich ankurbelte.

Die lateinamerikanischen Filmindustrien befanden sich jedoch bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts im Schatten der USA und Europa, da sie keine vergleichbaren Möglichkeiten und finanziellen Unterstützungen in den Ländern Lateinamerikas hatten, wie dauerhafte staatliche Subventionen. Sie konnten sich daher nur langsamer entwickeln und blieben hinter den beiden Konkurrenten zurück. Schnell gewannen die ausländischen Produktionen aus den USA und Europa auf den lateinamerikanischen Filmmärkten die Überhand und man war mit der starken Dominanz ihrer Filme konfrontiert.

¹⁴⁰ Vgl. Schumann, Peter B., *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert 1982, S. 19.

¹⁴¹ Vgl. Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin: University of Texas Press 1986, S. ix.

¹⁴² Vgl. Chanan, Michael, „Cinema in Latin America“, in: *The Oxford History of World Cinema*, (Hg.) Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 427- 435, hier S. 429.

¹⁴³ Vgl. Chanan, „Cinema in Latin America“, S. 427f.

Zuvor kam es jedoch in den 30er Jahren zu einem Bruch in den Filmindustrien in fast ganz Lateinamerika durch die Einführung des Tonfilms.¹⁴⁴ Diese Umstellung führte zu teilweise jahrelangen Pausen in der Filmproduktion. Nach dieser Phase der Stagnation kam es allerdings durch das eingeführte Tonsystem zu speziellen national erfolgreichen Genrebildungen, wie z.B. zum „Tangofilm“ in Argentinien ab 1933, den brasilianischen „chanchadas“, musikalische Komödien, sowie zu den „Rancheras“-*comedia ranchera* in Mexiko ab 1936, ein Art Heimatfilm und musikalisches Volksstück, in denen u.a. die traditionelle mexikanische Musik des Ranchera ein wichtiger Bestandteil war und Musik somit zu einer tragenden Rolle in den jeweiligen Filmgenres wurde.¹⁴⁵ Sie wurde zum Identifikationsmerkmal, und als Folklorestilmittel eingesetzt. Es war eine Zeit des Unterhaltungskinos. Die Einführung des Tons bot auch „[...] die einzigartige Möglichkeit der Entwicklung eines nationalen Kinos.“¹⁴⁶ Jedoch muss man auch festhalten, dass neben den drei reichsten und größten Nationen Lateinamerikas (Mexiko, Argentinien, Brasilien), in den meisten anderen Ländern aufgrund fehlender finanzieller Mittel der Aufbau einer konkurrenzfähigen Tonfilmindustrie nicht möglich war. Durch die Einführung des Tonfilms mussten die damals in den lateinamerikanischen Kinolandschaften weit verbreiteten dominierenden Filme aus Hollywood nun untertitelt werden, was wiederum einen starken Rückgang der Zuschauer zur Folge hatte, da nur eine Minderheit der Leute lesen konnte.¹⁴⁷ Und auch die Synchronisationen in reines „castellano“ wurden nicht so gut angenommen.¹⁴⁸ Die USA vermochten es jedoch wieder schnell durch das eigens in Hollywood produzierte spanische Kino, das sogenannte „*Cinema Hispano*“ mit Schauspielern aus vielen lateinamerikanischen Ländern und Spanien, auf dem lateinamerikanischen Markt Fuß zu fassen.¹⁴⁹ 1930 wurden so mehr als 40 Filme hergestellt.¹⁵⁰ Der Zweite Weltkrieg brachte durch das Ausbleiben bzw. den starken Rückgang ausländischer Produktionen aus Amerika und Europa wieder einen erneuten Aufschwung der heimischen Produktion mit sich.¹⁵¹

¹⁴⁴ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 82.

¹⁴⁵ Vgl. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, S. x.

¹⁴⁶ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 82.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 82.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 20.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 83.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 83.

¹⁵¹ Vgl. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, S. x.

3.2 Die Nachkriegsjahre und die Erneuerung des Mediums Film im nationalen Kontext- Die Entstehung des „Nuevo Cine Latinoamericano“

In den Nachkriegsjahren waren ein ansteigender Nationalismus, verstärkte regionale Identifikationsmerkmale und eine wachsende Militanz in ganz Lateinamerika zu beobachten.¹⁵²

Das war auch die Zeit als lateinamerikanische Filmemacher damit begannen die Rolle des Mediums Film in ihrem lateinamerikanischen Kontext zu stellen und neu zu definieren.¹⁵³ Mit dem Treffen von Filmemachern in Viña del Mar, Chile 1967 war der Beginn des „Nuevo Cine Latinoamericano“- des Neuen Lateinamerikanischen Kinos, eingeleitet. Das neue Ziel der Filmemacher war es, die „nationale Realität“ auf die Leinwände zu bringen, die nach ihrer Meinung bisher versteckt, deformiert und verleugnet wurde.¹⁵⁴ Viele waren beeinflusst vom italienischen Neorealismus, seiner Einfachheit der Bilder, mit einer leichten Handkamera festgehalten und dem Einsatz von Laiendarstellern.

Sie radikalisierten das Filmschaffen von Grund auf und so kam es in Lateinamerika in den 60er Jahren zu weitreichenden Veränderungen darin. Die neue Generation von Filmemacher besann sich auf die soziale Funktion des Mediums Film in Lateinamerika. Fernando Birri gründete die Dokumentarfilmschule von Santa Fe in Argentinien und beeinflusste mit seinen neuartigen Filmen, die Realität so darzustellen wie sie ist, viele junge Filmemacher. So entstand auch Anfang der 60er Jahre das Cinema Novo, um das brasilianische Kino wieder neu zu beleben.¹⁵⁵ In Kuba festigte sich mit der erfolgreichen Revolution ein Kino, das zum ersten Mal in Lateinamerika auf nationaler Ebene auf eine neue Filmkultur abzielte,¹⁵⁶ um das eigene nationale Filmschaffen wieder in den Mittelpunkt der Kinos in Kuba zu stellen. Hier wurde der Film als ein bedeutendes, nationales Kulturgut bekräftigt und eingesetzt.

Durch die soziopolitischen Veränderungen in Lateinamerika rückte das Bewusstsein einer sozialen Funktion des Kinos immer mehr in den Vordergrund. Die linkspolitisch interessierten Filmemacher setzten den Film nun auch als ein politisches Instrument ein, nicht nur auf propagandistische Art und Weise, sondern z.B. auch Regimekritik verhüllt in Metaphern, wie im Falle des Cinema Novo am Ende der 60er Jahre. Das „Nuevo Cine Latinoamericano“ schließt sowohl das Filmschaffen im Untergrund, siehe Argentinien, als auch das auf nationaler

¹⁵² Vgl. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, S. x.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. x.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. xi.

¹⁵⁵ Vgl. López, „An 'Other' History. The New Latin American Cinema“, S. 136.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 136.

Ebene stattfindende Kino, wie in Kuba, mit ein. Es agiert also auf breiter Fläche in unterschiedlichsten Bereichen, was sie aber alle eint ist, die politisierte Filmpraxis unter neu kreierte Umständen der Produktion, des Vertriebs und der Filmvorführungen.¹⁵⁷

„Throughout the continent- in nations as radically different as Argentina, Bolivia, and Cuba- the cinema`s role in society and its relationship to the continent`s struggle for liberation were redefined in the late 1950s and 1960s.

[...] the New Latin American Cinema, a pan-Latin American cinematic movement dedicated to the people of the continent and their struggles for cultural, political, and economic autonomy.“¹⁵⁸

In den beiden Zitaten wird die Bedeutung des Befreiungskampfes mithilfe des „Nuevo Cine Latinomaericano“ angesprochen und bringt zum Ausdruck, dass die Filmemacher damit auch auf einen Transformationsprozess der Unterentwicklung Lateinamerikas abzielten.¹⁵⁹ Sie wollen ein neues Kino schaffen, dass das Bewusstsein über die eigene Situation in den Zuschauern weckt und die Realität zeigt, sowie die Gründe für diese Unterentwicklung.

Mit der allmählichen Entstehung von Film Clubs und Filmmagazinen, in den 50er bis Anfang der 60er Jahre, wurde die kulturelle Bedeutung des Kinos mehr und mehr bekräftigt.¹⁶⁰ Durch die Ausbildung einiger lateinamerikanischer Filmemacher in Italien am *Centro Sperimentale di Roma*¹⁶¹, wie z.B. Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea (beide aus Kuba) und Fernando Birri (Argentinien), war das neue Filmschaffen Lateinamerikas vom italienischen Neorealismus beeinflusst und geprägt.¹⁶² Ihnen ging es um mehr Authentizität, sowie der Darstellung der Wirklichkeit in ihren Filmen. Außerdem schafften sie es trotz geringer finanzieller Mittel und schlechter Voraussetzungen für Filmproduktionen, ein eigenständiges, nationales Kino zu schaffen und fanden genau im italienischen Neorealismus ein passendes Vorbild dafür. Denn sie setzten ebenfalls auf unabhängige, neue Produktionswege mit geringem Budget und der Schwerpunkt der Filme lag nun auf den schwierigen Lebensumständen des Volkes, das vorher nicht repräsentiert wurde.¹⁶³ Außerdem wurden Laiendarsteller eingesetzt,¹⁶⁴ da ohnehin kaum Budget für richtige Schauspieler zur Verfügung stand und man konnte dank des leichten

¹⁵⁷ Vgl. López, „An `Other`History. The New Latin American Cinema“, S. 136.

¹⁵⁸ Ebd. S. 136.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 137.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 139.

¹⁶¹ Ebd. S. 140.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 140.

¹⁶³ Vgl. López, „An `Other`History. The New Latin American Cinema“, S. 140.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 140.

Equipments draußen bei Tageslicht drehen. Folglich fand man darin, passend zu den mangelnden Begebenheiten und der Unterentwicklung der Filmindustrie Lateinamerikas, seine Inspirationsquelle. Eine Besonderheit des „Nuevo Cine Latinoamericano“ ist, dass es in der Lage war, die schon existierenden Modelle der Filmproduktion zu seinen Zwecken zu erweitern und für diese Umstände zu verändern und zu improvisieren.¹⁶⁵ Dem nationalen Kino in Lateinamerika wurde aufgrund der eigenen Situation eines politisch, wirtschaftlich, als auch kulturell abhängigen Subkontinents, eine besondere Stellung und Bedeutung zugesprochen. Dies zeigte sich u.a. in der Dominanz US-amerikanischer Filme und Musik. Mit dem nationalen Film sollte wieder ein eigenes, identitätsstiftendes Kulturgut etabliert werden, welches die eigene Realität zeigt und die Nation einen soll.¹⁶⁶

Besonders ist auch, dass sich das „Nuevo Cine Latinoamericano“ als ein „aktives Kino“¹⁶⁷ bezeichnet, das nach Birri wie folgt zu erklären ist:

„It means that in the last instance it is a cinema which is generated within the reality, becomes concrete on a screen and from this screen returns to reality, aspiring to transform it.“¹⁶⁸

Der Austausch unter den Filmemachern Lateinamerikas und damit der erweiterte Gedanke eines neuen lateinamerikanischen Kinos, entstand durch die vermehrten Treffen der Filmemacher auf internationalen Konferenzen, die Anfang der 60er Jahre begannen stattzufinden.¹⁶⁹ Aber auch Aufführungen der Filme auf internationalen Filmfestivals, wie das „Festival of Latin American Cinema“ in Sestri Levante/Italien,¹⁷⁰ brachte die Filmschaffenden zusammen.¹⁷¹ Bei diesen Treffen war es möglich Kontakte auszutauschen und über die Zukunft eines gemeinsamen lateinamerikanischen Kinos zu diskutieren.¹⁷² Außerdem wurden so der gemeinsame Leitgedanke und die Zusammenarbeit gefestigt.

¹⁶⁵ Vgl. López, „An `Other`History. The New Latin American Cinema“, S. 141.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 141.

¹⁶⁷ Birri, Fernando, „For a Nationalist, Realist, Critical and Popular Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 95-98, hier S. 96.

¹⁶⁸ Birri, „For a Nationalist, Realist, Critical and Popular Cinema“, S. 96.

¹⁶⁹ Vgl. López, „An `Other`History. The New Latin American Cinema“, S. 147.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 147.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 147.

¹⁷² Vgl. López, „An `Other`History. The New Latin American Cinema“, S. 147.

3.3 Argentinien: Vom Tangofilm zum politischen Kino

Auch in Argentinien hatte man in der Filmindustrie anfangs mit der Umstellung zum Tonfilm zu kämpfen, jedoch entwickelte sich daraus bald ein eigenes, sehr erfolgreiches Genre: der argentinische Tangofilm. Mit einem der berühmtesten Tangosänger der damaligen Zeit, Carlos Gardel, drehte man in den USA oder Frankreich und produzierte Filme mit argentinischem Ambiente und argentinischer Tangomusik.¹⁷³ Mithilfe seiner Popularität war der Weg des argentinischen Tangofilms geebnet. Erst 1935 konnte ihn die argentinische Filmgesellschaft Lumiton verpflichten, jedoch kam Carlos Gardel bei einem Flugzeugunglück ums Leben, bevor er in Argentinien mit dem Drehen beginnen konnte.¹⁷⁴

Im Jahre 1933 gab es gleich zwei produzierte Tangofilme mit großem Erfolg an den Kinokassen, „*Tango*“ von Luis José Moglia Barth und „*Los tres berretines*“ von Enrique T. Susini.¹⁷⁵ Es wurde deutlich, dass dies ein Filmgenre war, welches die Massen anzog und begeisterte. Sein Erfolg erklärte sich daraus:

„Der Tangofilm war für die Massen Argentiniens wie auch Lateinamerikas ein einzigartiges Kommunikationsmittel, das ihnen eine Bestätigung ihrer Träume bot, ihre Gefühle ausdrückte, ihr Milieu darstellte und ihr Unterhaltungsbedürfnis befriedigte.“¹⁷⁶

Daraufhin gründete sich die eigens auf den Tangofilm spezialisierte Filmproduktionsfirma „Argentina Sono Film“. Bis 1942 stieg die Anzahl der produzierten Filme auf 56 im Jahr und es entwickelte sich eine Industrie daraus, mit über 30 Studios und bis zu 4000 Beschäftigten.¹⁷⁷ Es war die Zeit des „golden age“¹⁷⁸ des argentinischen Kinos, das 1937 seinen Anfang hatte.¹⁷⁹

Dieser florierenden Filmindustrie, Argentinien war zeitweise das Land mit den meisten Filmproduktionen aus Lateinamerika, wurde 1943, mit dem von der USA durchgeführten Rohfilm-Boykott, ein Ende gesetzt. Die USA verhängten diesen Boykott als Antwort auf das bis dato gegenüber dem Hitler-Regime neutral gebliebene Argentinien.¹⁸⁰ Mit dem drastischem Mangel an Rohfilmmaterial und schließlich dem kompletten Ausbleiben davon, stürzte die

¹⁷³ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 20.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 20.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷⁸ Rist, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2014, S. xxxvi.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. xxxvi.

¹⁸⁰ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 22.

argentinische Filmindustrie in eine Krise. Währenddessen wurde Mexiko, mit Unterstützung der USA, zum Zentrum der spanisch-sprachigen Filmproduktionen aufgebaut.

Als Reaktion darauf wurde der Import an ausländischen Filmen eingeschränkt und so gut wie keine Filme aus den USA eingeführt, um die eigene Filmindustrie wieder voranzubringen, sowie um der „nationalen Bedrohung“ aus den USA entgegenzuwirken.¹⁸¹

Das Gesetz „*Decreto Ley 62-57*“¹⁸² von 1957 ermöglichte den Regisseuren auch als Produzent ihrer eigenen Filme zu arbeiten, da ihnen bis zu 50% der Produktionskosten bereitgestellt wurden. Dies förderte das unabhängige, alternative Filmschaffen.¹⁸³ Daraus entwickelte sich das von der französischen *Nouvelle Vague* inspirierte argentinische Autorenkino, die *Nueva Ola*.¹⁸⁴ Es war ein Filmschaffen des persönlichen Ausdrucks und man fand darin ebenfalls den Weg auf die Straßen der Metropole, hier Buenos Aires.¹⁸⁵ Leopoldo Torre Nilsson brachte in der Zeit bedeutende Filme heraus. Jedoch war es nur ein Kino für Intellektuelle und schaffte es folglich nicht einen nationalen Status einzunehmen. Zur gleichen Zeit etwa entstanden jedoch auch die ersten neuen radikalen Filme des Filmemacher und Direktors der Dokumentarfilmschule von Santa Fé, Fernando Birri, der sich für ein Kino aussprach, dass die sonst ausgeblendete, nicht repräsentierte nationale Realität zeigt.¹⁸⁶ Ein populäres, realistisches und kritisches Kino,¹⁸⁷ ansprechend für die Mehrheit der Bevölkerung und nicht bloß für ein elitäres Publikum.¹⁸⁸ Nach Birri brauchte das unterentwickelte Argentinien ein Kino, das es entwickelt.¹⁸⁹

„A cinema which brings them consciousness, which awakens consciousness; which clarifies matters; which strengthens the revolutionary consciousness of those among them who already possess this; [...].“¹⁹⁰

Birri gilt auch als einer der Vorreiter des politischen Kinos in Lateinamerika, durch seine Gedanken dazu, aber auch vor allem durch seine eigenen Filmarbeiten wie „*Tire dié*“ (1958) und „*Los Inundados*“ (Die Überschwemmten, 1961), in denen er das Elend einer breiten

¹⁸¹ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 22.

¹⁸² Vgl. López, „An `Other` History. The New Latin American Cinema“, S. 142f.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 144.

¹⁸⁷ Vgl. Birri, Fernando, „Cinema and Underdevelopment“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 86-94, hier S. 90.

¹⁸⁸ Vgl. López, „An `Other` History. The New Latin American Cinema“, S. 144.

¹⁸⁹ Vgl. Birri, „Cinema and Underdevelopment“, S. 86.

¹⁹⁰ Ebd. S. 86.

argentinischen Gesellschaftsschicht erstmals auf die Leinwand bringt, bei der „[...] die soziale Misere zum Alltag gehört.“¹⁹¹ Er kritisiert diesen Zustand durch das bloße Zeigen davon und äußerte sich als einer der ersten zum Vorgehen eines neuen unabhängigen, alternativen Kinos. So musste es z.B. möglich sein „low-budget“ Produktionen zu machen,¹⁹² denn „if it is valid for independent production in developed countries, it is even more so in underdeveloped countries“¹⁹³, um den Filmemachern ein freies, unabhängiges Filmschaffen zu ermöglichen.

„We Latin American filmmakers must transform all such technical limitations into new expressive possibilities, if we are not to remain paralyzed by them.“¹⁹⁴

In den 60er Jahren wurde der Film in Argentinien von einigen Filmemachern als Instrument für den politischen Widerstand und somit gegen die politische Repression eingesetzt. Es war für sie eine politische Notwendigkeit den Film so einzusetzen und somit auch nicht mehr abwendbar. Organisierter Widerstand wuchs und soziale Bewegungen mobilisierten sich. Und genau in dieser Zeit, zwei Jahre nach einem erneuten Militärputsch, diesmal von General Juan Carlos Onganía, wurde 1968 „*La Hora de los Hornos*“ von Fernando E. Solanas und Octavio Getino veröffentlicht. Dieser bahnbrechende, zum revolutionären Kampf antreibende und aufrufende Film, zeigt Besonderheiten durch teilweise starke Abweichungen von der Verbindung von Visuellem und Ton, sowie einem schnellen Rhythmus durch schnell eingesetzte Montage.

Nach Robert Stam wurde er gemacht:

„in the interstices of the system and against the system...independent in production, militant in politics, and experimental in language.“¹⁹⁵

¹⁹¹ Bremme, Bettina, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2000, S. 5.

¹⁹² Birri, „Cinema and Underdevelopment“, S. 91

¹⁹³ Ebd. S. 91.

¹⁹⁴ Ebd. S. 92.

¹⁹⁵ Chanan, Michael, „New Cinemas in Latin America“, in: *The Oxford History of World Cinema*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 740-749, hier S. 745.

4 Der Film als Medium des politischen Aktivismus - zur Entstehung der neuen Filmbewegung des Dritten Kinos und seiner Theorie und Praxis

4.1 Geschichtliches zum politischen Film und Inspirationsquellen für das Dritte Kino

Mit folgendem Zitat lässt sich die Bedeutung des Kinos im politischen Kontext ausdrücken:

„Durch die Verbindung von Visuellem und Ton, durch die Präsentation auf Großleinwand vor einem Kollektiv, hat der Film eine besondere Suggestivkraft, auf die politisch-ideologisch gerne zurückgegriffen wurde und wird.“¹⁹⁶

Schon früh wurde das erkannt und so nutzten auch die beiden sowjetischen Filmemacher Sergej Eisenstein und Dziga Vertov diese Erkenntnis für ihr prägendes Filmschaffen in der Sowjetunion der 1920er und 30er Jahre. Sergej Eisenstein widmete sich in seiner Filmarbeit u.a. der historischen Oktoberrevolution von 1917 in Russland und brachte diese auf die Leinwand. So geschehen in seinem Film „*Oktjabr*“ (Oktober, 1927/28).¹⁹⁷ Er stellte diese visuell dar und brachte damit ein besonderes Zeugnis des kollektiven Gedächtnisses hervor. Herausragend bei seiner Arbeit war seine Montagetechnik, in einer besonderen Schnelligkeit, mit der er emotional aufgeladenes Bildmaterial entstehen ließ. Die beiden Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino, die Gründer der Filmbewegung des Dritten Kinos, waren von Eisensteins „Wirkungsästhetik“¹⁹⁸ und Montagetechnik in ihrem Dokumentarfilmwerk „*La Hora de Los Hornos*“ (1968) beeinflusst.

Eisensteins Film „*Oktjabr*“ (Oktober, 1927/28) zeigt die russische Oktoberrevolution, den politischen Umbruch, der sich 1917 ereignete, womit die organisierte Arbeiterklasse erstmals in den Mittelpunkt des politischen Geschehens rückte.¹⁹⁹ Dieses politische Ereignis führte auch zu einem Aufbrechen der herrkömmlichen Konventionen im künstlerischen und kreativen Bereich. Es setzte neue kulturelle Energien frei und es folgte eine Zeit der Moderne in den Künsten, einschließlich des Films.²⁰⁰ Nach Wayne gibt es Übereinstimmungen mit den Überlegungen und Strategien des Filmemachens von Eisenstein und dem Dritten Kino:

¹⁹⁶ Prutsch, Ursula/ Daniela Ingruber, *Imágenes- Bilder und Filme aus Lateinamerika*, Wien: Lit Verlag 2007, S. 7f.

¹⁹⁷ Wurm, Barbara, „Kino-Revolution Now!“, in: *ray Filmmagazin* 05/06, URL: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/05/filmmuseum-kino-revolution-now> [13.12.2014].

¹⁹⁸ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 10.

¹⁹⁹ Vgl. Wayne, Mike, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, London: Pluto Press 2001, S. 25.

²⁰⁰ Vgl. Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 27.

„Leftist cultural practitioners saw a link between montage and social change“²⁰¹, was konkret die Besonderheit der (schnellen) Montagetechnik in ihren Filmen erklärt, denn

„the emphasis which montage placed on the *construction* of meaning and perspective, on the arrangement of materials of the medium, suggested an analogy with the external world: that it too was a construct, that it too was assembled and could, through social revolution, be re-assembled along new lines.“²⁰²

Auch der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov lässt sich als Inspirationsquelle der Filmemacher des Dritten Kinos ausmachen. Denn er widmete sich in seiner Filmarbeit dem Dokumentarischen, um die „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“ zu zeigen und abzubilden.²⁰³ Beeinflusst war er hierbei sicherlich durch seine vorherige Arbeit als Photoreporter im Bürgerkrieg.²⁰⁴ Hierin zeigt sich die Übereinstimmung mit den Filmemachern des Dritten Kinos, denn auch sie wollten die Wahrheit und Realität zeigen, ein echtes und authentisches Abbild davon, ohne vordergründig stehende künstlerische Ausdruckskraft und Ästhetik. Nach Vertov „sollte an die Stelle der Traumfabrik Hollywood, die Fabrik der Fakten treten.“²⁰⁵ Er lehnte folglich das omniprésente Hollywoodkino ebenfalls ab und brach mit dem herrkömmlichen Filmschaffen, wie später die Filmemacher des Dritten Kinos. Genauso setzte er sich für eine neue Sichtweise auf das Medium Film ein. Seine zentrale Vorstellung für den Dokumentarfilm, war „eine Welt der Wahrheit zu zeigen“, ²⁰⁶ die er mithilfe seiner Theorie und Umsetzung des sogenannten „Kinoglaz“, des „Kino-Auges“ verwirklichte.²⁰⁷

Sowohl Vertov als auch Eisenstein setzten ihre Filme im nationalen Kontext um, denn „bestimmend für die Inhalte waren allerdings die aktuellen politischen Bezüge in dem jungen Staatengebilde namens `Sowjetunion`“.²⁰⁸

Nach Peter B. Schumann ist politisches Kino „systemveränderndes Kino.“²⁰⁹

²⁰¹ Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 27.

²⁰² Ebd. S. 27f.

²⁰³ Vgl. Schäfer, Jerome Philipp, „Dziga Vertov und das Kinoauge: Chelovek's kino-apparatom im filmästhetischen Kontext der 1920er-Jahre“, in: *cinetext. film & philosophy*, URL: <http://cinetext.philo.at/magazine/schaefer/vertov.html> [13.12.2014].

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Schumann, „Für ein politisches Kino“, S. 208.

„Kino an der Seite des Volkes, der Arbeiterklasse, ist Beitrag zum Fortschritt seines Kampfes, ist also Kino zur Mobilisierung des Volkes, zu seiner kulturellen und politischen Dekolonisation, Kino zur nationalen Befreiung, antiimperialistisches Kino.“²¹⁰

Das lateinamerikanische Kino ist sehr stark von dieser Bezeichnung und Definition des politischen Kinos geprägt.

Der Beginn des politischen Kinos in Lateinamerika wurde mit Fernando Birris Dokumentarfilm „*Tire dié*“ aus dem Jahr 1958 eingeleitet. 1957 gründete er das Filminstitut „Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé“²¹¹ in Argentinien, die als erste Filmschule Lateinamerikas gilt, um seinen Film überhaupt erst möglich zu machen. Er war vom italienischen Neorealismus beeinflusst, nachdem er von seinem Filmstudium in Rom zurückkehrte und setzte sich für ein realistisches, kritisches Kino ein. Das Filminstitut war für Filmexperimente offen und „[...] bald als die Dokumentarfilm-Schule von Santa Fé berühmt.“²¹² Mit Studenten des Filminstituts arbeitete er auch an „*Tire dié*“ zusammen. Er hatte eine starke Wirkung auf die Filmmacher und beeinflusste einige davon, vorallem auch die jüngere Generation und hatte ohne Zweifel großen Einfluss auf das *oppositional cinema*²¹³ Argentinien der 60er und Anfang der 70er Jahre. Fernando Birri gilt auch als einer der Gründer des Neuen Lateinamerikanischen Kinos, denn er war derjenige, der sich früh für die Entwicklung eines eigenständigen lateinamerikanischen Films aussprach und einsetzte. Durch ihn und seine Arbeit war nun der Weg für das politische Kino in Lateinamerika geebnet, denn er zeigte mit seinen Filmen auf einfache, schlichte Art die Widersprüche und das Elend der argentinischen Gesellschaft der damaligen Zeit. So gilt auch sein Film „*Tire dié*“, mit der bis dahin schärfsten Kritik in filmischer Form an der Verelendung der Massen, als erster politischer Film Südamerikas.²¹⁴ Er zeigt nicht nur die Armut und das Elend der bettelnden Kinder, sondern klagt diesen Zustand auch an, verneint und lehnt es ab, indem er ihn in seiner ganzen bloßen Realität zeigt.

„Die Unterentwicklung ist ein Faktum für Lateinamerika [...] Seine Ursachen sind bekannt: Kolonialismus, von außen und von innen. Das Kino dieser Länder ist ein Teil der allgemeinen Charakteristika dieses Überbaus [...].“²¹⁵

²¹⁰ Schumann, „Für ein politisches Kino“, S. 208.

²¹¹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 23.

²¹² Ebd. S. 23.

²¹³ Vgl. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*, S. xv.

²¹⁴ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 23.

²¹⁵ Ebd. S. 23.

Dadurch dass der Neokolonialismus vorherrschend war und amerikanische Filme die Überhand hatten, zeigten diese auch nicht die Leiden, Hoffnungen und was das eigene Volk beschäftigte, sondern das Kino war ein Teil des Einflusses von außen, aber wirkte mit dem Kino als Kulturinstitution von innen heraus. Es lieferte überhaupt kein Bild des eigenen Volkes. Darum sah Birri es in der Verantwortung der Filmemacher mit dem Dokumentarfilm ein Bild der eigenen Gesellschaft zu zeigen. Denn nach seiner Auffassung besteht die revolutionäre Funktion des Dokumentarfilms in Lateinamerika darin, die Wirklichkeit zu zeigen, so wie sie ist und nicht anders.²¹⁶ Seiner Meinung nach liefert das derzeitige Kino „[...] ein falsches Bild dieser Gesellschaft [...]“²¹⁷

Birri glaubte an ein Kino, dass die Unterentwicklung Lateinamerikas darstellen und dokumentieren muss und setzte sich mithilfe seiner Filme für eine Kritik an der Realität ein. Seiner Meinung nach soll man mit dem Medium Film aber auch das Gegenteil bewirken, nämlich nicht nur die negativen Sachen anprangern, sondern eben auch die positiven Werte der Gesellschaft bekräftigen und hervorheben.²¹⁸ Und nicht wie später bei Solanas und Getino einseitig emotional aufgeladene dramatische Szenen aneinanderreihen und nur starke Kritik üben an der derzeitigen Situation und den von den USA beeinflussten Machthaber, sondern auch eine Stütze sein für die positiven Eigenschaften Lateinamerikas.

Birri war der Auffassung, dass man der Realität mit der Kamera entgegentreten und sie dokumentieren muss, nämlich die Realität der Unterentwicklung. „Das Kino, das sich zum Komplizen der Unterentwicklung macht, ist Unter-Kino.“²¹⁹ Sein Film „*Los Inundados*“ (Die Überschwemmten) von 1961, konfrontierte die Zuschauer zum ersten Mal direkt mit der argentinischen Realität und den alltäglichen sozialen Problemen der Gesellschaft. Er zeigte erstmals die bestehende Unterentwicklung des Landes auf der Leinwand, der sonst keine Beachtung in Filmen geschenkt wurde, um den Zuschauer „zum Nachdenken und zum Finden gerechterer Lösungen für bestimmte soziale Probleme“ zu bringen.²²⁰ Der Film handelt von den Bewohnern der Elendsviertel der Stadt Santa Fé, die jedes Jahr mit der Überschwemmung des nahe gelegenen Flusses zu kämpfen haben und der inszenierten Hilfe der Stadtbehörden und Politiker. Eine verarmte Familie steht im Mittelpunkt des Geschehens, humorvoll und selbstbewusst dargestellt,²²¹ die mit der alltäglichen Misere zu leben hat. Ein erstmals

²¹⁶ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 23.

²¹⁷ Ebd. S. 23.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 23f.

²¹⁹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S.24. (Zitat nach Fernando Birri 1964)

²²⁰ Schumann, Peter B.(Hg.), *Film und Revolution in Lateinamerika*, Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1971, S. 8.

²²¹ Vgl. Bremme, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, S. 6.

sozialkritischer Film, beeinflusst vom italienischen Neorealismus,²²² der den Nerv der Zeit trifft. Ohne Zweifel sind Solanas und Getino in ihrer Filmarbeit klar von Birris Filmschaffen beeinflusst. Denn Fernando Birri hat „[...] das theoretische und praktische Fundament geschaffen, von dem aus eine Konkretisierung und Politisierung möglich war“.²²³

4.1.1 Der dissidente Film der 60er Jahre in Lateinamerika (Kuba, Bolivien, Brasilien) und Gruppierungen des „Nuevo Cine Latinoamericano“

Was sie alle hier eint ist, dass sie eine gemeinschaftliche Absicht hatten und gleiche politische Ziele mit ihrer Filmarbeit verfolgten: politisches Kino unter der Bevölkerung zu verbreiten, dass eine Veränderung, einen Transformationsprozess in den jeweiligen Ländern Lateinamerikas voranbringt, sowie unabhängiges, nationales Kino zu schaffen. Viele der Filmemacher unter ihnen standen auch im engen Zusammenhang mit sozialen Bewegungen.²²⁴ Im Folgenden soll deshalb immer ein Bezug zum Dritten Kino und den jeweiligen politischen Aktivitäten anderer lateinamerikanischer Filmemacher hergestellt, sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgezeigt werden.

Größtenteils war das eigene lateinamerikanische Filmschaffen sehr in den Hintergrund gerückt, da die Filme, erstens nicht konkurrenzfähig waren und zweitens, heimische Filmemacher teilweise keine kommerziellen Filme machen wollten. Vielmehr produzierten sie ehrliche, realitätsnahe Filme, die die Menschen ansprechen und zum Nachdenken bringen sollten. Es war also ein länderübergreifendes Phänomen in Lateinamerika, die vermeintlich „Marginalisierten“ in den Mittelpunkt der Filmarbeit zu stellen und diese erstmals auf die Leinwand zu bringen.

²²² Vgl. Bremme, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, S. 6.

²²³ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S.24.

²²⁴ Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 740.

4.1.1.1 Grupo Ukamau aus Bolivien

Die Filmgruppe *Ukamau* aus Bolivien ist im Zusammenhang mit dem Dritten Kino bedeutend und deshalb genauer zu betrachten. Denn der Leiter der Gruppe, der Filmemacher Jorge Sanjinés, teilte die gleiche Einstellung zum Medium Film wie Solanas und Getino, nämlich revolutionäres Kino zu machen. Sanjinés zählt zu den bekanntesten Vertretern des militanten politischen Kinos in Lateinamerika.

„Der neue revolutionäre Film in Lateinamerika, von dem wir ein kleiner Teil sind, entsteht aus diesem Bewußtsein, aus der Kenntnis der Verantwortung, die Wahrheit auszusprechen, die Konfusion zu bekämpfen, die Schuldigen zu entlarven und die Strukturen der Ausbeutung aufzudecken.“²²⁵

Er sah den Film ebenfalls als ein Instrument zur Befreiung Lateinamerikas an, einem Medium mit dem man die Wirklichkeit festhalten und zeigen muss, um u.a. hinter ausbeuterische, gesellschaftliche Strukturen zu blicken und diese zu enttarnen, denn

„der Film ist für uns in erster Linie eine Waffe, die wir im politischen und kulturellen Kampf gegen den Imperialismus und für die Befreiung unserer Länder einsetzen.“²²⁶

Die Filmgruppe *Ukamau* gründete sich Anfang der 60er Jahre in Bolivien, genau zu der Zeit als es ein starkes Aufleben sozialer Bewegungen gab, wie den lateinamerikanischen Befreiungskampf, der die kubanische Revolution klar zum Vorbild hatte. Außerdem ging es Sanjinés in seiner Arbeit darum, eine nationale Identität wieder zu finden, damit die Leute wieder zu sich selbst finden können. Er äußerte sich dazu wie folgt:

„Im kulturellen Kampf sollen sie [unsere Filme] zum Entstehungsprozeß unserer eigenen kulturellen Identität beitragen, indem sie jenen geistigen und schöpferischen Kräften Ausdruck verleihen, die im Volk vorhanden sind, aber bisher von der herrschenden Klasse zugunsten einer importierten Halbkultur unterdrückt wurden.“²²⁷

²²⁵ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 30.

²²⁶ Sanjinés, Jorge/ Oscar Zambrano, „Kino für das Volk- die bolivianische Erfahrung“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 144- 167, hier S. 165.

²²⁷ Ebd. S. 165.

Ihn beschäftigte die Suche nach der eigenen verlorengegangenen Identität des Volkes und er machte ein Kino, das es vorher so nicht gab, nämlich ein „Kino des Volkes“²²⁸ bzw. ein „Kino für das Volk.“²²⁹ Aus diesem Grund handeln die Themenbereiche der Filme der *Grupo Ukamau* von den Ungerechtigkeiten, die der indigenen Bevölkerung widerfuhren, einschließlich der ausgebeuteten Arbeiterklasse. Hierin zeigt sich das soziale Engagement der Gruppe. Sanjinés Leitgedanke, „Junto al Pueblo“²³⁰ - Gemeinsam mit dem Volk- war eine Arbeitsweise im Kollektiv, wie z.B. mit den Bergarbeitern und Indigenen in den Filmen. Im Mittelpunkt der Arbeit der Gruppe standen die Indigenen, die Mehrheit der bolivianischen Bevölkerung, die sie zu Protagonisten ihrer Filme machten und so zum ersten Mal eine Stimme gaben, denn sie befassten sich mit ihnen und ihren kulturellen Themen.²³¹ Ihr Interesse galt der indigenen Gemeinschaft und Kultur. Die meisten dieser Filme wurden in ihren Muttersprachen wie Aymara oder Quechua, den Sprachen der indigenen Bevölkerung, gedreht.²³²

Sanjinés machte politisches Kino, setzte sich damit sehr stark für die Rechte der Indigenen ein und beabsichtigte, mithilfe des Mediums Film, die Kultur der Indigenen einer breiten Masse zugänglich und verständlich zu machen. Zum einen um ihnen gegenüber mehr Respekt zu vermitteln und zum anderen um diese zu verteidigen. Sie wollten ein „Kino der Bewußtseinsbildung, das auf der Kommunikationsfähigkeit mit dem Volk basiert[...]"²³³.

Einer der Leitsprüche der Grupo Ukamau ist „Sorge für die soziale Sache.“²³⁴ Allein ihr gewählter Name „Ukamau“, zu Deutsch „So ist es“²³⁵, ist schon bezeichnend für ihre Filmarbeit: so ist die Wahrheit und genau so wird sie in den Filmen gezeigt. Unter diesem Gesichtspunkt entstand 1963 der Film „*Revolución*“, der ähnlich wie bei Birris „*Tire dié*“, das Elend und die Armut der Bevölkerung in seiner erschreckenden Realität wiedergibt, aber eben auch „[...] zum erstenmal [sic!] in einem bolivianischen Film- die Auflehnung der Arbeiter, ihre Unterdrückung durch das Militär und die notwendige Fortsetzung des Kampfes“²³⁶ zeigt.

²²⁸ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 32.

²²⁹ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk- die bolivianische Erfahrung“, S. 144.

²³⁰ Vgl. Foerster, Lukas/ Nikolaus Perneczky/ Fabian Tietke/ Cecilia Valenti, (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 12.

²³¹ Vgl. Gregor, Ulrich, *Geschichte des Films ab 1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983, S. 431.

²³² Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 746.

²³³ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 151.

²³⁴ O.A., „Grupo UKAMAU“, in: *Quetzal, Politik und Kultur in Lateinamerika*, Online Magazin, 1999, URL: <http://www.quetzal-leipzig.de/lexikon-lateinamerika/grupo-ukamau-19093.html> [30.6.2014].

²³⁵ Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 431.

²³⁶ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 32.

„Bolivien ist Teil des Hunger-Kontinents Lateinamerika. [...] Angesichts der entsetzlichen Wirklichkeit dieses Landes [...] können wir Filmschaffende nicht gleichgültig bleiben.

Wir müssen unsere Bemühungen konzentrieren, Filme machen, die diese Probleme, dieses Elend und die daran Schuldigen zeigen.“²³⁷

In diesem Zitat von Sanjinés wird seine Einstellung zum revolutionären Film deutlich. Wichtig war es der *Grupo Ukamau* eben nicht nur das Elend darzustellen, sondern auch den Schuldigen zu zeigen. „[...] the people want to be exposed to the *causes* rather than the *effects*.“²³⁸ Denn nach Sanjinés kennt das Volk das Elend, in dem es seinen Alltag bestreitet,²³⁹ es „[...] interessiert vielmehr, wer dieses Elend verursacht“²⁴⁰ und genau deswegen müssen die Filmemacher die „Strukturen der Ausbeutung aufdecken.“²⁴¹ Auch sie wollen die Wahrheit aussprechen und zeigen. Sanjinés sieht es als Pflicht des Filmemachers an, genauso wie Solanas und Getino, die Missstände aufzudecken und darzulegen. In einem weiteren Punkt stimmt Sanjinés mit der Auffassung des Dritten Kinos überein, bzw. mit dessen Unterkategorie des *cine militante*, nämlich ihre politisch relevanten Filme als eine Waffe gegen die herrschende Klasse und den amerikanischen Imperialismus im Land zu sehen.²⁴² Er war auch derjenige, der den politischen Film nach Bolivien brachte, einem Land wo es aufgrund mangelnder Produktionsmöglichkeiten und finanzieller Unterstützung ohnehin schwierig war, Filme herzustellen. Ein Land, wo es kaum eine Tradition des Filmemachens gab, wenn man berücksichtigt, dass es fast 20 Jahre lang lediglich Stummfilme in Bolivien gab.²⁴³ Für die Einführung des Tonfilms fehlten schlichtweg das Geld und das Equipment. Aber dennoch schaffte er trotz widriger Umstände, dem Mangel an Kapazitäten und denkbar schlechten Voraussetzungen Filme herzustellen, die ihn international bekannt machten und ihm international Gehör verschafften.

²³⁷ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S.30.

²³⁸ Sanjinés, Jorge, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, in: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin, Texas: University of Texas Press 1986, S. 35-48, hier S. 38.

²³⁹ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 30.

²⁴⁰ Ebd. S.30.

²⁴¹ Ebd. S.30.

²⁴² Vgl. Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S 38.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 37.

Für Sanjinés war das revolutionäre Kino eines, welches die Leute in den kreativen Prozess integriert.²⁴⁴ Ebenso wie es die Position des Individualisten hinter sich lassen soll,²⁴⁵ denn so stellte Sanjinés im Laufe seiner Arbeiten fest, dass

„[...] die Kommunikation mit dem Volk erst dann möglich ist, wenn die Filme die Interessen des Kollektivs höher bewerten als die des individuellen Helden.“²⁴⁶

Und genau in diesen beiden Aspekten stimmt er mit der Meinung des Dritten Kinos und somit Solanas und Getino überein, die ebenfalls ein Mitwirken der Zuschauer im Prozess der Politisierung des Dritten Kinos forderten und in ihrer Filmarbeit die Position des Kollektivs vor die des Individuums stellten. In Sanjinés Filmarbeiten wird jedoch das Schicksal eines Individuums gezeigt, dass auf das Schicksal eines Kollektivs zurückzuführen ist,²⁴⁷ und dadurch wie ein Sinnbild der vergangenen Tatsachen wirkt. Den Wirklichkeitsanspruch dieser Filme äußert er wie folgt:

„Life begins to be expressed in all its power and truth. [...] Popular cinema, in which the fundamental protagonist will be the people [...].“²⁴⁸

Besonders ist, dass ihm die Kritik an seinen Arbeiten sehr wichtig war, um einen Schritt weiter zu kommen, folglich also mithilfe der Kritik der Zuschauer seine Filmarbeit stetig zu verbessern. Gleichzeitig lassen sich die Zuschauer dadurch integrieren und ihre Kreativität kann in nachfolgenden Arbeiten einfließen.²⁴⁹

Der Ansporn der *Grupo Ukamau* war es, Klarheit in der Bevölkerung zu verbreiten:

„We established a series of themes that could clarify historical events and help nullify the huge blanket of misinformation that has been spread over the people to impede the formation of political consciousness.“²⁵⁰

Ihnen wurde klar, dass sie das Interesse der bolivianischen Bevölkerung, in der die Mehrheit aus indigenen Landarbeitern besteht, nur erwecken können, indem sie auch eine Filmsprache

²⁴⁴ Vgl. Sanjinés, Jorge, „Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 62-70, hier S. 62.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S. 62.

²⁴⁶ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 165.

²⁴⁷ Vgl. Näther, Franziska, „Jorge Sanjinés und sein Werk“, in: *Quetzal, Politik und Kultur in Lateinamerika*, online Magazin, Januar 2009, S. 1.

URL: http://www.quetzal-leipzig.de/wpcontent/uploads/Bolivien_Jorge_Sanjinés_und_sein_Werk.pdf [30.6.2014].

²⁴⁸ Sanjinés, „Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema“, S. 63.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 64.

²⁵⁰ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 39.

verwenden, die ihrer Sprache entsprechend und adäquat ist.²⁵¹ Eine direkte Sprache ohne viele Abschweifungen und verschlüsselte Botschaften, eine die klar verständlich ist.²⁵² Denn Sanjinés war der Meinung,

„nur so können wir dieses Publikum interessieren und motivieren. Nur so können wir erreichen, daß dieses Publikum sich völlig mit dem identifiziert, was es auf der Leinwand sieht.“²⁵³

1964 wurde Sanjinés zum Leiter des nationalen bolivianischen Filminstituts berufen und nutzte diese Position, um weitere Arbeiten der Gruppe zu gewährleisten und umzusetzen.²⁵⁴ Jedoch wurde er 1966 nach der Veröffentlichung seines ersten Spielfilms „*Ukamau*“, der im Filmkollektiv der *Grupo Ukamau* entstand und ihnen auch zum Namen verhalf, wieder abgesetzt und daraufhin das Institut komplett geschlossen,²⁵⁵ da „[...] die Regierung den Film offenbar als höchst subversiv empfand [...]“.²⁵⁶ Der Film handelt vom Leben der bolivianischen Indigenen in den Anden und der Vergewaltigung und dem Mord an einer Indiobäuerin durch einen Mestizen, der im Film als Zwischenhändler auftritt und die Gemeinschaft der Indigenen „in Abhängigkeit hält“²⁵⁷, sowie der Rache des Ehemanns.²⁵⁸ Der Film ist als Parabel zu verstehen,²⁵⁹ für das Schicksal der am meisten ausgebeuteten des Systems - den Indigenen,²⁶⁰ die mit den Unterdrückern in Konflikt stehen. Erzählt wird mithilfe eines „neorealistischen Filmstils“²⁶¹, aber auch mit „Motiven der Folklore“²⁶². Er zeigt die Wirklichkeit und Realität der Lebensbedingung der indigenen Bevölkerung und nimmt sich ihrer Mythologie an.

Einer der erfolgreichsten Filme bei dem Sanjinés Regie führte, „*Yawar mallku*“ (*Das Blut des Kondors*)²⁶³ von 1969, der auf wahren Begebenheiten beruht, spricht die Abneigung gegenüber dem US-amerikanischen Imperialismus deutlich an und bringt die Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten die den Indigenen widerfahren erstmals auf die Leinwand. Der Film handelt

²⁵¹ Vgl. Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 166.

²⁵² Vgl. ebd. S. 166.

²⁵³ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 166.

²⁵⁴ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 431.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 432.

²⁵⁶ Ebd. S. 431f.

²⁵⁷ Ebd. S. 431.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 431.

²⁵⁹ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 32.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 32.

²⁶¹ Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 431.

²⁶² Ebd. S. 431.

²⁶³ Ebd. S. 432.

davon, wie bolivianische Indiofrauen in einer Geburtsklinik ohne ihr Wissen von US-amerikanischen Entwicklungshelfern, sogenannten „Peace Corps“, sterilisiert wurden. In den indigenen Gemeinden wurden die Frauen nicht mehr schwanger und einer der Dorfvorsteher findet schließlich heraus, dass die Unfruchtbarkeit der Frauen auf ihre Zwangssterilisation, durchgeführt von den US-amerikanischen Entwicklungshelfern, zurück zu führen ist. Genau diese „Entwicklungshelfer“ stellen sich im Film als „die großen Helfer“ dar, was dem Ganzen eine noch zynischere Note gibt. Der Satz, den die Entwicklungshelferin noch zu ihrer Verteidigung heuchlerisch sagt, als sich die Indigenen schließlich an ihnen rächen wollen, dass sie angeblich nur die Frauen sterilisieren würden, die schon viele Kinder gebärt haben, spitzt das Ganze noch mehr zu, da es in Bolivien ohnehin keine Bevölkerungsexplosion gab.²⁶⁴

Bemerkenswert sind die Auswirkungen des Films, denn er führte sogar dazu, dass die US-amerikanischen „Peace Corps“ 2 Jahre später von der bolivianischen Regierung des Landes verwiesen wurden.²⁶⁵ Einerseits aufgrund der „erdrückenden Beweise“²⁶⁶ gegen sie, andererseits auch aufgrund des erhöhten Drucks seitens der Bevölkerung.²⁶⁷ Denn so wurden nach der Ausstrahlung des Filmes die Arbeiten der „Peace Corps“ von verschiedenen Gruppierungen genauer untersucht und es kam zu Vorfällen, bei denen Mitarbeiter fast gelyncht, sowie anderen der Zutritt zu einer Gemeinde verwehrt wurden.²⁶⁸

Der Film schaffte es, die öffentliche Meinung entscheidend zu beeinflussen und die Leute zu mobilisieren.²⁶⁹ „*Blood of the Condor* proved that revolutionary film could be an effective political weapon.“²⁷⁰

Nach Sanjinés zeigt sich in dem Resultat seine Intention, politisches Kino zu machen und ist eine Bestätigung dafür, dass es möglich ist, revolutionäres Kino umzusetzen, das als Waffe im Kampf dient und funktioniert, also auch ihr selbstproklamiertes „antiimperialistisches Kino.“²⁷¹ Der Film führte folglich durch seine „formulierte Anklage“²⁷² zu politischen Konsequenzen.

²⁶⁴ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 432.

²⁶⁵ Vgl. Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 150.

²⁶⁶ Ebd. S. 150.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 150.

²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 150.

²⁶⁹ Vgl. Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 40.

²⁷⁰ Ebd. S. 40.

²⁷¹ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 146.

²⁷² Ebd. S. 150.

„Im politischen Kampf sollen unsere Filme zum Bewußtwerdungsprozeß beitragen, indem sie die von der offiziellen Geschichtsschreibung ignorierten oder verfälschten historischen Ereignisse rekonstruieren, die Mechanismen der Ausbeutung und Unterdrückung aufzeigen und die dafür Verantwortlichen anklagen.“²⁷³

Einige Mitglieder der Gruppe reisten nach der Fertigstellung des Films mit einem leichten, tragbaren 16 mm Projektor durch das bolivianische Hochland, zu abgelegenen Bergdörfern der Indigenen, um das beabsichtigte Publikum des Films zu erreichen, die indigene Landbevölkerung.²⁷⁴ Sie wollten so den Menschen die sonst keinen Zugang zum Medium Film hatten, eine Möglichkeit dazu bieten. Hier ähnelt das Vorhaben sehr stark dem der *Grupo Chaski* aus Peru, die mit ihren sogenannten „Microcines“ ebenfalls in abgelegene Andendörfer gingen, um mit ihren Filmen einen Art Bildungsauftrag zu „vollziehen“, sowie den mobilen Kinos in Kuba.

„The theme also provided an opportunity for giving substance to the notion of imperialism, which our people saw only as an incomprehensible abstraction.“²⁷⁵

Somit schafften sie es also erstmals mit ihrem Film dem Imperialismus ein Gesicht zu geben.

Sanjinés erkannte, dass die Gemeinschaft der Indigenen ganz stark auf das Kollektiv setzt und dieses über die Interessen des Individuums stellt. So wollte er z.B. einen einzigen Sprecher der indigenen Gemeinde finden und musste feststellen, dass keiner, ohne eine weitere Person aus seiner Gemeinde an der Seite, vor die Kamera treten wollte. Er ertappte sich dabei, dass sie hier einfach naiv vom westlich geprägten Verhaltensmuster ausgegangen sind, dass sich gegensätzlich dazu eine Person sicher fühlt, wenn sie alleine vor die Kamera tritt.²⁷⁶

„Sanjines also remarks upon the fact that, in contrast to a certain Western inclination to bask alone in the limelight, he could not persuade any Indian to act as cinematic spokesperson without sharing the frame with a number of his peers.“²⁷⁷

Ebenso mussten sie während der Dreharbeiten zu „*Yawar mallku*“ (*Das Blut des Kondors*) feststellen, dass sie mit der Annahme falsch lagen, wenn sie den Dorfvorsteher für ihr Projekt überzeugen konnten, auch gleichzeitig das gesamte Dorf hinter ihnen stehen und damit

²⁷³ Sanjinés; Zambrano, „Kino für das Volk – die bolivianische Erfahrung“, S. 165.

²⁷⁴ Vgl. O.A., URL: <http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Sanjin-s-Jorge.html> [17.5.2014].

²⁷⁵ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 40.

²⁷⁶ Vgl. Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 17.

²⁷⁷ Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 17.

einverstanden sein würde. Denn die Dorfgemeinschaft widersetzte sich erst und war gegen das Vorhaben von Sanjinés und seiner Filmcrew, einen Film in ihrer Gemeinde mit den Einwohnern zu drehen.

„We had thought that by mobilizing one man who was powerful and influential, we could mobilize the rest of the group, whom we assumed to be vertically dependent on their leader. We had not understood, until that moment, that the indigenous people gave priority to collective over individual interests.“²⁷⁸

Mit dem 1977 im Exil entstandenen Film „*Fuera de aqui!*“ (Raus hier!) zielte man auf den subversiven „Kampf gegen den Imperialismus“²⁷⁹ ab, was sich schon im Titel selbst ausdrückt. Auch hier kann man wieder einen Bogen zu Solanas und Getino spannen, da sie ebenfalls deutliche Kampfansagen gegen den amerikanischen Imperialismus aussprechen. Sanjinés äußerte sich in dem Zusammenhang wie folgt:

„We offered our films as weapons against the two-headed enemy that had been identified in Bolivia: the ruling class and Yankee imperialism.“²⁸⁰

In seinen Filmen behandelte Sanjinés oft historische Ereignisse, die er an Originalschauplätzen mit Laiendarstellern drehte, die teilweise das Ereignis selbst erlebt und übererlebt hatten. So geschehen im Film „*El coraje del pueblo*“ (Der Mut des Volkes, 1971), der das Massaker an Minenarbeitern von 1967 zeigt und die Filme so eine außerordentliche, emotional aufgeladene Authentizität bekommen.²⁸¹ Hierin wird ihr Leitgedanke eines Kinos „from the people, to the people“²⁸² noch eine Schritt weitergeführt. Durch die aktive Partizipation einer mobilisierten Masse von Laiendarstellern, die das Massaker nachstellten, teilweise wiedererlebten und ihre persönlichen Erfahrungen des Ereignisses miteinbrachten und so ihre Emotionen frei ausdrücken konnten.²⁸³ Denn die *Grupo Ukamau* verzichtete bei der Szene des Massakers bewusst darauf Anweisungen vorzugeben und die Szene streng durchzuplanen. Die spontanen Gefühlsausbrüche der Laiendarsteller wurden in einer einzigen Einstellung aufgenommen und so glich der Filmdreh einem realistischen Ereignis:

²⁷⁸ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 46.

²⁷⁹ Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 433.

²⁸⁰ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 38.

²⁸¹ Vgl. Näther, „Jorge Sanjinés und sein Werk“, S. 2.

URL: [http://www.quetzal-leipzig.de/wpcontent/uploads/Bolivien Jorge Sanjines und sein Werk.pdf](http://www.quetzal-leipzig.de/wpcontent/uploads/Bolivien_Jorge_Sanjines_und_sein_Werk.pdf) [30.6.2014].

²⁸² O.A. URL: <http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Sanjin-s-Jorge.html> [17.5.2014].

²⁸³ Vgl. Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 41.

„A large number of simultaneous scenes had to be captured on the spot, very quickly, in order not to lose them, since, like reality itself, they could never be repeated. [...] and it would only be present once.“²⁸⁴

Es sind also Filmbilder die von den Leuten selbst kreiert wurden. Damit erlangte der Film noch mehr Authentizität und genau dies führte nach Sanjinés zu einem echten revolutionären Kino,²⁸⁵ denn

„a revolutionary process does not exist, nor is it ever realized, *except* through the mobilization and dynamic participation of the people. Likewise with revolutionary cinema.“²⁸⁶

Die Entstehung und der Verlauf der Kinematografie in Bolivien, sowie die Arbeiten von Sanjinés sind von der allgemeinen Unterentwicklung des Landes geprägt.²⁸⁷ Jedoch schafft er es trotz der schwierigen Umstände, wie niedrige Budgets, der nichtvorhandenen Filmindustrie in Bolivien und dem Leben im Exil, künstlerisch innovative, sowie kraftvolle und ausdrucksstarke politische Filme zu machen, die auch über die Grenzen Lateinamerikas bekannt wurden.²⁸⁸

4.1.1.2 Cinema Novo aus Brasilien

Das Cinema Novo gründete sich 1962 in Brasilien, und war eines der Vorreiter der Filmbewegung des „Neuen Lateinamerikanischen Kinos“. Cinema Novo bedeutet „Neues Kino“ und genau das wollten die brasilianischen Filmemacher nun umsetzen, ein neues Kino das gegensätzlich ist zum kommerziellen Kino im Land. Ein Kino das die harte Realität zeigt und sich auf die eigenen Traditionen bezieht, um das nationale Kino wieder in den Vordergrund zu rücken. Das Volk erweckte nun das Interesse der Filmemacher, woraufhin letztere es zum Gegenstand ihrer Filme machten,²⁸⁹ denn „[...] eine umfassende Interpretation der

²⁸⁴ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, S. 42.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 41.

²⁸⁶ Sanjinés, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience S. 47.

²⁸⁷ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 30.

²⁸⁸ O.A. URL: <http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Sanjin-s-Jorge.html> [17.5.2014].

²⁸⁹ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 41

brasilianischen Gesellschaft [ist] eine der wichtigsten Forderungen des Cinema Novo.“²⁹⁰ Die Bewegung wurde von jungen Regisseuren getragen, die sich alle zum Ziel machten, ein neues Kino in Brasilien umzusetzen, eines das kritisch, authentisch und volkstümlich ist. Sie wollten in ihren Filmen die Realität, die Misere und Unterentwicklung Brasiliens zeigen.

„Cinema Novo is not one film but an evolving complex of films that will ultimately make the public aware of its own misery.“²⁹¹

Bei den brasilianischen Filmschaffenden kam es Anfang der 60er Jahre zu einem „euphorischen Klima der Erneuerung, verbunden mit der Vorstellung nahezu unbegrenzter Möglichkeiten.“²⁹² Dies wurde von der kubanischen Revolution, aber auch vom neuen Filmgeschehen in anderen Ländern wie Frankreich (Nouvelle Vague), England (British New Wave), Kuba und Argentinien beeinflusst.²⁹³ Man wollte ebenso wie im Dritten Kino eine „kulturelle Entkolonisierung“²⁹⁴ durchführen, um unabhängiges Kino zu gestalten und um sich von der Beeinflussung und Bevormundung der USA und anderen Ländern im Kulturbereich loszusagen. Außerdem wollte man sich auf alte Traditionen, Motive und Stilformen zurück besinnen und setzte auf eine komplett neue Filmsprache und Filme, welche „[...] in der Verallgemeinerung die Dynamik der Revolte“²⁹⁵ enthalten.

Im Manifest von 1975 an den brasilianischen Kulturminister, das von sehr vielen Intellektuellen und Künstlern unterzeichnet wurde,²⁹⁶ heißt es wie folgt:

„Ein Prozeß der Zerstörung unserer nationalen Identität und unserer kulturellen Unabhängigkeit hat um sich gegriffen, unsere Gewohnheiten und unseren Geschmack verändert. [...] Die brasilianische Kultur ist im Verschwinden begriffen.“²⁹⁷

Der Filmemacher Carlos Diegues sagte 1962 „Cinema Novo is only part of a larger process transforming Brazilian society and reaching, at long last, the cinema“²⁹⁸ und bringt damit zum

²⁹⁰ Bernardet, Jean-Claude, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 95-116, hier S. 114.

²⁹¹ Rocha, Glauber, „An Esthetic of Hunger“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 59-61, hier S. 61.

²⁹² Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 413.

²⁹³ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 42.

²⁹⁴ Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 413.

²⁹⁵ Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 101.

²⁹⁶ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 36.

²⁹⁷ Ebd. S. 36.

²⁹⁸ O.A. URL: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Brazil-CINEMA-NOVO.html> [15.6.2014].

Ausdruck, dass die brasilianischen Filmmacher des Cinema Novo ebenfalls den Film als ein Instrument für den Transformationsprozess der Gesellschaft, die politische, wie soziale Veränderung, einsetzen wollten. Die Arbeiten der Brasilianer gleichen damit dem Vorhaben Getino und Solanas mit ihrem Dritten Kino.

„Einen brasilianischen Film anstelle eines nordamerikanischen vorzuführen, war in dieser Situation bereits ein politischer Akt“²⁹⁹. Durch dieses Zitat zeigt sich mit welcher starken Dominanz Filme aus den USA zur damaligen Zeit in den brasilianischen Kinos vertreten waren und welche Besonderheit es darstellte, einen brasilianischen Film zu zeigen. Das Zeigen von heimischen Produktionen wurde folglich als antiimperialistischer Kampf assoziiert.³⁰⁰

Beeinflusst war man im Schaffen des Cinema Novo vom italienischen Neorealismus, ausgedrückt durch die soziale Realität, sowie der Nouvelle Vague aus Frankreich und ihrer Ideologie, einen kritischen Blick auf die westlich geprägte Modernität zu werfen.³⁰¹ Man setzte ebenso auf nicht professionelle Schauspieler und den neorealistisch geprägten dokumentarischen Stil, um authentischer zu wirken, aber auch weil sie es als eine kritische Ästhetik empfanden.³⁰² Eine Besonderheit bestand in Brasilien zudem darin, dass per Gesetz von 1967 verordnet wurde, dass an 56 Tagen im Jahr jedes Kino einheimische Filme zeigen musste.³⁰³ Die ersten Werke des Cinema Novo, „*Vidas secas*“ (*Nach Eden ist es weit*, wörtlich: Karges Leben, 1963)³⁰⁴ von Nelson Pereira dos Santos, sowie Glauber Rocha „*Deus e o diabo na terra do sol*“ (*Gott und Teufel im Land der Sonne*, 1964)³⁰⁵, beschäftigen sich mit den elenden Lebenssituationen der Bauern im Nordosten Brasiliens. Beide wurden 1964 in Cannes gezeigt,³⁰⁶ was wiederum die starke internationale Resonanz verdeutlicht, die dem Cinema Novo entgegen gebracht wurde.

Der Film „*Vidas secas*“ handelt vom Elend einer Bauernfamilie, die ständig auf der Suche nach Arbeit, durch eine der trockensten Gegenden von Brasilien, den Sertão, streift. Der Hunger, die Armut, sowie die ausweglose Situation dieser Familie sind beispielhaft für das Elend vieler Brasilianer.

²⁹⁹ Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 96.

³⁰⁰ Vgl. ebd. S. 96.

³⁰¹ Vgl. O.A. URL: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Brazil-CINEMA-NOVO.html> [15.6.2014].

³⁰² Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 741.

³⁰³ Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 115.

³⁰⁴ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 43.

³⁰⁵ Ebd. S. 43.

³⁰⁶ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 412.

Geprägt vom neorealistischen Filmstil sind „[...] die Bilder von höchster Intensität [und] vermitteln die Realität so eindringlich“³⁰⁷. Rochas Film „*Deus e o diabo na terra do sol*“ ist eine dichte methaphorische Geschichte³⁰⁸ über ein Bauernpaar, das seinen Großgrundbesitzer erschlägt und dann flieht.

Der Film „*Os fuzis*“ (Die Gewehre, 1963)³⁰⁹ von Ruy Guerra, befasst sich ebenso wie „*Vidas secas*“ mit dem Zustand des Hungers, hier explizit mit der Hungersnot im Sertão, unter der die Bewohner von dort zu leiden hatten, sowie der Konfrontation zwischen Soldaten und Bauern.³¹⁰ Andere Filme des Cinema Novo befassen sich ebenfalls mit historischen Themen.

Glauber Rocha, einer der Shooting Stars des brasilianischen Kinos und das *enfant terrible* des Cinema Novo,³¹¹ weil er sich an keine Konventionen in seinen Filmen hält, verfasste passend zu den immer wieder auftretenden Themen des Hungers in den Filmen und der damit zusammenhängenden drastischen Situation in Brasilien, seinen Essay von 1965 „An Esthetic of Hunger“³¹² - die Ästhetik des Hungers. Rochas Aussage „an idea in the head and a camera in hand“³¹³, verdeutlicht seine unkonventionelle Art des Filmemachens. In seinem Essay nimmt er sich dem Filmstil des Hungers an, „our originality is our hunger [...]“³¹⁴. Hunger ist hier als Symbol bzw. als der Zustand des Hungers Brasiliens erläutert und der damit zusammenhängenden Vormachtstellung aus dem Ausland und dem Abhängigkeitszustand Brasiliens auf ökonomischer, politischer und kultureller Ebene. Darin erläutert er auch den immer wieder verwendeten Begriff des Neokolonialismus Lateinamerikas:

„[...] what distinguishes yesterday's colonialism from today's colonialism is merely the more polished form of the colonizer and the more subtle forms of those who are preparing future domination.“³¹⁵

„Wherever one finds filmmakers prepared to film the truth and oppose the hypocrisy and the repression of intellectual censorship there is the living spirit of Cinema Novo; [...]“³¹⁶

³⁰⁷ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 43.

³⁰⁸ Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 742.

³⁰⁹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films* S. 43.

³¹⁰ Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 741.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 742.

³¹² Rocha, „An Esthetic of Hunger“, S. 59.

³¹³ Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 742.

³¹⁴ Rocha, „An Esthetic of Hunger“, S. 60.

³¹⁵ Rocha, „An Esthetic of Hunger“, S. 59.

³¹⁶ Ebd. S. 61.

Im Unterschied zum Dritten Kino wich man im Cinema Novo weder auf andere Vorführungsstätten aus, noch setzte man auf neue Kommunikationsstrukturen außerhalb des Systems,³¹⁷ wie z.B. das alternative argentinische Vertriebsnetz im Untergrund. Sie nutzten weder alternative Verbreitungsstrukturen, noch setzten sie auf ein anderes Publikum, sondern lehnten das Cinema Novo, an das kommerzielle Kino an und nutzten die schon vorgegebenen Bereiche dieses Kinos. Außerdem hatten die Filmemacher des Cinema Novo keine eigene Strategie, sondern erhofften sich noch einen ökonomischen Gewinn, wenn sie den gleichen Weg wie das kommerzielle Kino einschlugen.³¹⁸ Aber genau darin sieht Jean-Claude Bernardet den Widerspruch im Cinema Novo, den er in seinem Text anführt, die „[...] widersprüchliche Strategie von der Eroberung des Filmmarktes und vom gleichzeitigen Aufbau eines `revolutionären Volkskinos`.“³¹⁹ Das Publikum war jedoch für so eine neue Art von Filmen, den kritischen Filmen des Cinema Novo, nicht prädestiniert.³²⁰ Die Brasilianer wollten ebenso Unterhaltungsfilme sehen, die vom Alltag ablenken und keine in denen ihnen das alltägliche Elend vor Augen geführt wird. So versäumten es die Filmemacher des Cinema Novo, ihre politischen Filme auch einem dazu passenden, adäquaten Publikum vorzuführen, Zielgruppen, wie z.B. Aktivisten, die ihre in den Filmen dargestellten Themen diskutieren und sich politisch engagieren würden.³²¹ Bernardet ist jedoch auch der Meinung, dass die Verbreitung der Filme des Cinema Novo in Gewerkschaften oder Arbeitervierteln keinen Erfolg gehabt hätte, „[...] denn sie behandelten die Probleme in einer diesen Zuschauern fremden Sprache.“³²² Sie fanden ihr Publikum eher im Intellektuellenkreis. Das Cinema Novo hat nach Bernardet „zwar als politisch-kulturelle Filmbewegung eine Diskussion über Brasilien, Lateinamerika und die Unterentwicklung geführt, aber eigentlich keine wirklich politische Diskussion.“³²³ Denn sie schlossen sich nicht, wie in Argentinien, mit den vorhandenen politischen Bewegungen zusammen, die sich organisiert hatten und kämpften. Die „revolutionär motivierten Gruppen der brasilianischen Arbeiterbewegung“³²⁴, die „Ligas Camponesas“³²⁵ wurden von den Filmemachern des Cinema Novo weitestgehend ignoriert.³²⁶ Diese Tatsache stellte nach Bernardet auch „eine Schwäche des Cinema Novo“³²⁷ dar, die wiederum auch darauf zurück zu

³¹⁷ Vgl. Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 99.

³¹⁸ Vgl. ebd. S. 99.

³¹⁹ Ebd. S. 103.

³²⁰ Vgl. ebd. S. 99.

³²¹ Vgl. ebd. S. 99.

³²² Ebd. S. 99.

³²³ Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 100.

³²⁴ Ebd. S. 116.

³²⁵ Ebd. S. 116.

³²⁶ Vgl. ebd. S. 116.

³²⁷ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 43.

führen ist, dass sich die Filmemacher des Cinema Novo nicht alle einer klaren gemeinsamen politischen Linie zuordnen ließen.³²⁸

Bis ins Jahr 1964 lag der Unterschied darin, dass ihre Filmarbeit nicht von Repression und Zensur bedroht waren,³²⁹ weshalb sie auch keine Notwendigkeit darin sahen, in den Untergrund zu gehen, bzw. auch „außerhalb des offiziellen und kommerziellen Systems“³³⁰ ihre Filme zu verbreiten.³³¹ Erst mit dem Militärputsch von 1964 änderte sich die Situation und die Filmemacher konnten dem nichts entgegen bringen.³³² Im Jahre 1968 waren die Repressionen so stark ausgeprägt, dass jegliche Art von oppositionellen Äußerungen im Keim erstickt wurden und eine Erneuerung im politischen Filmschaffen des Cinema Novo mit sich brachten.³³³ Durch die verstärkte Zensur und Unterdrückung griffen die Filmemacher nun auf die Symbolik von Metaphern zurück,³³⁴ und kritisierten die Zustände der Gesellschaft somit nicht mehr direkt. Aufgrund dieser repressiven politischen Situation wandten sie sich vom „kritischen Realismus“³³⁵ ihrer bisherigen Filme ab, um von nun an Metaphern als „Darstellung der Wirklichkeit“³³⁶ einzusetzen. Daraus entwickelte sich ein Metaphern-Kino Brasiliens, der sogenannte „Tropikalismus“³³⁷. In diesem wurden viele volkstümliche, sowie religiöse Motive verwendet und eine „üppige Bilderflut“³³⁸ aus einem Mix aus „Mystik und Legende, von Kult und Ritus“³³⁹, sowie „[...] seiner bizarren und surrealistischen Elemente [...]“³⁴⁰ gezeigt.

4.1.1.3 Der revolutionäre Film im sozialistischen Kuba

Kurz nach dem Sieg der Revolutionsbewegung wurde in Kuba ein nationales Filminstitut gegründet, das ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos- Kubanisches Institut für Filmkunst und Filmindustrie)³⁴¹ und die Filmindustrie damit verstaatlicht. Das

³²⁸ Vgl. Bernardet, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, S. 101.

³²⁹ Vgl. ebd. S. 103.

³³⁰ Ebd. S. 104.

³³¹ Vgl. ebd. S. 103f.

³³² Vgl. ebd. S. 104.

³³³ Vgl. ebd. S. 111.

³³⁴ Vgl. ebd. S.112.

³³⁵ Ebd. S. 112.

³³⁶ Ebd. S. 112

³³⁷ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 45.

³³⁸ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 45.

³³⁹ Ebd. S. 45.

³⁴⁰ Ebd. S. 45.

³⁴¹ Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 440.

ICAIC war nun verantwortlich für Produktion und Vertrieb der gesamten Filmindustrie Kubas.³⁴² Die Gründung ebnete der kubanischen Kinematographie den Weg zu einer führenden Position in Lateinamerika,³⁴³ und führte zu einer weitestgehend freien künstlerischen Filmarbeit, „[...] ICAIC allows a high degree of diversity in the form and content of the films it produces [...]“.³⁴⁴ Hervorzuheben ist hier die avancierte Dokumentarfilmarbeit von kubanischen Filmemachern zur Wirklichkeitsdarstellung der gesellschaftlichen und politischen Veränderung. Hier machte sich Santiago Alvarez auch außerhalb Kubas einen Namen. Bis Ende der 70er Jahre ist die Herstellung von Wochenschauen und Dokumentarfilmen ein Schwerpunkt des ICAIC geblieben.³⁴⁵ Die sogenannten „*Noticiero*“ Wochenschau wurde von Alvarez umgesetzt und inspirierte ihn ab 1961 zu eigenen bahnbrechenden Dokumentarfilmen, wie z.B. „*Hanoi, martes 13*“ (Hanoi, Dienstag der 13. ,1967),³⁴⁶ die das Bild des kubanischen Dokumentarfilms international prägten.

Mit dem Gesetz Nr. 169 vom 20. März 1969 wurde von der neuen Regierung in Kuba Film als Kunst definiert und in das Gesetzbuch aufgenommen.³⁴⁷ Nach dem kubanischen Filmemacher Julio García Espinosa wollten sie:

„[...] den Film nicht einfach als Kommunikationsmittel definieren, d.h. auf eine Vermittlungsform reduzieren, die irgendetwas propagiert. Denn Film ist mehr, ist ein Mittel, das in sich selbst Ausdruckskraft besitzt.“³⁴⁸

Mit der Definition als „Kunst“ sollte die kulturelle Bedeutung des Mediums Film betont werden.³⁴⁹ Und diese kulturelle Bedeutung erschließt sich auch schon allein aus dem Begriff der Filmkunst, einer nationalen Filmkunst. Nach Julianne Burton haben die Organisationsstrukturen und kulturellen Strategien des ICAIC auf die sich veränderten Forderungen des Revolutionsprozesses geantwortet.³⁵⁰

Mit dem Beginn eines kubanischen Sozialismus unter der Regierung von Fidel Castro entstanden Filme aus einem neuem Blickwinkel und hinter dieser Ausdrucksform entwickelte sich eine neue Art der Filmauffassung. Sie wollten nun der bisherigen, von Hollywoodfilmen

³⁴² Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America, S. 743.

³⁴³ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 440.

³⁴⁴ Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 16.

³⁴⁵ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 440.

³⁴⁶ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 441.

³⁴⁷ Schumann, Peter B., „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus; Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutierrez Alea“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 117-143, hier S. 117.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 117.

³⁴⁹ Vgl. ebd. S. 117.

³⁵⁰ Vgl. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, S. 47.

überschwemmten Kinolandschaft in Kuba, die Stirn bieten und ein eigenständiges, nationales, als auch revolutionäres Kino in Kuba etablieren. Also ein Oppositionskino zu Hollywood, um damit Widerstand zu leisten gegen den bis dato vorherrschenden amerikanischen Imperialismus. Sie konzentrierten sich nun darauf, eine nicht rein kommerziell orientierte Filmindustrie aufzubauen. Ihre Filme mussten „[...] den ideologischen Kampf auf der Leinwand [weiter] führen [...]“³⁵¹, folglich politisch und revolutionär sein. Sie beschäftigten sich in ihren Filmen mit der Realität, der Geschichte Kubas und mit den Erfahrungen und Erlebnissen der Revolution. Aus dem bisherigen, von amerikanischen Filmen dominierenden Kino in Kuba, machten sie ein authentisches mit ihren eigenen Produktionen und anderen Filmen aus dem Ausland. Ein Kino, das eine kritische Rolle einnahm und das soziale Bewusstsein bestärkte.³⁵²

In Kuba festigte sich noch dazu die Arbeit der mobilen Kinos. Dieses „fahrende Kino auf Rädern“, das auch in die abgelegensten ländlichen Gebiete kam, mithilfe von Lastwagen, Fuhrwerken, gepackten Tieren und auch wenn nötig mit 2 Motorbooten.³⁵³ Den Leuten wurde damit eine Kinounterhaltung ermöglicht, da sie sonst keinen Zugang zu Kino oder Fernsehen hatten. Ein Kino also für die „Kommunikation mit dem Volk“.³⁵⁴ Espinosa sprach ebenso von einer „audiovisuellen Alphabetisierung [sic!]“³⁵⁵ des kubanischen Volkes, bei dem sie ein kritisches Bewusstsein entwickeln wollten gegenüber den Kommunikationsmedien, wie Film und Fernsehen.³⁵⁶ Durchgeführt mithilfe von speziellen „Filmsendungen im Fernsehen: die breite Information über das Medium“³⁵⁷ liefern, sowie „die praktische Einübung in das Medium als ein Mittel, über eigene Probleme zu reflektieren, die eigene Realität zu analysieren.“³⁵⁸

Der Essay „*For an Imperfect Cinema*“ von 1969 im Magazin *Cine Cubano* erstmals veröffentlicht - von Julio García Espinosa, Filmregisseur und ehemaliger Direktor des kubanischen Filminstituts, wird als erstes Manifest der Filmbewegung des „Neuen Lateinamerikanischen Kinos“ betrachtet.³⁵⁹ Er beschäftigt sich mit der Auffassung eines revolutionären, nicht-perfekten Kinos in Kuba, um damit einen Beitrag zum kulturellen Transformationsprozess zu leisten, denn „die Revolution [ist] bei uns so anwesend wie sonst

³⁵¹ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 121.

³⁵² Vgl. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, S. 47.

³⁵³ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 66.

³⁵⁴ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 140.

³⁵⁵ Ebd. S. 132.

³⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 132.

³⁵⁷ Ebd. S. 132.

³⁵⁸ Ebd. S. 132.

³⁵⁹ Burton, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, S. 4.

nirgendwo³⁶⁰ und lehnt darin die technischen und ästhetischen Kriterien des dominanten Kinos Hollywoods ab.³⁶¹ Außerdem setzt er sich darin für die Form des Filmemachens ein, aus den ökonomischen Einschränkungen eine Stärke zu machen und diese für sich zu nutzen.³⁶² Espinosa war beeinflusst vom italienischen Neorealismus, da er in Rom sein Filmstudium am „Centro Sperimentale di Cinematografia“³⁶³ (Experimentelles Zentrum für Kinematographie) absolvierte, ebenso wie ein weiterer kubanischer Filmemacher, Tomás Gutiérrez Alea.³⁶⁴ Beide schlossen sich der Revolution an und waren Mitbegründer des ICAIC.³⁶⁵ Che Guevara selbst sah, wie Espinosa und Alea, die Notwendigkeit für ein eigenes, nationales Kino und förderte dementsprechend ihre filmische Arbeit.³⁶⁶ Mit der Unterstützung von Fidel und Raul Castro entstanden schließlich „[...] die ersten Dokumentarfilme, die ersten cubanischen Filme nach dem Sieg der Revolution, gleichzeitig mit den ersten Gesetzen: über die Agrarreform und über die Mietpreissenkung“³⁶⁷, umgesetzt in den beiden Filmen „*Esta Tierra Nuestra*“ (Dieses Land gehört uns, 1959) von Tomás Gutiérrez Alea, in dem es um die „elende Situation der Bauern und der notwendigen Landreform“³⁶⁸ geht und „*La Vivienda*“ (Die Wohnung, 1959) von Julio García Espinosa.³⁶⁹ Dieser handelt von „der Wohnungsnot und den menschenunwürdigen Wohnverhältnisse“³⁷⁰ in Havanna.

In seinem Manifest hält Espinosa fest, dass *imperfect cinema* vor allem den Prozess, der die Probleme hervorruft, zeigen muss,³⁷¹ d.h. also die Probleme in denen sich die Leute befinden und dass sie selbst in der Lage sind ihre Situation zu ändern, indem sie aufzeigen warum es diese Probleme überhaupt gibt. Er argumentiert hier, dass das Kino ein wichtiger Bestandteil des revolutionären Kampfes ist.

³⁶⁰ Espinosa, Julio García, „Für ein nicht-perfektes Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 20-38, hier S. 22.

³⁶¹ Vgl. Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 5.

³⁶² Vgl. Chanan, „New Cinemas in Latin America“, S. 744.

³⁶³ Bremme, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, S. 6.

³⁶⁴ Vgl. ebd. S. 6.

³⁶⁵ Vgl. Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 119.

³⁶⁶ Vgl. Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 119.

³⁶⁷ Ebd. S. 119.

³⁶⁸ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 69.

³⁶⁹ Vgl. Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 119.

³⁷⁰ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 69.

³⁷¹ O.A. URL: <http://thirdcinema.blueskylimit.com/texts.html> [20.6.2014].

„Stellen wir die Folklore nicht mehr mit demagogischen Stolz, mit einer beifallsspendenden Natur zur Schau, zeigen wir sie vielmehr als eine grausame Anklage, als ein schmerzhaftes Zeugnis über das Niveau, auf dem die Völker zwangsweise ihre künstlerische Schöpferkraft beschränken mussten.“³⁷²

Damit weist er direkt auf den geschichtlichen Verlauf der Filmindustrien in Lateinamerika hin und kritisiert das damalige Stilmittel der Folklore, das in einigen lateinamerikanischen Ländern eigene erfolgreiche Filmgenre hervorbrachte wie z.B. in Mexiko und Brasilien. Er kritisiert es als eine niedere kreative Filmarbeit, für die man nicht aus der vollen kreativen Fähigkeit schöpfen konnte und daher als unterentwickelt zurück blieb. Er hebt damit die Entstehung und den Einsatz des neuen Dokumentarfilmgenres hervor, vor allem wenn man auf Kuba blickt. Die Arbeit der Filmemacher ist stark antiimperialistisch geprägt und Alea äußerte sich dazu wie folgt:

„die cubanischen Filmschaffenden stehen an der vordersten Front der sozialen und politischen Auseinandersetzung. Deshalb wird es keinem einfallen, einen pro-imperialistischen Film zu machen.“³⁷³

Wie auch im Dritten Kino, setzten die Filmemacher in Kuba auf ein Arbeiten im Kollektiv bei der Filmherstellung, z.B. auf den Regisseur der, [...] seine Spezialisierung überwunden und sich gleichermaßen in allen Sektoren seiner Arbeit sachkundig gemacht hat.“³⁷⁴ Nach Espinosa musste er sich jedoch auch „als Teil eines Kollektivs verstehen, in dem es eine Arbeitsteilung gibt wie in jeder Fabrik.“³⁷⁵ In ihrem politischen Kontext des Sozialismus war das Arbeiten im Kollektiv sogar noch verstärkt, wie z.B. durch das Arbeiten in verschiedenen Gremien aus Filmschaffenden, die sich zwei Mal wöchentlich trafen,³⁷⁶ um sich über geplante Projekte auszutauschen, sowie um nationale, wie internationale Filme zu analysieren.³⁷⁷ In aufgeteilten Gruppen wurden die Projekte ausführlich auf ihre Relevanz und Kosten diskutiert.³⁷⁸ Ein Unterschied und eine Besonderheit, die sich hier in Kuba herausstellten sind die, dass das Kino im kubanischen Sozialismus damals auch als eine „industrielle Aktivität“³⁷⁹ gesehen wurde und nicht nur als eine „kulturelle.“³⁸⁰ Das nationale Kino hat hier einen nationalen Stellenwert, und

³⁷² Espinosa, „Für ein nicht-perfektes Kino“, S. 28.

³⁷³ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 125.

³⁷⁴ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 122.

³⁷⁵ Ebd. S. 123.

³⁷⁶ Vgl. ebd. S. 125.

³⁷⁷ Vgl. ebd. S. 121.

³⁷⁸ Vgl. ebd. S.122.

³⁷⁹ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 127.

³⁸⁰ Ebd. S. 127.

deshalb auch der Aufbau einer eigenen Filmindustrie. Sie wollten „[...] ein Kino für das Volk machen, ein revolutionäres Kino, das den Aufbau des Sozialismus in Cuba unterstützt.“³⁸¹

In Argentinien sah die Situation in den 60er Jahren für die Filmemacher, die politische und ideologische Filme machten, grundlegend anders aus. Denn sie machten regimekritische Filme gegen die herrschende, repressive Diktatur, und nicht wie in Kuba politisch-oppositionelle gegen die Ideologie der ehemaligen Regierung und dem damit verbundenen Einfluss der USA. Also antiimperialistische, revolutionsgeprägte Filme, die die Wirklichkeit Kubas darstellten, für die Konsolidierung des Sozialismus in der kubanischen Gesellschaft. In Argentinien hatten die politischen Filmemacher, wegen der repressiven Diktatur, keine andere Möglichkeit als in den Untergrund zu gehen und den kommerziellen Weg zu meiden, um ihre freie Filmarbeit zu realisieren. Sie hatten keine staatliche Unterstützung wie in Kuba, sondern wurden eher daran gehindert ihre Filme zu veröffentlichen. Sie wollten in Argentinien auch aus Überzeugung nicht den kommerziellen Weg einschlagen, da er zum Scheitern verurteilt war, sondern den politisierenden durch die Gewerkschaften und linksgerichteten politischen, wie sozialen Organisationen. Aber auch in Kuba wollten sie nach und nach ihre Filme im nicht-kommerziellen Bereich verbreiten, wie z.B. durch die Filmvorführungen auf dem Land und in Schulen, sowie in Gewerkschaften.³⁸²

Warum sich die Filmemacher in Kuba so stark auf die Herstellung von Kinofilmen konzentrierten, erklärt der kubanische Filmemacher Alea mit folgender Aussage:

„Weshalb wir uns dennoch auf das Kino konzentrierten, hängt damit zusammen, daß das Fernsehen eben auch ein Erbe war, das wir von der Diktatur übernommen haben. Und eine Sache zu verändern, die man geerbt hat, ist sehr viel schwieriger, als etwas Neues anzufangen. Außerdem war es sehr wichtig, das, was in Cuba vor sich ging, international bekannt zu machen. Diese Möglichkeit hat das Fernsehen nicht.“³⁸³

³⁸¹ Schumann, „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“, S. 136.

³⁸² Vgl. ebd. S. 131.

³⁸³ Ebd. S. 120.

4.2 Die neue Filmbewegung des Dritten Kinos – „Hacia un Tercer Cine“ (Für ein Drittes Kino) und seine Theorie und Praxis

Im Folgenden wird ausgehend vom Manifest als Grundlage „*Hacia un Tercer Cine*“ (Für ein Drittes Kino) von Fernando E. Solanas und Octavio Getino, die neue Filmbewegung des Dritten Kinos erläutert und ihre Ansichten und Absichten für ein politisches Kino in Lateinamerika aufgezeigt und veranschaulicht, sowie die Theorie und Praxis erläutert.

Die Premiere des Films „*La Hora de los Hornos*“ von Fernando E. Solanas und Octavio Getino beim „International Festival of New Cinema“ von Pesaro in Italien 1969 und das von den beiden verfasste einflussreiche Manifest „*Hacia un Tercer Cine*“ (Für ein Drittes Kino) des selben Jahres, legten den Grundstein für die neue Filmbewegung des Tercer Cine - des sogenannten Dritten Kinos. Dieses wiederum gilt als ein Teil der Filmbewegung des „Neuen Lateinamerikanischen Kinos- Nuevo Cine Latinoamericano“. Die Konferenz der Filmemacher in Viña de Mar, Chile 1969, leitete das „Neue Lateinamerikanische Kino“ ein, worin das Dritte Kino ein wichtiger Bestandteil und Wegbereiter wurde.

Fernando E. Solanas und Octavio Getino gründeten mit Gerardo Vallejo 1965 das Filmkollektiv *Grupo Cine Liberación* in Argentinien und ihr erster veröffentlichter Film, der 3-teilige monumentale Dokumentarfilm „*La Hora de los Hornos*“ behandelt die politische Geschichte Argentinien seit der Unabhängigkeit. 1968 wurde er nach 2-jähriger Arbeit daran, in Italien fertiggestellt. Er gilt als Klassiker des politischen Dokumentarfilms aus Lateinamerika und ist stark agitatorisch. Er zeigt Stationen der Geschichte Argentinien als Beispiel für die Situation Lateinamerikas als Subkontinent der Unterentwicklung, der Ausbeutung, des Mangels und der extremen sozialen Gegensätze. Sie klagten die Ungerechtigkeiten, die den Lateinamerikanern widerfuhr mithilfe einer rasanten Montagetechnik an. Aber genau dagegen wollten sie mit ihrer ins Leben gerufenen neuen politischen Filmbewegung vorgehen. Diese Bewegung wurde sozusagen gefordert und war nicht mehr abzuwenden, bzw. aufzuhalten, da die neue historische Situation und der Prozess des anti-imperialistischen Kampfes eine neue, revolutionäre Haltung der Filmemacher der Welt verlangte.³⁸⁴ Der Film war wie ein „Akt“ und eine „Waffe“ der Befreiung. Ihr Manifest „*Hacia un Tercer Cine*“ (Für ein Drittes Kino) wurde im Oktober 1969 in der 13. Ausgabe des Magazins *Tricontinental* erstmals veröffentlicht von der OSPAAAL

³⁸⁴ Vgl. Getino, Octavio/ Fernando Solanas, „Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 33-58, hier S. 34; (Orig. *Tricontinental* no. 13, 1969)

(Organization of Solidarity of the People of Asia, Africa & Latin America) in Paris,³⁸⁵ wurde in mehrere Sprachen übersetzt und hatte weitreichende Folgen. Das Manifest fasst die Haupteigenschaften und Haupteinstellungen des Dritten Kinos zusammen. Sie definieren es als ein Kino der Befreiung, was sie im Untertitel ihres Manifestes festhalten: „*Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*.“³⁸⁶

Inspiziert von der kubanischen Revolution, forderten sie ein neues politisches Kino, das die gesellschaftlichen Verhältnisse aufzeigen und verändern soll. Somit hatte die Filmbewegung des Dritten Kinos ihren Ursprung in Lateinamerika, jedoch schlossen sich auch bald darauf Filmemacher aus Asien und Afrika der Bewegung an, also auch Filmemacher aus anderen Ländern der sogenannten Dritten Welt. Mithilfe des Manifestes „*Hacia un Tercer Cine*“ schlugen die beiden Filmemacher eine neue kinematografische Sprache vor und forderten ein „Kino der Dekolonisation“³⁸⁷ und der Befreiung“³⁸⁸. Eines das losgelöst ist von den bisherigen Produktionsstrukturen. Ein Kino, das die harte Realität und Wahrheit zeigt, also die vorherrschenden sozialen und politischen Probleme, um Widerstand zu leisten gegen die Repression der Machthaber. Zudem sollte die gesellschaftspolitische Krise, in denen sich die Länder Lateinamerikas befanden, thematisiert werden. Es sollte kritisch, revolutionär und subversiv sein und über die Wirklichkeit und Wahrheit informieren. Es ist ein Kino des Widerstandes vom Neokolonialismus und Imperialismus, das „[...] den unmündigen und unterdrückten Menschen befreien will.“³⁸⁹ Eines, das den Zuschauer aktivieren soll, in den Kampf für die eigene Befreiung zu ziehen, also ein Kino, dass das revolutionäre Bewusstsein in seinen Zuschauern erweckt.³⁹⁰ Es sollte einen Weg aus der sozialen Krise ebnen, in der sich die Länder Lateinamerikas befanden und dieses Kino sollte denen als „Zündstoff“³⁹¹ dienen, die sich schon im Kampf dagegen befanden,³⁹² also den Aktivisten und den sozialen Bewegungen, denen in der Geschichte Lateinamerikas eine wichtige Rolle zugeschrieben wird.

³⁸⁵ Vgl. Getino, Octavio, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, in: *New Latin American cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit/Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 99-107, hier S. 99.

³⁸⁶ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 33.

³⁸⁷ Vgl. Getino, Octavio/ Fernando E. Solanas, „Für ein drittes Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 9-19, hier S. 18.

³⁸⁸ Vgl. Getino, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, S. 104.

³⁸⁹ Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 13.

³⁹⁰ Vgl. Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 6.

³⁹¹ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 54.

³⁹² Vgl. ebd. S. 54.

Interessant ist in dem Zusammenhang auch ihre Aussage, „wir arbeiten in erster Linie als politische Kämpfer“³⁹³ und nicht wie man annimmt als Filmmacher.

Die Länder Lateinamerikas haben damals unter der sehr stark verbreiteten Armut in der Bevölkerung gelitten, die große Mehrheit lebte unter der Armutsgrenze. So konnten sich die Leute auf dem Land nicht einmal mehr selbst versorgen und es kam dort zu einer starken Verelendung und einer weit verbreiteten Unterernährung. Einige Filme des Dritten Kinos handeln genau davon und zeigen die Misere der Menschen. Beispiele hierfür sind die Filme „*Tire dié*“ (Werfen Sie einen Zehner runter, Argentinien 1958) von Fernando Birri über die Verelendung der Kinder der Stadt Santa Fé, „*Ollas Populares*“ (Volksküchen, Argentinien 1968) von der Grupo Cine Liberación und „*Desnutrición Infantil*“ (Unterernährung bei Kindern, Chile 1969) von Alvaro Ramirez. Diese Zustände wiederum führten zu immer mehr Unruhen unter den Arbeitern in ganz Lateinamerika. So riefen sie z.B. am 30. Mai 1969 in Argentinien zu einem Generalstreik auf. Dort kam es im selben Jahr zunehmend zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen der sich aus Arbeitern und Studenten gebildeten Opposition und dem Militär. Ein Beispiel hierfür ist „Cordobazo“, die Bezeichnung für schwere Ausschreitungen und Straßenschlachten während Demonstrationen zwischen dem Militär und Oppositionellen im Mai 1969 in der Stadt Córdoba, die sogar so weit führten, dass es zum Fall der Militärdiktatur von Juan Carlos Onganía kam.³⁹⁴ Den Filmemachern um Solanas und Getino ging es darum diese Situation und Realität zu zeigen und ein autonomes, unabhängiges Kino zu schaffen, außerhalb des imperialistischen Apparates Hollywoods und seinen Formen der Verbreitung. Neue Vertriebsnetze und Strukturen mussten aufgebaut werden, auch allein schon deshalb, da man der Zensur entgehen musste.

Sie lehnten das konsumorientierte Kino Hollywoods vehement ab, das von ihnen als „Erstes Kino“³⁹⁵ bezeichnet wird und das die Kinolandschaft weltweit dominierte und immer noch dominiert. Eine klare Absage also an das Mainstreamkino, welches unter der Kontrolle der mächtigen Konzerne Hollywoods steht. Mithilfe der eingeführten Abhängigkeiten an ihr System, baute sich das Hollywoodkino ein Monopol auf, was die anderen Länder bewusst daran hinderte, eine eigene unabhängige, selbstständige nationale Filmindustrie aufzubauen und deshalb diese immer unterentwickelt zurück blieben. Die weltweite Ausbreitung des amerikanischen Imperialismus führte zur Verbreitung und der starken Dominanz der

³⁹³ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 25.

³⁹⁴ Vgl. Hönig, Jorge/ Jorge Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München- Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 68-94, hier S. 82.

³⁹⁵ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 10.

Hollywoodfilme in den Kinos.³⁹⁶ Getino und Solanas sahen auch genau darin ein Problem, da die Verbreitung des amerikanischen Kinos auch automatisch deren Ideologie verbreitete, denn durch die Unterordnung der eigenen Filme, wurden sie zur Übernahme von Teilen dieser Ideologie gezwungen.³⁹⁷ Deshalb forderten sie mithilfe einer Kulturrevolution, in der das Volk dafür kämpft seine eigene Kultur zurückzugewinnen, die auch das eigene nationale Kino stärkt, eine Befreiung von der US-amerikanischen Dominanz. Das zur damaligen Zeit vorherrschende Kino sollte zurückgedrängt werden und somit Platz machen für ein eigenes, nationales und vielfältiges Kino. Der Film sollte als unabhängiges Kulturgut etabliert werden. Für Solanas und Getino spielt das Kino im Kampf „[...] um eine soziale und nationale lateinamerikanische Befreiung“³⁹⁸ eine tragende Rolle, da es ein wichtiges Kulturgut und identitätsstiftend ist. Denn wie es im Manifest selbst heißt, ist das Dritte Kino, ein „Kino der Destruktion und Konstruktion“³⁹⁹, alles wird wiedergeboren vor der Linse der dekolonisierten Kamera, endlich kann der Filmemacher frei arbeiten und es wird zu einer unausweichlichen Notwendigkeit und Möglichkeit.⁴⁰⁰

Falls damals keine Hollywoodfilme gezeigt wurden, waren es nur Eigenproduktionen die genau den Vorgaben der Hollywoodfilme entsprachen, 35mm Kamera, 24 Bilder pro Sekunde, standardisierte Länge usw.,⁴⁰¹ und nach Glauber Rocha somit nur ein „Kino der Imitation.“⁴⁰² Es wurde keiner eigenen Ästhetik gefolgt. Aber genau darin sahen die Filmemacher des Dritten Kinos, die auf der Suche nach einer eigenen Kino-Identität waren, ebenfalls ihre Aufgabe, nämlich ebenso eine eigene Identität in der Bild- und Filmsprache, sowie in der Ästhetik wiederzufinden, die sich klar von den dominierenden Filmen unterscheidet. Deshalb war es u.a. auch das Ziel von Solanas und Getino mit ihrem Manifest eine neue eigene Filmsprache und Ästhetik des lateinamerikanischen Kinos zu etablieren und festzulegen. Ein revolutionäres Kino, das sich zwar auch durch seine Form unterscheidet, jedoch darin nicht das Wichtigste sieht, sondern viel mehr in der „Kino-Aktion“. Diese entsteht durch die neue Art der Filmvorführung und lässt den Zuschauer zu einem Aktivisten werden, der sich in den entstandenen Diskussionsrunden nach den Filmvorführungen unter Gleichgesinnten austauschen kann, und dadurch eine anti-imperialistische Einheit mit den anderen Zuschauern

³⁹⁶ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 9.

³⁹⁷ Vgl. ebd. S. 9.

³⁹⁸ Ebd. S. 12.

³⁹⁹ Ebd. S. 14.

⁴⁰⁰ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 57.

⁴⁰¹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 10.

⁴⁰² Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 25.

bildet.⁴⁰³ Den beiden wurde klar, dass es ohne diese anschließende Möglichkeit zur Diskussion der Zuschauer über das Gezeigte, keinen Sinn machte dieses Kino zu verbreiten. Hierzu heißt es im Manifest „*Hacia un Tercer Cine*“ (Für ein Drittes Kino):

„Dieser Mensch war kein Zuschauer mehr, im Gegenteil. In dem Moment, in dem er sich entschloß, die Vorführung zu besuchen und sich damit auf diese Seite zu stellen, wobei er Risiken auf sich nahm und seine lebendige Erfahrung in die Versammlung miteinbrachte, war er ein Handelnder, ein Darsteller, bedeutender als die Film-Protagonisten geworden.“⁴⁰⁴

Als „Zweites Kino“⁴⁰⁵ bezeichnen sie das Autorenkino,⁴⁰⁶ welches sich zwar schon von den strikten Vorgaben des Kommerzkinos lossagt und auf eine eigenständige freie Filmarbeit plädiert,⁴⁰⁷ sowie die festgefahrenen Arbeitsabläufe und Strukturen klar ablehnt, jedoch in seiner Gesamtheit den Regisseur, das Individuum, viel zu wichtig nimmt. Der Anspruch des Films liegt hier deutlich auf der künstlerischen Ebene und nicht wie im Dritten Kino auf der politischen. Die Filmemacher des Autorenkinos, die die neue Regiegeneration bildete, brachen zwar auch mit den Regeln der bisherigen Filmproduktion, jedoch nicht in dem radikalen Sinne wie es im Dritten Kino der Fall war. Das Autorenkino setzte sich zum Ziel, eine Erneuerung und Modernisierung in der Filmproduktion durchzubringen und plädierte auf mehr Freiheiten darin.⁴⁰⁸ So war z.B. das große Anliegen der Unterzeichner des Oberhausener Manifestes, welches den Beginn des Neuen Deutschen Films einleitete, einen komplett neuen deutschen Film zu kreieren.⁴⁰⁹ Im Autorenkino, dem Zweiten Kino, wurde der herkömmliche Film abgelehnt, da man etwas komplett Neues auf gestalterischer und ästhetischer Ebene, als auch in der Thematik umsetzen wollte und nicht wie bisher einen reinen Unterhaltungsfilm mit kommerzieller Absicht. In dieser Haltung zeigt sich die Ablehnung des Zweiten Kinos gegenüber dem Ersten. Die Bedeutung des Films als Kulturgut wurde aufgegriffen, ebenso wie die Verantwortung des Films gegenüber der Gesellschaft und in genau diesen beiden Punkten haben sie etwas gemeinsam mit dem Dritten Kino. Noch dazu wollte man sich im Autorenkino vom ursprünglichen recht einseitigen Filmschaffen abgrenzen. Man lehnte die herkömmlichen Produktionsstrukturen ab und machte sich für ein von den großen Produktionsstudios

⁴⁰³ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 55.

⁴⁰⁴ Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 18.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰⁹ Vgl. O.A. URL: <http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/> [27.12.2014].

losgelöstes Filmproduktionssystem stark. Es wurde auf ein unabhängiges Arbeiten gesetzt, bei dem der Regisseur zum alleinigen Gestalter des Films wurde. Man versuchte frei von den festgefahrenen Konventionen zu arbeiten, um das künstlerische Selbstschaffen komplett ausschöpfen zu können. Der Autorenfilm wollte sich als eigene Kunst statuiert sehen, da er auch über eine eigene Sprache mit der Kamera verfügt, welche die Handschrift des Regisseurs, des Filmautors trägt.⁴¹⁰ Auf eigene Vertriebsformen und Verleihkanäle wurde gesetzt, um ein unabhängiges Arbeiten zu gewährleisten, wie z.B. mit der Gründung von Filmclubs und Filmkunsttheatern.⁴¹¹ Der Film als künstlerisches Werk sollte in den Vordergrund gerückt und als gleichwertig mit der Literatur und der Kunst gesehen werden, was hier wiederum die Problematik für Solanas und Getino darstellte. Sie wollten kein künstlerisch hochwertiges und intellektuelles Kino schaffen, sondern ein politisches, militantes, bei dem die Thematik und Aussage von großer Bedeutung ist, und die Umsetzung teilweise einen ebenso revolutionären Charakter aufweist wie der Inhalt selbst, um die radikale Position zu stärken. So arbeiteten sie auch gerade mit der Form und Gestaltung revolutionär, nämlich durch einen Bilder- und Tonrausch, zusammengesetzt in einer rasenden, emotional aufgeladenen Montage, wie im Falle des Films „*La Hora de los Hornos*“. Es lag in ihrer Absicht, die Leute mitzureißen, politisch aktiv zu werden und das politische kollektive Bewusstsein in der Gesellschaft loszubrechen. Das Filmschaffen sollte von nun an als Handwerk verstanden werden, das jeder erlernen kann und sogar soll.⁴¹² Ihr Vorhaben war es das Kino in die Hände der Allgemeinheit zu geben, also ein Handwerk das für jeden zugänglich, umsetzbar und realisierbar sein sollte.⁴¹³ Sie wollten damit eine kulturelle Revolution vorantreiben und ein neuartiges Kino schaffen, das weitreichende Folgen haben und Einfluss auf den gesellschaftlichen Prozess nehmen sollte. Der Antrieb kam durch „[...] the pressing need to develop a project of national liberation, both for the country and for its cinema.“⁴¹⁴

Zu der Auffassung des Autorenkinos und somit zum Zweiten Kino passt hier ebenso wenig die Forderung des kubanischen Filmemachers Julio García Espinosa, ein nicht-perfektes Kino zu kreieren, was er in seinem Essay „*For an Imperfect Cinema*“⁴¹⁵, das er 1969 in Kuba veröffentlichte, erläutert. Denn García Espinosa war der Meinung, dass man ein nicht-perfektes

⁴¹⁰ Vgl. Brauerhoch, Annette, *Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?*, S.157, URL: https://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Brauerhoch/downloads/Der_Autorenfilm.pdf [27.12.2014].

⁴¹¹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 11.

⁴¹² Vgl. ebd. S. 13.

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 13.

⁴¹⁴ Getino, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, S. 104.

⁴¹⁵ Vgl. Espinosa, Julio García, „For an Imperfect Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 71-82, hier S. 71.

Kino in den Zeiten des Aufruhrs einsetzen sollte, da es ein neues Publikum in denen findet, die kämpfen und es seine Themen in deren Problemen findet.⁴¹⁶

„The new outlook for artistic culture is no longer that everyone must share the taste of a few, but that all can be creators of that culture.“⁴¹⁷

Auch diese Äußerung García Espinosa passt zu der Auffassung von Solanas und Getino, die Filmherstellung in die Hände der Allgemeinheit zu geben, da nun jeder Verwirklichter der eigenen Kultur sein kann.

Anschließend dazu erläuterte García Espinosa:

„For imperfect cinema, "lucid" people are the ones who think and feel and exist in a world which they can change; in spite of all the problems and difficulties, they are convinced that they can transform it in a revolutionary way.“⁴¹⁸

Mit dieser Aussage von García Espinosa wird deutlich, dass die Filmemacher des Dritten Kinos seine Ansichten teilen. Sie sehen im Dritten Kino die Ästhetik der Filmbilder auch nicht als bedeutend an und setzen sich für einen pragmatischen Einsatz des Mediums Films ein, weg vom künstlerisch anspruchsvollen „perfekten“ Kino hin zum subversiven, revolutionären „nicht-perfekten“ Kino. Allein darin besteht schon der angestrebte Transformationsprozess. Denn das Dritte Kino war auch ein Kino des Mangels und der Mangelästhetik, mit dem wenigen was sie hatten wurde etwas gemacht. Sie wollen das künstlerische Medium nun in ein militantes transformieren. So heißt es im Manifest: [unsere Werke sind] „[...] - unfertige, unordentliche, gewalttätige Werke, angefertigt mit der Kamera in der einen Hand und mit einem Stein in der anderen.“⁴¹⁹ Dieses Zitat macht deutlich, wo sich die Drehorte und Schauplätze der Filmemacher von nun an befinden, nämlich auf der Straße mitten in einer Revolte und Demonstration, unter den Aktivisten und Demonstranten, denen man mit dem Filmmaterial Zündstoff und Motivation für das weitere Kämpfen für mehr Gerechtigkeit liefert. Und genau darin sehen sie den Anspruch ihres politischen Kinos, nämlich Filme zu machen, um die zu motivieren, die schon kämpfen und diejenigen zu überzeugen auf die Straßen zu gehen, die es noch nicht machen, um in der Masse gegen die Repression vorzugehen.

In manchen Ansichten und Bereichen brachte das Autorenkino bzw. Zweite Kino schon einen richtigen Ansatz für das Dritte Kino hervor, wie den Film als Kulturgut zu statuieren, um der

⁴¹⁶ Vgl. Espinosa, „For an Imperfect Cinema“, S. 80.

⁴¹⁷ Ebd. S. 76.

⁴¹⁸ Ebd. S. 80.

⁴¹⁹ Foerster; Perneckzy; Tietke; Valenti (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos*, S. 11.

Nation auch mithilfe des eigenen Filmes eine eigene Identität zurück zu geben, oder mit dem Aufbau von alternativen Vertriebsformen und Verleihkanälen.⁴²⁰ Jedoch setzte die endgültige Ausführung und der Anspruch als künstlerisch hochwertiger Film zu gelten, schon die Ablehnung von Solanas und Getino voraus. So ist der Film im Autorenkino wie die Handschrift des Regisseurs zu deuten, er ist der Filmautor und alleinige Entscheidungsträger, da er seine Filme als Form des persönlichen Ausdrucks sieht, um dadurch einen eigenen Stil hervorzubringen. Dem Regisseur im Zweiten Kino (Autorenkino) wird durch sein unabhängiges, selbstbestimmtes Arbeiten eine besondere und herausragende Rolle zugeschrieben. Ganz im Gegensatz dazu steht die Auffassung des Dritten Kinos, in dem das Arbeiten im Kollektiv von großer Bedeutung ist. Der Regisseur sieht sich als Teil darin und eben nicht als alleiniger Gestalter. Jeder sollte für jeden Produktionsbereich einsetzbar sein und nicht mehr auf einen Bereich spezialisiert sein.⁴²¹ Um ein schnelles Handeln zu gewährleisten, musste man in der herkömmlichen Herstellung und Produktion von Filmen umdenken. Alle müssen zusammen entscheidend arbeiten, um möglichst schnell und produktiv für einen politischen Zweck zu arbeiten.⁴²² Denn verlorene Zeit ist hier wie verllorener Widerstand. Hier steht das Kollektiv dem Individuum gegenüber. Genauso wie in der Revolution selbst, ist das Kollektiv von großer Bedeutung, nicht der Einzelne. Daher brachten sie dieses Verständnis auch in die Filmherstellung mit, nämlich revolutionäre Arbeit zu liefern, auf revolutionäre Art und Weise.

Sie lehnen es ab, das Kino als ein Instrument für seinen persönlichen Ausdruck und seine persönliche Interpretation zu gebrauchen. Wichtig war es im Dritten Kino, mit der kollektiven Filmarbeit ein kollektives Verständnis zu verbreiten und keine eigenen persönlichen Interpretationen hervorzurufen und den Film als Form des persönlichen Ausdrucks zu verstehen, sondern die Wirklichkeit darzustellen so wie sie ist, über die Wahrheit informieren und über die Missstände aufklären. Das Dritte Kino soll sich, gebunden an die politischen, sozialen und kulturellen Zustände, weiterentwickeln. Also wurde eine komplett neue Herangehensweise an das Medium Film gefordert. Sie sahen es als Instrument für die kulturelle Befreiung, für den Widerstand gegen den vorherrschenden Imperialismus und Neokolonialismus. Ein Kino das aus den „besten Erfahrungen des Zweiten Kinos“⁴²³ ein weiterführendes und ausgereifteres bildet,⁴²⁴ ein Kino das die Wahrheit zeigt und erstmals

⁴²⁰ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 11.

⁴²¹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 15.

⁴²² Vgl. ebd. S. 15.

⁴²³ Ebd. S. 12.

⁴²⁴ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 12.

hinterfragt. Gerade weil sich die politische Situation immer mehr zuspitzte, sahen die Filmemacher es in ihrer Verantwortung, die Leute über die Situation mithilfe ihrer Kamera aufzuklären. Diese Art von Umdenken in der Filmwelt und den Film als mehr zu sehen als bloßes Unterhaltungsinstrument, brachte schon einen Teil des angestrebten Veränderungsprozesses hervor.

Schaut man sich die historischen Gegebenheiten zu der Zeit an, lässt sich erklären warum es genau in dieser Zeit zu der neuen Filmbewegung kam. Ein Kino das direkt in das zeitliche Geschehen eingreifen wollte, besser gesagt in den historischen Prozess der sich in den 1960er Jahren in Lateinamerika ereignete, und das auch mithilfe einer aktiven militanten Linken, war demnach nicht mehr aufzuhalten.⁴²⁵

Noch dazu sollen die traditionellen Vorführungsstätten und -Orte vermieden werden, es soll ein komplett neues Vertriebsnetz aufgebaut werden und im Untergrund gearbeitet werden, um der öffentlichen Zensur und den bisherigen kommerziellen Netzwerken und Vertriebswegen zu entgehen, sowie sich davon abzugrenzen. Aber vor allem auch dorthin, wo Filme sonst gar nicht gezeigt wurden und die Leute überhaupt keinen Zugang zum Medium Film hatten. Nämlich raus aus der Stadt und der urbanen Umgebung und die Filme am Land zeigen, mit meist tragbaren 16 mm Projektoren mit denen die Filmemacher im Land umherreisten.⁴²⁶ Dies ist wieder ein Beleg dafür, dass die Vereinfachung der Technik die Filmbewegung so erst möglich gemacht hat. So wie es im Zweiten Kino, dem Autorenkino daraufhin hieß, raus auf die Straße, raus aus den Studios, so hieß es im Dritten Kino u.a. auch, raus aus der Metropole, raus aus dem festgefahrenen, vorgegebenen städtischen Umfeld für das Kino und dem Medium Film, raus auf das Land damit. Es kam also zu einer Mobilmachung des Kinos im doppelten Sinn: Mobiles Kino durch Ortswechsel, aber auch mobil machendes Kino, anregen zum politischen Aktivismus, dorthin wo die Leute sonst keinen Zugang zu Filmen gehabt hätten und überhaupt einer Kinokultur. Deshalb zeigten sie ihre Filme sowohl in städtischen Ballungsräumen, Universitäten und Gemeindezentren, als auch in abgelegenen Teilen des Landes. Das handlichere, billigere Equipment war von großer Bedeutung für das Entstehen der Filmbewegung des Dritten Kinos und dem politischen Kino in Lateinamerika überhaupt, da man ohnedies kein authentisches, reales Bild der Gesellschaft festhalten konnte.

Der Zuschauer musste jedoch bei jeder Filmvorführung dazu bereit sein etwas zu riskieren. Er musste sich bewusst sein, dass er ein Risiko eingeht, wenn er die Filme anschaut, da man bei

⁴²⁵Vgl. Getino; Solanas. „Toward a Third Cinema“, S. 1.

URL: <http://uhsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cine-getino-solanas-19691.pdf>, [2.2.2014].

⁴²⁶ Vgl. Foerster; Perneczky; Tietke; Valenti (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos*, S. 12.

der Filmsichtung nicht zugelassene Vorführungsstätten besucht und illegales Material sieht, das von der Regierung aufgrund des subversiven Inhalts verboten wurde. Wegen der immer stärker aufkommenden Problematik mit der Zensur und der Repression in den Ländern waren die Filmemacher des Dritten Kinos sowieso gezwungen die Filmvorführungen in den Untergrund zu legen und diese heimlich zu machen. Die Situation der Filmemacher zur damaligen Zeit wird durch folgendes Zitat deutlich: „Any form of expression or communication that tries to show national reality is *subversion*.“⁴²⁷

Warum sie dennoch das Medium Film für ihre Aufklärung über die politische und soziale Lage genutzt haben, erklären Getino und Solanas selbst mit ihrer Aussage, dass Kino die Kunst der Massen *par excellence* ist und Filme „[...] the most valuable tool of communication of our times [...]“.⁴²⁸ Man erreicht die Massen, auch wenn man in den Untergrund geht, nur eben auf unterschiedliche Art und Weise, wenngleich man sich dadurch Gefahren aussetzte und auch nicht ganz so viele Zuschauer erreichte wie in den bisherigen Vorführungsstätten. Dennoch gingen viele zu heimlichen Filmvorführungen in Gewerkschaften, Privatwohnungen oder Universitäten und so soll der Film „*La Hora de los Hornos*“ bis 1973 mehr als 100.000 argentinische Zuschauer im Untergrund gehabt haben.⁴²⁹ Der Eindruck und die Wirkung des Filmbildes, sowie die Macht der Aufklärung von audiovisuellen Mitteln, machen den Film viel effektiver als irgendein anderes Kommunikationsmittel.⁴³⁰ Es kam also zu einer Veränderung vom bloßen Unterhaltungsgegenstand hin zum Instrument zur Mobilisierung für den Widerstand der Massen gegen die Repression und die sozialen Missstände. Die Filmemacher des Dritten Kinos forderten eine kulturelle Befreiung Lateinamerikas mithilfe des militanten Kinos, dem Kino des Widerstandes und propagieren die notwendige soziale Veränderung, eine Revolution, stark beeinflusst von der kubanischen Revolution von 1959.⁴³¹ So steht es wie folgt in ihrem Manifest:

„A war in which national liberation can only succeed when it is simultaneously postulated as social liberation- socialism as the only valid perspective of any national liberation process.“⁴³²

⁴²⁷ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 39.

⁴²⁸ Vgl. ebd. S. 33.

⁴²⁹ Vgl. Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 80.

⁴³⁰ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 44.

⁴³¹ Vgl. Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 5.

⁴³² Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 40.

Die beiden Zitate „[...] the camera as our rifle“⁴³³ und „the camera is the inexhaustible *expropriator of image-weapons*; the projector, *a gun that can shoot 24 frames per second*“⁴³⁴, verdeutlichen das militante Denken der beiden Filmemacher Solanas und Getino und ihre neuartige Einstellung zum politischen, revolutionären Einsatz der Kamera und dem Verständnis des militanten Kinos allgemein. So sind sie durch die äußerlichen Umstände der allgegenwärtigen verschärften Repression, aber auch durch die sie inspirierenden Guerillakämpfer in Kuba, davon überzeugt ihr Filmschaffen ebenso in eine Guerilla Arbeit zu verwandeln:

„[...] we do in fact move into a guerilla activity. [...] A revolutionary film group is in the same situation as a guerilla unit: it cannot grow strong without military structures and command concepts.“⁴³⁵

Nach Solanas und Getino muss der Filmemacher es als seine Pflicht ansehen für die Befreiung des eigenen Volkes mithilfe seiner Kamera zu kämpfen. Es kam also zu einer Art Militarisierung des Filmes, in einer Kategorie des Dritten Kinos, dem „cine militante“. Sie wollen die gesellschaftlichen Verhältnisse zeigen, mit ihrem Filmmaterial zur Veränderung der Missstände beitragen und die Zuschauer dazu aktivieren, auch ihren Beitrag im Veränderungsprozess zu leisten. Neu ist, dass die Filme nicht mehr nur darstellen, sondern auch die Hintergründe nachfragen. Das Dritte Kino liefert nun auch eine Begründung und was diese Probleme verursacht.⁴³⁶

Die Verantwortung und die Absicht des bisherigen Filmschaffens lagen bisher nur darin, kommerziell zu funktionieren und ertragreich zu sein. Außerdem mussten die Filme unterhaltsam sein, um die dominanten Filmproduktionsfirmen des weltweiten Filmmarktes zufrieden zu stellen. Diese produzierten Filme waren dafür da, um vor allem für Ablenkung zu sorgen vom Alltag. Doch genau dieser Alltag mit all seinen Problem unter denen die Leute zu leiden hatten, genau das wird im Dritten Kino erstmals auf die Leinwand gebracht, es bleibt nicht außerhalb der Vorführungsstätten, sondern bildet den Schwerpunkt der Filme, die gezeigt werden. Darum geht es den Filmemachern des Dritten Kinos, sie wollen die Missstände der Gesellschaft auf die Leinwände bringen, damit sich die Leute damit auseinandersetzen können, wenn sie es in all ihren Ausmaßen verdeutlicht dargestellt bekommen. Die Filmemacher

⁴³³ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 49.

⁴³⁴ Ebd. S. 50.

⁴³⁵ Ebd. S. 49.

⁴³⁶ Vgl. Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 35.

verfolgten damit die Absicht einen sozialen und politischen Veränderungsprozess voranzutreiben.

Um sich von den Abhängigkeiten in der Filmindustrie loszureißen, die von den USA durch das Hollywoodsystem verbreitet wurden, musste schließlich eine Alternative dazu aufgebaut werden, die auch wegen der Zensur im Untergrund stattfand.

Ein Film kann mithilfe der Filmbilder, der Sprache, der Möglichkeiten die ein lebendiges Dokument und die nackte Realität bietet, weit mehr im revolutionären Akt ausdrücken und ist darin viel effektiver als jedes andere Kommunikationsmittel,⁴³⁷ wie Banner, Poster oder das Verteilen von Infobroschüren. Ein Film wirkt viel direkter und unkonventioneller, spricht die Gefühle an und bringt Emotionen im Zuschauer hervor, selbst aktiv zu werden. Das Kino ist ohne Frage ein Kommunikationsmedium mit großem Einfluss auf die Gesellschaft. Die soziale Verantwortung des Filmemachers sehen die Filmemacher des Dritten Kinos in der Aufklärung der Zustände durch das Zeigen der nackten Wahrheit und der Realität, die bisher keinen Weg in die Kinos fand. Sicherlich lässt sich hier auch sagen, dass es zu einem Instrument der linken Propaganda wurde. Jedoch muss man auch festhalten, dass die Entstehung des Dritten Kinos, sowie der agitatorische Ansatz im nationalen Kontext der damaligen Zeit und Verhältnisse von Argentinien steht und in der Hinsicht keine allgemeine Gültigkeit beanspruchte.⁴³⁸

Der Grund warum das Medium Film erst so spät als revolutionäres Instrument zum Einsatz kam, lag auch am Fehlen des passenden Equipments.⁴³⁹ Das Genre des Autorenfilms konnte sich z.B. auch erst entwickeln, als die Filmtechnik so weit war, dass man leichtere Handkameras benutzen, damit raus auf die Straßen gehen konnte und es dadurch viel leichter wurde realitätsnahe Außenaufnahmen zu drehen. Die Entwicklungen in der Filmtechnik haben somit auch einen wichtigen Teil dazu beigetragen, dass der Film als revolutionäres Mittel an der Front und in der Form überhaupt so einsetzbar wurde. Weitere Gründe für die Verzögerung waren auch die hohen Material- und Produktionskosten, sowie die festgefahrenen und obligatorischen Spezialisierungen in den jeweiligen Arbeitsbereichen.⁴⁴⁰ Genau dieser Aspekt wurde von Getino und Solanas abgelehnt, sie waren für ein Arbeiten im Kollektiv, wo es keine Spezialisierungsgebiete mehr gibt, sondern jeder sollte für jeden Arbeitsschritt einsetzbar sein.⁴⁴¹ Aber auch die Verbreitung von Fachzeitschriften führte zu einer einfacheren

⁴³⁷ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 44.

⁴³⁸ Vgl. Foerster; Perneczky; Tietke; Valenti (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos*, S. 11.

⁴³⁹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 13.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd. S. 13.

⁴⁴¹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 15.

Herangehensweise an das Medium Film, genauso wie das Filmemachen an sich nicht mehr nur als Intellektuellenarbeit angesehen wurde, sondern als Handwerk. Dieser Wandel in der Wahrnehmung führte dazu, dass die Hemmungen einiger Leute abfielen, sich damit zu beschäftigen.⁴⁴² Es kam also zu einer Art „Entmystifizierung“⁴⁴³ des Filmemachens und es wurde nicht mehr nur als Arbeit von Künstlern, Genies und Privilegierten angesehen.⁴⁴⁴

Die Tatsache, dass es in den 60er Jahren vermehrt zu Revolten auf der ganzen Welt kam, wie z.B. die Studentenproteste der 68er in Frankreich und Deutschland oder eben die Revolten sozialer Bewegungen in Lateinamerika, Asien und Afrika zeigen, dass die Filmbewegung des Dritten Kinos nicht mehr aufzuhalten war und der historische Kontext es gewissermaßen erfordert hat. In ganz Lateinamerika hatte die kubanische Revolution starken Einfluss auf soziale Bewegungen und war Inspirationsquelle, auch 10 Jahre danach.

„It was also a time when events abroad, particularly the Cuban revolution, were having an effect in Argentina. This revolution was being idealized, even by the middle class, as a universal model of political organization for Latin America.“⁴⁴⁵

Weltweite soziopolitische Ereignisse beeinflussten sicherlich die Filmemacher des Dritten Kino, wie z.B. die Aufstände in Argentinien wie „Cordobazo“ und „Rosario“ oder die Massenproteste in Vietnam und Kambodscha. Die 60er Jahre waren ein Jahrzehnt des Aufruhrs und des Widerstandes, welche ein weltweites Phänomen darstellten, nicht nur in Lateinamerika, sondern auch in der anderen, sogenannten „Dritten Welt“, wo die Stärke dieser Bewegung wiederzufinden ist.⁴⁴⁶ Auch dieses Phänomen bewegte die Filmemacher ihren Beitrag dazu zu leisten. Und genau deshalb sahen sie auch die Zeit gekommen, etwas gegen die derzeitige Lage im eigenen Land zu unternehmen. Es gab also ein weltweites Phänomen der Befreiungsbewegung, das in Lateinamerika vor allem durch die kubanische Revolution angetrieben wurde.

Demnach beginnt die Revolution schon mit dem Akt, wenn die Masse die Notwendigkeit für eine Veränderung selbst spürt.⁴⁴⁷ Genau darin sahen die Filmemacher des Dritten Kinos ihren Anspruch, diese geforderte Veränderung durch verschiedenste Aktivitäten in unterschiedlichen Bereichen durchzuführen.⁴⁴⁸ Das Dritte Kino ist ihrer Meinung nach auch ein Kino des

⁴⁴² Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 13.

⁴⁴³ Ebd. S. 13.

⁴⁴⁴ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 45.

⁴⁴⁵ Getino, „Some Notes on the Concept of a 'Third Cinema'“, S. 102.

⁴⁴⁶ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 34.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd. S. 35.

⁴⁴⁸ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 35.

Umsturzes und zur damaligen Zeit, als sie ihr Manifest verfassten, gab es schon verstärkte Probleme mit der Zensur und Repression unter dem Militärregime Onganía.

Die Aussage in ihrem Manifest „in a world where the unreal rules [...]“⁴⁴⁹ zeigt schon ziemlich deutlich, dass es an der Zeit für sie war, das Wirkliche und die Realität darzustellen, so wie es die Filmemacher des Dritten Kinos als ihre Aufgabe sahen. Das Problem der Zensur verbreitete sich in Lateinamerika immer mehr und verhinderte somit jede Möglichkeit öffentlicher Vorführungen regimekritischer Filme. So kam es z.B. in Argentinien zu immer mehr Schwierigkeiten durch Razzien bei einigen heimlichen Filmvorführungen, die sogar zu Verhaftungen von 200 Personen an einem Abend führten.⁴⁵⁰ Auch die Filmemacher des *Cinema Novo* in Brasilien hatten unter den Einschränkungen ihrer Arbeiten durch die Repression der Diktatur zu leiden.⁴⁵¹

Die Schwierigkeit der Verbreitung lag größtenteils daran einen Weg zu finden, wie man trotz Zensur und Repression möglichst viele Leute erreichen konnte. Denn wenn man zu viel wagte, d.h. es zu groß anlegte, bestand eine größere Gefahr vor Razzien und Festnahmen. Legte man es allerdings vor lauter Schutzmaßnahmen und Angst kleiner aus, beschränkte sich die Verbreitung nur auf wenige Gruppen von Freunden, was jedoch nicht der Sinn des Ganzen sein sollte.⁴⁵² Es war ein schmaler Grat, den die Filmemacher entlang schreiten mussten. In Argentinien wurden die Vorführungen in private Häuser und Wohnungen gelegt mit höchstens 25 Teilnehmern, in Chile wurden die Filme in Universitäten, Gemeindehäusern und Kulturzentren gezeigt, am durchschlagekräftigsten waren jedoch die Vorführungen in Uruguay, die in dem größten Kino von Montevideo stattfanden, vor 2500 Zuschauern.⁴⁵³

Ein radikaler Aspekt der von Solanas und Getino aufgegriffen wird, ist der, dass am besten die Bourgeoisie selbst einen Teil der Kosten von der Herstellung und dem Vertrieb der Guerilla Filme mitfinanzieren sollte und zwar mit dem Mehrertrag den sie von den Leuten genommen haben⁴⁵⁴, d.h. die höher gestellte Klasse der Gesellschaft soll damit dem einfacheren Volk die Möglichkeit für einen Zugang zum revolutionären Kino geben.

Für die beiden war eine Kino-Guerilla, also eine militante Umsetzung des Filmemachens

⁴⁴⁹ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 46.

⁴⁵⁰ Vgl. Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 81.

⁴⁵¹ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 16.

⁴⁵² Vgl. Getino; Solanas „Towards a Third Cinema“, S. 52.

⁴⁵³ Vgl. ebd. S. 52.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd. S. 52.

„[...] das einzig mögliche Kino der Massen: es ist das einzige, das sich mit den Interessen, den Erwartungen und den Perspektiven einer immensen Mehrheit des Volkes beschäftigt.“⁴⁵⁵

Da es das einzige Kino ist, das die wirklichen, realen Probleme der Leute anspricht und auf die Leinwand bringt. Ebenso hat es die Hoffnung für eine bessere Zukunft als Thema und bringt genau dieses kollektive Gefühl mit ein und das vor allem im Film „*La Hora de los Hornos*“ in einer nie so dagewesenen direkten ansprechenden, subversiven Form. Sie sind dabei so überzeugend und mitreißend, dass sie die Zuschauer direkt ansprechen und mit einbeziehen, etwas an der Situation zu ändern. Nicht ohne Grund ist der Film in Abschnitte gegliedert, nach denen jederzeit Raum für Diskussionen war.

Warum der Film und ihr Manifest viel internationale Aufmerksamkeit bekam und der Film so eine Wirkung mit sich brachte, lag wohl auch daran, dass sie damit das politische, als auch das dokumentarische Filmschaffen neu definierten. Sie hoben den Film damit auf eine neue Kommunikationsebene, wo der Zuschauer zur aktiven Mitarbeit aufgefordert wird und somit aus seiner ursprünglichen, passiven Rolle, in einer Menge untergehend den Film anzuschauen, ausbricht. Schon im Film selbst, mit dem an den Zuschauer gerichteten Wort „compañeros“ (Kameraden) kommt ein „Wir-Gefühl“ auf, dem man sich kaum entreißen kann. Ihr historischer Verdienst lag auch daran, dass sie in ihrer Filmarbeit den Film als mehr verstanden als ein einfacher Teil der Unterhaltungsindustrie, sondern dass er auch als ein Mittel der sozialen Veränderung wirken kann, als „Kino der Erkenntnis“⁴⁵⁶. Revolutionäres Kino wurde bei ihnen auch revolutionär in der Form umgesetzt. Der Kampf gegen die Desinformation in den „neokolonisierten“ Ländern war ihnen ein Hauptanliegen und so setzten sie auf eine kontrainformative Arbeit.

In einem Interview äußerte sich Octavio Getino wie folgt:

„Das Zweite Kino versuchte die dominanten Strukturen des Ersten Kinos zwar zu reformieren, aber es zeigte kein tiefgründiges Abbild der Masse und somit über die Realität der Gesellschaft und des Landes. Auch darin sahen sie ihre Absicht mit der Gründung des Dritten Kinos, eines Kinos, das nicht mehr oberflächlich ist, sondern eines das viel tiefgründigere Themen hat und dadurch den Zuschauer zum Nachdenken über seine eigene Situation bringt und diese bewusst macht. Das Dritte Kino ist strenggenommen nicht nur ein politisches Kino, sondern eines, das vor allem auf ein besseres Wissen und Engagement abzielt, genauso wie auf das neue Verhältnis

⁴⁵⁵ Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 17.

⁴⁵⁶ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 10.

mit dem Zuschauer und dem Publikum, dass sich mit einbringen soll, also ein Weiterdenken zum aktiven Zuschauer.“⁴⁵⁷ (*Übersetzung von der Verfasserin*)

Eine ähnliche Auffassung vom Filmmachen wie Solanas und Getino hatte Willard Van Dyke, Direktor der Filmabteilung des „Museum of Modern Art“ in New York zwischen 1964 und 1974 und selbst Dokumentarfilmmacher:

„We documentarists have been, and are, concerned with the presentation of the „real“ world with special emphasis on its problems. From the beginning we have tried to involve the spectator in an experience that could lead to change. If there is a problem affecting a great many people, and there usually **are** problems affecting a great many people, why not make a film about it? Maybe someone will do something.“⁴⁵⁸

Dieses Zitat erscheint ein interessanter Anhaltspunkt zu sein, da Van Dyke hier von der gleichen Herangehensweise an den Film spricht, wie Solanas und Getino in ihrem besagten Manifest „Für ein Drittes Kino“. Er spricht hier ebenfalls davon, dass die Dokumentaristen den Film dazu einsetzen wollen, reale Probleme zu zeigen, die viele Menschen betreffen, um die Zuseher vielleicht danach dazu zu bewegen etwas daran zu ändern. Aber genau dieses *vielleicht* macht den Unterschied aus. Dieser Unterschied wird darin deutlich, dass hier keine Aufforderung an die Zuschauer ausgesprochen wird, sich politisch zu engagieren und gegen die Missstände anzukämpfen die gezeigt werden, sondern es bleibt nur indirekt im Raum stehen. Er sieht es nicht noch als seine Aufgabe als Dokumentarfilmmacher, den Zuschauer zum politischen Aktivismus direkt zu bringen, sondern er überlässt dem Zuschauer selbst zu entscheiden, ob er oder sie etwas gegen die Missstände tun will oder eben nicht. Er zeigt etwas Politisches, fordert aber nicht direkt zum politisch werden auf. Ganz im Gegensatz dazu steht die Auffassung von Solanas und Getino, den Film gezielt als politisches Hilfsmittel einzusetzen und den Zuschauer zu aktivieren etwas zu unternehmen:

„Comrades, [...] this is not just a film showing, nor is it a show; rather it is, above all a *meeting*- an act of anti-imperialist unity; this is a place only for those who feel identified with this struggle, because here there is no room for spectators or for accomplices of the enemy; here there is room only for the authors and protagonists of the process which the film attempts to bear witness to and to deepen.“⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Vgl. *The Roots of Third Cinema*, Regie: Michael Chanan, Taken from a pair of films made for Channel 4 in 1983, Interview mit Octavio Getino; Time-Code: 08:14- 08:42;
URL: <http://www.mchanan.com/latin-america/> [12.3.2014].

⁴⁵⁸ Renan, Sheldon, *The Underground Film. An introduction to its development in America*, London: Studio Vista Limited 1968, S.11.

⁴⁵⁹ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 55.

Der Film sollte zur politischen Aktion förmlich drängen. Deshalb wird bei ihnen die Aufforderung klar ausgesprochen, sich politisch zu engagieren und etwas an der Situation zu ändern und diese wurde gezielt und direkt an den Zuschauer gerichtet. Für sie liegen der Kampf und der Widerstand genau in den Händen der Zuschauer. Denn sie sahen den Film nicht ohne Grund als politisches Instrument an, das genau dazu dient eine wirkliche Veränderung hervorzubringen. Er ist für sie eine Art Hilfsmittel und Übermittler der politischen Botschaft, sich zur Wehr zu setzen oder sich für andere einzusetzen. Sie begnügten sich nicht nur damit Probleme der Gesellschaft einfach nur zu zeigen, sie forderten jeden einzelnen Zuschauer zum direkten Mitwirken auf und sind damit durchaus agitatorisch und subversiv. Denn für sie war nicht der Film an sich das Wichtigste, sondern die Kino-Aktion mit den anschließenden Diskussionen über das Gezeigte, denn erst durch die aktive Mitarbeit der Zuschauer war das Ganze vollständig.⁴⁶⁰ Der Film diene als Art Anklage und sollte den schon zur damaligen Zeit vorherrschenden Protestbewegungen mehr Zündstoff und Zuspruch zum Protest liefern.⁴⁶¹

Jedoch muss man in diesem Zusammenhang noch festhalten, dass die entstandenen Versammlungen politischer Art, nach den Filmvorführungen der *Grupo Cine Liberación*, von ihnen nicht von Anfang an so beabsichtigt und geplant waren, sondern sie haben sich erst daraus entwickelt. Solanas und Getino haben festgestellt, und das in ihrem Manifest mitgeteilt, dass eine Vorführung ihrer Filme keinen Sinn machen würde ohne die anschließenden Diskussionen über das Gezeigte. Für sie hat die Verbreitung dieses Kinos keinen Sinn, wenn sie nicht durch die Mitarbeit der Zuschauer vervollständigt wird.⁴⁶² So gesehen haben die Dokumentarfilmemacher um Van Dyke in der Hinsicht die gleiche Auffassung wie Getino und Solanas, nämlich den Zuschauer als jemanden anzusehen, der durch das Gezeigte im Film aktiv werden soll, jedoch wird dies unterschiedlich deutlich geäußert und gefordert. Es soll also immer auch eine Weiterführung des Ganzen geben, es ist nicht mit dem Filmende beendet. Also nicht nur hingehen, den Film anschauen, „konsumieren“, sondern es wird auch gefordert zu partizipieren, indem man sich mit der gezeigten Thematik weiter beschäftigt und es einen bestenfalls dazu bringt, etwas aktiv zu ändern. Demnach ist die Gemeinsamkeit, die sie vom Film beanspruchen, dass er die Leute dazu führen soll, Taten folgen zu lassen. Dazu passt auch die Auffassung des Filmemachers Fernando Birri (*Tire dié*), der der Meinung ist, revolutionäres Kino ist jenes das ein politisches Bewusstsein im Zuschauer zu erwecken anstrebt.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Vgl. Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 17.

⁴⁶¹ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 54.

⁴⁶² Vgl. Getino, Octavio/ Fernando Solanas, „Kino der Dekolonisation“, in: *Film und Revolution in Lateinamerika*, Hg. Peter B. Schumann, Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1971, S.11- 16, hier S. 16.

⁴⁶³ Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, S. 16.

Es war ihnen also ein Anliegen, die Filmumsetzung wieder zurück zusetzen zu ihren Anfängen, nämlich mithilfe „[...] eines Stils, der den Film wieder zum Spiegel der sozialen Wirklichkeit machte.“⁴⁶⁴ Am Ende ihres Manifestes „Für ein Drittes Kino“ erläutern Solanas und Getino die Bedeutung und Reichweite des Dritten Kinos im folgenden Satz:

„[...] the birth of a *third cinema* means, at least for us, *the most important revolutionary artistic event of our times*.“⁴⁶⁵

4.3 Gruppierung des politisch motivierten Dritten Kinos in Lateinamerika –die „Grupo Cine Liberación“ aus Argentinien

Die *Grupo Cine Liberación* gründete sich um die Filmemacher Fernando E. Solanas, Octavio Getino und Gerardo Vallejo, die 1968 ihren monumentalen mehr als 4-stündigen politischen Dokumentarfilm „*La Hora de los Hornos*“ veröffentlichten, in dem es um die Geschichte Argentiniens geht. Der Film ist aufgeteilt in drei Teile „*Neocolonialismo y Violencia*“ (Neokolonialismus und Gewalt), „*Acto para la Liberación*“ (Akt für die Befreiung) und „*Violencia y Liberación*“ (Gewalt und Befreiung). Die damit, wie auch mit dem von Solanas und Getino geschriebenen Manifest „*Hacia un Tercer Cine*“ (Für ein Drittes Kino), sowohl ihre radikale Einstellung in der Politik als auch ihre radikale Einstellung zum Kino zum Ausdruck brachten,⁴⁶⁶ und damit ein neues politisches, subversives Filmemachen und revolutionäres Kino proklamierten. Als erste Bezugnahme zum Konzept eines „Dritten Kinos“, äußerten sich Mitglieder der *Grupo Cine Liberación* im März 1969 in einem Interview im kubanischen Filmjournal *Cine Cubano*.⁴⁶⁷ Darin heißt es wie folgt:

„This cinema, revolutionary in both its formulation and its consciousness, would invent a new cinematographic language, in order to create a new consciousness and a new social reality.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 9.

⁴⁶⁵ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 57.

⁴⁶⁶ Chan, Michael, „The changing Geography of Third Cinema“, in: *Screen Special Latin American Issue* (Volume 38 number 4), Winter 1997, S. 1,

URL: <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/third-cinema.pdf> [21.4.2014].

⁴⁶⁷ Vgl. Getino, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, S. 99.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 99.

Das Manifest, das im Oktober 1969 veröffentlicht wurde, sollte verdeutlichen und klären, was sie dazu veranlasste den Film „*La Hora de los Hornos*“ zu machen. Sie gelten als die Hauptgruppe des politischen, argentinischen Kinos der 60er und 70er Jahre und ihr Erstlingswerk „*La Hora de los Hornos*“ konnte sich nach der Premiere in Italien auf dem Filmfestival „*IV. Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro*“ über große internationale Aufmerksamkeit erfreuen. Ein Film, der die Realität Argentinien bezeugt und sich auf die Seite der Arbeiterklasse stellt und diese auch direkt anspricht, eine revolutionäre Transformation in Argentinien voranzutreiben.

„With this film, we demonstrated for the first time that it was possible to produce and distribute a film in a non-liberated country with the specific aim of contributing to the political process of liberation.“⁴⁶⁹

Eine klare linksgerichtete politische Einstellung durchzieht den Film und so ist auch der Zuspruch des Peronismus nicht zu übersehen, allein schon durch die thematische Schwerpunktlegung des zweiten Teils auf „*Crónica del Peronismo*“ (Chronik des Peronismus). Der Peronismus dient hier also als Strategie des Kampfes für die soziale Veränderung. Zwei Jahre bevor der Film heraus kam, putschte der General Juan Carlos Onganía sich an die Macht und so soll der Film auch als oppositionelle Antwort und Reaktion darauf gelten. Als direkte Gegenwehr zur repressiven Politik sehen die Filmemacher der *Grupo Cine Liberación* ihr subversives Filmwerk, in dem sie auch direkt zur Revolution aufrufen, was sich auch in späteren Arbeiten der Gruppe zeigen wird, in denen sie direkte, scharfe Kritik an der Militärdiktatur Ongánias üben. Solanas kam, durch die vorherrschenden Bedingungen immer stärker verbreiteter Zensur und Repression im Land, zu der Erkenntnis, dass unter diesen Bedingungen sein beabsichtigtes, aufklärerisches Kino nur im Untergrund zu realisieren sei.⁴⁷⁰ Ihr Film konnte daher in Argentinien nur heimlich gezeigt werden.

Für die Arbeit am Film „*La Hora de los Hornos*“ reiste Solanas 2 Jahre lang mit seinem Filmteam durch Argentinien, vor allem auch in abgeschiedene Gegenden und nahm Gespräche, Interviews, Statements und dokumentarische Szenen aller Art auf, mit einfachsten Tongeräten und einer 16mm Kamera.⁴⁷¹ Der Film ist wie eine Collage aus diesen verschiedenen Fragmenten, wie u.a. Filmaufnahmen, Bildern, Fotos, Interviews, Wochenschausequenzen, sowie eingebauten Zwischentiteln und direkt an die Zuschauer gestellte Fragen zusammengestellt, um so einen Bruch des herkömmlichen Kinokonsums und Filmschauens zu

⁴⁶⁹ Getino, „Some Notes on the Concept of a ‘Third Cinema’“, S. 101.

⁴⁷⁰ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 423.

⁴⁷¹ Vgl. Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, S. 423.

unternehmen. Er hat eine starke emotional aufgeladene Erzählstruktur und Bildsprache und setzt die Bild- und Tonmontage auf sehr eindringliche Art ein, die zur Partizipation förmlich drängt. Die Ästhetik des Films ist seiner revolutionären, subversiven Thematik gleichgesetzt und angepasst. Die eingeführten Zwischentitel sollten es jederzeit ermöglichen, im Falle eines Abbruchs oder einer Pause, eine Diskussionsrunde hervorzubringen,⁴⁷² sowie das normale, gewohnte, passive Verhalten des Zuschauers während einer Filmvorführung aufzubrechen,⁴⁷³ um ihn zu einem aktiven Zuschauer werden zu lassen.

Und so kam es zur Entstehung der Kino-Aktion, die das Gezeigte im Film erst vervollständigte und ohne die, nach Solanas und Getino, eine Verbreitung ihrer Filme keinen Sinn machte.

„Einige Male versuchten wir aus Sicherheitsgründen, die Teilnehmer gleich nach der Vorführung zu zerstreuen, aber dann spürten wir, daß die Verbreitung dieses Kinos keinen Sinn hatte, wenn sie nicht durch die Mitarbeit der Genossen vervollständigt wurde, wenn es keine Diskussion über im Film angeschnittene Themen gab.“⁴⁷⁴

Die Kino-Aktion beinhaltet drei wichtige Faktoren⁴⁷⁵, die sich durch diese neue Art von Filmvorführungen des Dritten Kinos entwickelt haben, nämlich der *partizipierende Mitstreiter*⁴⁷⁶, der sich über das Gezeigte äußert und austauscht, und sich in die anschließende Diskussion einbringt. Denn genau das ist es, was der Film eigentlich bewirken soll bzw. will: die Zuschauer zum Widerstand ermutigen, um selbst in den Kampf um die eigenen Befreiung zu ziehen und sich gegen die vorherrschenden Ungerechtigkeiten im Land aufzulehnen, um den revolutionären Prozess voranzutreiben. Der *Freiraum*⁴⁷⁷, der sich durch diese Art der Vorstellungen heimlich im Untergrund aufgetan hat, wo jeder seine Anliegen, Bedenken und Ideen frei äußern konnte, man dadurch politisch aktiv wurde und begann sich selbst zu befreien.⁴⁷⁸ Außerdem *der Film selbst*⁴⁷⁹, der jedoch nur bedeutend ist als ein Zünder und Motivator oder Vorwand für die anregenden politischen Diskussionen, die der Filmvorführung folgen.⁴⁸⁰ Nach Solanas und Getino wurde so die Filmvorführung zu einer Art

⁴⁷² Vgl. Chanan, Michael, „The changing Geography of Third Cinema“, S. 1, URL: <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/third-cinema.pdf> [21.4.2014].

⁴⁷³ Vgl. ebd. S. 1.

⁴⁷⁴ Getino; Solanas, „Für ein drittes Kino“, S. 17.

⁴⁷⁵ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 54.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd. S. 54.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd. S. 54.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd. S. 54.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd. S. 54.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd. S. 54.

„anti-imperialistischer Einheit.“⁴⁸¹ Ihre derartige Vorgehensweise zur Mobilisierung der Zuschauer erläutern sie wie folgt:

„The film is the pretext for dialouge, for the seeking and finding of wills. It is a report that we place before you for your consideration, to be debated after the showing.

The conclusion [...] at which you may arrive as the real authors and protagonists of this history are important. The experiences and conclusions that we have assembled have a relative worth; they are of use to the extent that they are useful to you, who are the present and future of liberation. But most important of all is the action that may arise from these conclusions, the unity on the basis of the facts. This is why the film stops here; it opens out to you so that you can continue it.“⁴⁸²

Somit kommt es mithilfe der Kino-Aktion dazu, dass der für gewöhnlich passive Zuschauer, seine passive Rolle aufgibt und sich zu einem politischen Aktivisten transformiert und der soziale Kampf als moralische Verpflichtung gesehen wird. „In der revolutionären Aktion findet der Lateinamerikaner sein Leben wieder“⁴⁸³, dieses Zitat steht am Ende des Filmes und zeigt deutlich den revolutionären, subversiven Charakter des Films und der Einstellung der Filmemacher. Er zeigt eine militante Ästhetik auf. Die Bedeutung des Films liegt auch in der politischen Beziehung des Films und des Zuschauers⁴⁸⁴, die auch durch die heimliche Kino-Aktion im Untergrund entsteht.

Zwei Optionen für die Filmarbeit begannen sich für die beiden Filmemacher Solanas und Getino aufzutun, die sie so in ihrem Manifest „*Hacia un Tercer Cine*“ festhalten:

„making films that the System cannot assimilate and which are foreign to its needs, or making films that directly and explicitly set out to fight the System.“⁴⁸⁵

Also ein Kino außerhalb und gegen das System, ein Kino der Befreiung: das dritte Kino.⁴⁸⁶

So kam es also zu der Entstehung des „Cine Militante“, das sich als eine interne Kategorie des Dritten Kinos bezeichnen lässt. Es sah sich als „Kino der Destruktion und Konstruktion“⁴⁸⁷, ein revolutionäres Kino, das das alte Kinobild zerstört, welches der amerikanische Imperialismus verbreitet und zugleich ein neues aufbaut, das die eigene Wirklichkeit und Realität zeigt.⁴⁸⁸

⁴⁸¹ Vgl. Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 55.

⁴⁸² Ebd. S. 55.

⁴⁸³ Schumann, *Film und Revolution in Lateinamerika*, S. 5.

⁴⁸⁴ Vgl. Chanan, „The changing Geography of Third Cinema“, S. 1, URL: <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/third-cinema.pdf> [21.4.2014].

⁴⁸⁵ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 42.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. S. 43.

⁴⁸⁷ Getino; Solanas, „Kino der Dekolonisation“, S. 14.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd. S.14.

Militant und radikalisiert wurden hier die gesamten Arbeitsschritte einer Filmproduktion. Man setzte auf das Arbeiten im Kollektiv, wo sich jeder Beteiligte mit allen Bereichen der Filmherstellung vertraut machen musste, damit es bei Ausfällen zu keinen Rückschlägen in der Fertigstellung der Filme kommt. Aber auch um sich vor Repression zu schützen, arbeitete man im Kollektiv und um als vereinte Filmemacher der Stimme des Volkes ein Sprachrohr zu sein. Es wird auch als Kino-Guerilla bezeichnet und schließt damit direkt an die Denkweise und Einstellung der Guerilla Kämpfer im Befreiungskampf in Kuba an. Der Filmemacher des *Cine Militante* sieht sich als „Guerilla-Kämpfer“ mit der Kamera als seine Waffe in der Hand, für die Befreiung des eigenen Volkes vom Neokolonialismus und Imperialismus und der damit verbundenen amerikanischen Bevormundung im Kultursektor, wie der starken Dominanz der amerikanischen Filme. Dadurch wird er zu einem Kämpfer, der das System bekämpft und sich gegen die Missstände auflehnt, indem er sie mit seiner Kamera festhält, das Filmmaterial verbreitet, erklärt wie es zu diesen Ungerechtigkeiten im Land kommt und was man dagegen tun kann bzw. tun muss.

Die Parole der von ihnen eingeführten Kino-Guerilla lautet wie folgt: „constant vigilance, constant wariness, constant mobility“⁴⁸⁹ und bezieht sich damit direkt auf die Arbeitsweise und Parole von Guerilla-Kämpfern.

Bei der Verbreitung der Filme setzten sie auf die Zusammenarbeit mit anderen revolutionären Aktivisten:

„Eine Kino-Guerilla kann keinen anderen Verbreitungsmechanismus benützen als revolutionäre Organisationen, und unter ihnen jene, die der Filmemacher selbst entdeckt und erforscht hat.“⁴⁹⁰

Und um den Fortbestand dieses politischen Kinos und Aktivität zu gewährleisten, muss es auch ebenso Eintrittsgelder für die Filmvorführungen geben, denn:

"diese Kino-Guerilla zu bezahlen, zu subventionieren, auszurüsten und zu unterhalten, sollte für die Kämpfer und für die revolutionären Organisationen eine politische Selbstverständlichkeit werden.“⁴⁹¹

Diese Kinoverbreitung fand heimlich im Untergrund statt, damit sie der Zensur und Repression des Regimes entkommen konnten und es kam zu neuen Spielstätten im ländlichen Bereich, in

⁴⁸⁹ Getino; Solanas, „Towards a Third Cinema“, S. 51.

⁴⁹⁰ Getino; Solanas, „Kino der Dekolonisation“, S. 15.

⁴⁹¹ Getino; Solanas, „Kino der Dekolonisation“, S. 15.

Universitäten, Gewerkschaften und politischen Organisationen. Sowohl linke Intellektuelle, als auch Leute der Arbeiterklasse schlossen sich den oft von Gewerkschaftern organisierten illegalen Filmvorführungen an. Ihre Filme verbreiteten sich stark in der peronistischen Arbeiterbewegung und so wurde „die Gewerkschaft als organisatorische Basis“⁴⁹² genutzt. So begannen sie z.B. auch 1969 mit den „Cineinformes der CGTA“⁴⁹³ (Confederación General del Trabajo de los Argentinos), Gewerkschafts-Wochenschauen, für die sich von der „korrupten Gewerkschaftszentrale CGT“⁴⁹⁴ getrennten ebenfalls peronistischen CGTA.⁴⁹⁵ Jedoch brachten sie nur drei Beiträge der „Cineinformes“ heraus, mit dem „Ziel einer schnellen Gegeninformation der Bevölkerung“⁴⁹⁶, da sich die repressive Situation verschärfte.⁴⁹⁷

Die zwei Haupteigenschaften des „Cine Militante“, welches sich anfangs in der Formulierung vom Dritten Kino nicht richtig unterscheiden ließ, in späteren Aufsätzen von Getino jedoch präziser formuliert wurde, sind einerseits die Verbindung und Organisation von Gruppen oder politisch revolutionären Kräften und andererseits die Instrumentalisierung des Films im politischen Kampf der Befreiung.⁴⁹⁸ Im Prozess des Befreiungskampfes ist die Instrumentalisierung des Films ein Hauptbestandteil, sowie das Entstehen eines politischen Kinos für eine Weiterentwicklung. Bis 1973 konnte ihr Film „*La Hora de los Hornos*“ nur heimlich in Argentinien gezeigt werden, erst mit der Rückkehr Peróns wurde das Verbot aufgehoben.⁴⁹⁹

Zu Perón hatte die *Grupo Cine Liberación* eine enge Verbundenheit, die sie schon im zweiten Teil des Films zeigten, wie auch in ihren späteren Filmarbeiten, „*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*“ (Aktualisierung der Politik und Doktrin für die Machtübernahme, 1972) und „*Perón, la revolución justicialista*“ (Perón, die justizialistische Revolution, 1971), mit denen sie „die Rückkehr Peróns an die Macht unterstützten.“⁵⁰⁰ Sie hatten die Idee, ihm einen langen Dokumentarfilm zu widmen und ihn zu interviewen. Im März 1971 richtete Perón an die Filmemacher der *Grupo Cine Liberación*, aus dem Exil in Spanien, zwei Schreiben und äußerte sich darin erfreut und dankbar über ihr Vorhaben, eines davon war

⁴⁹² Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 80.

⁴⁹³ Ebd. S. 80.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. S. 80.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd. S. 80.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 81.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd. S. 81.

⁴⁹⁸ Vgl. Mestman, Mariano E., *La Exhibición del Cine Militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)*, Madrid 2001, S. 8,

URL: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2010/09/mariano-mestman.pdf> [11.6.2014].

⁴⁹⁹ Vgl. Chanan, „The changing Geography of Third Cinema“, S. 1,

URL: <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/third-cinema.pdf> [21.4.2014].

⁵⁰⁰ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

direkt an Getino gerichtet.⁵⁰¹ Noch dazu sprach er darin über die Erfolge seiner Amtszeit (1946-1955), die Fruststation und den Rückschritt der anschließenden Zeit (1955-1971), sowie der Verantwortung der Jugend gegenüber ihrem eigenen Schicksal und bezeichnet den geplanten Dokumentarfilm als „patriotisch“, der den Argentinern den Wert der historischen peronistischen Erfahrung aufzeigt.⁵⁰²

Der Film „*La Hora de los Hornos*“ wurde nach seiner umjubelten Premiere in Pesaro auch auf anderen internationalen Filmfestivals gezeigt, wie auch in Universitäten, Filmclubs und auch für ausländische, linke militante Filmvorführungen genutzt, wie z.B. bei den 68er Bewegungen in Deutschland und Frankreich. Ein Film, der die internationale Stimmung aus den 60er Jahren festhält, den Jahren der Revolte und der sozialen Bewegungen, ein „*cine de intervención*“⁵⁰³ (Kino des Eingreifens). Fachzeitschriften wie z.B. das *Cahiers du Cinema* aus Frankreich, widmeten ihm einige Seiten.⁵⁰⁴ Hier verbreitete er sich im Intellektuellenkreis, alternativen, kulturellen Netzwerken und teilweise auch im militanten Umfeld.⁵⁰⁵ Es kam jedoch im Frühjahr 1969 zu einem kurzen Verbot des Films in Frankreich. In Paris gab es eine Verbreitung einer gekürzten Version, die umstrittenen peronistischen Abschnitte waren, mit Einverständnis von Solanas, herausgeschnitten worden.⁵⁰⁶ An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass es genau wegen dem direkten Zuspruchs des Peronismus und des Auftretens als Unterstützer Peróns auch zu Ablehnungen des Films „*La Hora de los Hornos*“ in anderen Ländern kam. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass der erste Teil, der weniger peronistisch ist, sich am meisten verbreitete, was wohl aber auch auf die immense Länge von über 4 Stunden des gesamten 3-teiligen Films zurückzuführen ist. Im ersten Teil „*Neocolonialismo y Violencia*“ wird auf die dauerhaften Abhängigkeiten Argentiniens, sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart eingegangen, die Herrschaftsmethoden des Neokolonialismus analysiert und zur Revolution aufgerufen⁵⁰⁷. Der Film brachte eine große Resonanz hervor. Einerseits bekam er viel Lob für sein innovatives, politisches Filmhandwerk, passend zu den Unruhen der 68er in Europa. Noch dazu handelt es sich um ein „Kino des Eingreifens“ – „*cine de intervención*“⁵⁰⁸, hier explizit in die politische Situation Argentiniens. Andererseits stießen sie aber auch auf

⁵⁰¹ Vgl. Mestman, *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de La Hora de los Hornos*, Buenos Aires, S. 6,
URL: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf> [15.2.2014].

⁵⁰² Vgl. ebd. S. 6.

⁵⁰³ Ebd. S. 11.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd. S. 16.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd. S. 16.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd. S. 16.

⁵⁰⁷ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 25.

⁵⁰⁸ Mestman, *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de La Hora de los Hornos*, S. 11.

scharfe Kritik und Ablehnung für die Verherrlichung des Peronismus, denn viele Länder hatten Schwierigkeiten mit der Zustimmung und Verbundenheit mit ihm im Film. Viele hinterfragten den Ansatz des Filmes, den Peronismus als populäre, revolutionäre Bewegung darzustellen, andere wiederum akzeptierten und berücksichtigten es als Teil der nationalen Sicht, eingebettet im historischen, nationalen Kontext Argentiniens.⁵⁰⁹ So ermutigend wie gewaltig der Film an die Zuschauer tritt, lässt er schließlich niemanden gleichgültig.

Getino und Solanas finanzierten den Film mit den Einnahmen von Werbefilmen.⁵¹⁰ Trotz massiver Repression führten sie ihr ambitioniertes Werk aus und mussten auch deshalb auf eine „neue Konzeption des Filmemachens, eine neue Definition des Filmemacher und einer neuen Strategie der Verbreitung“⁵¹¹ ausweichen. Durch die Existenz einer durch Klassenkämpfe formierten Arbeiterklasse gab es eine „Massen-Basis“⁵¹² auf die sich die Filmemacher in Argentinien stützen konnten.⁵¹³ Wie Getino später selbst sagte war die Produktion und Verbreitung ihres Filmes „*La Hora de los Hornos*“ unter den damaligen Gegebenheiten nur wegen der starken offensiven Widerstandsbewegung des Volkes möglich, hauptsächlich geführt von der peronistischen Oppositionsbewegung,⁵¹⁴ gegen eine schwächer werdende Militärregierung.⁵¹⁵

1972 erschienen noch dazu zwei Ausgaben des Magazins *Cine y Liberación* und andere Publikationen, die sich mit dem Thema beschäftigten, um „[...] die Filmtheorie der Gruppe zu verbreiten und Entwicklungslinien für ein künftiges politisches Kino in Argentinien darzustellen.“⁵¹⁶

⁵⁰⁹ Vgl. Mestman, *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de La Hora de los Hornos*, Buenos Aires, S. 18,
URL: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf> [15.2.2014].

⁵¹⁰ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 24.

⁵¹¹ Ebd. S. 24f.

⁵¹² Schumann, „Für ein politisches Kino“, S. 211.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 211.

⁵¹⁴ Vgl. Getino, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, S. 101.

⁵¹⁵ Vgl. ebd. S. 101.

⁵¹⁶ Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 87.

Nach Getino lässt sich die Arbeit der *Grupo Cine Liberación* in drei Hauptphasen gliedern:

- 1) Die Anfangsaktivitäten und Formationen der Gruppe als Teil des Widerstandes gegen die argentinischen Militärregierungen von Onganía, Levingston und Lanusse;⁵¹⁷
- 2) Die offene Zusammenarbeit mit der demokratischen und populistischen Regierung, die von 1973-1974 an der Macht war, bis zum Tod des Präsidenten Perón;⁵¹⁸
- 3) Sowie der Rückzug in eine neue Form des Widerstandes, die Phase des Exils.⁵¹⁹

Eine weiteres militantes Filmkollektiv zu der Zeit war „*Cine de la Base*“, das der Filmemacher Raymundo Gleyzer, der der Kommunistischen Partei der Arbeiter zugehörig war, 1973 gründete. Dieses Filmkollektiv stand dem Peronismus, aus einer linksradikalen Position kritisch gegenüber.⁵²⁰ Sie machten ebenfalls politische Filme mit einer deutlichen Kritik am Regime und lieferten Arbeiten zum argentinischen „Cine Militante“. Mit dem Spielfilm „*Los traidores*“ (Die Verräter; 1973) zeigten sie ihre Abneigung zum Peronismus, indem sie „die korrupten peronistischen Gewerkschaften attackierten“.⁵²¹ Kongresse der FAS, der „Anti-imperialistischen Front für den Sozialismus“ waren der Inhalt ihrer Kurzfilmarbeiten.⁵²²

Mit dem Militärputsch von General Jorge Rafael Videla von 1976 endete jedoch die freie Filmarbeit in Argentinien komplett. Octavio Getino selbst schildert die Situation der Filmemacher wie folgt:

„We are now living in a time when the repression is so severe that we can't make films either above ground or underground.“⁵²³

Das mit äußerst brutaler Hand geführte Militärregime duldete keinen Funken oppositioneller Einstellungen und zwang die Mehrheit der Mitglieder der *Grupo Cine Liberación* ins Exil zu gehen.⁵²⁴ Octavio Getino floh nach Peru, Gerardo Vallejo nach Spanien und Fernando Solanas nach Paris.⁵²⁵ Außerdem ist es auch für das Verschwinden und den Tod einiger Filmemacher verantwortlich, wie z.B. die Erschießung des Filmproduzenten Enríque Juárez und das Schicksal von Raymundo Gleyzer, der 1976, nachdem sein Haus verwüstet aufgefunden wurde,

⁵¹⁷ Getino, „Some Notes on the Concept of a 'Third Cinema'“, S. 102.

⁵¹⁸ Vgl. ebd. S. 103.

⁵¹⁹ Vgl. ebd. S. 103.

⁵²⁰ Vgl. Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 88.

⁵²¹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 27.

⁵²² Vgl. Hönig; Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, S. 88.

⁵²³ Getino, „Some Notes on the Concept of a 'Third Cinema'“, S. 105.

⁵²⁴ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 28.

⁵²⁵ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 29.

„verschwand“ und sehr wahrscheinlich ein Opfer der Geheimpolizei Triple A (Argentinische Antikommunistische Allianz) wurde.⁵²⁶ Somit zeigte sich, dass durch das brutale, repressive Militärregime, das durch einen Militärputsch im März 1976 in Argentinien an die Macht kam, „[...] jenes Kino, das am entschiedensten gegen jede Form der Unterdrückung kämpfte“⁵²⁷, auf einen Schlag zerstört wurde. Die Militärdiktatur Videlas unterdrückte jedoch nicht nur jegliche Art radikaler Filmarbeit, sondern löste auch nahezu die gesamte argentinische Kinematografie auf.⁵²⁸

⁵²⁶ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 28.

⁵²⁷ Ebd. S. 29.

⁵²⁸ Vgl. Getino, „Some Notes on the Concept of a ‘Third Cinema’“, S. 106.

5 Filmanalyse „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ (1971) von Gerardo Vallejo zum Thema Sozialer Widerstand und Stimme der Arbeiterschaft

5.1 Persönlicher Hintergrund des Filmemachers Gerardo Vallejo

Der argentinische Filmemacher Gerardo Vallejo brachte mit „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ (Der Weg zum Tod des alten Reales, 1971)⁵²⁹ seinen ersten Langfilm, mit der Unterstützung von Fernando Solanas und Octavio Getino, heraus. Der Film zählt zur Arbeit der Grupo Cine Liberación und spielt in der Provinz Tucumán, einer von der Zuckerindustrie geprägten Region im Nordwesten von Argentinien. Gerardo Vallejo stammt selbst aus dieser Provinz, eine der ärmsten des Landes und wurde 1942 in San Miguel, der Hauptstadt von Tucumán, geboren.⁵³⁰ Da er ein Schüler Fernando Birris war, denn er absolvierte sein Filmstudium an der von Birri gegründeten „Escuela Documental de Santa Fé“, ⁵³¹ der Dokumentarfilmschule von Santa Fé, war er von dessen sozialkritischen Filmschaffen geprägt. Der Kurzfilm „*Ollas Populares*“ (Volksküchen, 1968) von Vallejo bringt dies deutlich zum Ausdruck. Er zeigt darin erstmals das Elend und die Misere der armen Landbevölkerung von Tucumán, indem er ein Abbild vom Hunger und der extremen Armut der Einwohner der Region liefert und dies mithilfe einer schnellen Montage mit der musikalischen Untermalung der argentinischen Nationalhymne.⁵³² Ausgelöst und verstärkt wurde diese folgeschwere Misere durch die Schließungen der Zuckerfabriken vor Ort, womit sich auch Vallejos erster Langfilm „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ beschäftigt. Zuvor arbeitete er auch schon mit Solanas und Getino am 3-teiligen Dokumentarfilm „*La Hora de los Hornos*“ (Die Stunde der Hochöfen, 1968) zusammen, der eine deutliche subversive Rhetorik besitzt und eine revolutionäre Ideologie vertritt. Die drei gründeten die Grupo Cine Liberación, eine militante Filmgruppe, die ihre Filme als Art Waffe im nationalen Befreiungskampf und politischen Widerstand gegen das repressive Regime und die Abhängigkeiten von der USA, sahen.

⁵²⁹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

⁵³⁰ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 282.

⁵³¹ Vgl. O.A., „Gerardo Vallejo- Las cosas ciertas. La presentación de lo popular en el cine político.“ *Escuela Universitaria. Cine, Video y Televisión. Universidad Nacional de Tucumán*. URL: <http://www.escueladecine.unt.edu.ar/index.php/patrimonio-historico/gerardo-vallejo/64-gerardo-vallejo> [30.11.2014].

⁵³² Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

Gemeinsam mit Solanas und Getino interviewte Vallejo 1971 Juan Domingo Perón in seinem Exil in Madrid,⁵³³ woraus zwei Dokumentarfilme,

„*Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*“⁵³⁴ und „*Perón: La revolución justicialista*“⁵³⁵ 1972 entstanden. Damit unterstützten sie Perón und seinen im Exil aufgebauten peronistischen Widerstand, personifiziert in der Arbeiterbewegung. Genau wie „*La Hora de los Hornos*“ wurden die beiden Filme in Gewerkschaften gezeigt und nutzten so, die schon vorher entstandenen Vertriebskanäle, um die Arbeiterschaft zu erreichen. Die Nachfrage nach dem zweiten Teil des Dokumentarfilms über Perón war am stärksten, weshalb sie mehr als 50 Kopien davon anfertigen ließen.⁵³⁶ Damit lieferten sie dem peronistischen Widerstand Zündstoff gegen das Militärregime.

Nach dem Film „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ widmete sich Vallejo erneut in seiner Arbeit den Landarbeitern von Tucumán. Mit den beiden Serien von Sozialreportagen „*Testimonios tucumanos*“⁵³⁷ und „*Testimonios de la reconstrucción*“⁵³⁸ von 1973 für den Fernsehsender der Provinz Canal 10, der von der Universität kontrolliert wurde, übte er Kritik an den Missständen vor Ort.⁵³⁹ Der erste ist eine Serie von 24 Kurzfilmen, die mithilfe der Universidad Nacional de Tucumán und der FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera)⁵⁴⁰, dem Gewerkschaftsverband der Zuckerfabriken in Tucumán, produziert wurde.⁵⁴¹ Kurze Zeit später wurde Vallejo jedoch wegen der deutlichen und unerwünschten Kritik entlassen.⁵⁴² Nach verstärkter Repression gegen ihn und andere Filmemacher, floh Vallejo 1975 ins Exil. Er entkam nur durch Zufall im Dezember 1974 einem Bombenanschlag der Triple A, der Alianza Anticomunista Argentina, auf sein Haus.⁵⁴³ Die Anfangszeit seines Exils verbrachte er in Panama, danach ging er nach Spanien und lehrte dort an der von ihm neu gegründeten Filmschule in Madrid. Aus dem Exil in Spanien veröffentlichte er nur einen Spielfilm „*Reflexiones de un salvaje*“ (1979).⁵⁴⁴ Gerardo Vallejo zählt zu den militanten argentinischen Filmemachern der 60er und 70er Jahre. Mit dem Ende der

⁵³³ Vgl. Rist, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2014, S. 283.

⁵³⁴ Getino, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, S. 104.

⁵³⁵ Ebd. S. 104.

⁵³⁶ Vgl. ebd. S. 104.

⁵³⁷ Ebd. S. 104.

⁵³⁸ Ebd. S. 104.

⁵³⁹ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

⁵⁴⁰ Ranzani, Oscar, „Gerardo Vallejo, emblema del cine militante de los 60 y 70“, in: *Página 12*, 7.2.2007, URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-5319-2007-02-07.html> [4.12.2014].

⁵⁴¹ Vgl. Ebd.

⁵⁴² Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

⁵⁴³ Vgl. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema*, S. 46.

⁵⁴⁴ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 29.

Militärdiktatur Videlas kehrte er aus seinem langjährigen Exil nach Argentinien zurück, um dort weiter als Filmmacher zu arbeiten. 2007 verstarb er an Lungenkrebs. Solanas bezeichnete seinen Freund als einen der großen Gefährten und Brüder des Kinos des Widerstandes und des Kampfes, der sich dem Sozialkino der tiefgründigen nationalen Identität widmete.⁵⁴⁵

5.2 Hintergrundwissen zum Film

An „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ arbeitete Gerardo Vallejo 3 Jahre, von 1968-1971, Jahre die vom politischen Kampf und Widerstand geprägt waren. Während dieser Zeit stand er im engen Kontakt mit der Familie Reales, den Protagonisten des Films. Und so verbrachte er auch einen Teil der Zeit mit der Familie und lebte bei ihnen in Tucumán,⁵⁴⁶ um eine reales und wirkliches Bild von ihrem Leben und ihrem Alltag zu bekommen. Er zeigt darin die Verarmung der Landarbeiter von Tucumán durch die Schließung der Zuckerfabriken, am Beispiel der Familie Reales. Zuvor widmete Vallejo schon zwei seiner Kurzfilme „*Azúcar*“ (Zucker, 1962) und „*Las cosas ciertas*“ (Die wahren Dinge, 1965), der als Vorgänger von „*El camino*...“⁵⁴⁷ gilt, den Zuckerarbeitern von Tucumán und im speziellen der Familie Reales.⁵⁴⁸ Auch damals setzte er schon auf das Zusammenleben mit ihnen während der Arbeit daran, um eine engere Verbindung zu ihnen aufzubauen und sich einander besser kennen zu lernen. Hierin zeigt sich die große Sensibilität mit der Vallejo an seine Arbeit ging.

Vor 1966 stammte aus den 23 Zuckerfabriken in Tucumán mehr als 60% der nationalen Zuckerherstellung.⁵⁴⁹ Die Militärregierung unter Onganía veranlasste jedoch im August 1966 die Schließung von 11 Zuckerfabriken, jede einzelne davon beschäftigte bis zu 3000 Arbeiter,

⁵⁴⁵ Vgl. Ranzani, „Gerardo Vallejo, emblema del cine militante de los 60 y 70“, URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-5319-2007-02-07.html> [4.12.2014].

⁵⁴⁶ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26

⁵⁴⁷ Im folgenden Text werde ich nun für den Filmtitel „El camino hacia la muerte del Viejo Reales“ die Abkürzung „*El camino*...“ verwenden.

⁵⁴⁸ Vgl. Orquera, Fabiola, „Intelectuales, trabajadores y censura política: `El Camino hacia la muerte del Viejo Reales` (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, in: *las V Jornadas Nacionales "Espacio, Memoria E Identidad"*, Rosario, Oktober 2008, S. 3,

URL: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁴⁹ Vgl. Garzón, Benito Carlos, „Sobre la película: `El camino hacia la muerte del viejo Reales`“, *Ruinas Digitales. Arqueología comunicacional*,

URL: <http://www.ruinasdigitales.com/peronismoysocialismo/peronismoysocialismosobrelapeliculaelcam1/> [2.12.2014].

was zu einer immensen Arbeitslosenrate in der Region führte und viele Einwohner von nun um ihr Überleben kämpfen mussten.⁵⁵⁰ Das Militärregime unternahm damit Rationalisierungsmaßnahmen.⁵⁵¹ Dieser „genocidio silencioso“⁵⁵², stille Genozid an der eigenen Bevölkerung führte zur drastischen Verschlechterung der sozialen Lage für die große Mehrheit der Einwohnern Tucumáns und dies wiederum zur akuten Landflucht. Viele siedelten in die elenden Vorstädte von Buenos Aires, mit der Hoffnung auf eine Besserung ihrer prekären Lage.⁵⁵³ Eine starke Verarmung machte sich in Tucumán breit. Als Antwort darauf kam es zu Fabrikbesetzungen von den Arbeitern, die sie ohne nationale gewerkschaftliche Unterstützung organisierten.⁵⁵⁴

Da Vallejo während der Arbeit am Film von der Militärdiktatur verfolgt wurde, floh er nach Rom um ihn fertig zu stellen.⁵⁵⁵ Erst mit der Rückkehr Peróns 1973 konnte der Film öffentlich und legal in Argentinien gezeigt werden, zuvor nur heimlich.⁵⁵⁶ Vallejo stand im Kontakt mit dem peronistischen Widerstand in Tucumán,⁵⁵⁷ und so setzten sich auch die FOTIA und die CGT für die Legalisierung des Films ein.⁵⁵⁸ Am 10. April 1974 wurde der Film schließlich in Argentinien veröffentlicht.⁵⁵⁹

⁵⁵⁰ Vgl. Garzón, „Sobre la película: `El camino hacia la muerte del viejo Reales““, URL: <http://www.ruinasdigitales.com/peronismoysocialismo/peronismoysocialismosobrelapeliculaelcam1/> [2.12.2014].

⁵⁵¹ Tinz, Christian, „Tucumán Arde- Tucumán brennt“, in: *Kontinent der Befreiung? Auf Spurensuche nach 1968 in Lateinamerika*, Hg. Anne Huffs Schmid/ Markus Rauchecker, Berlin: Assoziation A, 2010, URL: http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/TucumanArde.html [8.12.2014].

⁵⁵² Vgl. Ebd.

⁵⁵³ Vgl. Garzón, „Sobre la película: `El camino hacia la muerte del viejo Reales““.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵⁵ Vgl. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema*, S. 290.

⁵⁵⁶ Vgl. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema*, S. 290.

⁵⁵⁷ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: `El Camino hacia la muerte del Viejo Reales` (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 6, URL: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁵⁸ Vgl. ebd. S. 7.

⁵⁵⁹ Vgl. O.A. URL: http://www.imdb.com/title/tt0201506/releaseinfo?ref_=ttspec_sa_2 [18.12.2014].

5.3 Inhalt und struktureller Aufbau

Der Film handelt von der Ausbeutung der Arbeiter der Zuckerrohrindustrie in der Provinz Tucumán in Argentinien. Er griff damals das aktuelle Geschehen auf und zeigte erstmals die zugespitzte Atmosphäre aus der Sicht der Leidtragenden, den Zuckerarbeitern, hier durch die Familie Reales dargestellt. Mit der Schließung von 11 der 23 Zuckerfabriken in Tucumán verschlechterten sich die Lebensumstände der Einwohner dort drastisch, da sie die einzige Lebensgrundlage in der sonst schon ärmlichen Gegend für viele darstellten. Die dramatische Situation verschärfte sich zunehmend, viele wurden zu Wanderarbeitern und mussten ihre Frauen und Kinder alleine zurück lassen, andere wiederum verließen die Provinz. Widerstand dagegen leisteten die Arbeiter durch Fabrikbesetzungen und Streiks. Die Formierung und Mobilmachung der Arbeiter, sowie die Bezeugungen der Erfahrungen von Gewerkschaftern und Arbeitern werden im letzten Abschnitt des Films gezeigt. Anhand von Interviews mit Gewerkschaftern, die ihre Erlebnisse von den Fabrikbesetzungen schildern, durch Ausschnitte einer gewerkschaftlichen Generalversammlung, sowie mithilfe von Archivmaterial von Streiks und Demonstrationen.

Der Film zeigt die Lebensumstände der ärmlichen Bauernfamilie Reales, die sich in dieser elenden Situation befindet. Vallejo nimmt sich hier also den realen Gegebenheiten, mit realen Protagonisten dieser Misere, an. Erzählt wird die Geschichte des alten Reales (el Viejo Reales), Ramón Gerardo Reales und seinen drei Söhnen, Angel, Mariano und „el Pibe“. Als ehemaliger Arbeiter der Zuckerfabrik lebt der alte Reales mit seiner Familie bescheiden und in Armut am Land. Der Film beginnt mit den Bezeugungen des alten Reales, der ihre elende Situation in Tucumán erläutert. Anschließend entwickelt sich die Erzählstruktur des Films auf die Darstellung seiner drei sehr unterschiedlich ausgerichteten Söhne. Deren jeweiliger eingeschlagener Weg mit der Situation umzugehen, als die drei möglichen Optionen stehen, die die verarmten Landarbeiter von Tucumán zur Verfügung hatten. Vallejo wollte mit dieser Umsetzung auf die beschränkten Möglichkeiten der Landarbeiter aufmerksam machen und hinweisen.⁵⁶⁰ Womit sich erklärt, warum er Filme aus der Perspektive des Volkes macht, das sich damit leichter identifizieren kann.

⁵⁶⁰ Vgl. Mestman, Mariano, „The worker’s voice in post-1968 Argentine political documentary“, in: *Social Identities*, 2013 Vol. 19, Nos. 3-4, Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, S. 306-323, hier S. 310.
URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit dem Leben Angels und unter welchen schwierigen Bedingungen er seit der Schließung der Zuckerfabriken mit seiner Familie zu leben hat. Verdeutlicht wird dies in der Szene, als er mit seiner Familie eine neue Bleibe in einer einfachen Hütte sucht. In der Szene sieht man, wie er mit einem Pferd, der ganzen Familie und ihrem gesamten Hab und Gut über ein Feld reitet.⁵⁶¹ Er wird als der ewig ausgebeutete dargestellt, der dem System der Ungerechtigkeit nichts entgegen zu bringen hat und sein Leben im Elend hinnimmt. Der Film zeigt nun auch die weiten Strecken die er zur Arbeitssuche benötigt, denn die neuen Umstände zwangen ihn dazu, ein Wanderarbeiter zu werden. Dargestellt wird dies in der Szene, in der Angel im Zug sitzt und nach draußen, auf vorbeiziehende Landschaften, blickt.

Als nächstes wird die Situation von Mariano gezeigt, ein ehemaliger Zuckerfabrikarbeiter, der sein Schicksal nicht einfach so hinnehmen wollte. Diese Misere, die Angel resigniert erträgt, wollte er nicht teilen. Deshalb arbeitet er jetzt als Polizist, jedoch hat er Probleme mit seiner Alkoholsucht und missbraucht seine Frau. Als Teil des „Ausbeutungssystems“⁵⁶² entfremdet er sich von seiner Familie und hat ebenfalls mit den schwierigen Lebensumständen zu kämpfen. Dargestellt wird seine Verzweiflung durch seine Alkoholsucht und seine Gewaltbereitschaft auch gegenüber seiner eigenen Familie.

Als letzter Protagonist wird „el Pibe“ vorgestellt, der Jüngste der drei Söhne des alten Reales. Er wird als politischer Aktivist dargestellt, der sich den Gewerkschaftern anschließt. Er macht sich Gedanken zu der derzeitigen elenden Situation, wie man diese überwinden kann und kämpft gegen die vom System ausgehenden Ungerechtigkeiten, um sich für seine und die Rechte anderer einzusetzen. Im Film ist sein Charakter eine fiktional-reale Zusammensetzung.⁵⁶³ Jedoch wird der vieles hinterfragende „el Pibe“ nicht so radikalisiert dargestellt wie sein Freund Ramón, der vor Zuckerarbeitern politischmotivierte Reden hält um sie zu mobilisieren, sich zur Wehr zu setzen und gegen die Zustände zu kämpfen.

Der letzte Abschnitt des Films hat einen klaren dokumentarischen Stil, es wird Archivmaterial gezeigt und das „Voice-Over“ nennt Fakten zur Provinz Tucumán und zu ihrer Geschichte. Damit wird die vergangene und gegenwärtige Situation der Provinz veranschaulicht. Ebenso wird die FOTIA vorgestellt und ihr Widerstand gezeigt. Aufnahmen und Bilder von Streiks und Demonstrationen zeigen das Ausmaß der Proteste. Außerdem sprechen zwei Gewerkschafter

⁵⁶¹ Vgl. „El camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1971), Regie: Gerardo Vallejo, Time-Code, Abkürzung TC: 10:04-11:33.

⁵⁶² Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

⁵⁶³ Vgl. Mestman, „The worker’s voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 310, URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

der FOTIA über die ausbeuterische Situation der Arbeiter und von ihren Erfahrungen im politischen Kampf, wie z.B. den Fabrikbesetzungen. Zudem werden politische Aktivisten und deren Bezeugungen von Misshandlungen und Drohungen bei Konfrontationen mit der Polizei gezeigt.

5.4 Protagonisten

Die Tatsache, dass Vallejo nur mit Laiendarstellern drehte und darauf verzichtete einen vorgeschriebenen Text als Dialog zu verwenden,⁵⁶⁴ zeichnet seine Filmarbeit aus, wodurch er eine Direktheit und unkonventionelle Situationen schafft. Damit verleiht er dem Ganzen auch mehr Authentizität. Im Film verschwinden die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, deutlich wird dies u.a. an der Figur des „el Pibe“.

Ganz nach der Praxisideologie der Grupo Cine Liberación setzte er seine Arbeit im Kollektiv um. Die Familie Reales hatte Mitspracherecht und er ließ sie am kreativen Prozess teilhaben, indem er ihnen keine vorgeschriebenen Dialoge gab, sondern sie selbst an der Entstehung ihrer Dialoge mitwirkten.⁵⁶⁵ Er wollte ihnen keine strikten Vorgaben machen, sondern die Handlung entstand oft aus der Situation heraus, und er ließ die Protagonisten gemäß ihren eigenen Erlebnissen agieren.⁵⁶⁶

Der alte Reales tritt im Film als einziger Protagonist auf, der seine Unmut direkt in die Kamera ausspricht und sich über die Situation beklagt. Dadurch schafft Vallejo, dass man sich als Betrachter direkt von ihm angesprochen fühlt. Er erzählt von seinen Erfahrungen und seiner schwierigen Situation. Man sieht ihn als geselligen älteren Mann, mit seiner Familie und Freunden agieren und dass er sich um sie sorgt. Seine verletzte Seite zeigt er, als er am Grab seiner verstorbenen Frau steht, mit ihr spricht und zu weinen beginnt.⁵⁶⁷ In der Szene als die

⁵⁶⁴ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 4, URL: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁶⁵ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 4.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd. S. 4.

⁵⁶⁷ Vgl. TC: 22:56-25:09.

Polizei zu ihm nachhause kommt und ihn festhält, da sie „el Pibe“ suchen, zeigt sich wiederum seine starke, protestierende Seite.⁵⁶⁸ Er lässt sich von den beiden Polizisten nicht einschüchtern und als sie schließlich wieder die Flucht ergreifen, schimpft er ihnen noch hinterher. Ein tragisches Ende nimmt sein Schicksal nicht nur im Film, sondern auch in Wirklichkeit. Zwei Jahre nachdem Vallejo 1968 mit der Familie Reales am Film drehte, verstarb Ramón Gerardo Reales durch die Hand eines arbeitslosen Landarbeiters, bei einem Raubüberfall im Juni 1971.⁵⁶⁹ Die Aufnahmen des im Sarg liegenden alten Reales sind echte Bilder seiner Totenwache, die Vallejo später mit reingeschnitten hatte. Das tragische vorgefallene Ereignis wird während der Szene von dem „Voice-Over“ erzählt.⁵⁷⁰ Folgende Schriftzugeinblendung wird anschließend gezeigt:

„A la memoria de Ramón Gerardo Reales y de todos los trabajadores anónimos que nos ayudan a ser lo que somos.“⁵⁷¹

(„In Erinnerung an Ramón Gerardo Reales und alle anonymen Arbeiter, die uns helfen die zu sein, die wir sind.“) (*Übersetzung von der Verfasserin*)

Hiermit zeigt sich, dass die äußeren Umstände schließlich zum tragischen Tod des alten Reales geführt haben. Der womöglich von Vallejo bewusst gewählte Titel des Films *„El camino hacia la muerte del viejo Reales“* - Der Weg zum Tod des alten Reales, hat damit tragischerweise einen direkten Bezug zur Realität.

Angel wird als einziger Sohn des alten Reales dargestellt, der sein Schicksal resigniert so hinnimmt. Er lehnt sich nicht gegen das ausbeuterische System auf, noch versucht er etwas daran zu verändern, sondern er erträgt die Misere. Mit der Szene, in der er und seine Familie sich eine neue einfache Bleibe suchen müssen, wird verdeutlicht, dass sie schwierige Zeiten durchleben.⁵⁷² Seine Frau erzählt im „Voice-Over“, dass Angel oft monatelang als

⁵⁶⁸ Vgl. TC: 1h 02:19-1h 03:15.

⁵⁶⁹ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 5, <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁷⁰ Vgl. TC: 1h 07:01-1h 09:25.

⁵⁷¹ TC: 1h 09:21- 1h 09:32.

⁵⁷² Vgl. TC: 10:04- 12:15.

Wanderarbeiter unterwegs ist und sie mit ihren gemeinsamen vier Kindern alleine zurück bleibt.⁵⁷³ Eine weitere Szene, die ihre elende Lage schildert, ist die als seine Frau, „el Pibe“ und zwei seiner Kinder Angel am Bahngleis verabschieden, da er als Wanderarbeiter wegfahren muss. Während der gesamten Szene, als Angel sich in das Zugabteil setzt und vom Fenster nach draußen blickt, weint das eine kleine Kind bitterlich. Denn es muss sich wieder für längere Zeit von seinem Vater trennen. Das bitterliche Weinen zeigt den Schmerz des Kindes und drückt damit aus, dass auch die Kinder unter den schwierigen Lebensbedingungen zu leiden hatten. Angel gibt seinem Kind zum Abschied noch einen Kuss auf die Wange, doch sein Weinen durchzieht die gesamte Szene, die zeigt wie Angel nun gezwungen ist seine Familie für einige Zeit zu verlassen.

In der Figur von Mariano zeigt sich am deutlichsten die Verzweiflung der Personen, anhand seiner Alkoholsucht und Gewaltbereitschaft. Als Polizist ist er nun ein Teil des ausbeuterischen Systems. Man sieht in der ersten Szenen, in der er zu sehen ist, wie er eine Uniform anzieht und sich damit im Spiegel betrachtet.⁵⁷⁴ Jedoch wird später im Film erläutert, dass Mariano noch keine eigene Uniform besitzt, was erklärt warum er sie sonst nie trägt. Seine Vormachtstellung äußert er in der Szene, als er zwei angetrunkene junge Männer züchtigt und bestraft, indem er mit einer Peitsche nach ihnen schlägt.⁵⁷⁵ Die Szene erweckt den Eindruck, als würde er Tiere vor sich her treiben. Hier verwendet Vallejo wieder die Technik des Reißschwenks und hält die Handkamera nah ans Geschehen. Durch die verwackelte Aufnahmen und die Schnelligkeit des Motivwechsels sieht man nicht genau was sich abspielt. Dann setzt das Volkslied ein und untermalt die Szene noch mit dem Text, dass Marianos Leben nur daraus besteht zu bestrafen. Seine Gewaltbereitschaft äußert sich auch gegenüber seiner eigenen Familie. Er missbraucht seine Frau und als er betrunken mit dem Fahrrad nachhause kommt, flüchten alle aus Angst vor ihm. In seinem Rauschzustand, in dem er all seinen Kummer versucht wegzutrinken, bedroht er seine Familienangehörigen sogar noch mit einer Waffe. Eine weitere Szene untermauert seine tiefe Verzweiflung, als er wieder betrunken mit dem Fahrrad fährt, damit umfällt und weinend am Boden sitzend seinen Kummer nicht mehr zurück halten kann.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Vgl. TC: 12:16- 13:35.

⁵⁷⁴ Vgl. TC: 19:07- 19:51.

⁵⁷⁵ Vgl. TC: 44:46- 46:21.

⁵⁷⁶ Vgl. TC: 59:38- 1h 00:48.

„El Pibe“ hingegen wird als der Radikalisierte dargestellt, der sich der FOTIA, der Gewerkschaft der Zuckerarbeiter von Tucumán, anschließt. Die Tatsache, dass es sich bei „*El camino...*“ um eine Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm handelt, zeigt sich am deutlichsten durch die Figur des „el Pibe“. Denn der reale Charakter des jüngsten Sohnes des alten Reales wurde hier bezüglich seiner politischen Einstellung zurecht geformt, folglich zu einem politischen Aktivisten der FOTIA, dem Gewerkschaftsverband der Zuckerarbeiter von Tucumán. Erklärt wird dies vom „Voice-Over“ in der Szene als „el Pibe“ vorgestellt wird. In dem Zusammenhang tritt das „Voice-Over“ als Autorität und Stimme des Filmteams auf, um ihre Absichten zu erläutern.⁵⁷⁷ Er wurde zu einem Arbeiter aus Tucumán, der sich aktiv am dortigen politischen Kampf beteiligt. Ausgerichtet nach dem Verständnis eines politischen Kämpfers der Grupo Cine Liberación, der sich der Gewerkschaft anschließt, um ein Teil der politischen Protestbewegung zu sein, und damit ein Zeichen zu setzen gegen die Missstände, die man nicht einfach mehr so hinnehmen wollte. Vallejo verfolgte damit die Absicht, den politischen Aktivisten in Tucumán ein Gesicht zu geben und ihren Widerstand, sowie ihre Erfahrungen damit zu bezeugen, in dem sie zu tausenden protestierend auf die Straßen gehen. Interessant ist jedoch, dass „el Pibe“, auch einiges hinterfragt und reflektiert. So äußert er in Gedanken mithilfe des „Voice-Over“ in einer Szene, dass er sowohl ein bisschen wie Angel, als auch wie Mariano ist, und die beiden auch etwas von ihm haben.⁵⁷⁸ Was einerseits darauf schließen lässt, dass potenziell in jedem Arbeiter ein Gewerkschaftsaktivist steckt, andererseits aber auch, dass er zum Teil ebenfalls nicht so radikal eingestellt ist wie seine Brüder, ausgedrückt durch sein Hinterfragen. „El Pibe“ entschließt sich sogar Tucumán zu verlassen, nicht weil er müde ist, sondern aus Ärger. Da sich seit Monaten nichts geändert hat und die Regierung versprochen hatte Geld und Polizisten zu schicken, aber das einzige was sie schickte war Polizei.⁵⁷⁹ Mit dieser reflektierteren Einstellung und dem Hinterfragen zeigt sich, dass Vallejo den realen Charakter des „el Pibe“ nicht gänzlich außer Acht ließ und hiermit eine Brücke zu ihm schlug. Im Folgenden räumt „el Pibe“ ein, dass sie, die Peronisten, zwar in den Jahren viele Fehler gemacht haben, aber auch Dinge zu denen sonst niemand fähig war.⁵⁸⁰ Mit dieser Aussage wird die direkte Bezugnahme zum Peronismus verdeutlicht. In der letzten Szene von „el Pibe“ sieht man ihn mit Ramón im Wald, da sich letzterer dort versteckt halten muss vor der Polizei. „El Pibe“ will Tucumán verlassen und erzählt nur Ramón davon. Angesichts des Kampfes und Widerstandes der Landarbeiter in Tucumán, ist er pessimistisch und

⁵⁷⁷ Vgl. TC: 27:31- 28:20.

⁵⁷⁸ Vgl. TC: 1h 01:52- 1h 02:00.

⁵⁷⁹ Vgl. TC: 1h 03:38- 1h 03:58.

⁵⁸⁰ Vgl. TC: 1h 04:54- 1h 05:01.

entmutigt, da sich bisher nichts an der Situation geändert hat. Die Zuckerfabriken sind immer noch geschlossen. Die Tatsache, dass sie in Tucumán kämpfen, aber es scheinbar sonst niemanden im Land interessiert, bedrückt ihn, noch dazu wo es sich nicht nur um ein Problem in Tucumán handelt, sondern von ganz Argentinien. Er resigniert und seine Gedanken kreisen darum, wenn es schon keine Lösung für ein Land gibt, wie es dann eine für Tucumán geben soll.

Im Kontrast zum nachdenklichen „el Pibe“ steht sein Freund Ramón, der als radikaler, redegewandter Geschwerkschafter und selbstbewusster Anführer auftritt. In einer Szene hält er vor Zuckerarbeitern vom Feld eine politisch, motivierte Ansprache, mit der er sie mobilisieren möchte, gegen die Ungerechtigkeiten zu kämpfen.⁵⁸¹ Später sieht man „el Pibe“ und Ramón in einem Versteck im Wald, da Ramón von der Polizei gesucht wird. Die Zuckerarbeiter der anderen Fabriken sollen sich seiner Meinung nach vereinen, jedoch hinterfragt „el Pibe“ dies, da er nicht versteht, wie sie das machen sollen. Ramón setzt sich für den Kampf ein und wenn es sein muss auch für den bewaffneten. Hierin zeigt sich seine militante Seite, die nicht in der Art in „el Pibe“ steckt.

5.5 Kamera

Vallejo setzte bei seiner Filmarbeit zu „*El camino...*“ auf die Handkamera,⁵⁸² damit er näher am Geschehen sein konnte. Er war der Meinung, dass er dadurch eine ausdrucksvollere Gestaltungsfreiheit besaß, um sich besser in den Alltag der Familie Reales zu integrieren und ihn besser aus ihrem Blickwinkel zu erfassen, außerdem um mehr Nähe zu den Protagonisten aufzubauen.⁵⁸³ Insgesamt ermöglichten auch erst die technischen Entwicklungen,⁵⁸⁴ wie das

⁵⁸¹ Vgl. TC: 51:55- 53:42.

⁵⁸² Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 4, <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁸³ Vgl. ebd. S. 4.

⁵⁸⁴ Vgl. Mestman, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 308, URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

leichtere Equipment, den Personen so nahe zu kommen, wie im Falle des Filmes „*El camino...*“ der Familie Reales mithilfe der leichten Handkamera. Entsprechend Vallejos Vorgehen kam es also in dem Sinn auch zu einer „Befreiung der Kamera“⁵⁸⁵ aus ihren alten festgefahrenen Konventionen. Und damit auch zu einem radikalen Perspektivwechsel,⁵⁸⁶ auf die Ausgebeuteten und Unterdrückten der Gesellschaft, die Arbeiterklasse, hier im Speziellen die Landarbeiter von Tucumán. Diese Tatsache verdeutlicht auch die Nähe zum linksgerichteten peronistischen Gedankengut.

Diese „befreite“ Handkamera kommt den Personen teilweise auf fast unangenehme Weise sehr nahe. Im Film ist dieses Stilmittel der aufdringlichen Kamera ein wiederkehrendes Motiv. Beispiele hierfür sind die Szenen als Angel schlafend am Bahnhof sitzt und die Kamera sehr nah an sein Gesicht rückt.⁵⁸⁷ Außerdem als „el Pibe“ im Zug sitzt und nach draußen blickt, währenddessen die Kamera seinem Gesicht ebenfalls sehr nahe kommt, ausgerichtet in der Detailaufnahme auf sein Auge.⁵⁸⁸ Um eine Unmittelbarkeit zu ihm und seinen Gedanken zu suggerieren, die mithilfe des „Voice-Over“ mitgeteilt werden. Ein weiteres Beispiel für die unangenehme, aufdringliche Kamera ist die Szene des kranken, weinenden Kindes.⁵⁸⁹ Hier hält Vallejo die Kamera scheinbar ohne Rücksicht sehr nahe auf das weinende Gesicht des kranken Kindes, wodurch er eine direktere Nähe zum Elend schafft. Dies erzeugt im Betrachter, dass man sich doppelt schlecht fühlt, einerseits durch das Gezeigte an sich, das arme, kranke Kind, andererseits auch durch die scheinbar störende und aufdringliche Kamera.

Den schnellen „Reißschwenk“⁵⁹⁰ der Handkamera setzt Vallejo ebenfalls mehrfach ein, um so den Szenen noch mehr Dynamik zu verleihen. Beispielhaft hierfür steht die Szene als Mariano betrunken nachhause kommt und alle vor ihm davon rennen, aus Angst.⁵⁹¹ Er bedroht seine Familienangehörigen sogar mit einer Waffe, was seine starke Entfremdung von seiner Familie, sowie seine große Verzweiflung ausdrücken soll. Passend dazu setzt Vallejo hier auf eine wacklige Kameraeinstellung mit vielen Reißschwenks, die das sich abspielende Chaos, ein Ausdruck tiefsitzender Verzweiflung, festhalten soll. Außerdem suggeriert es dem Betrachter

⁵⁸⁵ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 5, <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁸⁶ Vgl. ebd. S. 5.

⁵⁸⁷ Vgl. TC: 16:13-16:18.

⁵⁸⁸ Vgl. TC: 29:46-30:00.

⁵⁸⁹ Vgl. TC: 37:15-38:24.

⁵⁹⁰ Wulff, Hans Jürgen, „Lexikon der Filmbegriffe. Reißschwenk.“

URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1868> [17.12.2014].

⁵⁹¹ Vgl. TC: 21:17-22:19.

Teil des Chaos und der bedrohlichen Situation zu sein. Es entsteht der Eindruck direkt in die Szene involviert zu sein.

Vallejo setzt auch in einer weiteren Szene die Reißschwenktechnik der Kamera ein, um eine chaotische Szene festzuhalten. Als einige Arbeiter der Zuckerplantagen gegen einen Vorgesetzten rebellieren und ihn vom Pferd herunterstoßen, um ihm Gewalt zuzufügen.⁵⁹² Hier wird die Gewalt der Arbeiter gegen ihren Vorgesetzten, durch die schnelle, unruhige Kameraeinstellung mit vielen Reißschwenks, nicht direkt gezeigt. Man sieht durch den schnellen Wechsel und den chaotischen Bildern nicht, was sich wirklich in der Szene abspielt. Einerseits kommt hier wieder die Dynamik zum Vorschein, andererseits nutzt Vallejo auch diese Technik um Gewaltszenen nicht direkt zu schildern, sowie um eine direkte Nähe zum Geschehen zu suggerieren. Die Schnelligkeit der Bilder, die Schreie und Beschimpfungen lassen den Betrachter errahnen, was sich gerade genau abspielt. Am Ende rennen die Arbeiter weg und verschwinden zwischen dem Zuckerrohr, während das Pferd ohne Reiter zurück bleibt. Diese Szene drückt wieder die reine Verzweiflung der Arbeiter aus und die schlimmen Umstände, die sie zu so etwas fähig machten. Die Unzufriedenheit und Verzweiflung der Leute drückt sich vermehrt durch ihre Gewaltbereitschaft aus, dargestellt in den beiden vorherigen erwähnten Szenen.

Die Innovationen der technischen Ausrüstung machten es für das Filmteam möglich näher am Geschehen zu sein und mitten unter den Protagonisten daran teilzunehmen.

5.6 Auditive Ebene

Auf auditiver Ebene setzt Vallejo verschiedene Stilmittel ein. So gibt es beispielsweise ein wiederkehrendes Motiv, das Volkslied, welches die jeweiligen dargestellten Szenen poetisch erläutert und musikalisch untermalt. Gleich zu Beginn setzt die männliche Stimme ein und singt vom Elend der Provinz Tucumán,⁵⁹³ sowie um Personen und deren Situation in Liedform zu beschreiben. Dieses Stilmittel, das populäre Genre Volkslied, benutzt Vallejo bewusst, da es die Massen anspricht und sie sich damit identifizieren können. Der Film bekommt damit

⁵⁹² Vgl. TC: 53:43-54:06.

⁵⁹³ Vgl. TC: 06:20-07:55.

folkloristischen Charme, der identitätsstiftend und hilfreich dafür ist, sich wieder auf die eigene nationale Kultur zurück zu besinnen. Immer wieder kommt das Musikstück im Film vor, teilweise auch nur dessen Melodie und fungiert so als eine Art Wiedererkennungsmerkmal des Films.

Besonders ist auch der Einsatz des „Voice-Over“ Kommentars, der entweder Personen und deren Lebensumstände vorstellt oder das Vorhaben der Filmemacher erklärt, was sie dazu bewog diesen Film zu machen, nämlich „die Hauptprotagonisten unserer eigenen Realität zu zeigen- unser Volk“.⁵⁹⁴ Dieses „Voice-Over“ wird also auch eingesetzt, um als Autorität des Filmteams zu dienen und ihre Arbeit und Herangehensweise an den Film direkt zu erklären. Insgesamt besteht der Film aus einer Mischung aus direkten Aussagen der Protagonisten, wie bei dem alten Reales oder teilweise bei Mariano, „el Pibe“ hingegen drückt sich ausschließlich durch das „Voice-Over“ aus, das seine Gedanken ausspricht. Die Frau von Angel spricht in der Szene, in der sie ihre Kinder vorstellt nicht direkt, sondern ebenfalls mithilfe eines „Voice-Over“.⁵⁹⁵

5.7 Analyse zum Thema Sozialer Widerstand und Stimme der Arbeiterschaft

Die Zuckerindustrie ist der Hauptwirtschaftszweig der Region Tucumán.⁵⁹⁶ Mit der Schließung der Zuckerfabriken stürzte die Region in eine wirtschaftliche Krise, die auf den Schultern der einfachen Leute, den Campesinos ausgetragen wurde. Der Film zeigt das Elend und den täglichen Kampf der Arbeiterbewegung, die dieses Ereignis hervorrief und trifft damit genau ins Schwarze der politischen Ereignisse der damaligen Zeit. Er zeigt die drastische Verschlechterung der Lebensbedingungen vor Ort, die auf die Fabrikschließungen zurück zu führen waren. Ebenso wie die Leute nun gezwungen waren, mit der schwierigen Situation umzugehen, dargestellt in den unterschiedlichen Schicksalen der drei Söhne des alten Reales.

⁵⁹⁴ Vgl. TC: 09:31-09:43.

⁵⁹⁵ Vgl. TC: 12:16-13:35.

⁵⁹⁶ Vgl. Lichtmajer, Leandro Ary, *Instituto Superior de Estudios Sociales (CONICET-Universidad Nacional de Tucumán)*, URL: <http://www1.tau.ac.il/eial/images/v23n2/orquera-v23n2.pdf> [7.12.2014].

Die Situation in Tucumán wurde „[...] damals breit in den Medien debattiert“⁵⁹⁷, was wiederum die Tatsache, der damaligen Aktualität und Relevanz des Filmes belegt. Es war eine vom politischen Kampf und formierten Widerstand der Arbeiter geprägte Zeit. Der Film wurde als „politische Notwendigkeit“⁵⁹⁸ verstanden und hatte politische Bedeutung für das ganze Land. Außerdem wurde er als Instrument der Aufklärung gesehen.⁵⁹⁹, weshalb sich die Gewerkschaften für den Film und seine Verbreitung einsetzten.⁶⁰⁰

Vallejo machte damit eine bedeutende Arbeit für das soziale Bewusstsein der Zuschauer und hatte nach Fernando E. Solanas eine große soziale Sensibilität beim Arbeiten an seinen Filmen.⁶⁰¹ Er schaffte es, einen kritischen Blick auf das Innenleben des Landes zu legen und offen darzulegen, um den Leuten die Wahrheit vor Augen zu führen. Vallejo widmete sich in seiner engagierten Filmarbeit den Zuckerarbeitern aus Tucumán und ihren schwierigen Lebensbedingungen als Beispiel für die sozial Marginalisierten und Unterdrückten, die vorher nie auf der Leinwand zu sehen waren. Indem er Filme aus der Perspektive des Volkes machte, gab er ihnen und damit dem Volk eine Stimme. Die Bezeugungen der Ausgebeuteten der Gesellschaft machten ihn zu einem wichtigen, politischen Instrument gegen die Repression. Ebenso wie die Absicht, die Masse damit zu mobilisieren, sich dem politischen Kampf und der Protestbewegung anzuschließen. Indem man die Zustände der in ärmlichen Verhältnissen lebenden Landarbeiter von Tucumán vorgeführt bekommt, sowie die Unterdrückung und ihre Erlebnisse damit.

Die Stimme der Arbeiter spielte eine bedeutende Rolle im damaligen politischen Geschehen Argentiniens. Dies zeigte sich vor allem im größten Volksaufstand der damaligen Zeit, dem „Cordobazo“, ein Volksaufstand von 1969 in der Stadt Córdoba in Argentinien, dessen Auswirkungen General Onganía zum Rücktritt zwangen, sowie im Peronistischen Widerstand ab 1955. Denn die Zeit nach Peróns Umsturz war geprägt von politischer Instabilität

⁵⁹⁷ Tinz, Christian, „Tucumán Arde- Tucumán brennt“, in: *Kontinent der Befreiung? Auf Spurensuche nach 1968 in Lateinamerika*, Hg. Anne Hufschmid/ Markus Rauchecker, Berlin: Assoziation A, 2010, URL: http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/TucumanArde.html [8.12.2014].

⁵⁹⁸ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: `El Camino hacia la muerte del Viejo Reales` (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 9, <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁵⁹⁹ Vgl. ebd. S. 8.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd. S. 7.

⁶⁰¹ Solanas, Fernando, „Recuerdo de Gerardo“, in: *Página 12*; 8.2.2007; URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-80109-2007-02-08.html> [16.12.2014].

(1955-1973), was es wiederum für Perón vereinfachte, die Arbeiterbewegung als „Peronistischen Widerstand“ neu zu organisieren.⁶⁰²

„In the late 1960s, the political cinema of Latin America gave relevance and a prominent place to the voices of the people.“⁶⁰³

„In the case of Argentina, the worker's voice increased its presence in the films during a period of militant cinema that began in 1968 with the legendary *La hora de los hornos* [The Hour of the Furnaces].“⁶⁰⁴

Und so kam in der Zeit der politischen Radikalisierung und Instabilität, in den späten 60er Jahren, in Argentinien ein politisches, militantes Kino auf.⁶⁰⁵ Damals galt es für die politischen Filmemacher in Argentinien als Voraussetzung Filme zu machen, die in die Realität eingriffen und sie transformierten.⁶⁰⁶ Es entwickelte sich ein neuer filmischer Realismus, der sich den Zeugnissen der Wirklichkeit der Arbeiterklasse widmete. Genau hier reiht sich „*El camino...*“ von Vallejo ein, ein Film der im Bezug steht zum sozialen Protest, ausgedrückt durch die erstmals auftretende Stimme des Landarbeiters aus Tucumán. Zeugnisse der Wirklichkeit und Realität waren relevant für die Filmemacher der *Grupo Cine Liberación* und folglich auch für Vallejo. Die Arbeiterklasse wurde nun zur visuellen Autorität auf den Bildschirmen.

Der Diskurs „seizing the right to speak“⁶⁰⁷, das Recht zu ergreifen zu sprechen, und dem Volk in Lateinamerika eine Stimme zu geben, also erstmals auch den Arbeitern, den jungen Leuten und Studenten,⁶⁰⁸ zeigte sich verstärkt Ende der 60er Jahre, in dessen Zusammenhang auch die 68er Bewegungen aus Frankreich und Deutschland stehen.

Interessant ist nun, welche Reichweite die Stimme der marginalisierten und unterdrückten Arbeiterschaft hatte. Da Vallejo im engen Kontakt mit der FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera)⁶⁰⁹ stand und auch die nationalen Gewerkschaften ihre Unterstützung bei der Verbreitung des Films angeboten hatten, zeigte sich dessen Bedeutung

⁶⁰² Vgl. Mestman, Mariano, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, in: *Social Identities*, 2013 Vol. 19, Nos. 3-4, Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, S. 306-323, hier S. 319 (Punkt 12).

URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

⁶⁰³ Mestman, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 306.

⁶⁰⁴ Mestman, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 306,

URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

⁶⁰⁵ Vgl. ebd. S. 306.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd. S. 307.

⁶⁰⁷ Ebd. S. 307.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd. S. 307.

⁶⁰⁹ Ranzani, „Gerardo Vallejo, emblema del cine militante de los 60 y 70“,

URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-5319-2007-02-07.html> [4.12.2014].

und Relevanz für ganz Argentinien, ebenso im Bezug auf die nationale Situation der Arbeiterklasse. Noch dazu gewann er drei bedeutende ausländische Filmpreise, den Großen Preis des XX. Internationalen Filmfestivals von Mannheim (1971), den Preis für den Besten Film der FIPRESCI (The International Federation of Film Critics)⁶¹⁰ und der OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine/ Internationale Katholische Behörde des Kinos), die ihm halfen auch außerhalb Lateinamerikas Bekanntheit zu erlangen.⁶¹¹

Die Aufmerksamkeit der militanten Filmemacher, einschließlich Vallejo lag auf den von der Gesellschaft marginalisierten Realitäten, wie den Themen der Arbeiterklasse und ihren Schauplätzen.⁶¹² Also das Miteinbeziehen der entrechteten Stimmen.

„[...] its incorporation of disenfranchized voices, which in the 1960s became a necessity for filmmakers inclined towards a social and political cinema.“⁶¹³

Vallejo legte den Schwerpunkt seiner Filmarbeit auf die Realität der Provinz Tucumán, aus der er stammte und klagte mit seinen Filmen die Zustände dort an. Seinen Blick warf er dabei auf die ausgebeuteten und verarmten Landarbeiter. Er wagte also einen kritischen Blick auf das, was in Argentinien's Gesellschaft wirklich vor sich ging, um es den Leuten vor Augen zu führen. Denn die *Grupo Cine Liberación* arbeitete mit der Absicht, das argentinische Publikum mit ihrer eigenen und der politischen Realität zu konfrontieren. Vallejo machte Filme aus der Perspektive des Volkes und entschloss sich den Themen und Schauplätzen der Landarbeiter seiner Heimat zu widmen, indem er sich als Filmemacher von Buenos Aires abwand, um sich stattdessen in seiner Arbeit auf das nichtrepräsentierte, schwierige, ländliche Leben der Zuckerarbeiter zu konzentrieren. Daraus erschliesst sich auch Vallejos Herangehensweise und Umsetzung seines ersten Langfilms, bzw. generell seine frühe Filmarbeit zwischen 1960 bis Anfang der 70er Jahre.

Vallejo bringt in seinem Film „*El camino...*“ das starke Gefälle zwischen dem Leben auf dem Land und der Stadt zum Vorschein, indem er den Alltag der verarmten Einwohner von Tucumán dokumentiert, die vorher auf der Leinwand nicht präsent waren. Es herrschten krasse Gegensätze zwischen dem kargen Leben in der argentinischen Provinz und der Hauptstadt

⁶¹⁰ O.A. URL: <http://www.fipresci.org/> [16.12.2014].

⁶¹¹ Cuello h, Miguel Angel, „‘El Chango’ Gerardo Vallejo. Un militante del Cine Argentino“, URL: <https://gerardovallejo.wordpress.com/acerca-de/> [16.12.2014].

⁶¹² Vgl. Mestman, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 307, URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

⁶¹³ Mestman, „The worker's voice in post-1968 Argentine political documentary“, S. 307.

Buenos Aires, mit ihren florierenden Intellektuellenkreisen von Künstlern und Schriftstellern, wo ein großer kultureller Austausch herrschte. Birri beschreibt die Situation wie folgt:

„Cartoonists have always depicted Argentina as a dwarf with a giant's head: the oversized head is the capital, Buenos Aires, and the tiny body symbolizes the rest of the country.“⁶¹⁴

Nach Birri war die Filmproduktion immer im sogenannten „giant's head“, der Hauptstadt Buenos Aires, ansässig.⁶¹⁵ Jedoch stand für ihn fest, dass er das „neue argentinische Kino“ nicht dort beginnen konnte, sondern in Santa Fe, seiner Geburtsstadt.⁶¹⁶ Denn seine Vorstellung vom „neuen argentinischen Kino“ hatte nichts mit der industriellen Filmherstellung der Hauptstadt gemein.⁶¹⁷

„What I wanted was to discover the face of an invisible Argentina- invisible not because it couldn't be seen, but because no one *wanted* to see it.“⁶¹⁸

Hierin zeigt sich wieder eine Übereinstimmung von Birri und Vallejo bezüglich ihrem Verständnis und der Herangehensweise an ihre Filmarbeit. Die eigene nationale Realität zu thematisieren, zu kommunizieren und zu verbreiten, sowie „not to invent it, but to *re-invent* it: to interpret and transform it“⁶¹⁹

Buenos Aires war damals die Stadt mit der größten europäischen Annäherung in Lateinamerika, was auch auf die vielen europäischen Einwanderer zurück zu führen ist. Und so kam es, dass Vallejo genau dies hinterfragte, als er sich selbst dort niederließ. Er hinterfragte die Verbundenheit und Zuneigung der Intellektuellen aus Buenos Aires zu den europäischen Kulturmodellen und die Unkenntnis, die sie vom eigentlichen Argentinier hatten.⁶²⁰ Diese Erkenntnis führte ihn wiederum dazu, die argentinischen Bauern und die Leute vom Land in den Mittelpunkt seiner Filmarbeiten zu stellen, denn in ihnen sah er die Wesenszüge des Argentiniers, sowie um damit ihre Realität zu bezeugen.⁶²¹ Denn sie waren Unbekannte in der

⁶¹⁴ Birri, Fernando, „The Roots of Documentary Realism“, in: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin/Texas: University of Texas Press 1986, S. 1- 12, hier S. 4.

⁶¹⁵ Vgl. Birri, „The Roots of Documentary Realism“, S. 4.

⁶¹⁶ Vgl. ebd. S. 4.

⁶¹⁷ Vgl. ebd. S. 4.

⁶¹⁸ Ebd. S. 4.

⁶¹⁹ Birri, „The Roots of Documentary Realism“, S. 11.

⁶²⁰ Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 4,

URL: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁶²¹ Vgl. ebd. S. 4.

eigenen Gesellschaft und wurden ausgeblendet, was Vallejo nur darin bestärkte, den Fokus seiner Filmarbeit auf sie zu legen.⁶²² In dieser persönlichen Einstellung von ihm zeigt sich wieder der Einfluss von Fernando Birri und seiner Ausbildung an der „Escuela Documental de Santa Fe“. Denn Birri setzte sich für ein Kino ein, dass die zuvor nicht repräsentierten Aspekte der nationalen Realität zeigt,⁶²³ für Vallejo demnach die Campesinos der Provinz Tucumán. Er setzte die Arbeit Birris in dem Sinne fort, indem er ebenfalls in seinen Filmen die sonst nicht sichtbare Realität der ländlichen Gegend in Argentinien, mit all ihren Entbehrungen und schwierigen Lebensbedingungen, in den Mittelpunkt rückt. Es geht ihm um die Darstellung der Selbstbestimmung der Landarbeiter, die sich gegen die Ungerechtigkeiten zur Wehr setzen. Dargestellt wird dies durch den Charakter des Pibe, den jüngsten der drei Söhne des alten Reales, der als Gewerkschaftsaktivist auftritt und als Beispiel für die Radikalisierung des Widerstandes steht, was potenziell in jedem Arbeiter steckt. Die verarmten Bewohner der Region bekommen erstmals die Möglichkeit, ihre Erfahrungen und Erlebnisse der Ausbeutung mitzuteilen und diese zu bezeugen. Verdeutlicht wird dies gleich zu Beginn mit dem Satz des alten Reales, dass er vieles zu erzählen hat, was er nicht verheimlichen kann und diese Aussage direkt in die Kamera, folglich unmittelbar zum Zuschauer richtet.⁶²⁴ Das Elend wird direkter vermittelt durch die Bezeugungen der Personen.

Laut Peter B. Schumann ist er „einer der überzeugendsten argentinischen Filme zur Lage der Campesinos“⁶²⁵ und lieferte damit einen bedeutenden Beitrag zum damaligen argentinischen Oppositionskino.

⁶²² Vgl. Orquera, „Intelectuales, trabajadores y censura política: „El Camino hacia la muerte del Viejo Reales“ (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, S. 4, URL: <http://www.rieir.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

⁶²³ Vgl. López, „An `Other` History“, S. 144.

⁶²⁴ Vgl. TC: 01:41- 01:46.

⁶²⁵ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 26.

6 Schlussfolgerung

In meiner Diplomarbeit habe ich mich intensiv mit dem politischen Kino in Lateinamerika auseinandergesetzt und mich dabei auf die Zeit zwischen 1960 bis Mitte der 1970er Jahre konzentriert. Gekennzeichnet war diese Zeit von weltweiten Befreiungs- und Protestbewegungen, stark beeinflusst von der erfolgreichen kubanischen Revolution von 1959. Es war eine Zeit des Aufruhrs und des politisch-sozialen Widerstandes. Den Schwerpunkt meiner Arbeit habe ich dabei auf die Filmbewegung des Dritten Kinos und dessen Entstehungsland Argentinien gelegt.

Bedeutend war es, zu allererst einen politisch-historischen Überblick des 20. Jahrhunderts von Lateinamerika zu liefern, um die Beweggründe der Filmemacher für ein radikales Umdenken in der Filmarbeit und ihren Einsatz für ein politisches Kino zu verstehen.

Die Entstehung der Filmbewegung des Dritten Kinos fand zu einer Zeit statt, in der nicht nur Argentinien sondern ganz Lateinamerika von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen gekennzeichnet war, was die Radikalisierung der Filmemacher auch hinsichtlich ihres politischen Filmemachens erklärt. Der bolivianische Filmemacher Jorge Sanjinés erläuterte dies wie folgt:

„Vor allem aber haben wir dabei gelernt, daß wir trotz der technischen, finanziellen und politischen Schwierigkeiten, mit denen Filmemacher in fast allen lateinamerikanischen Ländern zu kämpfen haben, fähig sind, Filme zu machen. Vielleicht war dies die für uns bisher wichtigste und ermutigendste Erkenntnis. Denn wir sind uns zwar darüber im klaren, daß unsere Filme die Revolution weder auslösen noch ersetzen werden; wir glauben aber, daß sie ein nützlicher und wertvoller Beitrag für die politische und kulturelle Befreiung unseres Landes sein können.“⁶²⁶

Ihrer Meinung nach, sollte der Film von nun als Hilfsmittel für die Aufdeckung der Missstände und der Darstellung der wirklichen Situation eingesetzt werden. Mit dem bloßen Zeigen von zuvor ausgeblendeten Aspekten der Gesellschaft und realer Gegebenheiten, wie der extremen Armut auf dem Land und den Protestbewegungen der Arbeiter gegen Ungerechtigkeiten und Repression, wird die politisierte Haltung und Herangehensweise der Filmemacher der Grupo Cine Liberación, der argentinischen Gruppierung des Dritten Kinos, verdeutlicht. Ihre Arbeiten lieferten Zeugnisse von Repression und Unterdrückung, u.a. mit dem Festhalten von Aktionen

⁶²⁶ Sanjinés, Jorge/ Oscar Zambrano, „Kino für das Volk-die bolivianische Erfahrung“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 144- 167, hier S. 166f.

des oppositionellen Widerstandes in Form von Streiks und Demonstrationen, sowie mithilfe von Bezeugungen und Schilderungen von Leidtragenden, als auch beteiligten politischen Aktivisten. Das politisch-motivierte Kino der Grupo Cine Liberación setzte sich sowohl dafür ein, für diejenigen Filme zu machen die schon Kämpfen, als auch für diejenige, die erst davon überzeugt werden müssen, sich der Protest- und Widerstandsbewegung anzuschließen. Dies mithilfe der „Kino-Aktion“, einer Filmvorführung im Untergrund mit anschließender offener Diskussionsrunde, um sich für den weiteren politischen Befreiungskampf auszutauschen. Denn der Film an sich war laut den Filmemachern der Grupo Cine Liberación ohne die aktive Mitarbeit der Zuschauer nicht vollendet, sondern erst mit ihrem weiterführenden Engagement zur politischen Mobilmachung.

Argentinien stellte hinsichtlich seiner starken Arbeiterbewegung eine Besonderheit dar, da die durch Klassenkämpfe formierte Arbeiterklasse von der Regierung Perón besondere Aufmerksamkeit und Hinwendung erhielt. Diese starke Arbeiterbewegung diente den Filmemachern des Dritten Kinos als Rückhalt und „Massen-Basis“⁶²⁷ in Argentinien. Genau hier reiht sich der in dieser Arbeit hinsichtlich der Themen „Sozialer Widerstand“ und der in der argentinischen Geschichte so bedeutenden und lauten „Stimme der Arbeiterschaft“ analysierte Film „*El camino hacia la muerte del viejo Reales*“ (1971) von Gerardo Vallejo ein. Denn auch er trug einen Teil dazu bei, dass sich das politische Kino - hier explizit im argentinischen Kontext - als hilfreiches Instrument zur Mobilmachung gegen Repression und Unterdrückung vom Militärregime, herausstellte.

Zu Beginn waren die Filme der Grupo Cine Liberación ein Teil der Widerstandsbewegung gegen die argentinischen Militärregierungen (von Onganía, Levingston und Lanusse). Es waren linksgerichtete, subversive Filmbeiträge, die den exilierten Perón in der Formierung seines „Peronistischen Widerstandes“ unterstützten. Sie widmeten sich den politischen, wie sozialen Schwierigkeiten in den 60er Jahren in Argentinien und waren als Teil der politischen Opposition entschlossene und unbeirrbar Werke. Damit veränderten die Filmemacher die soziale Funktion des Kinos. Denn sie hatten damit die Absicht, einen Transformationsprozess in der Gesellschaft voranzutreiben, nämlich wieder eine demokratisch gewählte Regierung an der Macht zu sehen, bevorzugt mit Perón erneut an der Spitze.

⁶²⁷ Schumann, „Für ein politisches Kino“, S. 211.

Mit der Rückkehr Peróns als argentinischer Präsident 1973, nach 18 Jahren im Exil, folgte die offene Zusammenarbeit mit seiner Regierung bis zu seinem Tod 1974. Noch dazu markierte dies auch den Erfolg der Widerstandsbewegung und folglich der Zielsetzung der Filmbewegung des Dritten Kinos und der Grupo Cine Liberación. Octavio Getino wurde in der Zeit zum Direktor der Zensurbehörde erklärt.⁶²⁸

„The elaboration of film policy during this third Peronist presidency was influenced more by the Peronist Left than were other social and economic policies.“⁶²⁹

Durch Getino kam es zur Aufhebung der Zensur und somit zur Veröffentlichung von zuvor verbotenen Filmen. Außerdem wurde die nationale, argentinische Filmproduktion angekurbelt, von zuvor durchschnittlich 29 Filmen pro Jahr auf 40 im Jahre 1974.⁶³⁰ Sowohl Getino als auch Solanas widmeten sich in der Zeit kommerziellen Filmarbeiten.

Es zeigte sich, dass das lateinamerikanische und im Speziellen das argentinische Kino sehr stark von den politischen Ereignissen beeinflusst war und veranschaulicht, welchen Stellenwert und welche Reichweite Kino in einem Land haben kann. Man schuf eine politische Filmbewegung mit deren Hilfe man einen Transformationsprozess in der Gesellschaft voranbringen konnte. Somit wurde es in Argentinien, wenn auch nur von kurzer Dauer, tatsächlich zu einem Kino der sozialen und politischen Veränderung, folglich zu einem systemverändernden Kino.

⁶²⁸ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 27.

⁶²⁹ Barnard, „Popular Cinema and Populist Politics“, S. 448f.

⁶³⁰ Vgl. Schumann, , *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 28.

7 Literaturverzeichnis

Barnard, Timothy, „Popular Cinema and Populist Politics“, in: *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 443-455.

Bernardet, Jean-Claude, „Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 95-116.

Birri, Fernando, „For a Nationalist, Realist, Critical and Popular Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 95-98.

Birri, Fernando, „Cinema and Underdevelopment“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 86-94.

Birri, Fernando, „The Roots of Documentary Realism“, in: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin/Texas: University of Texas Press 1986, S. 1- 12.

Bremme, Bettina, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 1. Auflage 2000.

Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin, Texas: University of Texas Press 1st ed. 1986.

Chanan, Michael, „New Cinemas in Latin America“, in: *The Oxford History of World Cinema*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: Oxford University Press 1996.

Espinosa, Julio García, „Für ein nicht-perfektes Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 20-38.

Espinosa, Julio García, „For an Imperfect Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S.71-82.

Foerster, Lukas/ Nikolaus Perneczky/ Fabian Tietke/ Cecilia Valenti, *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Getino, Octavio/ Fernando Solanas, „Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit: Wayne State University Press 1997, S. 33-58.

Getino, Octavio, „Some Notes on the Concept of a `Third Cinema`“, in: *New Latin American cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit/Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 99-107.

Getino, Octavio/ Fernando E. Solanas, „Für ein drittes Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 9 -19.

Getino, Octavio/ Fernando Solanas, „Kino der Dekolonisation“, in: *Film und Revolution in Lateinamerika*, Hg. Peter B. Schumann, Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1971, S.11-16.

Grabendorff, Wolf, „Vorwort: Lateinamerika im Umbruch“, in: ¿„*El pueblo unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag/Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 7- 9.

Gregor, Ulrich, *Geschichte des Films ab 1960*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983.

Grosso, Bruno, „Arbeiterbewegungen im Schatten des Peronismus: Soziale Bewegungen in Argentinien“, in: ¿„*El pueblo unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag /Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 255-277.

Hönig, Jorge/ Jorge Olmos, „Argentinien: Der Weg der Kino-Befreiung“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München- Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 68-94.

Knoblauch, Rudolf; *Der Peronismus- ein gescheitertes lateinamerikanisches Modell*, Diessenhofen: Verlag Rüegger 1980.

López, Ana M., „An `Other` History. The New Latin American Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 135-156.

Manke, Albert, „Die Revolution 1959 als Sonderfall: Soziale Bewegungen in Kuba“, in: ¿„*El pueblo unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag/ Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 57-80.

Martin, Michael T., *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997.

Martin, Michael T., *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997.

Mittag, Jürgen/ Georg Ismar, ¿„*El pueblo unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009.

Mittag, Jürgen/ Georg Ismar, „Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: ¿„*El pueblo unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Hg. Jürgen Mittag /Georg Ismar, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot 2009, S. 11-33.

Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Pick, Zuzana M., *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, Texas: University of Texas Press 1st ed 1993.

Prutsch, Ursula/ Daniela Ingruber, *Imágenes - Bilder und Filme aus Lateinamerika*, Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG (Bd. 11) 2007.

Rehrmann, Norbert, *Lateinamerikanische Geschichte. Kultur, Politik, Wirtschaft im Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005.

Renan, Sheldon, *The Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London: Studio Vista Limited 1968.

Rist, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2014.

Rocha, Glauber, „An Esthetic of Hunger“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 59-61.

Rucht, Dieter, „Soziale Bewegungen als demokratische Produktivkraft“, in: *Politische Beteiligung und Bürgerengagement in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen*, Hg. Ansgar Klein/ Rainer Schmalz-Bruns, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997.

Sanjinés, Jorge/ Oscar Zambrano, „Kino für das Volk-die bolivianische Erfahrung“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 144- 167.

Sanjinés, Jorge, „Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience“, in: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin/Texas: University of Texas Press 1986, S. 35-48.

Sanjinés, Jorge, „Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema“, in: *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Hg. Michael T. Martin, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997, S. 62-70.

Schumann, Peter B., *Film und Revolution in Lateinamerika*, Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 1971.

Schumann, Peter B., *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1976.

Schumann, Peter B., *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert 1982.

Schumann, Peter B., „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus; Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutierrez Alea“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 117-143.

Schumann, Peter B., „Für ein politisches Kino“, in: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, Hg. Peter B. Schumann, München-Wien: Carl Hanser Verlag 1976, S. 208- 230.

Wayne, Mike, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, London: Pluto Press 2001.

Werz, Nikolaus, *Lateinamerika. Eine politische Landeskunde*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 3. Auflage 2013.

Internetquellen:

Brauerhoch, Annette, *Der Autorenfilm. Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?*,
URL: https://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Brauerhoch/downloads/Der_Autorenfilm.pdf [27.12.2014].

Burton, Julianne, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory. Julianne Burton examines the relationships between Third World Cinema and 'First World' criticism*, 1985,
URL: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/1399011/mod_resource/content/1/Burton.pdf [20.5.2014].

Chanan, Michael, „The changing Geography of Third Cinema“, in: *Screen Special Latin American Issue* (Volume 38 number 4), 1996
URL: <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/third-cinema.pdf> [21.4.2014].

Cuello h, Miguel Angel, „`El Chango` Gerardo Vallejo. Un militante del Cine Argentino“,
URL: <https://gerardovallejo.wordpress.com/acerca-de/> [16.12.2014].

Garzón, Benito Carlos, „Sobre la película: `El camino hacia la muerte del viejo Reales`“, *Ruinas Digitales. Arqueología comunicacional*,
URL: <http://www.ruinasdigitales.com/peronismoysocialismo/peronismoysocialismosobrelapel iculaelcam1/> [2.12.2014].

Henkel, Knut, „Kubas Gesundheitssystem. Kriselnd und doch auf vorbildlichem Niveau“, *Lateinamerika Nachrichten*, Ausgabe Nummer 339/340; September/Oktober 2002,
URL: <http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/1245.html> [23.11.2014].

Hoffmann, Bert, „Die Kubanische Revolution“, *Lateinamerika. Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Informationen zur Politischen Bildung (Heft 300); Bundeszentrale für politische Bildung
URL: <http://www.bpb.de/izpb/8105/entwicklungen-im-19-und-20-jahrhundert?p=all> [23.11.2014].

Kaller-Dietrich, Martina; David Mayer, Institut für Geschichte der Universität Wien, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert*
URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html> [23.11.2014].

Kaller-Dietrich, Martina; David Mayer, Institut für Geschichte der Universität Wien, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert*
URL: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-182.html> [13.12.2014].

Lichtmajer, Leandro Ary, *Instituto Superior de Estudios Sociales (CONICET-Universidad Nacional de Tucumán)*,
URL: <http://www1.tau.ac.il/eial/images/v23n2/orquera-v23n2.pdf> [7.12.2014].

Meixner, Annika, „Das paralysierende Grauen“, in: *bpb: Bundeszentrale für politische Bildung*, 28.1.2013, URL: <https://www.bpb.de/154130/das-paralysierende-grauen> [20.12.2014].

Mestman, Mariano, „Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de *La Hora de los Hornos*“, URL: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf> [15.2.2014].

Mestman, Mariano, „The worker’s voice in post-1968 Argentine political documentary“, in: *Social Identities*, 2013 Vol. 19, Nos. 3-4, Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, S. 306-323,
URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774119#.VJCvAyuG8pp> [26.11.2014].

Mestman, Mariano E., *La Exhibición del Cine Militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)*, Madrid 2001,
URL: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2010/09/mariano-mestman.pdf> [11.6.2014].

Näther, Franziska, „Jorge Sanjinés und sein Werk“, in: *Quetzal, Politik und Kultur in Lateinamerika*, online Magazin, Januar 2009; URL: http://www.quetzal-leipzig.de/wpcontent/uploads/Bolivien_Jorge_Sanjines_und_sein_Werk.pdf [30.6.2014].

Orquera, Fabiola, „Intelectuales, trabajadores y censura política: `El Camino hacia la muerte del Viejo Reales` (1968-1971), de Gerardo Vallejo“, in: *las V Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria E Identidad”*, Rosario, Oktober 2008,
URL: <http://www.riehr.com.ar/archivos/Investigacion/Orquera,%20intelectuales,%20trabajadores%5B1%5D.pdf> [5.12.2014].

Ranzani, Oscar, „Gerardo Vallejo, emblema del cine militante de los 60 y 70“, in: *Página 12*, 7.2.2007,
URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-5319-2007-02-07.html> [4.12.2014].

Schäfer, Jerome Philipp, „Dziga Vertov und das Kinoauge: Chelovek's kino-apparatom im filmästhetischen Kontext der 1920er-Jahre“, in: *cinetext. film & philosophy*,
URL: <http://cinetext.philo.at/magazine/schaefer/vertov.html> [13.12.2014].

Solanas, Fernando/ Octavio Getino, „Toward a Third Cinema“, Sin Frontera, Primavera 2011, Documentos/ Archivo de Cine.
URL: <http://ufsinfroteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cine-getino-solanas-19691.pdf> [2.2.2014].

Solanas, Fernando, „Recuerdo de Gerardo“, in: *Página 12*; 8.2.2007;
URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-80109-2007-02-08.html>
[16.12.2014].

Tinz, Christian, „Tucumán Arde- Tucumán brennt“, in: *Kontinent der Befreiung? Auf Spurensuche nach 1968 in Lateinamerika*, Hg. Anne Huffscheid/ Markus Rauchecker, Berlin: Assoziation A, 2010, URL:
http://www.lai.fuberlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/TucumanArde.html [8.12.2014].

Wulff, Hans Jürgen, „Lexikon der Filmbegriffe. Reißschwenk.“
URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1868>
[17.12.2014].

Wurm, Barbara, „Kino-Revolution Now!“, in: *ray Filmmagazin* 05/06,
URL: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/05/filmmuseum-kino-revolution-now>
[13.12.2014].

O.A. URL: <http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Sanjin-s-Jorge.html> [17.5.2014].

O.A. URL: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Brazil-CINEMA-NOVO.html> [15.6.2014].

O.A. URL: <http://www.fipresci.org/> [16.12.2014].

O.A., „Gerardo Vallejo- Las cosas ciertas. La presentación de lo popular en el cine político.“
Escuela Universitaria. Cine, Video y Televisión. Universidad Nacional de Tucumán.
URL: <http://www.escueladecine.unt.edu.ar/index.php/patrimonio-historico/gerardo-vallejo/64-gerardo-vallejo> [30.11.2014].

O.A. „Grupo UKAMAU, in: *Quetzal, Politik und Kultur in Lateinamerika*, Online Magazin, 1999, URL: <http://www.quetzal-leipzig.de/lexikon-lateinamerika/grupo-ukamau-19093.html>
[30.6.2014]

O.A. URL: http://www.imdb.com/title/tt0201506/releaseinfo?ref_=ttspec_sa_2 [18.12.2014].

O.A. URL: <http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/> [27.12.2014].

O.A. URL: <http://thirdcinema.blueskylimit.com/texts.html> [20.6.2014].

O.A. URL: <http://www.3sat.de/page/?source=/boerse/magazin/179497/index.html>
[23.11.2014]

Video:

The Roots of Third Cinema, Regie: Michael Chanan, Taken from a pair of films made for Channel 4 in 1983, Interview mit Octavio Getino; Time-Code: 08:14- 08:42;

URL: <http://www.mchanan.com/latin-america/> [12.3.2014].

Filme:

El camino hacia la muerte del viejo Reales, Regie: Gerardo Vallejo (Argentinien, 1971), s/w,
Produzenten: Gerardo Vallejo, Fernando E. Solanas und Octavio Getino

Kamera: Gerardo Vallejo

Darsteller: u.a. Ramón Gerardo Reales

Grupo Cine Liberación in Zusammenarbeit mit *San Diego Cinematografica Roma*

Postproduktion: Alex Buenos Aires; Ager Film Roma

Deutscher Verleih: Arsenal - Institut für Film und Videokunst e. V. Berlin

La Hora de los Hornos, Regie: Fernando E. Solanas; (Argentinien 1968)

Regieassistent: Gerardo Vallejo;

Buch: Octavio Getino und Fernando E. Solanas

Kamera: Juan Carlos Desanzo und Fernando E. Solanas

Ton: Octavio Getino

Produktionsleitung: Edgardo Pallero

Produktion: *Grupo Cine Liberación*

Deutscher Verleih: Arsenal - Institut für Film und Videokunst e. V. Berlin

Tire dié, Regie: Fernando Birri (Argentinien 1958)

Realisierung mit Studenten des Filminstituts der „Universidad Nacional del Litoral“, Santa Fe

Regieassistentz: Manuel Horacio Giménez

Schnitt: Antonio Ripoll

Ton: Mario Fezia

Yawar mallku (Das Blut des Kondors), Regie: Jorge Sanjinés (Bolivien 1969)

Buch: Oscar Soria und Jorge Sanjinés

Kamera: Antonio Eguino

Montage: Jorge Sanjinés

Produktionsleitung: Ricardo Rada

Darsteller: u.a. Marcelino Yanahuaya; Benedicta Mendoza Huanca, Vicente Veneros Salinas

Produktion: Ukamau Productora Cinematográfica

Deutscher Verleih: Arsenal - Institut für Film und Videokunst e. V. Berlin (35mm)

Vidas secas, Regie: Nelson Pereira dos Santos (Brasilien 1963)

Buch: Nelson Pereira dos Santos, nach dem gleichnamigen Roman von Graciliano Ramos

Kamera: Luiz Carlos Barreto

Schnitt: Rafael Justo

Darsteller: u.a. Atila Iório

Produktion: Nelson Pereira dos Santos, Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles

Deutscher Verleih: u.a. Landesfilmdienst Rheinland-Pfalz

Abstract

Argentinien erlebte ein Jahrhundert der Extreme, vom florierenden, reichsten Land Südamerikas, mit einem zunächst anwachsenden Industriesektor, lockte es viele Einwanderer an, die sich dort niederließen. So erlebte das Land zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen starken Zuwanderungsstrom aus Europa. Außerdem etablierte sich Argentinien früh als Filmnation, da es neben Mexiko und Brasilien die größte nationale Filmindustrie Lateinamerikas besaß. Der Höhepunkt der „epoca del oro“- der sogenannten „goldenen Ära“ des argentinischen Films wurde 1942 erreicht, zu dem u.a. die erfolgreiche Genrebildung des „Tangofilms“ beitrug. Mit dem Militärputsch von 1930 kam es in Argentinien erstmals dazu, dass sich die Streifkräfte direkt in die nationale Politik einmischten. Fünf weitere Militärputsche sollten dem folgen. Eine Besonderheit in Argentinien war, dass die sozialen Bewegungen der 60er Jahre dort stark von der Arbeiterbewegung geprägt waren. Genau in dieser Bewegung fand Juan Domingo Perón seinen Verbündeten und Unterstützer, der auch trotz seiner Zeit im Exil nach 1955 noch starken Einfluss auf das politische Geschehen in Argentinien behielt. In der Zeit des sozialen und politischen Widerstandes gegen die Diktaturen radikalisierten sich einige lateinamerikanische Filmemacher. Hier lässt sich die Filmbewegung des Dritten Kinos einreihen, die von den beiden Filmemachern Fernando E. Solanas und Octavio Getino ins Leben gerufen wurde. Die politischen und sozialen Umstände in Argentinien führten zur Gründung dieses Kinos. Es wurde ein systemkritisches Kino geschaffen, das darauf abzielte, durch seine politische Haltung systemverändernd zu sein und zu wirken. Eine militante Filmbewegung, die mithilfe politisch relevanter und subversiver Inhalte ihrer Filme, versuchte die Menschen zu mobilisieren. Es ging ihnen darum, die „nationale Wirklichkeit“ auf die Leinwand zu bringen und das zu zeigen, was sonst nicht sichtbar war. Einer der Schwerpunkte der Filmemacher des Dritten Kinos lag auf der Darstellung des verarmten Teiles der Bevölkerung, der ausgebeuteten Arbeiterklasse, die einen Großteil der Einwohner Argentiniens stellte. Sie wollten laut eigener Aussage sowohl die Gesellschaft, als auch das Kino verändern.

Lebenslauf

Name: Vera Christine Kornmeier

Geburtsdatum: 02.08.1986

Geburtsort: Marktheidenfeld (D)

Schulische & Universitäre Ausbildung

1993-1997: Verbandsschule Kreuzwertheim

1997-2007: Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasium Wertheim

Seit Sommersemester 2008: Diplomstudium der Theater-, Film- &
Medienwissenschaft an der Universität Wien

Wintersemester 2008 - Spanisch-Sprachkurs an der Romanistik,
Sommersemester 2011 (Freies Wahlfach)

Wintersemester 2011/2012: Auslandssemester an der Universidad de Salamanca

Sprachkenntnis

Englisch (fließend in Wort und Schrift)

Spanisch (fließend in Wort und Schrift)

Französisch (Grundkenntnis)

Praktika

Dezember 2007: Kinderheim „Puente de Amistad“, El Cañon/Nicaragua

Mai/Juni 2011: Universität Wien, Institut für Theater-, Film- &
Medienwissenschaft

Oktober 2012-April 2013: Produktionsassistentin bei
AMOUR FOU Filmproduktion GmbH in Wien

Mitarbeit in zeitlich begrenzten Projekten

März 2011/November 2013:	Helferin beim „V. & VI. Mittelamerikanischen Filmfestival“ in Wien
Juni 2013:	Produktionsassistentin beim Abschlussfilm „Clinch“ von der Filmakademie Wien