



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Exilerfahrungen im argentinischen Film“

Cineastische Auseinandersetzungen mit dem europäischen Exil während der argentinischen Militärdiktatur (1976-1983) und der Redemokratisierung Argentiniens

verfasst von / submitted by

Christina Wieder

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG
UF Spanisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
1. Einleitung	6
1.1. Forschungsfrage.....	8
1.2. Methodologie und Terminologie.....	9
2. Cineastische Tradition und migratorische Erfahrungen im filmischen Gedächtnis ...	12
3. Solanas cineastische Auseinandersetzungen mit dem Exil.....	22
3.1. Politische Kämpfe und exilierte Ideologien	22
3.2. <i>Tangos. El exilio de Gardel</i> – zwischen Heimat und Exil	26
3.2.1. Produktionsbedingungen und Rezeption	26
3.2.2. Handlungselemente auf narrativer Ebene.....	29
3.2.3. Zur zeitlichen und räumlichen Dimension des Exils.....	30
3.2.3.1 Die räumliche Dimension des Exils in <i>Tangos. El exilio de Gardel</i> ..	31
3.2.3.2 Die zeitliche Dimension des Exils in <i>Tangos. El exilio de Gardel</i>	38
3.2.4. Zur darstellenden Kunst. Grenzüberschreitungen von Genre, Stil und Traditionen.....	47
3.2.4.1 Ästhetische Grenzüberschreitungen und Genre	49
3.2.4.2 Ästhetische Grenzüberschreitungen zwischen stilistischen Strömungen	53
3.2.4.3 Ästhetische Grenzüberschreitungen im generationsbedingten Verständnis von Theater und Tanz.....	57
3.2.5. Bildsprache, Körpersprache, Musik und Übersetzung	60
3.2.5.1 Musik und Metapher.....	63
3.2.5.2 Bühnenbild und Metapher	70
3.2.5.3 Tanz und Metapher	75
4. Résumé	88

5. Abbildungsverzeichnis	91
6. Bibliographie	93
6.1. Bücher und Zeitschriften	93
6.2. Internetquellen	99
7. Filmographie.....	101
8. Abstract.....	102

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Frank Stern bedanken, der mir mit hilfreichen Ideen und motivierenden Worten im Arbeitsprozess zur Seite stand und mich in vielen Diskussionen für historische Themen und visuelle Darstellungen sensibilisierte.

Besonderer Dank gilt auch meinen Eltern für ihren Optimismus und ihre Geduld, ihre stets humorvolle Unterstützung und motivierenden Lunchpakete. Ebenso möchte ich meinen Schwestern danken, die ich unglaublich schätze und die mich sowohl bei den Korrekturen der Arbeit, als auch durch ihre liebenswerte Gesellschaft nach langen Bibliothekstagen unterstützten.

Für den mentalen Beistand, die wunderbar lustigen Kaffee-Intermezzi sowie für die Korrekturen möchte ich mich auch bei Lisa bedanken und zuletzt bei Birgit, dass sie mir seit Beginn des Studiums mit unzähligen Diskussionen, bereichernden Denkanstößen und aufbauenden Umarmungen zur Seite steht.

1. Einleitung

Bereits zahlreiche Forschungen zu Hollywood-Produktionen der 1930er und 1940er Jahre konnten beweisen, wie Film als Kommunikationsmedium für viele Menschen diente, die ihr Herkunftsland verlassen mussten und ins Exil getrieben wurden. Die diversen cineastischen Auseinandersetzungen mit Verfolgung und Vertreibung aufgrund faschistischer Regime sind gleichzeitig wichtige historische Quellen, welche eingebettet in kreative Schaffensprozesse, unterschiedlichste Darstellungen von Exil erlauben. Auch die Ereignisse in den Jahren der argentinischen Militärdiktatur (1976-1983) zwangen etliche politisch engagierte Menschen sowie auch deren Familienangehörige dazu geliebte Personen, Besitztümer und den Glauben an ein freies und friedliches Zusammenleben in ihrem Herkunftsland zurückzulassen und sich in anderen latein-, US-amerikanischen oder europäischen Ländern niederzulassen, um dort auszuharren bis das Terrorregime der Militärjunta ein Ende finden sollte.

Der in der vorliegenden Arbeit analysierte Film des argentinischen Regisseurs Fernando E. Solanas, *Tangos. El exilio de Gardel (1985)*, zeigt einerseits das Leben im Pariser Exil, eine Tango-Gruppe, die versucht ihre traumatischen Erlebnisse in Form eines Tanztheaters namens *tanguedia* aufzuarbeiten. Andererseits eröffnet er diverse Zugänge zur Thematik des Exils, welche auf teils widersprüchliche Weise, sei dies generationsbedingt, durch markante Gefälle in der Verteilung von Privilegien oder geprägt durch politische Bestrebungen, die Geschehnisse und die damit einhergehende Verantwortung innerhalb der Zivilgesellschaft verhandeln. Exil, Rückkehr und unterschiedliche Formen von kultureller Sozialisierung bzw. Geschichtlichkeit sollen also die zentralen Themen dieser Diplomarbeit sein, das Verhältnis zwischen Exilierten und Gebliebenen, Traumatisierung und deren Aufarbeitung, sowie Desillusionierung und Hoffnung auf die Rückerlangung einer stabilen personalen oder auch kollektiven Identität werden ebenso berücksichtigt.

Das erste Kapitel soll zur Darlegung der methodologischen Vorgehensweise dienen, meine Analysekriterien erklären und terminologische Fragen beantworten.

Folglich möchte ich im zweiten Kapitel auf jene Filmtradition eingehen, auf die sich Solanas bezieht, sowie die enge Verbindung des argentinischen Films mit Themen wie politischen Asymmetrien, erzwungener und freiwilliger Migration, Marginalisierung und sozialer Isolation erläutern. Das Stichwort Tango ist hier unumgänglich, denn der Grundton dieser Musikform, des Tanzes ebenso wie des Liedes, ist geprägt durch eine

tief empfundene Trauer, welche von Verlassenheit, Einsamkeit und Nostalgie getragen wird.

Mit Rücksicht auf diese essentiellen Merkmale der argentinischen Filmgeschichte, soll folglich auch ein Überblick zum post-diktatorischen Filmschaffen gegeben werden, welches nach Aufhebung der Zensurbestimmungen in der Phase der argentinischen Re-Demokratisierung wieder aufblühen sollte. Zahlreiche Filme befassten sich mit den Gräueltaten der Militärdiktatur und schafften sich Ausdrucksmöglichkeiten, um auch die Erfahrungen des Exils thematisieren zu können. Ob inneres oder äußeres Exil, ob während des Exils produziert oder nach der Rückkehr, ob durch Hoffnung und Nostalgie gezeichnet oder von Rachegefühlen geleitet, eine Vielzahl an Filmen vermochte das Leid während der Jahre des als Absenz erlebten Exils zu illustrieren.¹

Tangos. El Exilio de Gardel wird also die Primärquelle für die Analyse darstellen und im folgenden Kapitel ausführlich behandelt werden. Solanas selbst war im Pariser Exil, wo der Film entstand und aufgrund dessen mit erschwerten Produktionsumständen zu kämpfen hatte. Dennoch vermochte er darin unterschiedlichste Aspekte des Exillebens gleichsam visuell und akustisch zu skizzieren.

Wie bereits erwähnt, probt die argentinische Tango-Gruppe eine *tanguedia* (tango+tragedia+comedia) und überschreitet so nicht nur geographisch durch das politische bedingte Exil, sondern auch künstlerisch durch das Aufbrechen von vormals festgelegten Genrekategorien Grenzen. Auch die zeitliche Struktur ist komplex bzw. oft nicht gegeben. Weder Anfang noch Ende geben den ZuseherInnen halt, ebenso wenig wie die Exilierten ein Ende festlegen können und ihre Wahrnehmung von Zeitlichkeit durch Abhängigkeitsverhältnisse geprägt ist. Sie sind der Abwesenheit ausgesetzt, „*ausencia*“, wie sie in *Tangos. El exilio de Gardel* heißt. Diese erweist sich nicht nur durch das Fehlen von zwischenmenschlichen Beziehungen, Infrastruktur, oder aufgrund sprachlicher Barrieren als tägliche Begleiterin der Exilierten, auch sie selbst sind in ihrem Herkunftsland und durch ihre Unsichtbarkeit auch im Exilland abwesend, somit ohnmächtig und einer gewissen Willkür in dieser Isolation ausgeliefert.

Die Frage nach der Identität der Exilierten wird ebenso zentral sein, wo sie etwa zu verorten sind, welchen externen Zuschreibungen sie unterliegen und welche nationalen Identitäten sie konstruieren, seien dies jene Argentinien oder des Exillandes Frankreich.

¹ Schäffauer, Markus Klaus: Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980, In: Bodemer, Klaus (Hg.): Argentinien Heute, Vervuert, Frankfurt am Main 2002, S. 492-526

Während die Exil-Community in *Tangos. El exilio de Gardel* mit der noch fern scheinenden Aussicht auf Rückkehr in Paris verweilt, stellt *Sur* (1988), Solanas Folgewerk, den aufgrund seiner gewerkschaftlichen Verbindungen inhaftierten Floreal vor die Herausforderung, die Heimreise anzutreten. Es gilt an diesem Punkt festzuhalten, dass *Sur* nicht gesondert in der vorliegenden Arbeit analysiert wird, jedoch als Ausblick und Weiterführung der Reflexionen bezüglich der cineastischen Darstellung des Exils in Solanas Filmkunst dienen soll.

In einer langen Nacht, gleichzeitig gedrängt und erfüllt von Rückblenden und Erinnerungen, wird Floreal von einem bereits verstorbenen Freund durch die Geschehnisse der vergangenen Jahre begleitet. Die Erzählstimme lässt den *desaparecido* (Entführte Person während der Militärdiktatur) wieder auferstehen, um berichten zu können, Zeugnis geben zu können, welches Floreal durch seine Abwesenheit aberkannt wird.

Sur fokussiert auch einen weiteren zentralen Punkt, nämlich jenen des Inneren Exils, welches jedoch schon von Pierre (Philippe Léotard) in *Tangos. El exilio de Gardel* mit folgenden Worten beschrieben wird: „*Crees que hay que tomar un barco para estar en el exilio*“². Ohne ein Boot zu nehmen, kann man sich also soweit in sich zurückziehen, sich dominiert von faschistischen Bestimmungen so unfrei fühlen, dass das Herkunftsland zum Exilland wird. Auch hier stellt sich die Frage nach Identität bzw. nach Identifikation, nach der Möglichkeit der Rückkehr, welche wiederum verbunden ist mit der Frage nach dem Umgang und der Aufarbeitung von Geschichte.

1.1. Forschungsfrage

Die folgenden Seiten wollen also versuchen zu beantworten, welche politische Intuition der Film verfolgt, welche persönlichen und kollektiven Anliegen er verhandelt und v.a. inwiefern Film exilierte Lebensrealität(en) abzubilden vermag oder diese gar schaffen kann. Die Funktion unterschiedlicher Stilrichtungen und das Vermischen von Genres wird ebenso reflektiert und in ihrer jeweiligen Filmtradition eingebettet werden. Es soll außerdem der Frage nachgegangen werden, wie Raum und Zeit in ihrer visuellen Darstellungsmacht zu bestimmenden Faktoren für die Wahrnehmung des Exils werden

² Frei übersetzt: „*Glaubst du, man muss ein Boot nehmen, um ins Exil zu gehen.*“

Tangos. El exilio de Gardel: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min.

können und wie etwa Raum nicht nur die geopolitische, sondern auch die kulturelle, soziale und auf Sinnesebene die individuell psychische Aufnahme in eine Gemeinschaft bestimmt. In engem Zusammenhang dazu wird auch die zeitliche Dimension des Exils eine zentrale Rolle spielen und in der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit das spezifische Geschichtsverständnis des Films erörtert werden. Gleichzeitig soll die Arbeit dazu beitragen, der lateinamerikanischen Perspektive auf Exil Raum zu geben und in dieser Form dazu anregen, ein eurozentrisches Weltverständnis zu reflektieren, die Stimmen marginalisierter Gruppen mitsamt ihren Problemen und Forderungen über die Grenzen der Community hinaus hörbar zu machen sowie auf diese Weise Film als historische Quelle und Zeugnis der Exilierten und Rückkehrenden zu verstehen. Somit bedarf es des Weiteren einer Auseinandersetzung mit Sprache und Übersetzung sowie mit der Frage, wer dazu ermächtigt wird zu erzählen, warum Übersetzungen so oft scheitern bzw. welche anderen Optionen es geben würde, um funktionierende Kommunikationsprozesse und damit einhergehend politische Partizipation zu ermöglichen.

1.2. Methodologie und Terminologie

Die vorliegende Arbeit bedient sich der methodischen Werkzeuge der historisch-kontextualisierten Filmanalyse, wie sie etwa von Werner Faulstich³ in *Grundkurs Filmanalyse* oder auch von Helmut Korte in *Einführung in die Systematische Filmanalyse* beschrieben werden⁴. Dabei sollen die diversen Dimensionen von Film und für das Verständnis der Filmkunst determinierende Realitäten („Filmrealität“ / „Bedingungsrealität“ / „Bezugsrealität“ / „Wirkungsrealität“⁵) abgehandelt sowie in einem historischen Kontext verortet werden, welcher zugleich die aktuelle Beschäftigung erlaubt bzw. die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Thematik des Exils hervorstreicht.

Durch einen komparatistischen Ansatz, der unterschiedliche historische Ereignisse einerseits versucht zu vergleichen, andererseits in ihrer prozesshaften Steigerung nachzeichnen will, soll die kulturelle Bedeutung sowie die politische Funktion von *Tangos. El exilio de Gardel* erörtert werden. Hierbei bleiben jedoch zahlreiche

³ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, 3. Auflage, Fink, Paderborn 2013

⁴ Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse, 4. Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010

⁵ ebenda, S. 23

Kontinuitäten bestehen und es werden nur teils Brüche provoziert, die sich primär in der Filmrealität zeigen, nicht aber in der Wirkungsrealität des Films.

In der retrospektiven Auseinandersetzung mit dem Filmschaffen der frühen 1930er und 1940er Jahre soll einerseits ein Analyserahmen geboten werden, andererseits wiederum der historische Kontext definiert werden, welcher ermöglicht *Tangos* innerhalb der argentinischen sowie auch europäischen Filmtradition zu verorten.

Markante Entwicklungspunkte in der argentinischen Filmgeschichte sollen hervorgehoben werden, um zeigen zu können, wie diese das Kunstschaffen Solanas prägten. Etwa die *opera tanguera* kann als solcher essentieller Meilenstein genannt werden. Sie stellt laut Domingo Di Núbila ein neues Genre innerhalb des Tangofilms der 1930er Jahre dar und führt durch das spezifische Einsetzen des Tangoliedes zur Intensivierung der Dramaturgie, die nicht mehr an die vom Kabarett und Theater geprägte Bühne gebunden ist, sondern in dialogischer Form verhandelt wird.⁶ Neben Elementen des Dritten Kinos, jener Filmbewegung, der Solanas angehörte und die eine Politisierung des Filmschaffens, eine Abwendung vom kapitalistischen und massenorientierten Kino forderte⁷, lassen sich auch Bezüge auf den klassischen argentinischen Film erkennen. Dass es sich hierbei um einen neuen künstlerischen Ansatz handelt, wird auch durch die Namensgebung der *tanguedia* verdeutlicht. Dieser von Solanas entwickelte Neologismus ist eine Kombination aus Tango, Tragödie und Komödie (tango+tragedia+comedia) und versucht in dieser lexikalischen Verknüpfung sowohl künstlerische als auch politische Freiräume zu schaffen und Grenzüberschreitungen zu provozieren.

Sowohl Theorien zu politischen Partizipationsmöglichkeiten, philosophische Überlegungen zu Sprache, psychoanalytische Texte zur kultur-historischen Bedeutung des Traumas als auch Erörterungen zu unterschiedlichen künstlerischen Strömungen werden die Analyse des Films untermauern.

In erster Linie werden hier Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis im Vordergrund stehen, dessen Konzept auf den Reflexionen von Maurice Halbwachs basiert⁸ und v.a. von Jan Assmann später weiterentwickelt wurden. Jan Assmann unterscheidet

⁶ vgl. Di Núbila, Domingo: *Historia del cine Argentino I: La época de oro*. Neue Auflage, Edición del Jilguero, Buenos Aires 1998, S. 135 ff.

⁷ vgl. Solanas, Fernando / Getino, Octavio: *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*. In: Martin, Michael T. (Hg.): *New Latin American cinema*. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 33-58

⁸ vgl. Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Enke, Stuttgart 1967

schließlich zwischen dem kulturellen und dem kommunikativen Gedächtnis, die in der Verbindung das kollektive Gedächtnis formen. Während das kommunikative Gedächtnis primär jedoch durch mündliche Überlieferungen bestimmt wird, so wird das kulturelle Gedächtnis über mehrere Generationen hinweg geformt und bestimmt maßgeblich das jeweilige Weltbild.⁹

Außerdem werden zwei Radiovorträge von Michel Foucault zentral sein, in denen er über Heterotopien spricht, die in dieser Arbeit zur Analyse politischer Handlungsräume herangezogen werden. Heterotopien sind anders als Utopien sowohl zeitlich als auch räumlich festzumachen, es sind also reale Räume, die es schaffen alltägliche Funktionen aufzuheben und an denen folglich Normen überdacht, umgeformt oder gar außer Kraft gesetzt werden können.¹⁰

Auch der Begriff des Traumas wird für die Arbeit zentral sein, sowohl um die Frage nach der zeitlichen Struktur des Films zu beantworten, als auch um die Thematik der ZeugInnenschaft beleuchten zu können. Hierbei werde ich mich in erster Linie auf Cathy Caruth beziehen, die indem sie das Trauma in seiner ursprünglichen Bedeutung als Wunde bezeichnet, zwar eine uneinheitliche Darstellung von historischen Ereignissen und historischen Erfahrungen provoziert, jedoch durch einen direkten Zugang traumatische Erfahrungen in die Geschichtswissenschaft re-integriert.¹¹

Zuletzt scheint es unumgänglich noch kurz auf den Begriff des Exils einzugehen, der eine Verbannung oder Vertreibung einer Person bzw. einer größeren Gruppe beschreibt und bereits seit Anbeginn der Geschichtsschreibung das Schicksal vieler Menschen prägte.¹² Tatsache ist jedoch, dass das Exil kein vergangenes Phänomen ist, sondern bis jetzt die Lebensrealität einer Vielzahl an Menschen bestimmt, die vor Krieg, Repression oder Verfolgung fliehen. Zwar wird die Bezeichnung „Exil“ heute für die Situation eben jener Menschen kaum mehr verwendet, doch zeichnen sich ebenso die Geschichten dieser Personen, die auch heute auf der Flucht sind durch erzwungene Migration aus und unterscheiden sich oft nur wenig von den im Film erzählten Erfahrungen.

⁹ vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1992, S. 48-66

¹⁰ vgl. Foucault, Michel: Die Heterotopien, In: Foucault, Michel: Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 9-22

¹¹ vgl. Caruth, Cathy: Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1996, S. 1-24

¹² vgl. Krohn, Claus-Dieter: Exilforschung, Dokupedia-Zeitgeschichte, Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, Clio-online 2012, S. 1 ff.

Eingesehen unter: <http://docupedia.de/images/2/24/Exilforschung.pdf> (23.11.2015, 09:40)

2. Cineastische Tradition und migratorische Erfahrungen im filmischen Gedächtnis

Durch den überaus großen Einfluss des Tangos als argentinisches Kulturgut, welcher bereits vor der Etablierung des Tonfilms, in Form orchesterlicher Begleitmusik für Stummfilme, Einfluss auf die cineastische Entwicklung Argentiniens nahm¹³, werde ich mich in folgenden Ausführungen mit der Bedeutung dieser Musikform, sowie mit deren Auswirkungen auf die Bildung des kollektiven Gedächtnisses beschäftigen und versuchen jene Kontinuitäten aufzuzeigen, welche inhaltlich sowie auch das Genre betreffend die argentinische Filmproduktion seit den 1930er Jahren prägten.

Der Tango als Musikrichtung hat seine Wurzeln in den vorstädtischen Immigrations-Communities des späten 19. Jahrhunderts, wo zahlreiche italienische, spanische und portugiesische Arbeitssuchende, sowie ursprünglich aus Osteuropa bzw. dem russischen Zarenreich stammende und vor Pogromen geflüchtete Jüdinnen und Juden, in prekären Verhältnissen lebten und von Marginalisierung betroffen nach sozialem und wirtschaftlichem Aufstieg strebten.¹⁴ Ein von der argentinischen Regierung lanciertes Einwanderungsprogramm zog sogleich französische und britische Wirtschaftstreibende an – wenn man so will eine sogenannte „Eliteimmigration“ - welche sich auf korruptem Wege der arbeitenden Kräfte bedienten, um Profite zu schlagen, die jedoch oft auf Kosten der argentinischen Bevölkerung der europäischen Wirtschaft Aufschwung verleihen sollten. Dies führte zu einer klassistischen Trennung zwischen den verschiedenen Gruppen von ImmigrantInnen und war Grund dafür, dass der sich in den Vorstädten entwickelnde Tango, geprägt durch Erfahrungen des Elends und im Rotlicht-Milieu verortet, über lange Zeit hinweg isoliert blieb und erst spät von den oligarchisch organisierten Teilen der Gesellschaft Anerkennung fand.¹⁵

Erst mit „*Mi noche triste*“ (Text von Pascual Contursi, der Musik von Samuel Castriato und gesungen von Carlos Gardel) beginnt die Musikform durch die neue Gattung des Tango-Liedes auch über die Grenzen der *arrabales* (Vorstädte) hinaus Wellen zu schlagen. Dieser Klassiker vermochte sich poetisch der Lebensrealität migrantischer Gemeinschaften anzunähern und ließ infolge über Themen wie gescheiterte

¹³ vgl. Finkielman, Jorge: The film industry in Argentina: an illustrated cultural history, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson 2004, S. 83-104

¹⁴ vgl. Reichardt, Dieter: Tango: Verweigerung und Trauer: Texte und Kontexte, Vervuert, Frankfurt am Main, 1981, S. 27-31

¹⁵ vgl. Sarlo, Beatriz: Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires 1988, S. 7-29

Liebesbeziehungen, Prostitution, sentimentale Verbundenheit zu diversen Stadtvierteln, soziale Isolation oder moralische Unbescholtenheit, gesellschaftskritische Stimmen aufhellen. Der stets wiederkehrende Ausdruck tiefempfundener Trauer in den Texten kann als Ablehnung der vorherrschenden Normen gelesen werden und wenn auch durch teils lieblich bzw. fröhlich klingende Melodien verschleiert, wird das jeweils individuell geschilderte Schicksal in den Texten des Tango-Liedes als existentieller Tiefpunkt beschrieben und auf innergesellschaftliche soziale Gefälle zurückgeführt. Auch die inflationäre Verwendung des *Lunfardo*-Vokabulars¹⁶ in den Liedtexten, welches ebenso einem klein-kriminellen, zuhälterischen Milieu zugeordnet und von den herrschenden Gesellschaftsschichten als obszön stigmatisiert wurde, kann zugleich auf sprachlicher Ebene als Abgrenzung zum hoch-spanischen Herrschaftsdiskurs interpretiert werden.¹⁷ Die allmähliche Anerkennung des Tangos auch in breiteren gesellschaftlichen Kreisen ging Hand in Hand mit der Verbreitung des Radios und den darin performenden KünstlerInnen, welche zu Ikonen des argentinischen Musiklebens werden sollten. Gleichzeitig ist die kontinuierliche Weiterentwicklung der Filmproduktionen und v.a. der Filmvorführungen von Relevanz, um die sich stetig erweiternde Einflussphäre der vormals als verkümmert gegoltenen Musikform zu erklären.¹⁸ Die Klavierbegleitung in der Phase der Stummfilmprojektionen erwies sich für das anspruchsvolle Filmpublikum von Buenos Aires schnell als unzufriedenstellend, was zur Folge hatte, dass die Tango spielenden Solo-PianistInnen durch hoch qualifizierte Orchester ersetzt wurden. Jorge Finkielman beschreibt die begeisterte Reaktion des Publikums auf diese Veränderung in den Kinosälen mit folgenden Worten:

„The cinemas in the center of town attracted numerous and enthusiastic audiences with their orchestra programs, who paid less attention to the screen than to the way the music was played by the musical groups. But this new stage did not remove the tango from the Buenos Aires cafés and cabarets that had always enjoyed the presence of the essential tango orchestras, called 'orchestras típicas'.“¹⁹

¹⁶ vgl. Gobello, José: Breve historia crítica del tango, Ediciones Corregidor, Buenos Aires 1999, S. 71
Definition „Lunfardo“: *“un repertorio de vocablos de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición a los que propone la lengua común; así, donde la lengua común le propone dormir dice apoliar y donde le propone niño dice pibe”*, eine Varietät des Spanischen, welche Ende des 19. Jahrhunderts in Buenos Aires aus einem Mix von verschiedenen Sprachen von ImmigrantInnen, Gauchos, Indigenen und Porteños entstand.

¹⁷ vgl. Reichardt, Dieter: Tango: Verweigerung und Trauer: Texte und Kontexte, Vervuert, Frankfurt am Main, 1981, S. 93-107

¹⁸ vgl. D'Lugo, Marvin: Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics, In: Studies in Hispanic Cinema, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 9 f.

¹⁹ Finkielman, Jorge: The film industry in Argentina: an illustrated cultural history, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson 2004, S. 89

Diese Tatsache erklärt auch zum Teil das im Vergleich zum Radio langsame Voranschreiten der argentinischen Filmindustrie, denn das Interesse galt primär der musikalischen Aufbereitung und diese sollte erst ab der Erfindung des Tonfilms durch Projektionen singender Stars, die teils schon aus den diversen *radionovelas* bekannt waren, die Leinwandbilder bereichern können.

Marvin D'Lugo zeigt etwa in seinem Aufsatz *Early cinematic tango: audiovisual culture and transnational film aesthetics* anhand der Karrieren Carlos Gardels und Libertad Lamarques, jener Persönlichkeiten, die zentral zur steigenden Popularität des Tangos beitrugen, auf welche Weise diese erst durch Radiopräsenz an Berühmtheit gewannen, später im Film zu Idolen des Tangos wurden und schließlich daran mitwirkten Argentinens kulturelles Image national sowie auch international zu prägen.²⁰ Er schildert in seinen Ausführungen, wie durch die Reproduzierbarkeit von Musik, durch Radioaufnahmen sowie später durch deren gezielte Einsetzung im argentinischen Tonfilm, der Tango zu einem essentiellen Bestandteil und Instrument des kollektiven Gedächtnisses wird. In Rückgriff auf die von John Mowett erörterte Verbindung zwischen der primär sozial geprägten Wahrnehmung und der scheinbar subjektiven Verarbeitung von musikalischen Zeichen, welche laut Mowetts Ausführungen stets in einem kollektiv determinierten und durch Institutionen geprägten Rahmen integriert ist, wird folglich die soziale Funktion des Tangos und dessen grundlegender Beitrag zur argentinischen Identitätsbildung hervorgehoben.²¹

Folgt man hier außerdem den Überlegungen Aleida und Jan Assmanns, welche eine kollektive Identität als etwas durch Reflexion von Wissen Konstruiertes beschreiben - „*Identität, auch Ich-Identität, ist immer ein gesellschaftliches Konstrukt und als solches immer kulturelle Identität*“²² - und diese nur insofern an Relevanz gewinnt, als dass sie konstitutiv auf die Ausformung des kollektiven Gedächtnisses wirkt, so soll gleichsam die Betonung Aleida Assmanns genannt werden, welche besonders den Einfluss von Speichermedien zur Konservierung von Erinnerungen hervorhebt.²³

In diesem Sinne kann der Tango als konservierendes Medium zur Bildung des

²⁰ vgl. D'Lugo, Marvin: *Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics*, In: *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 9-23

²¹ vgl. Mowett, John: *The sound of music in the era of its electronic reproducibility*, In: Leppert, Richard / McClary, Susan (Hg.): *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, S. 173-197

²² Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1992, S. 132

²³ vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999, S. 149 ff.

kollektiven Gedächtnisses verstanden werden und folglich vermochte auch die argentinische Filmgeschichte Erfolge zu verzeichnen, indem Tango-KünstlerInnen zu Filmstars wurden und auf diese Weise fertigbrachten, Identifikationsprozesse mit dem Publikum durch ihre Performances auf der Leinwand hervorzurufen.

Carlos Gardel und Libertad Lamarque sollen exemplarisch als solche Ikonen des argentinischen Kinos genannt und anhand ihrer Filmproduktionen erörtert werden, wie kollektive Narrative über Jahrzehnte hinweg als fixe Bestandteile der argentinischen Filmgeschichte erhalten blieben.

Carlos Gardels erfolgreicher Werdegang, welcher zwar durch seinen frühen Tod ein abruptes Ende finden sollte, wurde international gewürdigt und machte ihn zu einer der bekanntesten Persönlichkeiten Argentinien. Seine musikalische Karriere begann er in jungen Jahren und schon nach wenigen argentinischen Kurzfilmproduktionen sollte Paramount auf den talentierten Sänger aufmerksam werden. Die US-amerikanische Filmproduktionsgesellschaft verfolgte in den 1930er Jahren noch vermehrt die Produktion fremdsprachiger Filme, da sich die internationale Verbreitung englischsprachiger Filme mit spanischen Untertiteln aufgrund der hohen AnalphabetInnenrate im südlichen Teil des Kontinents als Herausforderung erwies.²⁴ Ebenso wenig konnte das lateinamerikanische Publikum durch synchronisierte Fassungen gewonnen werden, da diese meist in kastilischem Spanisch gesprochen wurden und somit für die wenigsten LateinamerikanerInnen von Interesse waren. Jorge Luis Borges etwa drückte sein Unbehagen bezüglich der ihm unnatürlich scheinenden Synchronisierungen folgendermaßen aus:

*„Hollywood has just enriched this frivolous, teratological museum: by means of a perverse artifice called dubbing, they offer monsters that combine the well-known features of Greta Garbo with the voice of Aldonza Lorenzo. How can we fail to proclaim our admiration for this distressing prodigy, for these ingenious audio-visual anomalies?“*²⁵

Die Lösung fand man in original spanischsprachigen Filmen, welche explizit für ein lateinamerikanisches Publikum konzipiert wurden und mit Stars wie Carlos Gardel zu Erfolgsschlagern von Paramounts Außenproduktionsstätten wurden. *Las luces de*

²⁴ vgl. Karush, Matthew B.: *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Duke University Press, Durham 2012, S. 72-84

²⁵ Borges, Jorge Luis: *On Dubbing*, In: Cozarinsky, Edgardo (Hg.): *Borges in/and/on Film*, Lumen Books, New York 1988, S. 62

Buenos Aires (Adelqui Millar, 1931) etwa wurde in Les Studios Paramount von Joinville-le-Pont in Frankreich gedreht und sollte Gardels erster großer Leinwunderfolg werden. Darin verkörperte Gardel den Protagonisten Anselmo und tritt in einer für ihn atypischen Gaucho-Kleidung auf, welche in späteren Filmen durch einen klassischen Anzug ersetzt werden sollte. Geleitet von der Enttäuschung einer gescheiterten Liebe singt Gardel als gauchesker Großgrundbesitzer den Klassiker „*Tomo y obligo*“, wodurch er nicht nur das Publikum in Lateinamerika für sich gewinnen konnte, sondern ebenso schaffte Erfolge in Spanien zu verzeichnen.²⁶ Die Begeisterung für seine schauspielerische Darbietung sollte sogar bis in die USA reichen, wo spanischsprachige EmigrantInnen - oft ebenso isoliert in einzelnen Stadtteilen – Gardels Schauspielkunst enthusiastisch mitverfolgten. Die internationale Anerkennung führte schließlich zu weiteren Produktionen, welche fortan in enger Zusammenarbeit Gardels und Alfredo Le Peras erfolgten. Es entstand in eben dieser Kooperation das neue, kosmopolitische Leinwandimage des jungen Stars und folglich stieg auch Gardels Einfluss auf die Entwicklung der Drehbücher. In erster Linie war es aber Alfredo Le Pera, durch seine Tätigkeit als Drehbuchautor der Filme Gardels, der die Karriere des Tango-Stars vorantrieb und ihm auf diese Weise zu Prominenz bis über die Grenzen des spanischsprachigen Amerikas hinaus verhalf.²⁷

In Frankreich sollte die Tango-Ikone Gardel zwei weitere Filme nach ähnlichem Vorbild drehen, so wurden auch *Espérame* (Louis Gasnier, 1933) und *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1933) zu Kassenschlagern der lateinamerikanischen Kinos. Obgleich Gardel nie in den Studios von Hollywood arbeitete, erwies sich auch New York als lukrativer Drehort für ihn, wo er erneut in Kooperation mit Alfredo Le Pera und Regisseur Louis Gasnier *Cuesta abajo* (1934) und *El tango en Broadway* (1934) drehte, sowie gemeinsam mit Regisseur John Reinhardt *El día que me quieras* (1935) und *Tango Bar* (1935) entstanden.

Nicht bloß aufgrund seines außergewöhnlichen musikalischen Talents und der von ihm interpretierten Charaktere bzw. der zentralen Themen in den oben genannten Filmen wurde Carlos Gardel noch Jahre später mit Mythen beschmückt, auch seine eigene Biografie verlieh den in prekären Verhältnissen lebenden Menschen der Vorstädte Hoffnung. Durch den imposanten Werdegang des Sohns einer alleinerziehenden Mutter,

²⁶ *Luces de Buenos Aires*, R: Adelqui Migliar, USA/Argentinien 1931, DVD, MMVII EJD Movies

²⁷ vgl. Navitski, Rielle: The Tango on Broadway: Carlos Gardel's International Stardom and the Transition to Sound in Argentina, In: Cinema Journal, Fall 2011, Vol.51 / 1, S. 26-49

die als französische Immigrantin unter ärmlichen Bedingungen als Wäscherin in Buenos Aires arbeitete, wurde Gardel zum Aufstiegssymbol vieler, die eine solche oder ähnliche Lebensrealität teilten. Durch die Visualisierung von Migration, sei dies in Form von Landflucht (*Luces de Buenos Aires*), in die Metropole Paris (*Cuesta abajo*), welche stets als europäisches Pendant von Buenos Aires stilisiert wurde, oder nach New York (*El tango en Broadway*), schafften es Filmschaffende einen persönlichen Bezug zu ihren ZuseherInnen herzustellen, welche v.a. in der argentinischen Hauptstadt durch die eigenen Erfahrungen der Migration die cineastisch aufbereiteten Leidensgeschichten mitfühlen konnten. Gardel nahm also, ähnlich wie Libertad Lamarque, eine repräsentative Rolle für die Sichtbarmachung des erlebten Leides, der sozialen Isolation und für den Kampf von MigrantInnen der Marginalisierung zu entfliehen, ein.²⁸

Betrachtet man die künstlerische Genese Libertad Lamarques, die ebenfalls anfänglichen Radioauftritten ihre Prominenz zu verdanken hat, kann ebenso ihr filmisches Wirken, wenn auch im metaphorischen Sinne, als repräsentativ für Migrationsbewegungen gelesen werden. Auch sie nahm als Tochter von MigrantInnen eine symbolische Rolle ein, welche sie ihren schauspielerischen Darbietungen zu verdanken hat. In ihren Filmcharakteren verkörperte Lamarque vermehrt zwar bürgerliche, jedoch kämpferische Frauen, die als Gegenstück zu den durch Theater und Kabarett geprägten Frauenbildern und durch couragiertes Auftreten der zweiten Einwanderungsgeneration hoffnungsvolle Perspektiven eröffneten. Ebenso ist es zum Teil ihren Filmauftritten zu verdanken, dass der vormals obszön konnotierte Tango kontinuierlich auch in den bourgeoisen Kulturkreisen Buenos Aires Ansehen gewann und stetig weniger dem Urteil unterlag, lediglich Ausdrucksmittel einer inferioren Kultur zu sein.²⁹

Mit der Hauptrolle als Elena in *Tango! (Moglia Barth, 1933)* sollte Lamarques Filmkarriere beginnen, sowie ihre Zusammenarbeit mit der argentinischen Filmindustrie (Argentina Sono Film) initiiert werden. *Moglia Barths Tango!* kann als argentinische Antwort auf die von Paramount produzierten Gardel-Filme gelesen werden, denn während Gardels kosmopolitisches Leinwandimage, wie bereits erwähnt, in der Zusammenarbeit mit Alfredo Le Pera geformt wurde (v.a. auch dadurch, dass er sich in seinen Filmen nicht mehr dem für die Vorstädte Buenos Aires üblichen Lunfardo-

²⁸ vgl. Navitski, Rielle: The Tango on Broadway: Carlos Gardel's International Stardom and the Transition to Sound in Argentina, In: Cinema Journal, Fall 2011, Vol.51 / 1, S. 26-49

²⁹ vgl. D'Lugo, Marvin: Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics, In: Studies in Hispanic Cinema, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 16-21

Vokabulars bediente), schaffte Barth insbesondere über die alltäglich scheinende Nähe zu den Communities der *arrabales*, über sprachliche Annäherungen (hier doch wieder durch Rückgriffe auf das Lunfardo) und die gar dokumentarische Darstellung bekannter Stadtviertel, *Tango!* in einen Erfolgsschlager zu verwandeln.³⁰

Lamarques metaphorische Migration, aus den *arrabales* hinein in die bürgerliche Gesellschaft Argentiniens, geschieht mit *El alma del bandoneon* (Mario Soffici, 1935), in dem sie eine Sängerin verkörpert, die geleitet von ihrem Wunsch nach familiärer Stabilität ihre Karriere als angesehene Tango-Sängerin beendet und sich für die Ehe, sowie für das damit einhergehende bürgerliche Wertesystem entscheidet. Zwar verstärkt diese melodramatische Inszenierung Lamarques jene veralteten Rollenbilder, die weibliche Akteurinnen primär in einem häuslichen Ambiente verorten und Heirat bzw. Familie als deren zentrale Anliegen artikulieren, doch scheint gerade dies die patriarchal organisierte argentinische Mittel- und Oberschicht der 1930er Jahre vermehrt in die Kinosäle zu locken.³¹

In besonderer Weise soll Lamarques nächster Film *Ayúdame a vivir* (José A. Ferreyra, 1936) ihre Leinwandpräsenz nachhaltig formen, denn dem Filmhistoriker Domingo Di Núbila zufolge kreiert ihre musikalische Darbietung darin ein neues Genre (*opera tanguera*) innerhalb des argentinischen Films. Im Gegensatz zu vorhergegangenen Produktionen wurde das Tango-Lied nicht ausschließlich als Intermezzo, gebunden an ein innerhalb des filmischen Rahmens situiertes Bühnenszenario, eingesetzt, sondern vielmehr wurde der Tango zur Intensivierung des melodramatischen Handlungsstrangs als direktes Kommunikationsmittel in Dialogform inszeniert.³²

Lamarque, die auch selbst am Drehbuch mitwirkte, spielt in *Ayúdame a vivir* die Schülerin Luisita, die während ihres Internatsaufenthalts Julio kennenlernt, mit dem sie eine Liebesbeziehung beginnt, welche folglich von Luisitas älteren Bruder unterbunden werden soll. Er zwingt sie zurück in den familiären Haushalt, wo sie gemeinsam mit ihren Brüdern und ihrem Großvater lebt, bis ihr, nachdem sie von Husten geplagt wird, eine Tuberkuloseerkrankung diagnostiziert wird. Die heimliche Liaison mit Julio soll abrupt enden als sie zur ärztlichen Behandlung nach Córdoba geschickt wird. Julio, der zwar allmählich die Hoffnung verliert, jedoch weiterhin nur Luisita begehrt, wird von

³⁰ *Tango!*, R: Luis Moglia Barth, Argentinien 1933, Archivfassung. Museo del Cine, Buenos Aires

³¹ vgl. Rist, Peter H.: Historical Dictionary of South American Cinema, Rowman & Littlefield, Maryland 2014, S. 357-358

³² vgl. Di Núbila, Domingo: Historia del cine Argentino I: La época de oro. Neue Auflage, Edición del Jilguero, Buenos Aires 1998, S. 135 ff.

seinen Freunden dazu angestiftet seinen Blick auch anderen Frauen zu schenken, was er nach langem Hadern auch macht. Jedoch grade in diesem Moment, nachdem Luisitas Telegramm, das den Geliebten über ihre Rückkehr informieren wollte, nicht ankommt, trifft Julio gemeinsam mit einer Frau in seinem Schlafzimmer auf die wartende Luisita. Der zwar etwas plumpe Plot, der die beiden ProtagonistInnen ohnehin am Ende wieder zusammenführen muss, wird jedoch durch diverse filmische Mittel versehrt, die in der Verbindung von musikalischem Gedächtnis, Entwurzelung und Rückkehr interessante Aspekte zur Analyse eröffnen. Einige dramaturgisch relevante Szenen wurden etwa unterbrochen, um in Form eines Tango-Liedes die Emotionen zum Ausdruck zu bringen. So etwa auch in dem vorher geschilderten Zusammentreffen, welches die Untreue Julios enthüllt und Luisita daraufhin antwortend „*Canto a la vida*“ singt. Durch den Einsatz von Liedern schafft es Ferreyra Distanzierungs- oder Annäherungsprozesse zwischen den Charakteren nicht nur visuell, sondern auch akustisch darzustellen.³³

Dennoch scheinen die impliziten Identifikationsprozesse, die sich an das Publikum richten, die wesentliche Qualität des Films zu sein: Ein Treffen führt Luisita und Julio zum Picknick in den Park, wo sie gemeinsam mit FreundInnen Musik aus einem Phonographen hören, der eine Aufnahme von Libertad Lamarque (in der Rolle als bekannte argentinische Sängerin, nicht aber als Hauptdarstellerin des Films) abspielt. Die Protagonistin (verkörpert von Lamarque) behauptet daraufhin, dass sie das Stück besser singen könne und stimmt es sogleich an. Die Szene verstrickt also auf provokative Weise Lamarques fiktiven Leinwandcharakter und die reale Person, was dazu führt, dass das Publikum auf ihre natürliche Stimme aufmerksam gemacht wird, welche der ursprüngliche Grund (*radionovelas*) für ihre Beliebtheit und die Identifikation mit der Schauspielerin war.³⁴ Gleichzeitig zeigt die Szene, wie die Reproduzierbarkeit von Musik (hier in Form des Phonographen) zu einer kollektiven Art der Wahrnehmung führt und diese wiederum konstitutiv auf das kollektive Gedächtnis einwirkt. Dies erlaubt jedoch in der geschilderten Szene durch den Bruch mit dem reproduzierenden Medium, das den äußeren Rahmen bietende Speichermedium Film zu reflektieren und lässt es folglich nicht als etwas Statisches, sondern dynamisch erscheinen.³⁵

³³ *El alma del bandoneon*, R: Mario Soffici, Argentinien 1935, Archivfassung. Museo del Cine, Buenos Aires

³⁴ vgl. D'Lugo, Marvin: Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics, In: *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 19

³⁵ vgl. Karush, Matthew B.: *Culture of Class : Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina*,

Zusammenfassend weist Lamarques Filmschaffen unterschiedlichste Formen der Migration auf, welche zwar stets in ihrer metaphorischen Bedeutung zu lesen sind, jedoch auch geographisch die Expansion des Tangos wirksam unterstützten. Lamarque als Vertreterin der zweiten Einwanderungsgeneration, die den Aufstieg in die bürgerliche Gesellschaft zu Wege brachte, den Tango über Krisen und Intrigen innerhalb der familiären Sphäre einschleuste, sowie als den Geliebten anklagende Luisita den Tango von den Bars und Kabaretts in das private Ambiente des Schlafzimmers einzuführen vermochte, konnte ebenso internationale Erfolge verschreiben, welche sie schließlich zur „*novia de América / America's Sweetheart*“³⁶ machen sollten.

Octavio Getinos Analyse zufolge ist das argentinische Kino der 1930er und 1940er Jahre geprägt von v.a. drei ideologischen Strömungen. Einerseits wurde es vorangetrieben durch bürgerliche Filmschaffende, die nach Hollywoods Vorbild prunkvolle Kostümdramen produzierten und sich durch das Filmen von Melodramen Erfolg versprachen, andererseits von jenen, die sich stilistisch dem europäischen Kino annäherten und letztens gilt es das populistische Kino zu nennen (nicht im politischen Sinne, sondern im Sinne der kulturellen Nähe zu proletarischen Kreisen), welches sich durch bürgernahe Themen und bekannte Orte in die Tradition des kulturellen Schaffens der Theater- und Kabarettlandschaft stellte und sich oft der von Enrique Santos Discépolo erfolgreich entfalteten *sainete*³⁷ bediente.³⁸

Während der Fokus bisher vermehrt auf dem kreativen Schaffen zweier Filmpersönlichkeiten lag, die beide eindeutig dem urbanen Ambiente zuzuordnen sind, so ist dennoch zu bemerken, dass, wie auch in Adelqui Migliars *Luces de Buenos Aires* (1931) angedeutet, ländliche Gegenden und gaucheske Kulturelemente von nicht zu vernachlässigender Bedeutung für das Kulturverständnis Argentiniens sind. Libertad Lamarque verkörperte zwar ein bourgeoises Ideal in ihren Filmen, dennoch gilt sie aufgrund ihrer Biographie sowohl in bürgerlichen, als auch in migrantisch geprägten Kreisen als beliebte Darstellerin. Carlos Gardel steht ebenso, bedingt durch seine

1920 – 1946, Duke Univ. Press, Durham 2012, S. 108-116

³⁶ Posadas, Abel / Landró, Mónica / Peroni, Marta / Campodónico, Raúl H. (Hg.): *Cine sonoro argentino 1933-1943 I*, El Calafate Editores, Buenos Aires 2006, S. 100

³⁷ The Oxford Companion to Music: Eintrag zu „Sainete“: „(Sp.). *A type of late 18th-century Spanish comic opera in one act. It is the Spanish equivalent of opera buffa but has at times approximated more closely to farce. Notable composers in the genre included Antonio Soler and Blas de Laserna (c. 1751–1816).*“ Eingesehen unter: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5844?q=sainete&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (03.09.2015, 10:50)

³⁸ vgl. Getino, Octavio: *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*, 2. Auflage, Ediciones CICCUS, Buenos Aires 2005, S. 29 ff.

Herkunft, sowie durch seine Leinwandcharaktere, figurativ für sozialen Aufstieg, weshalb er auch später vom Peronismus instrumentalisiert und zu seinen Zwecken als Aushängeschild der populistischen Politik missbraucht wurde.³⁹ So kann man bei beiden DarstellerInnen davon ausgehen, dass sie Getinos Kategorisierung zufolge dem populistischen Kino zuzuordnen sind. Es ist überdies festzustellen, dass beide Stars im Verlauf der argentinischen Filmgeschichte mystifiziert und im cineastischen Gedächtnis verankert wurden sowie noch zahlreiche weitere Filmauftritte hatten, sei dies durch ihre Ton- bzw. Filmaufnahmen, in Form retrospektiver Einschübe (z.B. Lamarque in *La amiga*, 1988 von Jeanine Meerapfel⁴⁰) oder als darzustellende Charaktere, die Eingang in das Filmgeschehen fanden (z.B. *Tangos. El exilio de Gardel*).

Um auf die anfängliche Bedeutung der vorstädtischen Migrations-Communities für die Genese des Tangos zurückzukehren und die daraufhin erörterte Einflussnahme des Tangos auf die argentinische Filmproduktion, so ist gleichsam zu beachten, wie ich anhand der beiden SchauspielerInnen zu veranschaulichen versuchte, dass nicht nur über die Themenwahl geographische bzw. soziale und klassenüberschreitende Migration Eingang in die Filme fand, sondern die Produktionen auch selbst Migrationsbewegungen durchlebten. In nur wenigen Worten kann der historische Verlauf also folgendermaßen nachgezeichnet werden: ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgen vermehrt Migrationsbewegungen nach Argentinien, durch die soziale Ungleichheit finden marginalisierte Gruppen im Tango eine Möglichkeit ihrem Leid Ausdruck zu verleihen. Nachdem Radio- und Aufnahmestudios die Verbreitung der Musikrichtung vorantreiben, gewinnt diese kontinuierlich an Bedeutung, bis sie zum Erfolgsgeheimnis argentinischer Filmschaffender wird. Diese greifen zurück auf die ursprünglichen Themen, die sich mit der sozialen Isolation bedingt durch Migration befassten und funktionieren diese so um, dass sich das Filmpublikum aufgrund ihrer persönlichen Erfahrung mit den erzählten Geschichten identifizieren konnte.

Diese Identifikationsprozesse, welche primär von den eben besprochenen SchauspielerInnen initiiert wurden, fanden allerdings nicht ausschließlich auf dem ursprünglichen Nährboden des Tangos statt, sondern ereigneten sich in gleicher Weise in internationalen Kontexten. Marvin D'Lugo adaptierte für die Erörterung dieser These das Modell Roman Pelinskis, welcher davon ausgeht, dass es zwei vorherrschende

³⁹ vgl. Barrionuevo Anzaldi, Franco: Politischer Tango. Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus, transkript Verlag, Bielefeld 2012, S. 58-66

⁴⁰ *La amiga*, R: Jeanine Meerapfel, Argentinien/Deutschland 1988, DVD, Edition der Filmemacher

Strömungen innerhalb der Tango-Rezeptionen gibt:

„a sedentary, 'territorialized' tango rooted in the River Plate region, and a 'transnational', diasporic, nomadic and 'reterritorialized' tango.“⁴¹.

Während Pelinskis Ausführungen primär die rein musikalische Verbreitung des Tangos analysieren, so zeigt D'Lugo fortführend, wie diese Dichotomie („territorialized“⁴² vs. „reterritorialized“⁴³) gleichermaßen für den cineastisch inszenierten Tango zutrifft und somit als Basis für die folgenden Überlegungen zur filmischen Darstellung von Exil dienen kann.⁴⁴ *Tangos. El exilio de Gardel* behandelt etwa auf unterschiedlichen Ebenen die Streitfrage nach (un)gerechter sozialer Verteilung, die durch die Verbindung mit dem Exil territoriale Machtansprüche inkludieren, und die damit verbundenen Verhandlungen bezüglich Identifikation, Repräsentation sowie ab- bzw. zuerkannter Handlungsräume und Ausdrucksmöglichkeiten.

3. Solanas cineastische Auseinandersetzungen mit dem Exil

3.1. Politische Kämpfe und exilierte Ideologien

Verortet im Kontext der lateinamerikanischen Befreiungsbewegungen und beeinflusst durch die Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien, Neokolonialismus sowie deren Bedeutung für den lateinamerikanischen Kontinent war das Filmschaffen Solanas seit Anbeginn geprägt durch Themen sozialer Ungleichgewichtung, Verfolgung aufgrund politischer Gesinnung und der daraus resultierenden Exilsituationen in unterschiedlichen historischen Epochen. Nach Studien im Bereich Musik, Theater und Rechtswissenschaften beginnt Fernando Solanas intensive Beschäftigung mit dem Medium Film, welche bereits seit den 1960er Jahren durch sein sozial-politisches Engagement gezeichnet ist und durch seine Sozialisierung in links-progressiven KünstlerInnenkollektiven in ihrem politischen Anspruch wächst.⁴⁵ Neben Octavio Getino, Gerardo Vallejo und Fernando Birri gilt Fernando „Pino“ Solanas als einer der

⁴¹ Pelinskis, Roman: *El tango nómada: Ensayos sobre la diáspora del tango*, Corregidores, Buenos Aires 2000, S. 21, zitiert nach: D'Lugo, Marvin: *Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics*, In: *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 5, No. 1&2, 2008, hier S. 10

⁴² ebenda, S. 10

⁴³ ebenda, S. 10

⁴⁴ vgl. D'Lugo, Marvin: *Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics*, In: *Studies in Hispanic Cinema*, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 9-23

⁴⁵ vgl. <http://www.pinosolanas.com/vida.htm> (04.07.2015, 11.30)

wichtigsten VertreterInnen des *Tercer Cine* (Drittes Kino), welches unter dem Namen *Grupo Cine Liberación* in Argentinien bekannt wurde und dem in Solanas und Getinos gemeinsamen Text *Hacia un tercer cine* (1969) ein Manifest für engagierte Filmschaffende der Bewegung gewidmet wurde. Sie forcieren darin eine kritische Herangehensweise in Bezug auf Neokolonialismus, kapitalistischer Wirtschaftssysteme, sowie deren Auswirkungen auf künstlerische Produktionen. Deutlich wird dies in ihrer Kritik am massenorientierten Kino Hollywoods („*first cinema*“⁴⁶), welches ihrem Verständnis nach in erster Linie einer kapitalistischen Zielsetzung entspricht. Auch das sogenannte europäische „*second cinema*“⁴⁷, geprägt etwa durch die französische Nouvelle Vague oder den italienischen Neorealismus, reicht der Argumentation Solanas und Getinos zufolge nicht aus, um der Vorstellung der ZuseherInnenschaft zu entkommen, Film rein als Konsum- und Unterhaltungsgut zu verstehen. Um jedoch diesem Anspruch gerecht werden zu können, wird in *Hacia un tercer cine* argumentiert, dass das neue Filmschaffen der *Grupo Cine Liberación* im Kollektiv passieren muss, der / die RegisseurIn das Kino nicht als Werkzeug der eigenen Selbstdarstellung nutzen darf, sondern es als revolutionäres Kommunikationsmedium verstehen soll. Dafür schlagen die Autoren eine Guerilla- oder Netzwerk-ähnliche Organisationsstruktur vor, die einerseits das Kino in einem aktivistischen Kontext verortet, andererseits versucht sich aufgrund subversiver Inhalte durch geheime Filmvorführungen der Zensur zu entziehen.⁴⁸ Nicht nur in Argentinien, Bolivien (Jorge Sanjines), Kuba (Thomas Guterrez Alea) und Mexiko (Raymondo Gleyzer) befanden sich Filmschaffende, die sich der Bewegung der Dritten Kinos anschlossen, auch in Brasilien, auf den Philippinen oder in Nigeria versuchten AnhängerInnen dieser revolutionären Filmideologie die jeweils nationalen Filmproduktionen neu zu definieren.⁴⁹

Ästhetisch sollte Julio García Espinosa Text *Por un cine imperfecto* (1969) wegweisend sein und auf marxistischen Theorien basierend die Erfahrung des „*aesthetic pleasure*“⁵⁰ sowie die Rolle der Kunstschaffenden reflektieren. Ähnlich Espinosa

⁴⁶ Solanas, Fernando / Getino, Octavio: Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World: In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 42

⁴⁷ ebenda, S. 42

⁴⁸ vgl. ebenda, S. 33-58

⁴⁹ vgl. Foerster, Lukas / Perneczky, Nikolaus / Tietke, Fabian / Valenti, Cecilia (Hg.) Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema, transcript Verlag, Bielefeld 2013, S. 9-40

⁵⁰ García Espinosa, Julio: For an Imperfect Cinema, In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997,

Plädoyer für ein dokumentarisches Filmschaffen, fasst es auch schon Fernando Birri in seinem Text *Cine y subdesarrollo* (1962) zusammen und formulierte den Aufruf „to confront reality with a camera and to document it, filming realistically, filming critically, filming underdevelopment with the optic of the people. For the alternative, a cinema which makes itself an accomplice of underdevelopment, is sub-cinema.“⁵¹

Eingebettet in diesen künstlerischen Kreis, der für die anvisierte Politisierung des Kinos grundlegende theoretische Ansätze schafft, entstehen in Zusammenarbeit Solanas und Getinos der vierstündige Dokumentarfilm *La hora de los hornos* (1968)⁵² sowie eine Interview-Dokumentation mit Juan Domingo Perón, den sie 1971 im spanischen Exil aufsuchen und für die nachkommenden Generationen von PeronistInnen aufzeichnen.⁵³

Der klassischen Ästhetik des Dritten Kinos entsprechend, nähert sich Solanas außerdem in *Los hijos de Fierro* (1975) der Thematik der territorialen Vertreibung an und begleitet die sogenannten Söhne Martín Fierros in ihrem gewerkschaftlichen Kampf um politische Anerkennung.⁵⁴ In Anlehnung an José Hernandez Heldenepos *Martín Fierro* (1872/1879), das in den zwei Teilen „Ida“ und „Vuelta“ (Hin- und Rückweg) die Geschichte des verstoßenen Gauchos Fierro erzählt, weist Solanas auf Kontinuitäten von territorialen Machtkämpfen, provoziert durch oligarchische Herrschaftssysteme, hin. Geprägt durch stark rassistische Ansichten und verhaftet im gauchesken Milieu trat also José Hernandez aus dem Exil in Brasilien in ein Streitgespräch mit dem von 1868 bis 1874 amtierenden, argentinischen Staatspräsidenten Domingo Faustino Sarmiento und kritisierte dessen kolonialisierende, europaorientierte Politik.⁵⁵ Im Sinne dieser stetig wechselnden Politiklandschaft und der Hoffnung auf ein Ende der Diktatur sowie das Entstehen eines demokratischen Systems, nimmt Solanas den „Nationalhelden“ Martín Fierro in sein filmisches Schaffen auf und instrumentalisiert ihn gleichzeitig zum Idol des peronistischen Kampfs der Arbeiterschaft.

Erst retrospektiv werden die Bezüge auf die Figur im Kontext des Exils interessant, da sich Solanas selbst durch restriktive Maßnahmen gezwungen sah den Film im

S. 73

⁵¹ Birri, Fernando: Cinema and Underdevelopment, In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 94

⁵² *La hora de los hornos*, R: Octavio Getino / Fernando Solanas, Argentinien 1965, DVD, trigon-film

⁵³ vgl. Getino, Octavio: Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable, 2. Auflage, Ediciones CICCUS, Buenos Aires 2005, S. 61

⁵⁴ *Los hijos de Fierro*, R: Fernando Solanas, Argentinien 1975, DVD, Blaq Out

⁵⁵ vgl. Rössner, Michael: Lateinamerikanische Literaturgeschichte, Metzler, Stuttgart / Weimar 1995, S. 183 ff.

französischen Exil uraufzuführen. Bereits unter der peronistischen Regierung ab 1973 beginnen Restriktionen sowie Erlasse zur Kunstproduktion das Filmschaffen zu beeinflussen, verkürzen oder zensieren.⁵⁶ Peróns stetig weiter rechts rückende Politik und Solanas cineastisches Werk, welches zwar in peronistischer Tradition steht, jedoch dem linken Flügel der Bewegung zuzuordnen ist, begannen somit immer offener in Konflikt zueinander zu treten. Auch zeigte sich, dass sich das Militär bereits in breiten Kreisen der Regierung infiltriert hatte und dessen Machtsphäre kontinuierlich wuchs.⁵⁷ Die Bedrohung durch die peronistisch-paramilitärische Organisation Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) wuchs stetig, ein geplantes Attentat auf Gerardo Vallejo zerstörte sein Haus⁵⁸ und Raymundo Gleyzer, der für Filmaufnahmen nach Argentinien zurückkehrte, zählte zu den ersten *desaparecidos* der Militärdiktatur.⁵⁹ Aufgrund dessen fasste Fernando Solanas 1976 schließlich den Entschluss nach Paris ins Exil zu gehen, später kommentierte er, dass die Geschehnisse „*nos alertaron a todos sobre la suerte que correríamos y nos obligaron a dejar el país*“.⁶⁰

Annäherungen an das Thema Exil sind also von Anbeginn in Solanas Filmschaffen präsent. Ästhetisch, narrativ sowie auch ideologisch lässt sich jedoch durch seine eigene Exilerfahrung ein deutlicher Bruch in seinen cineastischen Auseinandersetzungen erkennen. Die folgenden Kapitel sollen somit auf diese filmischen Entwicklungen in Solanas Werk eingehen, genau diese narrativen und ästhetischen Brüche oder Kontinuitäten erörtern sowie mit dezidiertem Fokus auf unterschiedliche Darstellungsweisen Exil und erzwungene Emigration betrachten. Politische, soziale und künstlerische Handlungsräume Gebliebener bzw. Exilierter werden hierbei im Zentrum stehen und ausgetragene Konflikte, seien diese innerer bzw. psychischer Natur oder von Institutionen und politischen Einrichtungen getragen, in ihrer filmischen Aufbereitung analysiert werden.

⁵⁶ vgl. Getino, Octavio: *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*, 2. Auflage, Ediciones CICCUS, Buenos Aires 2005, S. 70 ff.

⁵⁷ vgl. Novaro, Marcos: *Historia de la Argentina: 1955-2010, Siglo XXI*, Buenos Aires 2011, S. 127 ff.

⁵⁸ vgl. Jensen, Silviana: *Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio en Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El Exilio de Gardel*. In: Jelin, Elizabeth / Longoni, Ana (Hg.): *Escritura, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, S. 197

⁵⁹ vgl. Manzano, Valeria: *Combates por la historia: Interpretaciones de la historia del movimiento obrero en el cine militante argentino al principio de los 1970's*, In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 2004, Vol.34, Nr. 2, S.45

⁶⁰ vgl. AIDA: *Argentina, cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981*. Ed. Revolución, Madrid 1981, S. 147

Frei übersetzt: „*Sie haben uns alle in Unruhe versetzt, welch Schicksal uns drohen würde und uns gezwungen das Land zu verlassen.*“

3.2. Tangos. El exilio de Gardel – zwischen Heimat und Exil

3.2.1. Produktionsbedingungen und Rezeption

Mit dem Ende der Militärdiktatur und den 1983 durchgeführten demokratischen Wahlen sollte es einigen Exilierten möglich sein nach Argentinien zurückzukehren. Dennoch erfolgte die Re-Integration jener, die sich zur Rückkehr entschlossen, in die argentinische Gesellschaft oft schwieriger als erwartet. Die fundamentalen Veränderungen auf politischer Ebene führten zu einer gänzlich anderen Wahrnehmung des Landes, freundschaftliche und familiäre Beziehungen waren geprägt durch die oft traumatisierenden Erfahrungen während der Diktatur und auch ein beruflicher Neuanfang war kein Leichtes für all jene, die oft mehrere Jahre im Exil oder im Untergrund verbrachten.⁶¹

Ebenso die problematische gegenseitige Wahrnehmung Geliebter und Exilierter, die sich einerseits als KomplizInnen oder UnterstützerInnen der Diktatur bzw. andererseits als subversive TerroristInnen und feige Schuldtragende ihrer eigenen Situation stigmatisierten, erleichterte die Kommunikation kaum. In diesem konfliktuösen Konglomerat aus divergierender Positionen, die sich allesamt mit ihrem eigenen Handeln während der Militärdiktatur konfrontiert sahen, wurden u.a. Stimmen Exilierter laut, die ihre Leidensgeschichten erzählen und sie als Konsequenz der Diktatur wahrgenommen wissen wollten.⁶² So kam es neben Solanas Produktionen zu zahlreichen weiteren künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Exil, solche, die das Exil in seiner gesamten politischen Dimension, fern einer rein passiven Rezeption, darzustellen versuchten.⁶³

Innerhalb dieses postdiktatorischen Filmschaffens wurden unterschiedliche Positionen bezüglich des Exils teils auch indirekt thematisiert. Es entsteht ein breites Spektrum an

⁶¹ vgl. Kriger, Clara: La revisión del proceso militar en el cine de la democracia, In: España, Claudio / Fabbro, Gabriela (Hg.): Cine argentino en la democracia 1983-1993, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1994, S. 55 ff.

⁶² vgl. Franco, Marina: Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): Problemas de historia reciente del Cono Sur, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 313 ff.
Eingesehen unter: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/dictaduraactitudes_franco.pdf (11.07.2015, 13.30)

⁶³ vgl. Jensen, Silviana: Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio in *Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El Exilio de Gardel*. In: Jelin, Elizabeth / Longoni, Ana (Hg.): Escritura, imágenes y escenarios ante la represión, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, S. 167-202

Filmen, die im Exil produziert wurden (z.B. *Esta voz entre muchas*, 1979 von Humberto Ríos), die sich nach der Rückkehr mit der Thematik befassen (z.B. *Los días de julio*, 1985 von Alberto Fischerman), auch Produktionen, die Gebliebene, Exilierte, andere, die gehen oder bleiben wollten, aber nicht konnten, oder jene, die sich ins Innere Exil (*Sur*, 1987 von Solanas) zurückzogen, behandeln. Wenige zeichnen sich durch Rachegefühle aus (z.B. *Revancha de un amigo*, 1987 von Santiago Carlos Oves), alle verlangen aber die Aufarbeitung der Gewalttaten während der Diktatur und Gehör für die Betroffenen. Solanas Darstellung des Pariser Exillebens in *Tangos. El Exilio de Gardel* deckt fast jegliche essentiellen Elemente und unterschiedlichen Narrative ab, die in der Phase der Postdiktatur kursierten.⁶⁴ *Sur* dagegen nimmt zwar auch Bezug auf das Leben im Exil, wirft jedoch durch die inszenierte Machtlosigkeit gänzlich andere Fragen auf, welche verlangen die Argumentation um den Rückzug ins Innere Exil kritisch zu hinterfragen bzw. die forcierte Darstellung einer unabänderlichen, passiven Existenz zu dekonstruieren.

Ähnlich vieler anderer Filmschaffender, die im Exil versuchten ihr Handwerk weiter auszuüben, fehlte Fernando Solanas anfänglich das Netzwerk, um im gleichen Maße wie vorher seine Produktionen voranzutreiben. Zahlreiche RegisseurInnen, SchauspielerInnen oder andere Kunstschaaffende sahen sich im Exilland dazu gezwungen ihre Profession umzulernen und litten unter existenzbedrohendem finanziellen Druck, wenn sie diese doch fortzusetzen versuchten.⁶⁵

Dennoch schaffte es Solanas aufgrund seiner bereits vorhandenen internationalen Bekanntschaft als Vorreiter des Dritten Kinos in Frankreich Fuß zu fassen und *Tangos* sowie auch *Sur* zu französisch-argentinischen Kooperationen zu machen. Die von Solanas gegründete Produktionsgesellschaft *Cinesur* arbeitete für *Tangos* mit dem ebenfalls exilierten Produzenten und Widerstandskämpfer gegen die Militärdiktatur Envar El Kadri und der französischen Firma *Tercine* zusammen.⁶⁶ Doch auch die schauspielerische Beteiligung zeigt sowohl argentinische als auch französische DarstellerInnen. Marie Laforêt, Philippe Léotard, Marina Valdy und Georges Wilson stehen etwa neben Miguel Àngel Solá, Lautaro Murúa und Gabriela Toscano im Zentrum des Geschehens und repräsentieren durch ihre Rollen das oftmals schwierige

⁶⁴ vgl. Oubiña, David: Exilios y regresos, In: España, Claudio / Fabbro, Gabriela (Hg.): Cine argentino en la democracia 1983-1993, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1994, S. 69-81

⁶⁵ vgl. ebenda, S. 74

⁶⁶ vgl. Imdb.com - El exilio de Gardel: Company Credits, siehe:

http://www.imdb.com/title/tt0090125/companycredits?ref=ttextrv_ql_dt_5 (07.08.2015, 11.00)

Zusammenleben in Paris. Neben den bereits genannten Bereichen wurde auch bei der Schnitt- und Montagearbeit oder im Kostümdesign etc. darauf geachtet, dass es eine breite französische Beteiligung gab, was sich an der Ästhetik des Films deutlich zeigt.⁶⁷ Repräsentativ für die politische Herausforderung, die das Exil nicht per se als primär argentinisches Problem behandeln kann, sondern fordert, es in einem internationalen Kontext zu verorten und auf diese Weise die Verantwortung der Aufnahmeländer anspricht, weist der Film eine hohe internationale Beteiligung auf und dokumentiert somit auch die Transnationalität des Gegenstandes.

Überdies illustriert die Rezeptionsgeschichte von *Tangos. El Exilio de Gardel*, wie die Thematik des Exils in den späten 1980er nicht nur in Lateinamerika, sondern auch in Europa verhandelt wurde. International anerkannte und prestigeträchtige Filmfestspiele nahmen die Produktion in ihre Programme auf und schufen somit in den meist bürgerlich dominierten, privilegierten Filmkreisen Bewusstsein für ein Kunstschaffen, das als Allegorie des Prekariats gelesen werden kann. Bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig, wo *Tangos. El Exilio de Gardel* am 28. August 1985 die Premiere feierte, gewann Solanas nicht nur den Spezialpreis der Jury, sondern außerdem den UNICEF Preis sowie den Pasinetti Preis. Das Havanna Film Festival rühmte im selben Jahr den Film mit dem Grand Coral und in Frankreich wurde das Werk 1986 mit einem César für die Beste Filmmusik von Astor Piazzolla prämiert. Erst 1987, durch den vorhergegangenen internationalen Erfolg, sollte die *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina* auf den Film aufmerksam werden und *Tangos* in mehreren Kategorien für die Condor de Plata-Verleihung nominieren. Mit beeindruckenden fünf Preisen für den besten Film, beste Regie, beste Kamera, beste Montage und beste Filmmusik wurde *Tangos. El Exilio de Gardel* schließlich auch in Argentinien ausgezeichnet.⁶⁸

Silviana Jensen kontextualisiert *Tangos. El Exilio de Gardel* innerhalb der postdiktatorischen Re-Demokratisierungsphase indem sie sich auf die Jahre 1983-1985 mit der Bezeichnung „*temprana transición*“⁶⁹ bezieht. Damit verortet sie den Film im Rahmen des Kampfes um juristische Anerkennung, im nahen Umfeld von

⁶⁷ vgl. Imdb.com - El exilio de Gardel: Full Cast & Crew, siehe: http://www.imdb.com/title/tt0090125/fullcredits?ref=tt_q1_1 (07.08.2015, 11:00)

⁶⁸ vgl. Imdb.com - El exilio de Gardel: Awards, siehe: http://www.imdb.com/title/tt0090125/awards?ref=tt_q1_4 (07.08.2015, 11:00)

⁶⁹ Jensen, Silviana: Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio en *Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El Exilio de Gardel*. In: Jelin, Elizabeth / Longoni, Ana (Hg.): *Escritura, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, S. 168

Menschenrechtsorganisationen wie *Nunca Más* und in einer Zeit, in der die meisten Erzählungen zur Thematik des Exils dokumentiert wurden. Durch die sowohl fiktive als auch autobiographische Annäherung an das Exil geht sie davon aus, dass *Tangos* „*puede ser considerada un film fundacional del imaginario colectivo sobre el exilio, tanto por las representaciones que transmite como por los efectos que produjo en las luchas simbólicas que se libraban en aquellos años.*“⁷⁰

Ausgehend von dieser prägenden Wirkung, die der Film auf das kollektive Gedächtnis und die Auseinandersetzung mit exiliertem Kunstschaffen hatte, soll in folgenden Seiten ein Überblick zu den im filmischen Kontext eingebetteten Narrativen zu Exil und Diktatur gegeben werden.

3.2.2. Handlungselemente auf narrativer Ebene

Solanas erzählt in *Tangos. El Exilio de Gardel* die Geschichte einer Tangogruppe, die im Pariser Exil ihre *tanguedia* probt. Das KünstlerInnenkollektiv setzt sich aus unterschiedlichen Charakteren zusammen, die sich alle aufgrund der Repression gezwungen sahen Argentinien zu verlassen. Dennoch erfährt man auf narrativer Ebene wenig über die persönlichen Erlebnisse, die zur Exilsituation führten, vielmehr werden die vorhergegangenen Geschehnisse visuell angedeutet. Zwar werden Themen wie Verfolgung, politische Gefangenschaft, das Verschwinden von Personen oder Zensur (v.a. für die KünstlerInnen von existentieller Bedeutung) in Gesprächen immer wieder angeschnitten, deren individuell psychischen und kollektiv lebensgeschichtlichen Bedeutungen jedoch in diversen Kunstformen Ausdruck verliehen. Repräsentativ für diese kollektive Exilerfahrung steht die Gruppe von MusikerInnen, TänzerInnen, RegisseurInnen etc. mit dem gemeinsamen Anliegen, die *tanguedia* namens *El Exilio de Gardel* in Paris aufzuführen. Parallel dazu kreieren auch die Töchter und Söhne der Exilierten ein Tangospektakel, das sich sowohl im Tanz, der Musik sowie der narrativen Form von jenem der Elterngeneration unterscheidet. Es entstehen somit innerhalb derselben Kunstform zwei sich teils konträr gegenüberstehende Narrationen zum Leben der Exilierten in Paris. Während die junge Generation im Freien zu modernen

⁷⁰ ebenda, S. 172

frei übersetzt: „(*Tangos*) kann als konstituierender Film für die kollektive Vorstellung des Exils betrachtet werden, sowohl durch die Repräsentationen, die er übermittelt, als auch durch die Effekte, die er während der symbolischen Kämpfe, die sich zu dieser Zeit vollzogen, produzierte.“

Variationen des Tangos tanzt, wird die klassische Inszenierung von Tanz und Musik der Eltern in meist dunklen, wenig belichteten Räumlichkeiten gezeigt.

Maria, Protagonistin und Tochter von Mariana, erzählt durch ihre Stimme aus dem *off* gleichzeitig ihre eigene, sowie auch die Geschichte ihrer Mutter, die wiederum als Hauptdarstellerin der *tanguedia* die erlebten Leiden durch die Militärdiktatur darstellt. Somit erweitert sich die Perspektive des Exils durch die zwei Generationen um eine weitere, nämlich durch jene der Geliebten bzw. derer, die nicht mehr fliehen konnten. Zwar steht fest, dass Juan Uno, ein Freund der KünstlerInnen, der in Buenos Aires blieb und dort immer noch Repressionen zu fürchten hat, der literarische Verfasser des Tangostücks ist und auch Teile davon autobiographische Elemente aufweisen, doch bleibt unklar, wie viele der dargestellten Verbrechen von den Exilierten selbst durchlebt wurden.

Gewiss kann diese Frage auch nicht beantwortet werden, geschweige denn wird sie je in einem offenen Diskurs auf narrativer Ebene relevant, denn mit der Aussicht auf Rückkehr, die Solanas im Film durchwegs eröffnet, stellt sich viel eher die Frage, wie die unterschiedlichen Erfahrungen, ob im Exil oder in Argentinien, wieder vereint bzw. aufgearbeitet werden können.

Die Visualisierung des Traumas, hervorgerufen durch die Erfahrungen in den Jahren zwischen 1976 und 1983, wird in folgenden Kapiteln noch umfassend besprochen. Es gilt jedoch vorab festzuhalten, dass Solanas einerseits versuchte durch das Medium Film ein Sprachrohr für Exilierte und ihre in breiten Kreise nicht anerkannte Traumatisierung zu schaffen, andererseits seinen ProtagonistInnen durch die Inszenierung der Gräueltaten in der *tanguedia* die Möglichkeit bietet, Teil des kollektiven Traumas Argentiniens zu werden. Durch indirekte Annäherungen, etwa durch die Doppelung des Kunstwerks innerhalb des Kunstwerks⁷¹, vermag der Film ein breites Spektrum an unterschiedlichen Narrativen darzulegen und gleichzeitig jene durch Solanas vorgehenden Produktionen mitkonstruierte Narrative zu hinterfragen.

3.2.3. Zur zeitlichen und räumlichen Dimension des Exils

Durch die Erfahrung des Exils sind in *Tangos* Zeitlichkeit und Örtlichkeit eng

⁷¹ vgl. Wehr, Christian: Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos. El exilio de Gardel (1985), In: Taller de Letras, 2011 Juli-Dez., Vol.49, S. 224 f.

miteinander verbunden und müssen folglich sowohl in ihrer jeweils eigenen Dimension, als auch als sich ergänzende Einheit verstanden werden. Weder der Ort Paris erhält ohne den zeitlichen Rahmen seine entsprechende Bedeutung, noch sind die Jahre 1976 bis 1983 abseits der extremen Polarisierung durch die Militärdiktatur und der politischen Verantwortung im Sinne einer geographischen Fluchtlinie zwischen Buenos Aires und Paris repräsentativ. Das Exil kann somit in dem erzähltheoretischen Begriff des *Chronotopos* gefasst werden, der versucht „den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“⁷² zu charakterisieren.

Während der Film durch eine zeitliche Fragmentierung geprägt ist, bleiben sowohl der Ort des Exils (Paris) als auch der Ausgangspunkt der Flucht (Buenos Aires) als episodенübergreifende Konstanten präsent und unumgänglich für den narrativen und ästhetischen Aufbau. Traumatische Erlebnisse, die dem Anschein nach in der Vergangenheit liegen, sind durch die wiederkehrende Inszenierung im Theaterstück allgegenwärtig. Sie werden folglich nicht durch wiederkehrende *Flash-backs* visualisiert, sondern implizit durch den Rückgriff auf andere Kunstformen angedeutet. Ihnen wird im Tanz, der Musik und durch Bühnenrequisiten Ausdruck verliehen, die wiederum gleichzeitig Vergangenes und Gegenwärtiges darstellen, da zwar die Exilgemeinschaft fern der Diktatur nicht mehr direkt von der Gefahr bedroht wird, Bekannte und Familienmitglieder jedoch im Herkunftsland fortwährend der Repression ausgesetzt sind.

3.2.3.1 Die räumliche Dimension des Exils in Tangos. El exilio de Gardel

Paula Rodríguez Marino etwa geht in ihrer Analyse von *Tangos* in Bezug auf die Raum-Zeit-Relation von einer vordergründigen Inszenierung der räumlichen Dimension aus. Sie spricht von der sogenannten „*espacialización del tiempo*“⁷³, die durch Kameraeinstellungen, Inszenierung von öffentlichen oder privaten Plätzen und sehr bedachter Belichtung von Interior Szenen in erster Linie den Raum zum tragenden Element in *Tangos* macht. Schon durch Solanas auferlegte Gliederung des Films in Akte

⁷² vgl. Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, S. 7

⁷³ vgl. Rodríguez Marino, Paula: *Concepciones del tiempo y espacio en la representación del exilio argentino en Tangos. El exilio de Gardel y Sentimientos*. Mirta de Linieres a Estambul. Vortrag vom V Jornada de investigación en Comunicación. “la comunicación como ámbito de Construcción de la realidad social”, Universidad de General Sarmiento, 5. und 6. November 2008, S. 2

geht hervor, dass sich die Charaktere weder zeitlich außerhalb dieses Rahmens bewegen können, noch das Bühnenszenario durch die vom Theater geprägte Struktur verlassen können, sondern ihnen durch die imaginären Wände Grenzen gesetzt werden.⁷⁴

Einerseits geschieht in *Tangos* eine starke Reduktion des Raums, welche das Gefühl von Gefangenschaft, Beklommenheit und Angst suggeriert, andererseits unterliegt die isolierte Exilgemeinschaft einer stetig sich erweiternden Räumlichkeit, die auf der Ebene persönlicher Beziehungen, Doppelungen oder metaphorischer Andeutungen festzumachen ist.

Diese zwei Extreme werden ebenso durch die beiden vorgestellten Generationen repräsentiert, so verweilt die Generation der Eltern, derer, die selbst als politische Verfolgte den Entschluss fassten ins Exil zu gehen, stets in geschlossenen, dunklen Räumen, während die junge Generation im Freien neben den Wahrzeichen Paris ihren Ort des Kunstschaffens findet. Diese räumliche Unterscheidung entspricht gleichsam der jeweiligen Wahrnehmung des Exillebens und beschreibt ebenso die unterschiedlichen Bedürfnisse der beiden Generationen.

Die Elterngeneration etwa erlebt das Exil als Gefangenschaft, die auch visuell immer wieder durch Gitterstäbe, geschlossene Räume und der damit einhergehenden eingeschränkten Mobilität angedeutet wird. Gleichzeitig schaffen sie sich in diesem Raum einen Mikrokosmos, der sie einerseits als zurückgezogene, gar gettoisierte Community sozial in der Interaktion mit den BewohnerInnen von Paris weiter einschränkt, andererseits ihnen die Möglichkeit bietet innerhalb dieses Mikrokosmos die räumliche Dimension zu erweitern und sich ein kleines Buenos Aires in Frankreich zu schaffen. V.a. durch die Raumausstattung werden Parallelen zwischen dem Paris der Exilierten und Buenos Aires geschaffen. Alte, schwere Möbel lassen die Räumlichkeiten noch dunkler und erdrückender wirken und können in dieser Darstellung als Allegorie zu Buenos Aires gelesen werden, das, während es in Filmen der 1950er und 1960er Jahren noch als moderne Stadt inszeniert wurde, nun geprägt durch die Diktatur in den dokumentarischen Bildern als verfallene, gar unterentwickelte Stadt präsentiert wird.⁷⁵ Somit wird klar, dass die vermeintliche Erweiterung des Raums, geschaffen durch den Mikrokosmos der Exilierten, rein auf die imaginierte geographische Expansion beschränkt bleibt, die Idealisierung des Herkunftslandes durch die Erzählungen der

⁷⁴ ebenda, S. 2

⁷⁵ vgl. Amado, Ana: *La imagen justa : cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires 2009, S. 68 (FN)

Exilgemeinschaft jedoch keineswegs Freiräume für selbstbestimmtes politisches Handeln bietet.

Anders erfolgt die Darstellung der jungen Generation in offenen Szenarien, im Zentrum der Stadt, die eine essentielle Rolle im Tanzspektakel von Maria und ihren FreundInnen einnimmt. Sie wählen im Gegensatz zu ihren Eltern nicht Buenos Aires als Setting, sondern machen Paris zum Schauplatz des Geschehens. Als Untermalung zur Erzählstimme Marias wird somit erneut ins Bewusstsein gerufen, dass es die Jugendlichen sind, die das Exilleben in eine Geschichte verwandeln, nicht die Eltern, die sich in der *tanguedia* den durchlebten Leidensgeschichten in Buenos Aires annähern. Dennoch wäre es irreführend davon auszugehen, dass durch die Hervorhebung der Stadt Paris die Integration der jungen Generation in die französische Gesellschaft fruchtbar war. Viel eher handelt es sich um eine Vorstufe der Assimilation, die sich als Resultat ihrer Entwurzelung generiert und den Jugendlichen zumindest partiell Sicherheit bietet.

Erneut wird die räumliche Dimension zur tragenden, denn obgleich die Darstellung der Jugendlichen ein Gefühl der Freiheit suggeriert, so beängstigend kann diese auch wirken, erkennt man nur die Beschränktheit der Beziehung zwischen Paris und der jungen Generation. Tatsächlich eröffnen sich für Maria und Co. kaum Alternativen, denn durch das Unverständnis gegenüber ihrer Mutter, das Verlieren ihres Vaters und die Distanz zur restlichen Familie sowie dem ehemaligen Freundeskreis, gibt es kaum Berührungspunkte zwischen ihrer Lebensrealität und jener der Geliebten. Zwar weiterhin als Exilierte stigmatisiert, bleibt der jungen Generation nur der Versuch der Assimilation, um soziale Integration erleben und folglich einen eigenen Ort der Sicherheit finden zu können.

Solanas inszeniert diese Annäherungsprozesse erneut durch ganz spezifische Lokalitäten, die zugleich Einblick in das Stadtbild von Paris geben und darüber hinaus die soziale Isolation der Jugendlichen visualisieren. Der Wiedererkennungswert von Notre Dame, Seine oder Île de la Cité ist durch das auf kolonialen Ideen basierende Konzept des Grußkartenschreibens so groß, dass man auch ohne je da gewesen zu sein, Paris als Schauplatz erkennt. Dies ist einerseits ein Hinweis auf die idealisierte Internationalität der Stadt, andererseits eine Anspielung auf das Exil, das in diesem Sinne euphemistisch als Reise beschrieben wird und durch das ständige Weiterziehen

eine tatsächliche Ankunft verhindert.⁷⁶

In dieser bedrohlichen Offenheit des Raums vermag *Tangos* das Gefühl des Verlorenseins zu skizzieren und illustriert zugleich die Unumgänglichkeit der Isolation. Sinnbildlich für die soziale Situation der Jugendlichen, befinden sie sich auch im Schauplatz des Filmes auf einer Insel, die zwar umgeben von repräsentativen Gebäuden im Zentrum der Stadt, dennoch beziehungslos zu ihrem Umfeld existiert.⁷⁷

Wie bereits angemerkt, wird über Kameraeinstellungen die jeweils unterschiedliche Rezeption von Räumlichkeit untermauert. Die Simulation der Gefängnisoptik, drückend einschließende Brücken über den Köpfen der exilierten TänzerInnen oder die Verwendung von Rahmen im Film, lassen die Bilder selbst gefangen und in ihren Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt wirken. Im Gegensatz dazu scheinen die Körper der Jugendlichen in den Totalen bis extremen Totalen Kameraeinstellungen oft in den Weiten des Raums verloren, was durch ausdrucksstarke Nahaufnahmen kontrastiert und durch die plötzliche Fokussierung der Gesichter zu einem Aufruf wird, unausweichlich eine direkte Reaktion in den ZuseherInnen auslöst.



Abb. 1: Die junge Generation im Freien



Abb.2: Eltern vom Brückenbogen eingeschlossen

Beide Fälle weisen eben auf diese räumliche Dimension des Exils hin, die in der filmischen Inszenierung ein Gefühl der Ohnmacht provozieren, den Eindruck vermittelt, zu jeglicher aktiven Handlungsmacht in Distanz zu stehen und somit an eine rein rezeptive bzw. re-agierende Existenz gebunden zu sein.

⁷⁶ vgl. Naficy, Hamid: *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001, S. 33

⁷⁷ vgl. Rodríguez Marino, Paula: *Concepciones del tiempo y espacio en la representación del exilio argentino en Tangos. El exilio de Gardel y Sentimientos*. Mirta de Linieres a Estambul. Vortrag vom V Jornada de investigación en Comunicación. "la comunicación como ámbito de Construcción de la realidad social", Universidad de General Sarmiento, 5. und 6. November 2008, S. 6

Durch implizite Anspielungen auf widerständiges Denken und Handeln, welche in folgenden Kapiteln noch genauer erörtert werden, können dennoch beide Fälle durch ein produktives Moment wirken und in dieser politischen Stärke als Heterotopien gedacht werden. Sowohl durch die real gegenwärtige und historische Existenz von Heterotopien, als auch durch ihre Inszenierung im Film wird Solanas didaktisches Anliegen explizit. Denn mit der Fokussierung auf solche „Gegenräume“⁷⁸, wird die Auseinandersetzung mit einer ungleichen Verteilung von Privilegien obligatorisch.

Foucault siedelt diese „Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben“⁷⁹ an und offenbart mit dieser Formulierung direkt den symbolischen Gehalt für die am Ufer der Seine verweilende junge Generation in *Tangos*. Er beschreibt Heterotopien als Orte, an denen Normen und Werte in ihrer institutionalisierten Form reflektiert werden können und daraus resultierend sie sowohl die Möglichkeit zur Reproduktion, Transformation oder Dekonstruktion ermöglichen. Heterotopien übernehmen somit nicht dieselbe Funktion wie Utopien, sondern sind als Gegenräume bzw. „reale Orte, jenseits aller Orte“⁸⁰, sobald sie ihren Exklusivitätsstatus überwinden, von fundamentaler Bedeutung für gesellschaftliche Progression.

Um zur Analyse von *Tangos* zurückzukehren, dienen v.a. Foucaults Anmerkungen zum Theater als Heterotopie, um die Mehrfachfunktion des Stücks verstehen zu können, denn es bringt „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind“⁸¹. Durch diese vermeintlich unmögliche Vereinigung von sich fremden Orten und die im Theater geschaffene Illusion, widersetzt es sich der Wirklichkeit und führt folglich zur Reflexion der oktroyierten Normen und Werte. Sowohl die Proberäumlichkeiten der Elterngeneration, die durch prunkvolle Säle das prekäre Exildasein der KünstlerInnen kontrastieren, als auch die Freiluftbühne der Jugendlichen, welche sich der Pariser Prachtbauten samt ihrer Repräsentationsfunktion als Bühnenbild bedienen, provozieren durch groteske Darstellungen, die marginalisierte Gruppen an der Grenze zur Armut in einer prestigeträchtigen Umgebung inszenieren. Aber nicht nur das Theater dient in *Tangos* als Beispiel eines heterotopischen Raums, auch die visuell angedeutete Gefangenschaft kann als Allegorie zu Foucaults

⁷⁸ Foucault, Michel: Die Heterotopien, In: Foucault, Michel: Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 10

⁷⁹ ebenda, S. 12

⁸⁰ ebenda, S. 11

⁸¹ ebenda, S. 14

„*Abweichungsheterotopien*“⁸² gelesen werden. Er beschreibt diese als Abwandlung der ursprünglich biologisch bedingten „*Krisenheterotopien*“⁸³, die jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts verschwanden und infolgedessen *Abweichungsheterotopien* geschaffen wurden. Als Beispiel dafür nennt er, neben anderen, Gefängnisse, die eben Personen mit „normabweichendem“ Verhalten vom Rest der Gesellschaft isolieren.⁸⁴



Abb. 3: Die Freiluftbühne der Jugendlichen



Abb.4: Gefängnisoptik durch Gitterstäbe

Ogleich die Flucht rein praktisch eine erzwungene Migrationsbewegung ist und das Überschreiten von Grenzen verlangt, entsteht dennoch als Konsequenz der Isolation und des meist vorhergegangenen illegalen Aufenthaltsstatus die Wahrnehmung, das Exil verursache eine Gefangenschaft.⁸⁵ Diese wird zum Teil sogar als gerecht empfunden, da die Flucht zwangsläufig den Bruch mit Normen verlangt und das unumgängliche Zurücklassen von geliebten Menschen, samt des dadurch verursachten Schmerzes, als von den Verlassenden zu verantwortendes und selbstverschuldetes Verbrechen erlebt wird.⁸⁶

Berücksichtigt man außerdem die etymologische Herleitung des in *Tangos* stets präsenten spanischen Wortes *partir(se)*, das gleichzeitig *weggehen* und in seiner

⁸² ebenda, S. 12

⁸³ ebenda, S. 12

⁸⁴ vgl. ebenda, S. 12 ff.

⁸⁵ vgl. Franco, Marina: *El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura*, Siglo XXI, Buenos Aires 2008, S. 59 ff.

⁸⁶ vgl. Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 75 ff.

vgl. Franco, Marina: *Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino*, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 4

Eingesehen unter: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/dictaduraactitudes_franco.pdf (11.07.2015, 13.30)

reflexiven Form *sich teilen* bedeutet⁸⁷, ist neben der zeitlichen Komponente, dem Zeitpunkt oder der Dauer des Weggehens bzw. der Teilung, auch in beiden Bedeutungsvarianten die räumliche Dimension präsent. Diese erneute Vereinigung der beiden Dimensionen zeigt sich in *Tangos* etwa in zahlreiche Doppelungen, am offensichtlichsten jedoch werden sie anhand der Charaktere Juan Uno und Juan Dos. Die Worte „*Somos casi „uno“*“⁸⁸, wie Juan Dos seinen gebliebenen Kollegen beschreibt, weisen bereits darauf hin, dass Juan Uno etwa im Sinne eines Alter Egos verstanden werden kann und jenen abgetrennten Teil repräsentiert, der durch die Flucht in Buenos Aires zurückgelassen wurde. Juan Uno wird also zur Personifikation des abgetrennten Stücks, das trotz des Fortgehens in Argentinien geblieben ist und in dieser Funktion einerseits daran erinnert, was „dort“ hinterlassen wurden, andererseits das „hier“ des Exils in Frage zu stellen und es mit dem Vorwurf des Zurücklassens zu konfrontieren vermag.⁸⁹ In gewisser Weise hat Juan Uno durch diese Doppelfunktion eine privilegierte Position inne, zwar muss berücksichtigt werden, dass er fortwährend der Gewalt der Diktatur ausgesetzt ist, dennoch konstruiert er durch die *tanguedia* auch außerhalb Argentinien einen Ort, um sein kreatives Schaffen umzusetzen und darin seine Geschichte zu erzählen. Das Theater als Heterotopie, getragen von Juan Uno und Juan Dos als künstlerisches Fundament, vereint somit die inkompatiblen Gegensätze des Exil- und Herkunftsland, die Widersprüchlichkeit zweier demokratischer bzw. faschistischer Staaten sowie die durch das Fortgehen verursachte Separation zweier Körper.

Als Fortführung der angeschnittenen Analyse von Doppelungen müssen weiters Spiegel bzw. Spiegelungen in ihrer filmischen Darstellungsmacht erörtert werden, denn auch sie vermögen zwischen dem „Hier“ und „Dort“ Brücken zu schlagen. Sie visualisieren in *Tangos* den Wunsch sich der Doppelung des eigenen Körpers selbst ermächtigen zu können und verweisen gleichzeitig auf die Ohnmacht diese Teilung, in ihrer bedrohlichen Gesamtheit, beeinflussen zu können. Sowohl in der sich überlappenden Spiegelung der Köpfe von Juan Dos und seinen Kindern in der Fensterscheibe, nachdem er erfährt, dass sie gemeinsam mit ihrer Mutter nach Barcelona ziehen, als auch die

⁸⁷ <http://dle.rae.es/?id=S10B0rH&o=h> (09.10.2015, 20.00)

⁸⁸ Frei übersetzt: „*Wir sind fast „Einer“*“.

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 22

⁸⁹ vgl. Gimber, Arno: Die Zweiteilung des Lebens oder Doppelgängerstrategien in literarischen Texten des Exils, In: Fernández Bueno, Marta (Hg.): *Rückblicke und neue Perspektiven*, Lang, Bern / Wien 2013, S. 166 ff.

Darstellung Marianas, deren Körper im Spiegel bis ins Unendliche vervielfältigt wird, lassen erneut und auf erdrückende Weise eine passive Existenz anklingen.



Abb. 5: Vervielfältigung Marianas im Spiegel



Abb. 6: Juan Dos und seine Kinder im Spiegelglas

Der Spiegel reflektiert in dieser Form den utopischen Wunsch der Exilierten, zur selben Zeit an mehreren Orten sein zu können⁹⁰, antwortet jedoch verweigernd mit der „gnadenlose(n) Topie“⁹¹ des Körpers.

Parallelen der räumlichen Inszenierung in *Tangos* und Foucaults Heterotopiediskurs lassen sich zusammenfassend an den wesentlichen Aufenthaltsorten der beiden Generationen festmachen. Sowohl die Insel, als auch das Theater und das skizzierte Gefängnis als Metapher für das Exil dienen als Beispiele dafür.

3.2.3.2 Die zeitliche Dimension des Exils in Tangos. El exilio de Gardel

Um jedoch auf die einleitenden Worte dieses Kapitels zurückzukommen, verlangen Heterotopien, ebenso wie das Exil, einen zeitlichen Rahmen, um nicht als in Passivität verweilende, statische Konstrukte stehen zu bleiben. Mit dem Bruch der normenformierenden Zeit, so Foucault, erreichen Heterotopien ihre volle Funktion und erlangen in eben dieser Reflexion von Zeitlichkeit das Potential zur Neuformierung von Normen.⁹²

⁹⁰ vgl. Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 52 ff.

Grinberg / Grinberg sprechen von einer sogenannten „Fensterglas-Identität“, S. 52

⁹¹ Foucault, Michel: *Der utopische Körper*, In: Foucault, Michel: *Die Heterotopien / Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 25

⁹² vgl. ebenda, S. 15 ff.

Dieser Normbruch wird in *Tangos* in erster Linie von der jungen Generation angestrebt, denn während ihre Eltern die Rückkehr nach Argentinien als unabänderliche Verpflichtung und einzige Befreiung aus der Gefangenschaft des Exils erleben, entscheidet Maria sich selbst auf die Suche nach einem Ort der Verbundenheit zu machen. Dieser Schritt in Richtung eines selbstbestimmten Daseins verlangt gleichsam die Ablehnung der durch die elterliche Erziehung vorgegebenen Idealvorstellungen, welche sich jedoch bereits mit dem ersten Auftreten der Jugendlichen in *Tangos* abzeichnet. Erneut kommt die vorab erörterte Unterscheidung zwischen „Hier“ (junge Generation) und „Dort“ (Elterngeneration) zu tragen, doch wird sie nun durch die zeitliche Repräsentation, einerseits der Gegenwart bzw. Zukunft durch Maria, andererseits der Vergangenheit durch Mariana, erweitert.⁹³

Maßgeblich trägt hierzu die jeweilige Interpretation des Tangos, sowohl in musikalischer als auch getanzter Form, bei. Mariana als Protagonistin der *tanguedia* inszeniert die nostalgische Musik, verhaftet in ihrem traditionellen Milieu, als Ausdruck des gegenwärtigen Leids, der Sehnsucht nach vergangenen Zeiten und der Trauer um die verlorene Gemeinschaft, die im klassischen Verständnis der Musikform an diverse Stadtteile gebunden war. Während hier die Idealisierung der Vergangenheit vordergründig ist, verleiht die junge Generation durch ihre unkonventionelle Annäherung, die das Ausdrucksmittel Tango mit seiner fundamentalen Bedeutung für die Eltern auf humoristische Weise parodiert, dem Genre eine moderne Komponente. Sie singen von ihrem Traumland, in dem sie Freiheiten genießen, das es ihnen ermöglicht ihre Zukunft eigenhändig und emanzipiert zu gestalten, träumen jedoch hierbei ohne konkrete, nationenspezifische Vorstellungen weder von Frankreich noch von Argentinien. Sie brechen in diesem Sinne die Idealisierung Argentinien durch die Eltern auf und beweisen, wie dieser Wunsch nach nationaler Zugehörigkeit im Sinne Benedict Andersons auf einem Konstrukt, das man sich vorstellt, basiert.⁹⁴

Diese positive Ausrichtung erklärt sich wohl durch die Tatsache, dass der Film aus dem Jahr 1985 stammt und insofern bereits nach Ende der Diktatur entstanden ist. Es wird aber auch im letzten Akt klar, dass sich die Heimreise bereits ankündigt, einerseits natürlich durch die Titelbezeichnung „*volver*“ (Rückkehr), andererseits durch den Bruch

⁹³ vgl. Rodríguez Marino, Paula: Concepciones del tiempo y espacio en la representación del exilio argentino en *Tangos*. El exilio de Gardel y Sentimientos. Mirta de Linieres a Estambul. Vortrag vom V Jornada de investigación en Comunicación. “la comunicación como ámbito de Construcción de la realidad social”, Universidad de General Sarmiento, 5. und 6. November 2008, S. 18

⁹⁴ vgl. Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Campus-Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 15 ff.

der Örtlichkeit, welche Gerardos verloren wirkendes Sterbebett in einem stark belichteten, Kontraste hervorhebenden und maßlos überdimensionierten Raum zeigt.



Abb. 7: San Martín tritt an Gerardos Sterbebett



Abb. 8: Carlos Gardel am Phonographen

Nachdem Solanas durch das Zusammentreffen von Gerardo mit den historischen Persönlichkeiten San Martín und Carlos Gardel auch mit der Zeitlichkeit bricht, kann schließlich auch, in einer Art Wiedervereinigung von Raum und Zeit, welche sich in sich überlappenden Bildern manifestiert, ebenso auf visueller Ebene die Rückkehr angekündigt werden. Diverse weitere Anspielungen erwecken ein hoffnungsvolles Zukunftsbild, welches dennoch stets im Widerspruch zur traumatisierenden Vergangenheit steht.

Ausgehend von eben dieser vorhergegangenen Traumatisierung übernimmt die zeitliche Dimension in *Tangos* eine fundamentale Funktion für den narrativen Aufbau und erlaubt die fragmentierte Zeitlichkeit des Films, geprägt durch unabhängig voneinander existierende Episoden, im Kontext des Exils einzuordnen.

Christian Wehr geht etwa davon aus, dass, obwohl mit einer einzigen Ausnahme keine *Flash-backs* im Film vorkommen, durch die wiederholte Thematisierung von Abwesenheit sowie die Imitation der Gräueltaten im Herkunftsland während der Theaterproben, *Tangos* in seiner Gesamtheit die psychische Struktur des Traumas repräsentiert.⁹⁵

Ausgehend von Freuds Analyse in *Jenseits des Lustprinzips* zeigen sich in *Tangos* sowohl auf einer Metaebene als auch im inneren Aufbau der Inszenierung zahlreiche

⁹⁵ vgl. Wehr, Christian: Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985), In: Taller de Letras, 2011 Juli-Dez., Vol.49, S. 224

Parallelen zwischen der psychoanalytischen Beschreibung des Traumas und dem Verständnis von Zeitlichkeit im Film. Freud beschreibt das Trauma als ein Erlebnis, das fundamental auf die psychische Entwicklung einwirkt und geht dabei von kindlichem Missbrauch, Unfällen oder ähnlichem aus, das die Psyche in eine akute Stresssituation versetzt bzw. das Subjekt durch das überschüssige Einwirken von äußeren Reizen in seiner Ich-Funktion gefährdet. Damit einhergehend kommt es zu Erinnerungslücken, welche die Phantasieproduktion anregen, auf diese Weise jedoch nicht rekonstruiert werden können. Traumatisierung führt somit gleichsam zu zwanghaften Wiederholungsschleifen, in denen das traumatische Erlebnis zwar stetig aufs Neue und detailgenau reproduziert, jedoch kein Wiedererlangen der fehlenden Gedächtnisstücke dadurch erzielt wird.⁹⁶

Die Bedeutung dessen für migratorische Bewegungen, wie etwa jene des Exils, analysieren Leon und Rebeca Grinberg und nehmen an, dass die traumatische Erfahrung verursacht durch Migration bzw. das Exil durch das spezifische Charakteristikum der Verlassenheit beschrieben werden kann. Die AutorInnen führen diesen Gedankengang auf das Wiedererleben des Geburtstraumas zurück, welches ebenso das Gefühl von Verlassenheit bzw. Desintegration provoziert und somit die Ich-Funktion gefährdet oder gar zum Verlust der Ich-Grenze führen kann.⁹⁷

Somit wird auch die zeitliche Fragmentierung in *Tangos* bedeutend für die Darstellung des Exils. Dennoch gilt es zu bemerken, dass sich diese Analyse in erster Linie auf die Elterngeneration bezieht, da das Stück der Jugendlichen die Übergänge ermöglicht und auf diese Weise durch das Füllen von Lücken als eine Art Bindeglied zwischen den jeweiligen Akten fungiert.

Die KünstlerInnen der *tanguedia* verarbeiten in ihrem Spektakel nicht etwa ihre eigene, gegenwärtige Exilsituation sondern wiederholen und inszenieren Gewaltakte und Leidensgeschichten, die entweder vor dem Exil in ihrem nahen Umfeld geschahen bzw. im Fortwähren der Diktatur den Alltag vieler in Argentinien stets dominieren. Somit ist zwar nicht klar, ob sie ihre eigenen Erfahrungen erzählen, fest steht allerdings, dass die KünstlerInnen, ebenso wie Solanas mit seinem Film und der impliziten mystischen Inszenierung von Geschichtlichkeit, einen Teil der argentinischen Geschichte erzählen. Sowohl die *tanguedia* als auch das Exil an sich stellen die Tangogruppe vor die

⁹⁶ vgl. Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, In: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 191-249

⁹⁷ vgl. Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: Psychoanalyse der Migration und des Exils, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 9 ff.

Herausforderung ein Ende finden zu müssen. Da sich jedoch die *tanguedia* als kollektives Projekt der Exilierten charakterisieren lässt und das Exil erst mit der Beseitigung der Diktatur abgeschlossen werden kann, stehen die beiden in einer zeitlichen Interdependenz. Diese wiederum schließt das Erreichen des Ziels der Exilierten aus, nämlich während ihrer Zeit im Exil die *tanguedia* vollenden und in Frankreich aufführen zu können. Doch abseits dieser zeitlichen Dimension und ihrer Bedeutung auf narrativer Ebene gilt es gleichzeitig festzuhalten, dass die KünstlerInnen selbst, indem sie immer wieder bei Proben gezeigt werden, die im Theater inszenierten Gewalttaten stets aufs Neue wiederholen. Sie schaffen sich somit innerhalb der *tanguedia* eine Möglichkeit ihren Wiederholungszwang auszuleben und verhaften auf diese Weise mit der gestörten Ich-Funktion in einer zyklischen Zeitlichkeit.⁹⁸

Dieser Einschränkung können die Exilierten vorläufig nicht entkommen, doch schafft Solanas durch historische Figuren die Erweiterung zeitlicher Grenzen, die gleichsam eine prägende Funktion für das kollektive Gedächtnis einnehmen. So werden Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo oder San Martín zu zentralen Charakteren des Films, die in der Gegenwart der Exilierten situiert werden und indem sie ihre eigenen (Exil-) Geschichten erzählen, den exilierten KünstlerInnen helfen ihre zirkuläre Zeitwahrnehmung doch aufzubrechen.⁹⁹

Obgleich Gardel keine Exilgeschichte im engeren Sinne hat, sondern seine Karriere als Sänger von internationaler Bekanntheit durch viele Reisen gezeichnet war, steht er dennoch sinnbildlich, v.a. durch seine im ersten Kapitel beschriebenen Filmrollen, für die von Nostalgie getragene Persönlichkeit, die in fernen Ländern die Rückkehr nach Buenos Aires ersehnt. Außerdem repräsentiert seine Musik, die gar revolutionäre Wellen geschlagen hat, eine Epoche der argentinischen Geschichte, welche, obgleich im Schatten politischer Konflikte, ökonomischer Not und sozialer Isolation, aufgrund ihres künstlerischen Gehalts stets glorifiziert wurde. Durch Gardels Anwesenheit im Film wird neben der bewirkten zeitlichen Öffnung auch jene politische Gesinnung deutlich, die Solanas Filmschaffen seit Anbeginn begleitet. Gardel symbolisiert, wie bereits erörtert, den Kampf der kleinen Menschen, die migratorische Erfahrungen machten und in den Vorstädten Buenos Aires der Marginalisierung ausgesetzt waren. Doch in dieser Re-Vitalisierung der traditionellen Bedeutung des Tangos durch die Exilgemeinschaft in

⁹⁸ vgl. Wehr, Christian: Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos. El exilio de Gardel (1985), In: Taller de Letras, 2011 Juli-Dez., Vol.49, S. 224

⁹⁹ vgl. ebenda, S. 226

Paris wird klar, dass damit einhergehend auch eine Re-Interpretation der peronistischen Vergangenheit passieren müsste, die zentral an der Instrumentalisierung Gardels für nationale, politische Zwecke beteiligt war. Denn nicht zufällig wurde Gardels Leben erstmals während Peróns Regierungszeit verfilmt und verschaffte der peronistischen Partei Aufschwung durch die intendierten Identifikationsprozesse. Durch den stark nostalgischen Fokus der Texte wurde nicht nur der Tango an sich mystifiziert, sondern auch Gardel gleichermaßen wie Juan Domingo Perón und bewirkte die „*Peronisierung des Tangos*“¹⁰⁰. Auf diese Weise schafft Gardels Präsenz, einerseits über die Musik, andererseits über sein tatsächliches Auftreten in *Tangos* eine zeitliche Brücke, welche teils traditionelle, jedoch primär auf peronistischen Idealen basierende Werte skizziert, die aus dem Exil ungreifbar und durch die Diktatur verloren scheinen.

Ebenso steht Enrique Santos Discépolo für die idealisierte Blütezeit des Tangos, die Zuversicht, der peronistischen Ideologie wieder Aufschwung zu verleihen, sowie die hoffnungsvolle Aussicht, als Sohn einer italienischen Familie das argentinische, kulturelle Erbe mitgestalten zu können. Er selbst pflegte einen freundschaftlichen Umgang mit Juan Domingo Perón und unterstützte dessen Politik, was dazu führen sollte, dass das ehemalige *Teatro Presidente Alvear* in Buenos Aires umbenannt und Enrique Santos Discépolo gewidmet wurde.¹⁰¹

Während die beiden genannten Figuren wenig realpolitischen Einfluss hatten, sondern in erster Linie die Konstruktion einer kulturellen Identität beeinflussten sowie auch für die populistische Bewegung Argentiniens von fundamentaler Bedeutung waren, umso komplexer wird die Inszenierung San Martíns im Film. Der Bezug auf das Exil durch seine Person ist eindeutig, denn wie auch *Tangos* durch den Besuch seines Hauses erzählt, war San Martín von 1824-1850 im französischen Exil in Boulogne-sur-Mer. Es bedarf jedoch einer historischen Kontextualisierung, um die impliziten Anspielungen durch San Martín auf politischer Ebene erklären zu können. Zwar stellt Fernando Solanas die historische Persönlichkeit im Film als alten, gebrechlichen Mann dar, der durch seine Exilgeschichte geprägt und resigniert wirkt, doch schließt die Inszenierung dennoch eine Idealisierung seines politischen Kampfes mit ein.

Tzvi Tal beschäftigte sich mit diversen cineastischen Darstellungen des sogenannten argentinischen Freiheitskämpfers und kritisiert das in *Tangos* gezeichnete,

¹⁰⁰ vgl. Barrionuevo Anzaldi, Franco: Politischer Tango. Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus, transkript Verlag, Bielefeld 2012, S. 66

¹⁰¹ vgl. ebenda, S. 61

glorifizierende Bild San Martíns. Als 1950, noch während der peronistischen Regierungszeit, San Martín hundertstem Sterbejahr gedacht wurde, nutzte auch die peronistische Wahlwerbung die Figur zur Unterstützung ihrer Politik. So arrangierte die Führungsspitze des Partido Justicialista auf propagandistische Weise eine direkte Allianz zwischen Perón und San Martín im Befreiungskampf für Argentinien, welche sogar in Form von Schulbüchern festgehalten wurde. Dass diese Instrumentalisierung zu einer sehr einseitigen Konstruktion von historischer Realität führt - etwa durch die Aussparung, dass San Martín ähnliche politische Anliegen vertrat wie Diktator Juan Manuel de Rosas - bzw. sogar revisionistische Tendenzen verstärkt, wie Tzvi Tal argumentiert, wird jedoch in der cineastischen Darstellung San Martíns in *Tangos* nicht berücksichtigt.¹⁰²

Damit wird Solanas didaktischer Anspruch brüchig, denn obgleich in der vorher genannten Visualisierung von Heterotopien ein konstruktiver Bildungsansatz gelesen werden kann, so problematisch wird die Betrachtung historischer Persönlichkeiten, indem sie eine ideologisch eingefärbte Funktion übernehmen.

Zusammenfassend reicht also die Repräsentation des „Jetzt“ und „Damals“ durch die beiden Generationen nicht aus, um das Exil in seiner historischen Bedeutung kontextualisieren zu können. Um also diese Präsenz einer scheinbar zeitlichen Reduktion sprengen zu können, werden historische Persönlichkeiten in die Gegenwart geholt und damit prägende Narrative direkt in den filmischen Diskurs eingeführt. Dies bedeutet, dass durch die Thematisierung von individuellen oder kollektiven Traumata, die in *Tangos*, v.a. durch die Gemeinschaft der Exilierten und die Präsenz Gardels, Discépolos bzw. San Martíns, nicht als singuläre Einzelfälle der Geschichte besprochen werden, sondern viel eher die jahrhundertelange Kontinuität der politischen Polarisierung illustrieren, auch das Exil als Teil des kollektiven Gedächtnisses behandelt werden kann.

Dennoch gilt es zu berücksichtigen, dass es nicht die exilierten KünstlerInnen sind, die ihr Trauma des Exils aufarbeiten, sondern Solanas als Regisseur die cineastische Annäherung an die Thematik fokussiert, während die ProtagonistInnen der *tanguedia* fortwährend um das durch die Gewalttaten der Diktatur provozierte kollektive Trauma Argentinien kreisen. Somit wird klar, wie die Doppelfunktion des Kunstwerks, einerseits des Films als Speichermedium mit seiner konservierenden Funktion für das

¹⁰² vgl. Tal, Tzvi: San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character, In: Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television, 2004, Vol.34, Nr. 1, S. 22 ff.

kollektive Gedächtnis, andererseits der *tanguedia* als Kommunikationswerkzeug für die Exilierten, seine vielfältige Wirkung erzielt. Die Annahme des kollektiven Traumas Argentiniens durch die Exilgemeinschaft scheint von der Motivation getrieben zu sein, weiterhin und trotz der geographischen Distanz Teil des Kollektivs bzw. des „Dort“ sein zu können.

Liest man dieses Bestreben außerdem im Kontext der ZeitzeugInnenberichte von Exilierten, welche v.a. in den ersten Jahren der Rückkehr vermehrt die Wahrnehmung artikulierten, nicht freiwillig gegangen zu sein, keine andere Option bestanden habe bzw. vertrieben worden zu sein, so offenbart sich das Anliegen, obgleich fern der Diktatur, dennoch als „Opfer“ bzw. Betroffene anerkannt zu werden.¹⁰³ Da jedoch die im Exil lebenden Menschen von der Führungsspitze der Militärdiktatur als terroristisch motivierte VerräterInnen, Subversive und Gefahr für die nationale Sicherheit stigmatisiert wurden, mussten sie sich erst von dieser Konnotation befreien und beschreiben infolgedessen ihre Zeit im Exil weit abseits politischer Aktivitäten bzw. verdammt zur Passivität. Diese Wahrnehmung hängt jedoch ebenso stark von der jeweiligen politischen Orientierung bzw. den unterschiedlichen Widerstandsorganisationen ab, da etwa ein nationalistisch geprägter, peronistischer Widerstand aus dem Exil weitaus schwieriger aufrecht zu erhalten war, als es beispielsweise für kommunistische, per se international ausgerichtete Gruppierungen war, die auf ein weitaus stabileres Netzwerk auch im Exil aufbauen konnten.¹⁰⁴

Da sich also die *tanguedia* sowohl in Bezug auf die Historiographie als auch kulturell der argentinischen Tradition verpflichtet, kann davon ausgegangen werden, dass sie unter anderem das Ziel verfolgt die von Argentinien ausgehende Exklusion aufzubrechen und in der scheinbaren Distanzierung zur eigenen Leidensgeschichte, tatsächlich das Bestreben nach Anerkennung des Opferstatus Exilierter sichtbar wird.

Ebenso kann in *Tangos* als filmisches Gesamtwerk die Motivation erkannt werden, durch die Schaffung einer historischen Momentaufnahme Einfluss auf das kollektive

¹⁰³ vgl. Franco, Marina: Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): Problemas de historia reciente del Cono Sur, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 11 f.

Eingesehen unter: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/dictaduraactitudes_franco.pdf (11.07.2015, 13.30)

¹⁰⁴ vgl. Casola, Natalia: El Partido Comunista de Argentina y el exilio en Europa durante la última dictadura militar. Caracterizaciones políticas, alianzas y disputas, Jornadas de trabajo: Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, FaHCE, La Plata 26, 27 y 28 de septiembre del 2012, S. 1 ff.

Eingesehen unter: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/CASOLA.pdf> (11.07.2015, 13.40)

Gedächtnis zu nehmen. Verstärkt durch die Inszenierung nostalgischer Melodien, deren historischer und sozialer Bedeutung für marginalisierte Gruppen, sowie intensiviert durch die Anlehnung an die im ersten Kapitel erörterte cineastische Tradition, bricht der Film durch die direkte Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis, in der personifizierten Form von Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo oder San Martín, mit der passiven Existenz und verortet die ProtagonistInnen inmitten eines partizipatorischen Geschichtsverständnisses. Dies bedeutet zwar nicht, dass Solanas sich nicht selbst teils stark verfälschter bzw. idealisierter Narrative bedient (Beispiel San Martín), sondern fordert in erster Linie dazu auf, sich selbst, etwa in der Rolle als Zusehender, seiner eigenen Geschichtlichkeit sowie seiner Handlungsmacht als (Mit-)konstruierende des kollektiven Gedächtnisses bewusst zu werden.

In Rückbezug auf die vorab analysierte zeitliche Fragmentierung des Films, wendet sich *Tangos* somit gegen eine paralysierte Wahrnehmung von Historizität und ermöglicht durch die Schaffung einer filmischen Örtlichkeit, die Raum bietet für die Visualisierung des Traumas, einen direkten Zugang zur eigenen Geschichte.

Um dies mit Cathy Caruth Überlegungen zu beschreiben, die davon ausgeht, dass die poststrukturalistische Kritik keine Option für einen direkten Geschichtszugang biete¹⁰⁵, so ermöglicht ihrer Argumentation zufolge die Re-Integration des Traumas in die Kulturwissenschaften dennoch die vermeintlich unmögliche Gelegenheit zu „*political and ethical judgments*“¹⁰⁶.

Wie auch Caruth davon ausgeht, dass zwar das Trauma die Chance bietet die historische Wirklichkeit umzustrukturieren, was folglich dazu führt, dass unterschiedliche Erfahrungsberichte sich als uneinheitlich präsentieren¹⁰⁷, so eröffnet auch Solanas über das Medium Film einerseits den Zugang zu den traumatisierenden Geschehnissen, die jedoch gleichzeitig in ihrer Unzugänglichkeit durch die ProtagonistInnen visualisiert werden.

Zusammenfassend kann die Darstellung der zeitlichen sowie auch der räumlichen Dimension in *Tangos* als Aufforderung zur Überschreitung von Grenzen, als Anstoß zum Sprengen des Rahmens gelesen werden. Beide Analyseebenen verfolgen das didaktische Ziel, obgleich in der Funktion der Zeitlichkeit die politisch-ideologische

¹⁰⁵ vgl. Caruth, Cathy: *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1996, S. 10-24

¹⁰⁶ ebenda, S. 10

¹⁰⁷ vgl. Caruth, Cathy: *Trauma als historische Erfahrung: die Vergangenheit einholen* In: Baer, Ulrich (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 84-98

Perspektive stärker dominiert, gesellschaftliche Partizipationsprozesse anregen zu wollen, die sich als offene Fragen, wie etwa die Umsetzung erfolgen kann, permanent aufdrängen und die isolierte Exilsituation als soziales bzw. politisch forciertes Konstrukt aufzubrechen verlangen. Sowohl die diversen Anspielungen auf Heterotopien, die Visualisierung der eingeschränkten Mobilität, die unterschiedlichen Versuche das „Hier“ und „Dort“ zu vereinigen, das Anliegen den eigenen Körper beliebig oft multiplizieren zu können, als auch der Bruch mit der zeitlichen Gefangenschaft, die mystische Annäherung an Geschichtlichkeit durch historische Persönlichkeiten, die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis mitsamt der tragenden Speichermedien oder die skizzierte Traumatisierung, verhandeln die sich gegenüberstehenden gesellschaftlichen Wahrnehmungen bezüglich des Exils. Sowohl die Gebliebenen, die Exilierten als auch die Aufnehmenden kreieren in einem gesellschaftlichen Miteinander bzw. Nebeneinander diese im Film dargestellten Bilder mit, scheinen jedoch der Paralyse der Vergangenheit verfallen zu sein, was den jungen TänzerInnen um Maria, die wiederum ihr Publikum durch den Bruch der vierten Wand direkt ansprechen, ein konstruktives Attribut verleiht und sie auf diese Weise dennoch schaffen, ein hoffnungsvolles Zukunftsbild zu produzieren.

3.2.4. Zur Darstellenden Kunst. Grenzüberschreitungen von Genre, Stil und Traditionen

Anhand der Biographie des Regisseurs Fernando Solanas kann deutlich veranschaulicht werden, wie einerseits seine internationale Bekanntheit als Vorreiter des Dritten Kinos das Fortsetzen des künstlerischen Schaffens aus dem Exil vereinfachte, andererseits, wie seine ehemals stark nationalistisch geprägte, sowie dem lateinamerikanischen Denken verpflichtete Filmideologie, sich durch die erzwungene Migration verändert und die Filmästhetik bzw. –narration beeinflusst hat. *Tangos* stellt Solanas somit vor die Herausforderung die eigens mitgestaltete cineastische Tradition Argentiniens in ihrer politischen Dimension mit der vormals stark kritisierten europäischen Filmkultur in Einklang zu bringen, von der sich das Dritte Kino stets abzugrenzen versuchte.

Hamid Naficy, der Solanas Filmschaffen um *Tangos*, *Sur* und *El viaje* (1992) als Beispiele des „*Accented Cinema*“¹⁰⁸ nennt, beschreibt eben diesen bemerkbaren

¹⁰⁸ Naficy, Hamid: *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press,

stilistischen Wandel als zentrales Charakteristikum des „Accented cinema“, welches in diversen weiteren im Exil entstandenen bzw. um das Exil kreisenden Filmen sichtbar wird. Es handelt sich hierbei teils um Assimilationsprozesse und Annäherungen an die dominierende Kulturlandschaft des nahen Umfelds, zeigt jedoch ebenso, durch die implizite Thematisierung stilistischer Konfrontationen, das Bestreben nach Aufrechterhaltung der eigenen Form. Es bildet somit gleichzeitig in dieser Visualisierung die autobiographische Komponente des Kinos ab, welche das Gesamtwerk der Filmschaffenden in ihrer Geschichte und die durch das Exil verursachten Brüche präsentiert.¹⁰⁹

In *Tangos* treten somit sowohl Solanas Filmkunst, die sich stets im Kontext und der Ästhetik des Dritten Kinos verortete und das französische Kino, als auch die jeweils repräsentativen künstlerischen Strömungen der unterschiedlichen geographischen Regionen in einen Dialog. Diese visuellen Annäherungen können im Film stellvertretend für soziale und politische Konfrontationen während des Exils gedacht werden und verhandeln in dieser Art etwa Kommunikationsschwierigkeiten, Formen und Forderungen der Anpassung sowie widerständiges Verhalten gegenüber prädominanter Kultur.

Die diversen konfliktreichen Darstellungen, sowohl auf der Ebene des Films als Gesamtkunstwerks, als auch durch Theater, Tanz und Musik als darin vertretene Kunstformen, provozieren durch ihre in diesem Konglomerat verursachte schwere Verdaulichkeit im Publikum das Gefühl von Unverständnis. Das Film- ebenso wie das Theaterpublikum, geprägt durch ein europäisches Kunstverständnis¹¹⁰, wird mit einem Ausmaß an Regelbrüchen konfrontiert, die einen Effekt der Verwirrung schaffen. Der Exilierte Juan Dos macht in *Tangos* etwa seinem französischen Kollegen Pierre den Vorwurf die Ästhetik nicht verstehen zu wollen, indem er sagt „*No es desorden, es otro orden. No es falta de estilo, es otro estilo. Es otra forma*“¹¹¹. Genau dieser Bruch mit der vorgegebenen Ordnung ist allerdings von essentieller Bedeutung für das Tangokollektiv, denn wie etwa Juan Uno auf der bekritzelten Serviette den Grundsatz der *tanguedia* festhält, gilt es genau diese Regeln der Ästhetik zu brechen („*Tirar por la*

Princeton 2001

¹⁰⁹ ebenda, S. 7 ff.

¹¹⁰ Wie bereits erwähnt wurde der Film in Venedig uraufgeführt und auf diversen europäischen Filmfestivals prämiert, erst später 1989 auch in Argentinien gezeigt.

¹¹¹ Frei übersetzt „*Es ist keine Unordnung, es ist eine andere Ordnung. Es fehlt nicht der Stil, es ist ein anderer Stil. Es ist eine andere Form.*“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 60

ventana las reglas estéticas! Mezclar los generos! Romper las fórmulas para encontrar la nuestra!“¹¹²), um eine Reaktion auf die vorherrschende Konfusion zu erreichen.

Obgleich der Film auf diese Weise zu einer Art ästhetischen Revolution aufruft, so scheint in Anbetracht dessen, dass der allumfassende Regelbruch zwar angedeutet, jedoch nicht gänzlich vollzogen wird, der Begriff „ästhetische Grenzüberschreitungen“ eher angemessen. Diese Grenzüberschreitungen lassen sich an der durch das Exil ausgelösten Hinwendung Solanas zur Fiktion und der nur mehr peripher bemerkbaren Nutzung dokumentarischer Mittel festmachen, ebenso am Wechselspiel zwischen europäisch geprägtem Surrealismus und lateinamerikanisch dominierten Magischen Realismus, oder aber an der klassischen Inszenierung im Theaterspektakel der Elterngeneration und der progressiven Annäherung an das absurde Theater der jungen Generation. In jeglicher Hinsicht kommt es also zu stilistischen und thematischen Überschneidungen zwischen den unterschiedlichen Strömungen, die zwar veranschaulichen, wie sich die Exilerfahrung auf die Kunstproduktion auswirkt, nicht jedoch die Kunstproduktion an sich durch Brüche gefährdet - denn sie bleibt stets produktiv - sondern die wiederum europäisch dominierte Rezeption aufgrund des bedrohlichen Unverständnisses mit Zurückweisung reagiert und den Exilierten Ausdrucksmöglichkeiten sowie den direkten Kontakt zum Publikum verweigert.

Um diese stilistischen, ästhetischen und genrebezogenen Grenzüberschreitungen samt ihrer Bedeutung für das exilierte Kunstschaffen deutlich zu machen, sollen die folgenden Ausführungen dazu dienen, erst *Tangos* innerhalb Solanas Filmkunst zu verorten, dann die im Film kursierenden Stilrichtungen in ihrer Repräsentationsfunktion zu erläutern und schließlich die unterschiedlichen Ansätze des Tanztheaters als weitere Deformierung von Trennlinien zu erörtern.

3.2.4.1 Ästhetische Grenzüberschreitungen und Genre

Wie bereits angemerkt, ist die Handlung zwar eingebettet in einen fiktiven Rahmen und erzählt die Geschichte der argentinischen Exilgemeinschaft in Paris, doch müssen die schauspielerisch inszenierten Emotionen und Probleme der Exilierten als historisch bedeutsam und wahr genommen werden. Sie sind auch in der cineastischen

¹¹² Frei übersetzt „Die Regeln der Ästhetik über Bord werfen! Die Genres vermischen! Die Formeln brechen, damit wir unsere eigene finden!“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 33

Aufbereitung Zeugnis der Exilsituation und repräsentieren auf diese Weise nicht nur Solanas autobiographische Motivation die Thematik über das Medium Film dem Publikum zugänglich zu machen, sondern stimmen auch mit diversen anderen Narrationen Exilierter überein, deren Erfahrungen in Form von ZeitzeugInnenberichten festgehalten wurden.¹¹³ Solanas nimmt also reale und teils selbst erlebte Geschehnisse als Ausgangspunkt seiner Recherche und fasst diese in einer fiktiven Geschichte zusammen, die jedoch gleichzeitig Raum für sein bisheriges Verständnis von politischem Film lässt. Die dokumentarische Komponente geht dabei zwar stark zurück, doch nicht verloren, indem einerseits der Film exiliertes Leben und die darauf konzentrierte Wahrnehmung dokumentiert, andererseits Bilder dokumentarischen Charakters filmisch inszeniert werden.

Hierbei ist festzuhalten, dass Solanas in *Tangos* scheinbar selbst über seine Funktion als Dokumentarfilmmacher reflektiert. Beispielsweise zeigt er Gerardo, der als Bibliothekar Zugang zu gesammeltem Wissen und archivierten Quellen hat, in einer privilegierten Position, die ihm ermöglicht in einer Szene als Vermittler aufzutreten, indem er durch die Stimme aus dem *off* die für das Dritte Kino zentrale Beschäftigung mit Neokolonialismus einleitet. Er erzählt hier in Anlehnung an Solanas vorherige Dokumentarproduktionen Geschichte aus der Perspektive Lateinamerikas, wird jedoch in diesem Vorhaben unterbrochen, indem seine Stimme langsam in einem *fade-out* verstummt. Diese Szene vermittelt den Anschein, dass Solanas die Grenzen des politischen Dokumentarfilms aufzuzeigen versucht und erkennt, dass etwa das Trauma der Diktatur bzw. des Exils nicht auf klassische Weise dokumentiert werden kann, da es eben nicht an einem Ort festzumachen ist¹¹⁴, sondern anderer Darstellungsmethoden bedarf. Diese Annäherung wird schließlich durch den metaphorischen Ansatz der Musik und des Tanzes ermöglicht, was jedoch nicht zur gänzlichen Abwendung seiner Filmästhetik des Dritten Kinos führt, sondern viel eher diverse Grenzüberschreitungen zwischen lateinamerikanischer und europäischer Tradition provoziert. Außerdem zeigt dieses *fade-out* von Gerardos dokumentarischer Erzählung erneut, wie die junge Generation, v.a. Maria als Erzählperson, das Ruder übernimmt und sie, als obwohl von

¹¹³ Marina Franco fasst auf den ersten Seiten ihrer 2008 publizierten Dissertation diverse ZeitzeugInnenbrichte zusammen, die allesamt in ihrem narrativen Aufbau ähnlich sind und ebenso wie *Tangos* das Gefühl keine andere Wahl gehabt zu haben, Unverständnis, Isolation etc. artikulieren. vgl. Franco, Marina: *El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura*, Siglo XXI, Buenos Aires 2008, S. 18-32

¹¹⁴ vgl. Caruth, Cathy: *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1996, S. 19-24

Intersektionalität betroffene Person mit ihrer in die Zukunft gerichteten Stimme, zur Wortführenden ermächtigt wird.

Gleichzeitig lassen sich auch zahlreiche weitere Versuche erkennen, auf der Bildebene dokumentarische Elemente festzumachen. Diese zeigen sich in erster Linie durch Einschübe unterschiedlicher Photographien, die Buenos Aires in einem verkommenen Zustand zeigen und sich teils mit den bewegten Bildern aus Paris überlappen. Neben der im vorhergegangenen Kapitel herausgearbeiteten Funktion, das „Hier“ und „Dort“ zu vereinen, verdeutlichen diese Aufnahmen ebenso Solanas Verständnis von „Jetzt“ und „Damals“ in Bezug auf seine eigene Kunstproduktion und präsentieren auf diese Weise die im Exil erzeugten Schnittpunkte von französischen und argentinischen Einflussfaktoren. Außerdem lassen sich auf der Ebene der Filmmontage einige für das Dritte Kino übliche *Match Cuts* erkennen, welche das Ziel verfolgen Kontinuität zu schaffen, die durch die fragmentierte Zeitlichkeit oft verloren scheint.¹¹⁵



Abb. 9: Dokumentarische Stadtaufnahme



Abb. 10: Überlappung von Paris und Buenos Aires

Obwohl die Ästhetik in *Tangos* sich stark der französischen Filmkultur annähert, so ist dennoch auf narrativer Ebene die Präsenz des *Cine Liberación* klar erkenntlich, denn in der eben erwähnten ausgeprägten Fragmentierung der Erzählung wird die Motivation, die direkte Auseinandersetzung mit dem Publikum erreichen zu wollen, deutlich und leitet sich von der für das Dritte Kino zentralen Beschäftigung mit sowjetischen FilmemacherInnen ab.¹¹⁶ Die Fokussierung der politischen Macht des Kinos, das Ins-

¹¹⁵ vgl. Rodríguez Marino, Paula: Concepciones del tiempo y espacio en la representación del exilio argentino en *Tangos*. El exilio de Gardel y Sentimientos. Mirta de Linieres a Estambul. Vortrag vom V Jornada de investigación en Comunicación. “la comunicación como ámbito de Construcción de la realidad social”, Universidad de General Sarmiento, 5. und 6. November 2008, S. 7

¹¹⁶ vgl. ebenda, S. 3 (FN)

Zentrum-Rücken des Publikums während der Filmvorführungen und das Sehverhalten samt der damit verbundenen Reaktionen im Kinosaal gehen auf das Interesse sowjetischer Filmschaffender und ForscherInnen zurück, die nicht nur die Ästhetik und Theorieproduktion des *Grupo Cine Liberación* prägen sollten, sondern auch von avantgardistischen KünstlerInnen im Kreis der Nouvelle Vague rezipiert und re-interpretiert wurden.¹¹⁷

Tangos bricht somit durch die Annahme avantgardistischer Elemente nicht etwa mit der ursprünglichen Abgrenzung, wie sie Solanas und Getino in *Hacia un tercer cine* für notwendig hielten, sondern eignet sich jene Wesenszüge der Nouvelle Vague an, die mit der traditionellen Ausrichtung des *Cine Liberación* übereinstimmen. Es drängt sich also die Interpretation auf, dass, zwar in der Konservierung der eigenen Filmgeschichte, jedoch mit dem kooperativen Ansatz, der die ästhetischen Gemeinsamkeiten hervorhebt, die auf narrativer und visueller Ebene besprochene Isolation der Exilierten von Solanas kritisiert wird und er selbst im Film, durch die zumindest im Bereich der Ästhetik zwar provokative, dennoch funktionierende Parallelität und Interaktion verschiedener Traditionen, eine integrative Position stark macht.

Diese These kann durch jene Szene, in der Solanas selbst in der Rolle des Ángel in *Tangos* auftritt, untermauert werden, denn obgleich er, verursacht durch ein Übermaß an Enttäuschung, während einer Theaterprobe in Rage gerät und von Frustration getragen seine Funktion als Regisseur der *tanguedia* aufgibt, hält diese Darstellung dennoch einen autobiographisch bedeutsamen Moment fest. Solanas als Ángel kritisiert die Isolation, die fehlende Anerkennung sowie die extremen sozialen Gefälle, die das Exil mit sich bringt. Außerdem spricht sein Charakter von der ehemals herausragenden Karriere, erwähnt KünstlerInnen mit denen er zusammengearbeitet hat und beschreibt seinen beruflichen und künstlerischen Fall nach unten. Es weist demnach alles darauf hin, dass Solanas von sich selbst spricht und seiner Trauer um den verlorenen Ruhm Ausdruck verleihen will.¹¹⁸ Dennoch erkennt er in dieser Szene an, dass er sich aus dieser Rolle zurückziehen muss, um den anderen Exilierten die Chance auf

¹¹⁷ vgl. Engel, Christine: Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Metzler, Stuttgart / Weimar 1999, S. 17-67

¹¹⁸ Solanas spricht im Film nur Spanisch, was nicht ungewöhnlich ist für KünstlerInnen, die im Herkunftsland bereits Erfolge schreiben konnten. Susanne Utsch beschreibt etwa die Verweigerung der Zweitsprache durch bereits erfolgreiche SchriftstellerInnen in ihrem Aufsatz: vgl. Utsch, Susanne: „In einer fremden Sprache gestalten kann man nicht“. Der prägende Einfluss von Muttersprachenideologien der 1920er und 1930er Jahre auf die Sprachbewahrungstendenz der Exilintellektuellen, In: Bischoff, Duerte / Gabriel, Christoph / Kilchmann, Esther (Hg.): Sprache(n) im Exil, Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, edition text+kritik, München 2015, S. 29-50

selbstbestimmte politische Partizipation zu ermöglichen. Außerdem führt dieser Rücktritt als Regisseur der *tanguedia* dazu, dass Pierre, der französische Freund der Tangogruppe, die Funktion Ángels übernimmt und durch ihn auch der Kontakt zur Pariser Theaterszene hergestellt werden kann. Diese Folgerung impliziert einerseits, dass durch die Öffnung der Exil-Community und dem Eintreten Pierres der *tanguedia* zumindest dem Anschein nach Türen eröffnet werden, andererseits, dass Solanas sich von seiner durchwegs privilegierten Repräsentationsposition distanzieren muss, sich selbst aus der Erzählung zurücknehmen muss, um die tatsächlich marginalisierte Gruppe von Exilierten sichtbar werden zu lassen. Nicht nur narrativ, auch ästhetisch weist diese selbst durch eine blitzartige Teilung des Bildes eingeleitete Szene die Notwendigkeit auf, Grenzüberschreitungen zuzulassen, um schließlich Brüche einleiten zu können. Auf diese Weise zeigt Solanas also, obgleich die Betonung seines eigenen / Ángels Leidensweges nicht unbemerkt bleiben darf, Offenheit und Bereitschaft zum künstlerischen Austausch zwischen argentinischen und französischen Traditionen bzw. Dritten Kino und Nouvelle Vague, welche in der Schaffensphase des Exils die Trennlinien aufzubrechen und in *Tangos* zu vereinen vermögen.

3.2.4.2 Ästhetische Grenzüberschreitungen zwischen stilistischen Strömungen

Ähnlich dieser teils selbst auferlegten Grenzen zwischen diversen Genres sowie unterschiedlichen Filmtraditionen, deren Flexibilität Solanas in der eben genannten Szene deutlich aufweist, entpuppen sich auch die Abgrenzungsversuche zwischen Surrealismus und Magischen Realismus als unproduktiv, welche viel eher die Wahrnehmung von „Andersartigkeit“ der Exilierten verstärken. Diese Wahrnehmung, die zwar primär auf Gegenseitigkeit basiert, da die kulturellen Differenzen und unterschiedlichen Sozialisationen erst im Zusammentreffen der sich fremden Gruppen sichtbar werden, ist für die Gemeinschaft von Exilierten insofern stets präsent und verheerend, als dass sie in ihrem Tun und Handeln eingeschränkt werden und durch das jeweilige Bewahren des eigenen Denkens, der eigenen Kultur Exklusion erfahren.

Während sich etwa der Surrealismus als zentrale Strömung der europäischen Kunstlandschaft seit den 1920er Jahren dem Unbewussten und Traumhaften widmet¹¹⁹,

¹¹⁹ vgl. Schneede, Uwe: Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, H.C. Beck, München 2006, S. 11 ff.

so entsteht der Magische Realismus, wenn auch im selben historischen Kontext, v.a. in literarischen Verarbeitungen sowie der bildenden Kunst Lateinamerikas und versteht sich als Bindeglied zwischen der sogenannten realen und magischen Realität.¹²⁰ Diverse Abgrenzungsversuche zwischen den beiden Stilrichtungen gehen etwa davon aus, dass der essentiellste Unterschied darin liegt, dass der Magische Realismus in seiner Erzählform als „*alternative approach to reality*“¹²¹ verstanden werden will, während er sich vom Surrealismus insofern unterscheidet, dass „*the aspects that it explores are associated not with material reality but with the imagination and the mind, and in particular it attempts to express the ‘inner life’ and psychology of humans through art*“¹²². Der Surrealismus also, der *Tangos* durch das Grundkonzept der Provokation bereichert und somit Raum zur Darstellung burlesker Szenen bietet, gekoppelt mit der Realitäten vereinenden Kraft des Magischen Realismus, die Irreales bzw. Magisches schafft, jedoch als natürliche und physisch greifbare Wirklichkeit erscheint, lässt auch hier erneut die Kombination aus unterschiedlichen Stilrichtungen produktiv wirken.

Diese Parallelität ermöglicht nicht nur ein breiteres Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten für Solanas als Regisseur bzw. seine ProtagonistInnen, die je nachdem aus welcher Position gesprochen und welcher Inhalt vermittelt wird auf eine andere künstlerische Realitätsebene zurückgreifen, sondern eröffnet in erster Linie der ZuseherInnenschaft unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten, um sich der Thematik annähern zu können.

Die historischen Persönlichkeiten erscheinen etwa in der Welt des Magischen Realismus, verbinden vergangenen Brauchtum mit der vom Exil geprägten Gegenwart und schaffen auf diese Weise ein Paralleluniversum des Magischen, was durch das forcierte und idealisierte Traditionsbewusstsein erneut Raum für eine „argentinische Identität“ im fernen Paris schafft. Carlos Gardel, San Martín oder Enrique Santos Discépolo treten dabei zwar als Hoffnung verbreitende Persönlichkeiten auf, die durch ihre von Leidenswegen gezeichneten Biographien den Exilierten mit Weisheiten zur Seite stehen, jedoch durch ihre implizit angesprochene reale Endlichkeit, obgleich visualisiert in der kulturellen Bedeutung ihrer Unsterblichkeit, auch die Magische Realität in ihrer Begrenztheit skizzieren. San Martín etwa, dessen Haus in Boulogne-sur-Mer von Maria, Mariana und Gerardo im vollen Bewusstsein über sein Ableben

¹²⁰ vgl. Scheffler, Michael: Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffs und der Versuch seiner Bestimmung, Stauffenburg-Verlag, Tübingen 1990, S. 41-49

¹²¹ vgl. Bowers, Maggie Ann: Magic(al) Realism, Routledge, New York 2004, S. 1 ff.

¹²² ebenda, S. 24

besucht wird, tritt später als Besucher an Gerardos Sterbebett auf. Carlos Gardel, der ebenso neben den beiden erscheint und mit ihnen in Dialog tritt, verwehrt Gerardo zwar den Wunsch ein Lied von ihm hören zu dürfen mit den Worten „*Ya no canto, general, soy viejo*“¹²³, spielt ihm jedoch seinen von Nostalgie getragenen Erfolgsschlager „*Volver*“ am Grammophon vor. In Mitten dieser magischen Realität wird also Platz geschaffen, um die stets präsente Glorifizierung der Tradition reflektieren zu können und auch Gardels sowie San Martíns messianische Inszenierung, die über die Jahrzehnte hinweg tradiert wurde, aufzubrechen.¹²⁴ San Martín in der Funktion des ideologischen Vaters wird fern jeder Vorstellung eines Befreiungskämpfers als gebrechlicher Mann in seinem Scheitern gezeigt und Carlos Gardel als künstlerische Leitfigur kehrt auch nicht mehr auf die Bühne zurück. Obgleich zwar auf die Funktion eben dieser genannten Personen reflektiert wird, bleibt dennoch klar, dass sich die Exilierten aufgrund der Leidensgeschichten San Martíns und Gardels mit ihnen solidarisieren und nicht sie als Träger des kollektiven Gedächtnisses in Frage gestellt werden, sondern der Umgang mit ihnen durch die Militärdiktatur, welche eben jene historischen Persönlichkeiten aus dem kulturellen Erbe verdrängen wollte.

Wenn auch die beschriebene Szene ebenfalls als Anlehnung an die im ersten Kapitel erwähnte Sequenz aus *Ayúdame a vivir* gelesen werden kann, in der Libertad Lamarque ihr Dasein als Schauspielerin durch ihre parallele SängerInnenkarriere bricht, stellt sich *Tangos* somit zwar erneut in die Tradition des Filmschaffens der 1930er Jahre, doch erzielt eine gänzlich andere Wirkung. Beide Filme reflektieren auf diese Weise die Macht des Mediums und schaffen durch die Verwendung des Phonographen eine hierarchische Ordnung von Speicherorten, in der sich der Film stets an oberster Stelle präsentiert, allerdings in eben dieser Konservierung die Kompetenz besitzt das kollektive Gedächtnis mitzugestalten.¹²⁵ Der von Libertad Lamarque dargestellte emanzipatorische Moment durch den Bruch mit dem Medium bleibt in *Tangos* aus, denn die magische Realität schafft viel eher ein ambivalentes Ambiente zwischen Hoffnung und Nostalgie. Die starke Dominanz der historischen Persönlichkeiten wird somit jedoch zum Aufruf, die politischen Geschehnisse der Gegenwart in einem realistischen

¹²³ Frei übersetzt: „*Ich singe nicht mehr, General, ich bin alt.*“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 109

¹²⁴ vgl. Wehr, Christian: Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985), In: Taller de Letras, 2011 Juli-Dez., Vol.49, S. 227 ff.

¹²⁵ vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, Beck, München 1999, S. 149 ff.

Licht zu sehen, zum Appell, einerseits der jungen Generation die Chance zur Selbstermächtigung zu geben, ohne die Last der nahen Vergangenheit ergo der Militärdiktatur tragen zu müssen. Andererseits visualisiert diese Inszenierung die Hoffnung, dass die Jugendlichen dennoch die kulturellen und politischen Idealvorstellungen der Eltern durch ihre Solidarisierung mit Carlos Gardel und San Martín erkennen, um darauf aufzubauen und dieses idealisierte Geschichtsverständnis weiterzutragen.



Abb. 11: Gardels Auftritt im Magischen Realismus



Abb. 12: Surrealistische Darstellung Juan Dos'

Repräsentativ für die von den Exilierten durchlebte emotionale Sintflut durch die vorhergegangene Traumatisierung sowie die kontinuierlich wiederkehrende Desillusionierung aufgrund der ausbleibenden Anerkennung, der sozialen Isolation bzw. des kulturellen Unverständnisses, stehen surrealistische Szenen als Ausdruck der „Über“-forderung und brechen mit der eigentlich erforderlichen Rationalität, die dem äußeren und inneren Druck nicht mehr standhalten kann. Die bereits genannte Szene mit dem Titel „*El ángel caído*“¹²⁶, in der Ángel auf den Boden der Realität zurückfällt und buchstäblich an der Enttäuschung zerbricht, oder Pierre, der nahezu mechanisch und enthumanisiert funktionieren soll, sein Getriebe jedoch explodiert und von den Herren in weißen Mänteln wieder repariert werden soll sowie Juan Dos, der am Ende seiner Kräfte in sich zusammensinkt und ihm wortwörtlich die Luft ausgeht, visualisieren die Surrealität der Geschehnisse.

Die bereits analysierte Überschneidung von unterschiedlichen Genres und deren

¹²⁶ Frei übersetzt: „*Der gefallene Engel*“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 27

produktiven Auswirkungen auf die Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten orientieren sich im Gegensatz zu den Grenzüberschreitungen zwischen den genannten künstlerischen Strömungen viel mehr an praktischen Überlegungen, die darauf abzielen eine direkte und breitgefächerte Kommunikation zu ermöglichen.

3.2.4.3 Ästhetische Grenzüberschreitungen im generationsbedingten Verständnis von Theater und Tanz

Der Surrealismus gleichermaßen wie der Magische Realismus generieren durch ihre Darstellungsmethoden außerdem die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Sinn bzw. der Sinnlosigkeit bestimmter in der Realität unhinterfragt nebeneinanderstehender Elemente. Max Ernst, einer der wichtigsten Vertreter der surrealistischen Malerei der 1930er Jahre, schrieb etwa folgendes in *Jenseits der Malerei* (1936) über seine Erkenntnis der produktiven Sinnlosigkeit:

*„Dort standen Bildelemente nebeneinander, die einander so fremd waren, dass gerade die Sinnlosigkeit dieses Nebeneinanders eine plötzliche Verschärfung der visionären Kräfte in mir verursachte, und eine halluzinierende Folge widersprüchlicher [...] Bilder wachgerufen wurde [...]“*¹²⁷

Als Ableitung dieses Zitats kann also davon ausgegangen werden, dass zwar nicht dem Nebeneinander der ursprünglich aus Buenos Aires stammenden Exilierten und der privilegierten aufnehmenden Bevölkerung Frankreichs die Sinnfrage gestellt werden muss, sondern jene politischen Ereignisse, die zu diesem unfreien Nebeneinander führten, als sinnlos betitelt werden müssen. Da jedoch die Psyche eines Individuums genauso wie das Kollektiv einer sinnstiftenden Umgebung zur Genese bzw. zur Selbsterhaltung bedarf¹²⁸ und, wie etwa auch im Falle der Exilierten rundum die Tangogruppe, folglich auch nur unter dieser Bedingung das Trauma aufgearbeitet werden kann, zwingt die sinnferne Ausgangssituation zur Beschäftigung mit der eigenen Rolle innerhalb der Geschichte als selbstbestimmtes und handelndes Subjekt.

Zur Erfüllung dieser herausfordernden Aufgabe wenden sich die Jugendlichen in *Tangos*

¹²⁷ Ernst, Max: *Jenseits der Malerei* (1936) zitiert nach: Kirchmann, Kay: Sinn oder Sinnlichkeit? Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik, In: Ernst, Christoph / Paul, Heike (Hg.): *Präsenz und implizites Wissen : zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*, transkript Verlag, Bielefeld 2013, S. 77

¹²⁸ vgl. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, In: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 208 ff.

dem absurden Theater zu, um trotz ihrer fehlenden Orientierung und ihres entwurzelten Daseins eine Darstellungsform für die von ihnen erlebte Sinnfreiheit zu schaffen. Diese ab den 1960er Jahren kursierende Form des Theaters findet wiederum Inspiration im Surrealismus und mit Griselda Gambaro eine wichtige Vertreterin in der argentinischen Kunstlandschaft.¹²⁹ Gambaro, die ebenfalls von Repressionsmaßnahmen betroffen war und deren Roman *Ganarse la muerte* (1976)¹³⁰ aufgrund der darin enthaltenen Positionierung gegen die konservative Werthaltung bezüglich familiärer Sittlichkeit von der Diktatur verboten wurde, ging ins Exil nach Spanien, wo sie sich der progressiven Theaterbewegung in Barcelona anschloss. Diese Zeit sollte prägend für ihr künstlerisches Werk sein, denn in den Jahren des europäischen Exils befasste sie sich eingehend mit den Gewalttaten der Militärjunta, der Verfolgung sowie der politischen und künstlerischen Freiheitsberaubung, welcher Gambaro bereits 1981 mit dem Stück *Decir Sí*¹³¹ im Zuge ihres Engagements im *Teatro Abierto* in Buenos Aires entgegentritt.¹³²

Ogleich sie sich als Vertreterin des absurden Theaters der Sinnlosigkeit annimmt, ist ihr literarisches Schaffen dennoch von sehr präziser politischer Kritik gezeichnet, die sich in vielen Fällen, etwa im vorher genannten Stück, konkret an gewisse Herrschaftskonglomerate richtet.

Versucht man nun das Tanztheater der Jugendlichen rundum Maria als Allegorie zu Griselda Gambaros absurden Theater zu verstehen, so ist zwar die Schärfe der Kritikpunkte eine ähnliche, sind jedoch die AdressantInnen nicht gleichermaßen fassbar. Die traditionellen Kriterien von Ort und Zeit werden dennoch in beiden Fällen aufgebrochen und sorgen für einen fragmentierten und teils unlogischen Handlungsablauf, der durch absurde Darstellungen provoziert. Die Mischung von Tragik und Komik, die zwar dem Titel nach in der *tanguedia* (*tango+comedia+tragedia*) vereint werden sollte, jedoch erst durch die wiederkehrenden Intermezzi der Jugendlichen als solche entstehen kann, integriert auf diese Weise den Pathos der Verzweiflung in jene grotesken und humoristisch inszenierten Einzelsituationen, welche die Sinnlosigkeit der Gewalttaten der

¹²⁹ vgl. Blanco Amores de Pagella, Angela: Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina, In: Latin American Theatre Review, 1974, Vol.8 / 1, S. 21-24

¹³⁰ Gambaro, Griselda: *Ganarse la muerte*, Norma Ed., Buenos Aires 2002

¹³¹ Gambaro, Griselda: *Teatro. 3. Viaje de invierno. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. Decir sí. Antígona furiosa. Y otras piezas breves*, Eds. de la Flor, Buenos Aires 1997

¹³² vgl. Moret, Zulema: Una Lectura de la Violencia, el Poder y la Crueldad en *Ganarse "La Muerte"*, de Griselda Gambaro, In: Chasqui, 1 November 2005, Vol.34 / 2, S. 3 ff.

Militärdiktatur zum Vorschein bringen.

Die absurden Darstellungen der jungen Generation, welche als Parodie des elterlichen Theaterengagements verstanden werden können, versuchen sich stets durch Humor der Thematik des Exils anzunähern. Aus einer externen Perspektive bzw. dem Blick der Unbetroffenen kann diese komische Ausdrucksweise zwar verharmlosend wirken und somit auch als Provokation aufgefasst werden, sie dient jedoch in erster Linie als legitimes Mittel, um den eigenen „Opferstatus“ zu reflektieren. Maria und Co. ironisieren durch ihren offensiv satirischen Ansatz die Willkürlichkeit der politischen Repression, die versucht das Alltagsleben in Argentinien bis ins Letzte zu reglementieren. So singen sie etwa in ihrem Stück *„un país que me ayude a vivir, que ante todo te respete, aunque lleves un chupete“*¹³³. Mit clownartigen Tanzschritten und Babyutensilien visualisieren sie begleitend zum Text die autoritäre staatliche „Erziehung“, die so offenkundig widerrechtlich ist, dass es sogar ein Kleinkind, wie es von ihnen im Tanz inszeniert wird, erkennen muss. Durch das Nebeneinander der burlesken Theaterszenen der Jugendlichen und den Darstellungen von Folter, Verfolgung und Vergewaltigungen im getanzten Tango der Eltern mag erstgenanntes zynisch und pietätlos wirken. Doch Sigmund Freud erkannte bereits die soziale Funktion von Witzen, welche ähnlich wie Träume, oft als Ventil des Unbewussten verstanden werden müssen und in dieser Form eine Verdichtung von Aggressionen darstellen, die durch das Lachen als Folge des Witzes entlassen werden können.¹³⁴ Solche humoristischen Annäherungen können in diesem Sinne ebenfalls als Grenzüberschreitungen beschrieben werden, als Regelbrüche, welche die Ursache des Traumas beim Namen nennen, die so direkt, wenn auch nur unbewusst und ohne auch nur die Möglichkeit zur Verdrängung der Ereignisse seitens der ZuseherInnen zu geben, auf die untragbare Situation hinweisen, so dass das eurozentrische Weltverständnis an seine Grenzen gelangt.

Zusammenfassend können die hier analysierten ästhetischen Grenzüberschreitungen, seien diese auf der filmischen Ebene des Genres, der stilistischen Strömungen, der diversen darin beinhalteten Kunstrichtungen oder satirischer Ansätze, als repräsentativ für einerseits geographische, andererseits psychisch bedingte, die Ich-Funktion

¹³³ Frei übersetzt: „Ein Land, das mir hilft zu leben, das Achtung vor dir hat, auch wenn du noch den Schnuller brauchst“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 62

¹³⁴ vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1981, S.72-94

gefährdende Grenzüberschreitungen gelesen werden. Sie bieten auf diese Weise einen alternativen Zugang zur Thematik des Exils, der ohne die meist fehlschlagende verbalisierte Beschreibung der problematischen Situation auskommt. Vielmehr ermöglichen diese Grenzüberschreitungen in der Darstellungsmacht von Musik und Tanz, durch deren implizite Emotionalität sowie den darin enthaltenen Bildern, eine Annäherung an die Lebensrealität der Exilierten, welche primär als explizit körperliche bzw. individuelle Leibeserfahrung inszeniert wird und erst sekundär rational beschrieben werden kann.

Folglich gilt es die sprachliche Ebene, welche in *Tangos* meist zum Scheitern verurteilt wird, genauer zu erörtern, um demgemäß erklären zu können, weshalb eine Erweiterung der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten durch metaphorische Grenzüberschreitungen nötig ist, um der marginalisierten Gemeinschaft von Exilierten die Kompetenz des Sprechens zuzugestehen.

3.2.5. Bildsprache, Körpersprache, Musik und Übersetzung

In jeglicher Hinsicht und auf allen verbalen oder nonverbalen Ebenen der Kommunikation wird in *Tangos* über Exil gesprochen, sei dies durch Bild- und Körpersprache, anhand der Musik, oder aber in verbalisierter Form im ein- oder mehrsprachigen Dialog. In letztgenannter Form scheint jedoch die Übersetzung stets zu scheitern. Es drängen sich also die Fragen auf, von welchen Faktoren eine geglückte Übersetzung abhängt, warum in *Tangos* das mehrsprachige Nebeneinander als erdrückend und hoffnungslos erlebt wird, während es seit Anbeginn der argentinischen Filmgeschichte, erneut etwa in den im ersten Kapitel vorgestellten Filmen von Carlos Gardel und Libertad Lamarque, für Unterhaltung und humoristische Szene sorgte, wo eben dieser Bruch in der geschichtlichen Annäherung passiert und durch welche Mittel in *Tangos* versucht wird dennoch Verständnis für die Anliegen der Exilierten zu erlangen. Nur wenige Momente lassen im Film einen scherzhaften Umgang mit Mehrsprachigkeit zu, viel eher dominiert ein trauriger und verzweifelter Grundton, welcher wie ein Spiegel das europäische Unverständnis gegenüber der prekären Situation und der traumatischen Erfahrungen der exilierten KünstlerInnen reflektiert. Somit bleiben viele schmerzhafteste Momente unangesprochen, werden jedoch trotzdem implizit durch Bilder, Gegenstände oder die Inszenierung des eigenen Körpers

thematisiert.

Ausgehend von Walter Benjamins Überlegungen in „*Die Aufgabe des Übersetzers*“¹³⁵ soll die Kommunikationsstruktur des Films analysiert werden und mit Hilfe Ludwig Wittgensteins Theorie der *Sprachspiele* geklärt werden, was Sprache zu sagen vermag, was dagegen nur dargestellt werden kann und wie etwa diese Grenzen durch die Erfindung neuer Sprachspiele wiederum überschritten werden können.¹³⁶ Da allerdings die Parallelität mehrerer Sprachen das Gesamtbild in *Tangos* prägt, gelingt es nicht, die Sprachspiele im klassischen Sinne zu erweitern, sondern gilt es die metaphorische Bedeutungsebene von sprachlichen Bildern und die Visualisierung von Leibeserfahrungen im Tanz zu erläutern.

Benjamin schreibt also:

*„Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen. Die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes ist doppelsinnig. Sie kann bedeuten: ob es unter der Gesamtheit seiner Leser je seinen zulänglichen Übersetzer finden werde? oder, und eigentlicher: ob es seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach – der Bedeutung dieser Form gemäß – auch verlange.“*¹³⁷

Versucht man nun diese Reflexion für die stets aktiven Übersetzungsversuche und -prozesse in *Tangos* zu denken, so muss zuerst die Frage gestellt werden, wo das Original zu finden ist. Denn selbst das Tanzspektakel der Exilierten, welches von der Motivation getragen ist, der Pariser Bevölkerung ihre Anliegen näher zu bringen bzw. zu übersetzen, ist eine von ihnen kreierte eigenständige Interpretation, oder eben eine Übersetzung dessen, was Juan Uno anhand fragmentierter und teils gar widersinniger Kommentare, Phrasen oder Zeichnungen auszudrücken versucht. In diesem Sinne wäre es zu einfach, *Tangos* auf eine rein spanisch-französische Übersetzungsebene zu beschränken, viel mehr gilt es die unterschiedlichen Lebensrealitäten, die eben fortlaufend bis nach Buenos Aires reichen, genauer zu erörtern. Hierbei erweisen sich Benjamins Überlegungen hilfreich, die davon ausgehen, dass weder eine wortgetreue, noch eine rein auf den Sinngehalt reduzierte, nach dem „*Gemeinten*“¹³⁸ orientierte

¹³⁵ Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 9-21.

¹³⁶ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen: kritisch-genetische Edition*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 748 f.

¹³⁷ Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 9 f.

¹³⁸ ebenda, S. 14

Übersetzung fruchtbar sein kann. Eher verlangt er „*die Art des Meinens*“¹³⁹ mit dem „*Gemeinten*“¹⁴⁰ in eine Beziehung zu setzen und somit in dieser Verbindung das Fremde des Originals auch in der Übersetzung erhalten bleiben kann.

Als Fortsetzung dieser Forderung soll gleichsam festgehalten werden, dass etwa die Übersetzung zwischen Sprachen, die sich in ihrer grammatikalischen, lexikalischen und auch syntaktischen Struktur ähneln, wie etwa das Spanische und Französische durch ihren gemeinsamen lateinischen Ursprung, durchwegs möglich ist, wohl aber die Gefahr besteht, dass in eben diesen partiellen Überschneidungen bzw. dem verwandten Aufbau die übersetzende Sprache der originalen Sprache ihre eigene Identität überstülpt.¹⁴¹ Dieses potentielle Risiko erweist sich für die exilierten KünstlerInnen in *Tangos* als überaus bedrohlich, denn durch den ständigen Wandel von Identitätszuschreibungen, die sie einerseits selbst erfahren, andererseits auch eigens mitproduzieren, ist die Sprache das essentielle Kommunikationsmedium, welches den Exilierten ermöglicht ihre eigenen Identität zu beschreiben bzw. zu bestimmen.

Ähnlich Assmanns oben genannter Analyse, welche die kollektive Identität als konstruiert durch die Reflexion von Wissen beschreibt¹⁴², charakterisiert nun Noam Chomsky Sprache als Organ, welches Denken, Bewusstsein und Reflexion ermöglicht.¹⁴³ Sprache beschreibt also sowohl die eigenen, als auch die Erfahrungen anderer, sie vermag auf diese Weise Identität zu definieren, sei diese kollektiver oder personaler Natur, was folglich zu Krisensituationen führen kann, wenn das Exil mit dem Sprachverlust droht und die Exilierten durch die fehlenden Ausdrucksmöglichkeiten eine Art Regression erleben.¹⁴⁴ Somit drängt sich die Folgerung auf, dass nicht etwa die Übersetzung zielführend ist, welche sich in *Tangos* ohnehin als untragbar erweist, sondern im Gegenteil der Versuch hilfreich scheint, Sprache insofern zu erweitern, als dass sie Raum zum Ausdruck sowie zur Identitätsformierung auch in erschwerten Kommunikationssituationen, wie etwa jenen des Exils, lässt.

Anhand Ludwig Wittgensteins Überlegungen zu *Sprachspielen* können die Kommunikationsmuster in *Tangos* nun erörtert werden, denn indem diese praktischen

¹³⁹ ebenda, S. 14

¹⁴⁰ ebenda, S. 14

¹⁴¹ vgl. Hirsch, Alfred: Der Dialog der Sprachen : Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas, Fink, München 1995, S. 12

¹⁴² vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1992, S. 132 ff.

¹⁴³ vgl. Chomsky, Noam: Aspekte der Syntax-Theorie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, S. 13-21

¹⁴⁴ Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: Psychoanalyse der Migration und des Exils, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 115 ff.

Überlegungen, welche sich an diversen Lebensräumen bzw. gemeinschaftlichen sprachlichen und in sich geschlossenen Systemen orientieren, etwa für ästhetische Grenzüberschreitung gedacht werden, ermöglicht dies Sprachspiele auf Tanz, Musik oder sprachliche Bilder zu erweitern. Wie bereits erörtert, führen diese Reflexionen ebenso zu der Feststellung, dass eine Unterscheidung zwischen *Gesagtem* und *Gemeintem* unumgänglich ist.¹⁴⁵ Jedoch ermöglicht nun Wittgensteins Analyse Übersetzungen zu umgehen, indem die Grenzen der Sprachspiele gesprengt werden und somit neue Sprachspiele in Form von Tanz, Musik oder der Verwendung von Bildern erfunden werden können.

Folglich gilt es sowohl die Musik, als auch die Sprache der Kamera in Bezug auf Tanz und andere erfasste ausdrucksstarke Bilder zu erörtern, welche die folgenden Unterkapiteln versuchen darzulegen.

3.2.5.1 Musik und Metapher

Während etwa der Tanz auf den ersten Blick, ähnlich wie symbolträchtige Gegenstände und skizzierte Bilder, einen durchaus gesellschafts- und sozialisationsübergreifenden Charakter aufweisen, scheint die oft zitierte Universalität von Musik in *Tangos* eindeutig nicht zuzutreffen, sondern viel eher von einer kulturimmanenten Eigenart gezeichnet zu sein. Zwar bietet die Tangomusik bereits Berührungspunkte mit der Pariser Bevölkerung, da v.a. Paris am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts eine jener wichtigen europäischen Metropolen war, die zur Internationalisierung der Musikrichtung beitrug¹⁴⁶, dennoch scheint schon in diesem ersten Kontakt zwischen der Tangomusik und der europäischen Kultur die Übersetzung misslungen zu sein.

In der mehrsprachigen Auseinandersetzung zwischen der Gruppe von Exilierten und akkreditierten RepräsentantInnen der französischen Theaterszene wird klar, wie der Tango seitens letztgenannter zwar als ästhetisch anspruchsvolles, verführerisches, tristes und subtiles Ausdrucksmittel erkannt wird, fortwährend jedoch die Barriere der Fremdheit die Wahrnehmung trübt.

Die Geschichte, erzählt von einem Mitglied dieser Theaterschaffenden, welche die Begegnung mit Carlos Gardel in Paris thematisiert, weist sowohl in ihrem Aufbau und

¹⁴⁵ vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen: kritisch-genetische Edition, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S.745 ff.

¹⁴⁶ vgl. Lange, Kerstin: Tango in Paris und Berlin : eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen / Bristol 2015, S. 13 ff.

den ausschmückenden Beschreibungen, als auch in der Reaktion der exilierten KünstlerInnen auf gegenseitiges Unverständnis hin. George Wilson in der Rolle des Theaterbetreibers Jean-Marie wählt für seine Ausführung eine Form, die zwar die Exotik Gardels während seines Auftritts im Paris der 1920er Jahre hervorhebt, jedoch in der Verbindung des verwendeten Vokabulars und der pompösen Selbstinszenierung sehr provokativ wirkt. Die Erzählung behandelt zwar dieselbe Persönlichkeit, welche auch für die *tanguedia* titelgebend war, doch bleibt das Verständnis seitens der Pariser Theaterszene für die gewählte künstlerische Auseinandersetzung dennoch aus.

Es gilt an dieser Stelle festzuhalten, dass v.a. die hier zitierte Zeit der 1920er und 1930er Jahre zwar eine erste Phase der außeramerikanischen, interkulturellen Begegnung des Tangos darstellt, dennoch die anfängliche Euphorie gegenüber der aus Buenos Aires und Montevideo stammenden Musik wieder abflaut. Erst ab den 1980er Jahren, in etwa zeitgleich mit der Produktion von Solanas Film, kommt es zur erneuten Auseinandersetzung mit dem Tango in US-amerikanischen und europäischen Metropolen, welche in erster Linie als Konsequenz der Zuwendung zu einer neuen Innerlichkeit verstanden werden muss.¹⁴⁷ Doch ähnlich der kulturellen Verbreitung in den 1920er und 1930er Jahren blieb auch im erneuten Aufeinandertreffen das Verständnis der Musikform primär auf einen Freizeitbereich beschränkt. Es war mehr eine Art Modeerscheinung Tango tanzen zu gehen oder der Musik zu lauschen, ähnlich wie Yoga zu praktizieren oder in Salsa-Clubs zu verkehren, welche wohl mehr durch ihre Exotik an Interesse gewannen, als dass sie als existentiell bedeutsame Berufssparten etwa für exilierte MusikerInnen, TänzerInnen oder ChoreographInnen erkannt wurden.¹⁴⁸ Somit prägt auch die öffentliche, teils von positivem Rassismus gezeichnete Wahrnehmung der Pariser Bevölkerung im Film das Bild der KünstlerInnen um die *tanguedia*, die sich in Anbetracht dieser Stigmatisierung damit konfrontiert sahen, sich sowohl soziale als auch berufliche Anerkennung zu erkämpfen. Nicht nur einmal wird seitens der französischen FördererInnen angemerkt, dass das Stück unverständlich sei und dies nicht ihrer Vorstellung von Tanztheater entspreche. In dieser Abhängigkeit von fördernden Kunstschaaffenden wird außerdem klar, dass die argentinische Exil-Community, obgleich von der Motivation geleitet politische und künstlerische Freiheiten zu erlangen ihr Land verließen, diese Forderung auch im

¹⁴⁷ Klein, Gabriele: Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung, In: Klein, Gabriele (Hg.): Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik, transkript Verlag, Bielefeld 2009, S. 15 ff.

¹⁴⁸ ebenda, S. 15

scheinbar offenen Europa nicht durchsetzen kann. Der stets präsente Eurozentrismus verhindert so fortwährend den Exilierten Ausdrucksmöglichkeiten, weshalb ähnlich dem von Zensur eingeschränkten Kunstschaffen während der Diktatur andere Wege gesucht werden, die eine implizite, subtile Thematisierung von Kritik erlauben.

Während etwa die Musik als episodенübergreifendes Leitmotiv des Films präsent bleibt, so prägt diese dennoch in erster Linie das Verständnis von Leid und Trauer, welche getragen von einer nostalgischen Komponente eine Parallelität bzw. Re-Identifikation mit den Lebensrealitäten jener Menschen forciert, die in der Entstehungsphase des Tangos sich Gehör zu verschaffen versuchten. Obgleich diese Berufung auf eben jene künstlerische Tradition Argentiniens von essentieller Bedeutung für *Tangos* ist, etwa wie im ersten Kapitel erörtert wurde, solche historischen Annäherungen in ihrer cineastischen Aufbereitung eine Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis bewirken, so bleibt die zu vermittelnde Nachricht darin meist klar. Das bereits Dagewesene, könnte man sagen, kann somit auch verbalisiert und beschrieben werden, wie etwa der Wunsch nach Rückkehr oder das Gefühl von Isolation und Einsamkeit. Sowohl die nostalgische Komponente des Tangos zählt etwa zu diesen bereits vorhandenen Elementen, als auch die Methode der untermauernden Einsetzung der Musik, wie sie etwa die Jugendlichen nutzen, kann im Sinne der von Lamarque kreierten *opera tanguera* verstanden werden.

Um jedoch nicht zu sehr auf eine musiktheoretische Ebene zu gelangen, sollen hier primär die Liedtexte herangezogen werden, die klar zu veranschaulichen vermögen, wie die Wahrnehmung der Isolation, die Erfahrung einer Spaltung von Identität, oder der Wunsch nach einer Wiedervereinigung von Lebensrealitäten durch die erzwungene Migration in unterschiedlichen historischen Kontexten ähnlich bleiben.

Die von Gardel gesungenen Klassiker „*Anclao en Paris*“ oder „*Volver*“ stellen ebenso wie die Kompositionen von Fernando Solanas („*Solo*“ oder „*Tangos de papel*“ um nur wenige zu nennen¹⁴⁹) eine musikalische Untermalung der erlebten Geschichten dar und dienen gleichzeitig als Bezugspunkte für die Exilierten in ihrer ausgesetzten Situation. Sie beschreiben Orte, Wünsche, Sehnsüchte und Gemütszustände, übersetzen allerdings nicht, sondern adaptieren nur die Inhalte auf aktuelle Kontexte. Die klassischen Tangostücke befassen sich nicht explizit mit der argentinischen Militärdiktatur und deren Folgen, wie etwa dem Exil, sondern lassen in ihrer metaphorischen Offenheit

¹⁴⁹ El exilio de Gardel: Soundtracks (10.11.2015, 08:30), siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0090125/soundtrack>

Platz für Re-Inszenierungen, welche jedoch erst in Verbindung mit modernen Interpretationen, anderen Musikströmungen oder durch im Tanz verkörperten Bildern an Ausdrucksstärke gewinnen. Auch wenn durch die Musik meist eine idealisierte Nähe zum künstlerischen Schaffen im Herkunftsland intendiert wird, so bedarf es dennoch einer Erweiterung auf der Bildebene, welche den Klängen und Texten Tiefgang geben.

Das von Carlos Gardel vertonte Lied „*Anclao en Paris*“ bietet sich etwa an, um einerseits die Erfahrungen in einer zwar international bekannten, jedoch für die Exilierten fremden Stadt zu thematisieren, andererseits die Spaltung zu verdeutlichen, die Personen mit erzwungener oder auch freiwilliger Migrationserfahrung erleben.¹⁵⁰

Dies wird ebenso im Text des Tangoklassikers während der Abschlussszene, in der Gardel auch selbst auftritt, angesprochen. „*Volver*“ besingt die Rückkehr, die Angst vor dem bevorstehenden Wiedersehen und der wenn auch zuversichtlichen aber unstillen Hoffnung auf eine glückliche Zukunft. „*La frente machita*“¹⁵¹, wie es im Text heißt, lässt dennoch darauf schließen, dass die Erfahrungen nicht spurlos an einem vorbeigehen, sondern Wunden offen lassen.

Beide Liedtexte weisen somit auf eine politisch und geographisch bedingte innere Spaltung hin, doch wirkt des Weiteren noch eine zusätzliche Bedeutungsebene mit, die bereits in der Doppelfunktion durch die beiden Protagonisten Juan Uno und Juan Dos angeschnitten wurde. Rüdiger Görner schrieb etwa als Interpretation zu dem im Exil entstandenen Essay „Bruder Hitler“¹⁵² von Thomas Mann: „*Der Doppelgänger ist nicht nur die unheimliche dostojewskische Gestalt, die man flieht, sondern auch der unheimliche Verwandte, den man insgeheim sucht.*“¹⁵³ Indem sich also die Exilierten durch ihre Tätigkeit in erster Linie über künstlerische Darstellungen auszudrücken versuchen, welche insofern auch als Sprache verstanden werden müssen und wie vorab beschrieben auf diese Weise bedingen können eben Identität selbst zu definieren, so könnte man davon ausgehen, dass der für die Exilierten „unheimliche Verwandte“, den sie suchen, ein kultureller Ausgangspunkt ist, an dem sie mit ihrem Schaffen anknüpfen

¹⁵⁰ vgl. Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: Psychoanalyse der Migration und des Exils, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 189 ff.

¹⁵¹ frei übersetzt: „*Die verwelkte Stirn*“, zitiert nach:
<http://www.planet-tango.com/lyrics/volver.htm> (19.11.2015, 19.00)

¹⁵² Mann, Thomas: Bruder Hitler, In: Koebler, Thomas (Hg.) „Bruder Hitler“ (Thomas Mann) : Autoren des Exils und des Widerstandes sehen den „Führer“ des Dritten Reiches, Wilhelm Heyne Verlag, München 1989, S. 24-31

¹⁵³ Grömer, Rüdiger: Peinliche Verwandtschaft: Formen der Selbstdiagnose in Thomas Manns Versuch „Bruder Hitler“, In: Fichtner, Ingrid (Hg.): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Paul Haupt, Bern 1999, S. 205

wollen. Doch auch die Tangomusik bietet kaum mehr als den Ansatz einer kulturellen Zerrissenheit bzw. eine antinationale Verwandtschaft¹⁵⁴, die zwar isoliert bleibt, da die tatsächlich gleichwertige künstlerische Interaktion mit anderen Strömungen meist gescheitert ist (etwa in der Entstehungsphase durch die lange Marginalisierung oder später durch die Reduktion auf den Freizeitbereich) und somit v.a. das Exil anhand der inneren Spaltung durch die erzwungene Migration die kulturelle Spaltung Argentiniens zu visualisieren vermag.

Allein eine Szene im Film erlaubt eine Begegnung argentinischer und französischer Musikkultur, deren Botschaft dementsprechend schwer zu entziffern ist und anders als die meisten Lieder nicht direkt akustische und visuelle Elemente aufeinander abstimmt, sondern durch stilistische Kreuzungen für Verwirrung sorgt. Als Mariana, die während Juan Dos am Akkordeon spielt, aus dem Nichts „*vuelvo a Buenos Aires*“¹⁵⁵ sagt, antwortet Juan die Romantik der Musik untermauernd darauf, dass sie „*el día que me quieras*“¹⁵⁶ gemeinsam nach Argentinien zurückkehren würden. Einerseits beinhaltet dies eine Anspielung auf den Film- und Tango-Klassiker von Carlos Gardel „*El día que me quieras*“, andererseits passiert eine Verknüpfung zweier Begehren, jenes der Heimreise, wie es auch durch das Lied „*Volver*“ in die Erzählung eingebaut wird, und jenes einer erfüllten Liebe, die jedoch beide unerreichbar scheinen. Diese Zusammenstellung führt schließlich zu einem kurzen Tanz-Intermezzo von Mariana und Juan, die zu einer Kombination aus französischem Chanson und spanischsprachigem Text an einer Wand entlang tanzen. Sie wirkt wie eine Chronologie der argentinischen Geschichte, in Wirklichkeit ist es aber viel mehr ihre Geschichte, die Geschichte ihrer Liebesbeziehung, die ohne dem Exil nicht entstehen hätte können, womöglich völlig irrelevant gewesen wäre, dennoch eben im Paris der Exilierten von essentieller Bedeutung ist. Solanas spielt auch hier wieder mit der paradoxen Wahrnehmung der Exilierten in Bezug auf Paris bzw. damit, wie das internationale Image des Orts als Zentrum der europäischen Kultur und Stadt der Liebe, durch das gar marginale Entgegenkommen der französischen Bevölkerung gegenüber der in existenzbedrohenden Umständen lebenden Exilierten, völlig in den Hintergrund rückt.

¹⁵⁴ vgl. Barrionuevo Anzaldi, Franco: Politischer Tango. Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus, transkript Verlag, Bielefeld 2012, S. 53 ff.

¹⁵⁵ Frei übersetzt: „*Ich kehre nach Buenos Aires zurück*“
Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 50

¹⁵⁶ Frei übersetzt: „*An dem Tag, an dem du mich lieben wirst*“
Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 51

Die Liebesbeziehung zwischen den beiden KünstlerInnen bildet ebenso wie die anfänglich beschriebene *tanguedia* einen Mikrokosmos, der als Ventil dient, um der prekären Situation zu entkommen. Aus diesem Grund wird sie auch hauptsächlich auf eine sexuelle Komponente reduziert, die ebenso wenig wie das Exil eine weitere und langfristige Planung erlaubt. Eben diese Parallelität von Beziehungsleben und Exil stellt eine ständige Herausforderung dar, denn das Exil erschwert nicht nur den fortwährenden Kontakt mit Bekannten im Herkunftsland, sondern auch jenen mit der französischen Bevölkerung. Scheint also die Exil-Community sich intern sehr nahe zu stehen, so lässt eben jene Sequenz daran zweifeln, ob es sich nicht doch um eine Zweckgemeinschaft von unterschiedlichsten Charakteren handelt, die zwar aufgrund ihres ähnlichen Schicksals miteinander sympathisieren, jedoch stets in Distanz zueinander bleiben. Außerdem zeigt sich auch hier erneut eine Anlehnung an das traditionelle Verständnis des Tangos, der nicht etwa, wie anfangs erwähnt, ein kollektives Leid beschreibt, sondern das performende Individuum die eigens erlebte Trauergeschichte in Form einer gescheiterten, überromantisierten Liebesbeziehung besingt, diese jedoch meist aufgrund gesellschaftlicher Hierarchien zerbricht.

Die Kombination aus französischer Musik, spanischem Text und dem beschwingten Tanz scheint eine Art Spiel abzubilden, welches als einer jener oben genannten Versuche gelesen werden kann, Sprachspiele zu erweitern und somit Kommunikationsmuster aufzubrechen bzw. neue Gesprächsräume zu schaffen¹⁵⁷. Doch prägen in erster Linie Wiederholungen den Liedtext und obgleich die kleinen Sprünge in den Tanzschritten auf den ersten Blick kindlich, erleichtert und sorgenfrei wirken, so zeigt sich auch, dass Mariana immer ein paar Schritte voraus ist. Juan eilt ihr andauernd nach, sie tanzen der Wand entlang, gar ohne Ausweg, da sie nur eine Richtung vorgibt, fast laufend und sich dabei immer wieder voneinander entfernend. Würde man dieses Bild mit einer anderen Musik zu brechen versuchen, so könnte es gehetzt, eilig und erdrückend wirken. Es würde viel eher zwei Menschen auf einem Weg zeigen, den sie schnell hinter sich bringen möchten, die eingrenzende und begleitende Wand jedoch nicht enden will und sie somit weiterhin wie Reisende ohne Ziel herumirren bzw. sich innerhalb der Grenzen der Sprachspiele bewegen müssen.

Etwa auch die Anfangsszene, welche die Geliebten erst auf einer Brücke über der Seine tanzend zeigt und sie schließlich am Ufer unter dem Bogen einschließt, sowie auch die

¹⁵⁷ vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen: kritisch-genetische Edition, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S.749 ff.

Schlusssequenz, wo die beiden TänzerInnen schließlich unterschiedliche Richtungen einschlagen, beweisen die vorhin analysierte Zweckgemeinschaft der Beziehung(en) während des Exils.¹⁵⁸

Während die Darstellungen der Elterngeneration etwa zeigen, dass die traditionelle Tango-Musik nicht ausreicht, um ihre Anliegen vermitteln zu können und sie diese folglich nur als Basis ihres Kunstschaffens verstehen, veranschaulichen die Interpretationen der Jugendlichen, wie Liedtexte begleitend und erklärend zu tänzerischen Szenarien eingesetzt werden könne. In ihrem Fall dient die Musik bzw. der gesungene Text zur Beschreibung, ihre dargestellten Bilder sind jedoch auch leichter zu entziffern, sie scheinen durch die Bewegungen direkt zu übersetzten, was sie parallel in verbalisierter Form mitteilen. Allerdings bedienen sie sich auch im Gegensatz zu den Eltern einer modernen Form des Tangos, die anders als die musikalischen Interpretationen der *tanguedia* beschwingt wirkt und sich von jeder nostalgischen Vorstellung des Herkunftslandes distanziert. Sie scheinen also in diesem Sinne neue Sprachspiele zu kreieren, indem sie ihr aktuelles französisches Umfeld mit der musikalischen Tradition Argentiniens verbinden und durch diese Annäherung zwar nicht übersetzen, jedoch Lebensrealitäten verknüpfen. Tatsächlich sind es sie, die in ihrem musikalischen Schaffen das Exil beschreiben, sei dies indem sie von „*cartas del exilio*“ singen oder indem Maria die fatalen Lebensumstände in Paris beschreibt („*Y sin darse cuenta, en la ciudad de luz, habían comenzado a vivir una auténtica vida de perros*“¹⁵⁹). Die Musik der Jugendlichen fungiert also wenn auch als loses Bindeglied nicht nur zwischen unterschiedlichen modernen künstlerischen Strömungen, die sich anhand diverser Beziehungen, beispielsweise zwischen Maria und ihrem französischen Freund Cool, festmachen lassen, sondern auch zwischen den in *Tangos* präsentierten Generationen, indem die junge Generation durch ihre Performance und ihren Gesang die jeweiligen Akte des Films einleitet und miteinander verbindet.

¹⁵⁸ vgl. Ott, Dorothee: Shall we dance and sing? : zeitgenössische Musical- und Tanzfilme, UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2008, S. 88

¹⁵⁹ Frei übersetzt: „Und ohne es zu bemerken, hatten sie in der Stadt des Lichts begonnen ein authentische Hundeleben zu führen.“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 10

3.2.5.2 Bühnenbild und Metapher

Als Fortsetzung gilt es nun überzuleiten zu teils undurchsichtigeren Metaphern des Bühnenbildes sowie des Tanzes, welche wohl fortwährend die genannten Assoziationen der Musik implizieren, jedoch durch die Erweiterung von dinglichen und körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten und darin beinhaltete Bilder auf subtilere Weise das Innenleben der Exilierten verhandelt.

Die bereits angeschnittene Metapher der Reise muss überdies als eines jener Beispiele genannt werden, die scheinbar nicht dezidiert an einen Kulturkreis gebunden ist, doch klar auf einem europäischen bzw. in *Tangos* auf einem kolonialgeschichtlichen Konzept basiert¹⁶⁰, weshalb sie sich in Verbindung mit dem Exil als äußerst problematisch erweist. Obgleich die europäische Geschichte schon seit Jahrhunderten von diversen Exilerfahrungen geprägt ist, scheinen in *Tangos* dennoch v.a. koloniale Phantasien die Darstellungen zu prägen, welche durch Solanas Auseinandersetzung mit Neokolonialismus erklärt werden können.

John Durham Peters fasst etwa die fundamentale Bedeutung des Exils für die westliche Gesellschaft folgendermaßen zusammen:

*„Exile is, perhaps, the central story told in European civilization: the human estate as exile from God, the garden Eden, the homeland, the womb, or even oneself. Thus Eisen (1986, xi) recasts the opening line of the Book of Genesis: „In the beginning there was exile.“ Current notions of exile, nomadism, and diaspora are inescapably tied to the Hebrew Bible, ancient Greece Christianity, and their divergent intellectual, artistic, and political afterlives.“*¹⁶¹

Dennoch zeigt sich das europäische Selbstverständnis durch das argentinische Exil bedroht und weist es als Gefahr von sich. Wie Peters später in seinem Aufsatz beschreibt, geht auch das französische Ideal des Bohèmes auf die nomadische, nicht an Nationalgrenzen gebundene Kultur der Roma zurück.¹⁶² Doch genau dieser KünstlerInnenstereotyp scheint sich paradoxerweise in *Tangos* durch die Präsenz der Exilierten bedroht zu fühlen. Es hinterlässt den Eindruck, dass zwar die Bohème Szene

¹⁶⁰ vgl. Arend, Stefanie: Interkulturelle Begegnungen. Europäer und Kannibalen in der (Reise-)Literatur der Frühen Neuzeit: von Kolumbus bis Wenzel, In: Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, S. 326 ff.

¹⁶¹ Durham Peters, John: exile, nomadism, and diaspora: the stakes of mobility in the western canon, In: Naficy, Hamid (Hg.): home, exile, homeland : film, media, and the politics of place, Routledge, New York 1999, S. 17

¹⁶² ebenda, S. 36 f.

eine unstetige, nomadische Tradition für sich beansprucht, sich jedoch durch erzwungene Migrationsbewegungen vor den Kopf gestoßen fühlt. Aus diesem Grund vermögen im Falle von *Tangos* die diversen Anspielungen auf Reisen einerseits zu zeigen, wie etwa die französische Bevölkerung durch diese euphemistischen Beschreibungen die Lebensrealität der Exilierten von sich in Distanz halten kann, andererseits skizzieren die auf Reisen bezogenen Darstellungen, wie eben den betroffenen Personen die Möglichkeit verwehrt wird neue Lebensräume in der sogenannten „alten Welt“ Europas kennenzulernen und sie somit trotz ihres jahrelangen Aufenthalts nicht ankommen können.

Hamid Naficy beschreibt in seiner Analyse des „Accented Cinema“ diverse Gegenstände, Orte oder auch Arten der Berichterstattung, die in den behandelten Filmen immer wieder vorkommen und die Exilerfahrung etwa vermehrt durch Reisemetaphern beschreiben.¹⁶³ Sowohl Bahnhofsszenarien, Zugfahrten, Flughäfen oder Tunnel sind wiederkehrende Elemente und Orte von essentieller Bedeutung in *Tangos*. Sie bieten zwar zugleich Raum für freudige Zusammentreffen und lang ersehnte Wiedersehen, doch sind sie gleichzeitig immer mit damit einhergehenden Abschieden verbunden sowie mit der Bewusstmachung, dass die Exilierten nicht denselben Weg wie die BesucherInnen gehen können, sondern in ihrer Mobilität eingeschränkt sind.

Diese Begegnungs- und Abschiedsszenen sind insofern von Relevanz, als dass sie einen frequentierten und oftmals reproduzierten Vorwurf seitens Gebliebener aufgreifen, welcher besagt, dass Exilierte in Europa ein luxuriöses Leben führen könnten und ihr Aufenthalt als eine Art Urlaub dargestellt wurde, wie diverse ZeitzeugInnenberichte belegen.¹⁶⁴ Es kommt somit zu einer doppelten, wenn auch widersprüchlichen Stigmatisierung der Exilierten, nämlich einerseits, dass sie als (mitte-links bis links-radikale) Menschen im politisch bedingten Exil, wie bereits angeschnitten, im Herkunftsland eine terroristische Gefahr darstellen würden, andererseits sie einer Art des Hedonismus beschuldigt werden, welcher das Verwerfen ihrer politischen Ideale miteinschließen würde. Beides vermag zwar Solanas in *Tangos* zu widerlegen, dennoch provozieren diese willkürlichen Anschuldigungen umso mehr, berücksichtigt man nur die Isolation, Immobilität und erlebte Gefangenschaft der Exilierten.

Ein anderes Bild, das Hamid Naficy zufolge stets in Verbindung mit dem Exil als

¹⁶³ vgl. Naficy, Hamid: *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001, 33 ff.

¹⁶⁴ vgl. Franco, Marina: *El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura, Siglo XXI*, Buenos Aires 2008, S. 78 ff.

Reisemetapher verwendet wird, ist jenes des Koffers.

*„The suitcase is a contradictory and multilayered key symbol of exilic subjectivity: it contains souvenirs from the homeland; it connotes wanderlust, freedom to roam, and a provisional life; and it symbolizes profound deprivation and diminution of one's possibilities in the world.“*¹⁶⁵

Der Koffer ist außerdem eines jener wenigen Elemente, die sowohl im Tanz als auch im realen Leben der Exilierten gezeigt werden. Als Teil der Choreographie, die eine Abschiedsszene darstellt, von flüchtigen Umarmungen getragen, die im Fluss der Bewegungen nicht innig werden können, wird der Koffer zum einzigen Stück, das aus der Heimat mitgenommen werden kann. Als Aufbewahrungsgegenstand, in dem Mariana die Fotos ihres verstorbenen Ehemanns versteckt, wird er für ihre Tochter Maria ein Bezugspunkt zum Herkunftsland, während er für die Mutter die mitzutragende Last bleibt. Eine ganz andere Funktion übernimmt der Koffer jedoch als Sammelbehälter für die Skizzen und Notizen von Juan Uno, wodurch er gleichzeitig zum schützenden Rahmen sowie zum Inbegriff der *tanguedia* wird.



Abb. 13: Pierre betrachtet die *tanguedia* im Koffer



Abb. 14: Koffer als Bestandteil der Choreographie

Als Pierre als neu eingesetzter Regisseur des Stücks Juan Dos in seiner Wohnung besucht, um die bisherigen Teile der *tanguedia* durchzugehen, erblickt er dort erst die sogenannte „*antología de Buenos Aires, una mitología*“¹⁶⁶, eine Wandmalerei, die ein

¹⁶⁵ Naficy, Hamid: *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001, S. 261

¹⁶⁶ Frei übersetzt: „*Anthologie von Buenos Aires, eine Mythologie*.“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 30

Sammelsurium aus unterschiedlichen künstlerisch tätigen Persönlichkeiten darstellt, welche das Schaffen von Juan Dos beeinflusst und inspiriert haben. Wenig später präsentiert Juan Dos die einzelnen, gar zerrissenen und losen Teile des Stücks, die er in einem Koffer aufbewahrt. „*Esta es la hermeneutica de Uno. Entendés Pierre?*“¹⁶⁷ fragt er, weist jedoch gleichzeitig darauf hin, wie nicht nur die auf den Fotos und Bildern an der Wand verewigten KünstlerInnen, sondern auch der Koffer als Sinnbild des Exils seinen künstlerischen Werdegang prägten. Ähnlich Solanas vorab analysierten stilistischen Neuorientierungen, geschieht auch im Leben des Akkordeon-Spielers ein Bruch durch die erzwungene Migration, der figurativ anhand des Koffers visualisiert wird und auf diese Weise auch für alle anderen beteiligten KünstlerInnen zu einem bestimmenden Element in ihren Lebensgeschichten wird.

Bahnhöfe ähnlich wie Flughäfen fungieren, obgleich sie Ankunfts- und Abfahrtspunkte darstellen, viel eher einerseits als Orte der Begegnung,¹⁶⁸ da hier Personen aus der Heimat getroffen werden, wie etwa Ana, eine argentinischen SchauspielerIn und Freundin von Mariana, die sich offensichtlich mit dem Militärregime zu arrangieren wusste, andererseits als Orte des Abschieds, wie etwa als Juan Dos Ex-Frau mit den Kindern nach Barcelona zieht oder seine Mutter durch den Tunnel am Flughafen sich ein letztes Mal zu ihm umdreht und kurze Zeit später zurück in Argentinien verstirbt.

Bereits an dieser Stelle kann man zu einer weiteren wiederkehrenden Handlung der Exilierten im Film von metaphorischer Bedeutung überleiten, nämlich dem vermehrten Suchen nach Kontakt zu Familie und Bekannten, die in Buenos Aires geblieben waren, durch Telefongespräche. Ähnlich wie in der choreographisch dargestellten Abschiedsszene in der *tanguedia*, die wenig befriedigend wirkt, doch die Abreise zum schnellen Auf Wiedersehen zwingt, scheint auch kein einziges Telefonat den erwünschten Effekt zu haben. In *Tangos* werden diese Sequenzen zwar überspitzt und komisch inszeniert, indem Miseria (schon der Name weist auf die „miserable“ Situation hin) die Telefonzellen so bearbeitet, dass die Gruppe von Exilierten auch ohne Münzen ihre Familien anrufen kann. Dennoch scheint es seine einzige Aufgabe im Film zu sein, dieses Kommunikationsrohr aufrechtzuerhalten.

Grinberg und Grinberg beschreiben das frequentierte Kontaktieren aus dem Exil als

¹⁶⁷ Frei übersetzt: „Das ist die Hermeneutik von Uno. Verstehst du, Pierre?“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 34

¹⁶⁸ vgl. Rodriguez Marino, Paula: Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988), Viedma, Universidad Nacional de Rio Negro 2013, S. 73 ff.

bedingt durch den verwehrtten Abschied, das hastige Eilen in die Ferne, weshalb fortwährend das Bedürfnis bestehen bleibt, am Telefon hören zu können, dass alles gut sei.¹⁶⁹ Gleichzeitig trägt dieses Handeln auch die Angst mit, beim nächsten Gespräch schlechte Nachrichten übermittelt zu bekommen, etwa dass eine nahestehende Person nicht mehr am Leben sei, wie es beispielsweise bei Juans Mutter im Film eintritt.

Es scheint allerdings auch hier einen generationalen Unterschied zu geben, Maria telefoniert mit ihrem Freund Cool und zeigt wenig Verständnis für die regelmäßigen Anrufe ihrer Mutter nach Buenos Aires, genauso umgekehrt. Auch für die Kinder Juans scheint die Telefonzelle zwar präsent, nicht jedoch das Bedürfnis nach zwischenmenschlicher Nähe über ein Telefongespräch begreifbar zu sein, wohingegen die Telefonzelle in ihrer kindlichen Vorstellung nur als geldfressendes Gerät („*Que comilón*“¹⁷⁰) mit ihnen interagiert.

Die Kinder scheinen dennoch diesbezüglich rational handeln zu können, denn auch die existentielle Bedrohung durch die reduzierten finanziellen Mittel, die ihnen zu Verfügung stehen, geht nicht an ihnen vorbei. Es zeigt sich ein klarer Interessenskonflikt, denn die Kinder und Jugendlichen, die weniger Bezug zu ihrem Geburtsland haben, sehen dennoch die finanzielle Belastung, die durch die langen Ferngespräche entsteht und sind sich ebenso darüber bewusst, wie dieses Geld ihre aktuelle Lebenssituation verbessern könnte. Gleichzeitig zeigen die Eltern wenig Verständnis für das Bedürfnis der Kinder sich in Paris eine Zukunft schaffen zu wollen.

Die junge Generation sieht in erster Linie die Vorteile, die ihnen Europa bietet, während aber die Eltern weiterhin eine Zukunft in Argentinien anstreben, von wo aus ihnen etwa die Großmutter noch Geld für die Schule schicken kann oder woher Juans Mutter Dollar in der Unterhose nach Europa schmuggelt, die sie schließlich in gar makabrer Weise in Paris angekommen die Toilette runterspült. Der stets mit Europa verbundene sowohl finanzielle als auch kulturelle Reichtum wird den Exilierten verweigert, wahrscheinlich auch dem jungen KünstlerInnen-Kollektiv um Maria, welches dennoch diesem Ideal nacheifert.

Auch das pompöse Auftreten der Besucherin Ana im Pelzmantel lässt das eigens kreierte Europabild brüchig werden. In Jeanine Meerapfels Produktion *la amiga* wird

¹⁶⁹ vgl. Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990, S. 185 ff.

¹⁷⁰ Frei übersetzt: „Welch Vielfraß“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 19

etwa der Pelzmantel bzw. dessen Geruch („*Mira, todas estas cosas tienen el mismo olor. Es Europa*“)¹⁷¹ als Inbegriff des alten Europas verstanden, die Kinder riechen daran und geben sich dem „european dream“ hin. Die Realität beweist aber das Gegenteil und so zeigt nicht nur Meerapfel indem letztendlich der Pelzmantel verkauft werden muss, sondern auch Solanas in *Tangos* durch die offensive Darstellung der prekären Situation, welcher die KünstlerInnen ausgesetzt sind, dass Europas in seinem humanistischen Anliegen versagt hat.

Diese Bilder und Reisemetaphern beschreiben somit die instabile Situation der Exilierten, die jedoch nicht zwangsläufig den Wunsch nach nationaler Zugehörigkeit artikulieren, sondern in erster Linie eine individuelle Sichtbarkeit anstreben. Es wird zwar die Exil-Community als Kollektiv inszeniert, dennoch verlangen die Darstellungen wohl eher eine Auseinandersetzung mit den einzelnen betroffenen Individuen und ein Aufbrechen pauschaler Kategorisierungen. Durch die Beschreibung des Exils als Zwischenstation einer langen Reise wird also nicht der erforderliche Grundstein dafür gelegt, dass die exilierten KünstlerInnen ankommen könnten, sich einen sicheren Rahmen bilden könnten und folglich ihre jeweils individuell motivierten Anliegen artikulieren könnten.

3.2.5.3 Tanz und Metapher

Die bisher genannte Visualisierung von Gegenständen und Orten bezieht sich primär auf die Randgruppenexistenz der Exilierten, doch gilt es auch hier auf die bereits erörterte räumliche Dimension des Exils hinzuweisen. Ähnlich etwa wie bei den beschriebenen Spiegelungen, können ebenso Bahnhöfe, Koffer oder Telefone das Bedürfnis hervorrufen zur gleichen Zeit hier und dort sein zu wollen. Im Gegensatz dazu können bedingt durch Zensur und staatlichen Terror bestimmte Erfahrungen zwar nur im Exil besprochen werden, müssen dennoch in der *tanguedia* subtil inszeniert werden, da sich Übersetzungen von weitaus weniger einschneidenden Erlebnissen bereits als erfolglos erwiesen.

Folter, sexuelle Übergriffe oder Entführungen können weder verbalisiert noch erzählend in Form einer Geschichte im Film dargestellt werden. Zahlreiche andere Produktionen

¹⁷¹ Frei übersetzt: „Hier, all diese Sachen riechen gleich. Das ist Europa“

La amiga, R: Jeanine Meerapfel, Argentinien/Deutschland 1988, DVD, Neue Visionen*Medien, Edition der Filmemacher, min. 2

des post-diktatorischen Filmschaffens arbeiten zur Thematisierung solcher Erfahrungen mit *Flash-backs*. Solanas allerdings setzt diese filmische Methode nur ein einziges Mal in *Tangos* ein, als die Entführung Marias Vater gezeigt wird. Die kurze Sequenz von nur wenigen Sekunden wird jedoch nicht in den narrativen Strang eingebaut, sondern verfolgt eher das Ziel einen Überraschungseffekt zu bewirken, die Willkürlichkeit darzustellen, der die meisten ins Exil getriebenen Menschen vor dem Fortgehen ausgesetzt waren. Mehr denn zur Verdeutlichung der vergangenen Geschehnisse dient die Sequenz im Sinne Deleuze als Kristallbild und auf diese Weise zur Veranschaulichung, dass nicht etwa der aktuelle zeitliche Rahmen der einzig relevante ist, sondern von Vorhergegangenen bedingt wird und somit mit einer linearen Chronologie bricht.¹⁷²



Abb. 15: Mariana auf der Flucht in der *tanguedia*



Abb. 16: Gewaltszene in der *tanguedia*

Die ebenfalls genannte Traumatisierung der Exilierten wird also nicht anhand von *Flash-backs* versucht zu visualisieren, sondern findet direkt Eingang in die gegenwärtige Situation durch den Tanz sowie durch Bühnenrequisiten im Theater oder in privaten Räumlichkeiten.

Der Tanz muss folglich in seinen unterschiedlichen zeitlichen Dimensionen behandelt werden, einerseits als Instrument der ZeugInnenschaft bezüglich vergangener Ereignisse in Form einer visuellen, körperlichen Sprache, andererseits als Instrument des Widerstandes, welches einerseits vermag Widerstand vor dem Exil bzw. während der Diktatur zu thematisieren, andererseits das einzig verfügbare Werkzeug des Widerstandes in der aktuellen Exilsituation sowie auch in der Phase der Re-

¹⁷² vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 95 ff.

Demokratisierung darstellt.

Hierzu bedarf es der Erläuterung eines weiteren essentiellen Elements in *Tangos*, welches jedoch nicht als reines Bühnenrequisit analysiert werden kann, sondern gleichzeitig ständige Begleiterin in jeglichen Alltagssituationen ist sowie auch selbst von den TänzerInnen internalisiert wird und eine Identifikation damit passiert.

Puppen finden sich in fast allen Akten, Räumlichkeiten und künstlerischen Umsetzungen in *Tangos*. Um jedoch klar zu machen, weshalb genau sie von fundamentaler Bedeutung für die tänzerischen Darstellungen sind, müssen erst diverse Bedeutungsebenen von Puppen im kulturhistorischen Kontext erörtert werden.

Die Darstellungen erinnern etwa an die Arbeiten von Cindy Sherman aus den 1980er und 1990er Jahren, in denen sie in den Reihen *Disasters* und *Sex Pictures* Puppenfiguren bzw. oft nur Körperteilprothesen inszeniert, die durch entfremdende Posen schockieren.¹⁷³ Dieser provozierte Schockeffekt in Shermans Serien führt schließlich zu einer Reflexion von Zuschreibungen diverser Identitätsmerkmale, die wiederum unterschiedliche Formen der Diskriminierung bedingen - etwa traditionelle Rollenbilder, Sexualitäten oder Gruppenzugehörigkeiten - und somit auch für *Tangos* wichtige Analysepunkte eröffnen.

In der Geschichte des Films stellen Puppen unterschiedlichste Bedürfnisse dar und erfüllen eine Vielzahl von Funktionen, die jedoch nicht alle auf die Inszenierung in *Tangos* zutreffen. Eine dieser Funktionen versteht Puppen als Kommunikationsersatz, welcher zwar in Solanas Film stets gesucht wird, jedoch die Puppen eher als kommunikatives Element für den Film dienen, nicht aber für die KünstlerInnen als GesprächspartnerInnen fungieren. In Fortsetzung dazu würde sich ebenfalls die kindliche Konnotation der Puppe als Spielgegenstand anbieten, da Exilierte wie bereits erörtert durch den Sprachverlust eine Art Regression erleben, die sie ähnlich der kindlichen Erfahrung aus Gesprächssituationen exkludiert. Doch auch diese Interpretation würde noch nicht die Identifikation mit den Puppen erklären. Die Puppe als Doppelgängerin würde dem schon näher kommen, doch lassen sich im Film bereits zahlreiche andere Anspielungen auf Doppelungen festmachen, weshalb es auch hierfür nicht der stets präsenten und grotesken Inszenierung von Puppen bedarf.¹⁷⁴

Die physische Ähnlichkeit von Menschen und Puppen, welche auch die Erklärung als

¹⁷³ vgl. Cruz, Amanda: Cindy Sherman : retrospective, Thames and Hudson, London 1997, S. 1-49

¹⁷⁴ vgl. Wulff, Hans J.: Mannequins: Kulturgeschichtliche, semiotische und ästhetische Aspekte der Schaufensterpuppe im Film, In: KulturPoetik: Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/ Journal of Cultural Poetics, 2012, Vol.12 / 1, S.72-91

Doppelgängerin bedingt, ist hingegen insofern relevant, als dass sie die Möglichkeit zur Identifikation eröffnet, wenn auch nicht mit der eigenen gespaltenen Persönlichkeit, sondern mit vormalig im Leben der Exilierten präsenten Personen.



Abb. 17: Puppen im Theater



Abb. 18: Puppen im Theater

Die Puppen fungieren in diesem Sinne als eine Art fehlende Bezugsperson, die zwar in dieser Form physisch präsent ist, jedoch gleichzeitig inaktiv bleibt. In diesem Wechselspiel, welches die Figuren an der Grenze zwischen Leben und Tod visualisiert, können sie stellvertretend für jene Menschen gelesen werden, die von staatlichen Organisationen entführt wurden. Der Begriff *desaparecidos* bezeichnet Betroffene jener Aktionen der Militärjunta, die sogenannte „innere Feinde“ versuchten zu eliminieren. Das Verschwindenlassen von Personen, in Regierungskreisen unter dem Namen „*plan antisubversivo*“¹⁷⁵ bekannt, verfolgte nicht nur das Ziel die betroffenen Personen aus der Gesellschaft auszuschließen, sie in Arbeitslagern zu sammeln und schließlich zu ermorden, sondern diente primär der absoluten Auslöschung ihrer Existenz. Durch diese Strategie wurden rund 30.000 Menschen umgebracht, sie wurden ohne jegliche Spur aus dem Verkehr gezogen und den Angehörigen wurde jegliche Information verweigert, was mit den *desaparecidos* geschah.¹⁷⁶

Sowohl aufgrund des fehlenden Wissens seitens der Angehörigen, ob die Betroffenen stets am Leben waren oder nicht, als auch durch die Vielzahl an verschwundenen Menschen, die im Widerstand in diversen bewaffneten oder unbewaffneten Organisationen tätig waren, scheint die Annahme nahe zu liegen, dass es genau diese Personen sind, die durch die Puppen im Film dargestellt werden sollen. Eben hier kann

¹⁷⁵ Novaro, Marcos: *Historia de la Argentina: 1955-2010, Siglo XXI*, Buenos Aires 2011, S. 143

¹⁷⁶ vgl. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/479.html> (11.11.15, 12.20)

die Schnittstelle zwischen Leben und Tod festgemacht, die Funktion der Puppen gänzlich erfüllt werden, wodurch diese Annäherung auch viele weitere Aspekte eröffnet, die mit den Gewalttaten der Militärjunta in Verbindung gebracht werden können. Durch die Verbindung von Tanz und der Inszenierung von Puppen können die Exilierten schließlich über die erfahrene Gewalt in Form von Folter oder sexuellen Übergriffen sprechen.¹⁷⁷

Bereits während des ersten Erscheinens der Jugendlichen in *Tangos* bedienen sie sich diverser Tanzbewegungen, die durch ihre statische Körperhaltung und ruckartigen Gesten eine parodistische Darstellung von Puppen nahelegen. Sie werden jedoch nicht von den Figuren umgeben, die sie darstellen, scheinen trotzdem von den Erfahrungen der Eltern beeinflusst zu sein, was auf eine transgenerationale Traumatisierung schließen lässt.¹⁷⁸ Vor allem die Eltern widmen in der *tanguedia* eine eigene Tanzsequenz diesem Grenzgebiet zwischen menschlichen, fließenden Bewegungen und der Statik der Puppen. Umgeben von tatsächlichen Puppen beginnen die TänzerInnen die Szene mit minimalistischen, schnellen Bewegungen als Imitation dieser BegleiterInnen, bis sie schließlich zu den sanften und langsamen Posen des Tangos überleiten. Es zeigt sich somit, dass die Puppen als *desaparecidos* Teil der Identität der exilierten KünstlerInnen sind, während sie für die Jugendlichen eine wohl eher undefinierte bzw. unzuordenbare Konstante darstellen. Dies scheint das Resultat dessen zu sein, dass die Eltern kaum über ihre Erfahrungen sprachen, keinen Raum zur Aufarbeitung fanden, womöglich auch aus Schutz ihren Kinder nicht von den Geschehnissen erzählten, diese aber dennoch deren psychologische Entwicklung beeinflussten.¹⁷⁹

Da es allerdings die KünstlerInnen der *tanguedia* sind, die in Form des Tanzes jene Geschichten erzählen, die zum Teil von den Verschwundenen erlebt wurden, drängt sich die Frage auf, wie diese Identifikation bzw. die Vereinnahmung der Erfahrungen seitens der Exilierten gerechtfertigt werden kann.

Cathy Caruth beschreibt etwa zu Beginn ihres Buches *Unclaimed Experience. Trauma,*

¹⁷⁷ vgl. Ciallella, Louise: Between the Look (la mirada) and the Escape (la fuga): The Imaging of Women in Solanas' La hora de los hornos and Tangos/El exilio de Gardel, In: Feminist Media Studies, November 2003, Vol.3, Nr. 3, S. 306 f.

¹⁷⁸ vgl. Blankers Elisa: A new generation: How refugee trauma affects parenting and child development, Utrecht University, Utrecht 2013, S. 30 ff.

¹⁷⁹ vgl. Preitler, Barbara: Ohne jede Spur ... : psychotherapeutische Arbeit mit Angehörigen "verschwundener" Personen, Psychosozial-Verl., Gießen 2006, S. 217 ff.

Narrative, and History die sogenannte Parabel von der Wunde und der Stimme¹⁸⁰, indem sie sich auf Freuds Text *Jenseits des Lustprinzips* bezieht. Sie weist hier der Stimme als Zeugnis einer Wunde einen spezifischen Ort zu, wodurch die Toten die Lebendigen der erfahrenen Ungerechtigkeiten anklagen können. Der Widerspruch liegt allerdings darin, dass die Stimme somit Zugang zu einer traumatischen Erfahrung bietet, deren Wahrheit also bezeugt, gleichzeitig jedoch das Wissen um diese bezeugte Wahrheit unerreichbar bleibt. Freud beschreibt etwa in seinem Text, dass Tankredi unwissentlich seine Geliebte Clorinde ermordet, daraufhin im Zauberwald einen Baum schlägt, aus dessen Wunde nicht nur Blut, sondern auch die Stimme Clorindes strömt, die Tankredi für die Tat anklagt. Allerdings geschieht dies erst in der Wiederholung der Tat, wodurch er sich seiner eigenen Handlung bewusst wird, indem die Stimme Clorindes die Wahrheit aus erster Hand bezeugt.¹⁸¹

Da es sich allerdings um die Stimme einer Toten handelt, stellt sich die Frage, ob diese, wie Caruth argumentiert, als Zeugnis herangezogen werden kann, oder ob es sich etwa im Falle von *Tangos* nicht eher um die Schwierigkeit der Überlebenden über eben diese Wunde zu sprechen, handelt.



Abb. 19: Jugendliche parodieren Puppen



Abb. 20: Eltern identifizieren sich mit Puppen

Durch die Verschmelzung der Puppen und der TänzerInnen in der *tanguedia* entsteht der Eindruck der Identifikation bzw. der Berufung auf die Opfer, doch obgleich sie in Form von Puppen physisch präsent sind, wird ihnen keine Stimme zur Anklage bzw. um

¹⁸⁰ vgl. Caruth, Cathy: *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1996, S. 1-9

¹⁸¹ vgl. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, In: ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 208 ff.

Zeugnis geben zu können, zugestanden. Ihnen wird in der Choreographie des Tanzes die Möglichkeit zur Mitteilung gegeben, was naheliegt, da selbst die lebenden Exilierten keine verbalisierte Form des Ausdrucks finden, dennoch das Anliegen entsteht den Opfern Anerkennung zu schenken. Durch eine solche Anerkennung würden folglich auch die Exilierten im Film die Chance bekommen selbst die dadurch entstandenen Wunden bzw. das Trauma thematisieren zu können.

Noch direkter passiert diese Anklage bzw. das Zeugnis der Toten in Solanas folgender Produktion *Sur*, in welcher der Regisseur einen *desaparecido* wieder auferstehen und selbst seine Geschichte erzählen lässt.

Doch während es sich hierbei um ein filmisches Mittel handelt, das dem Zeugen durch die Wiederauferstehung eine Stimme verleiht, so bietet sich für die Exilierten in *Tangos* diese Möglichkeit nicht. Sie können tatsächlich nicht für die Toten sprechen, doch ihnen Gehör schenken, wie es etwa Ulrich Baer fordert.

*„Eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, daß sich der Zeuge in seiner Erzählung an einen anderen richtet. Die persönlichen Belange des Zeugen werden erst in der Ansprache an andere überschritten, und die Aussage des Zeugen steht erst dann, durch diese Ansprache und diesen Anruf um Gehör, für eine universelle Wahrheit ein. Zeugen verlangen von ihrem Publikum eine Antwort, und diese Forderung verhallt ungehört, wenn niemand zuhören will oder kann.“*¹⁸²

Vor genau diesem Problem stehen die KünstlerInnen in *Tangos*, denn durch die erzwungene Migration ist klar, dass ihnen das Gehör durch Zensur und andere repressive Maßnahmen verweigert wird. Wie aber bereits vorab erörtert, geht es bedingt durch die Exilsituation in erster Linie um eine ZuhörerInnenschaft in Frankreich, die erreicht werden soll. Gescheiterte Übersetzungen verhindern nun die Abgabe eines Zeugnisses, wodurch folglich auch keine Antworten darauf entstehen und die Verantwortung bezüglich der historischen Erfahrung als auch der historischen Wahrheit nicht wahrgenommen wird.

Da also die verbalisierte Sprachebene zum Scheitern verurteilt ist, da weder die Toten bzw. *desaparecidos* über eine Stimme verfügen, noch die Exilierten aufgrund missglückter Übersetzungen Zugang zu einem zuhörenden Publikum haben, bleibt einzig die Möglichkeit einer körperlichen, darstellenden Form der Sprache, die durch Tanz die Erzählungen agieren lässt. Die Inszenierung des eigenen Körpers garantiert

¹⁸² vgl. Baer, Ulrich: Einleitung, In: Baer, Ulrich (Hg.): ‚Niemand zeugt für den Zeugen‘. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 7

zwar immer noch keinen Erfolg in der Übersetzung der Anliegen, doch erlaubt sie zumindest die Sichtbarmachung dessen, was versucht ein Publikum zu erreichen.

Ein essentielles Argument für die Wirksamkeit der körperlichen Darstellung ist die Tatsache, dass vermehrt eben leibliche Erfahrungen zur Traumatisierung führten. Etwa die getanzte Vergewaltigungsszene kann als Beispiel sexueller Gewalt mit traumatisierenden Folgen genannt werden. Auch Verfolgung und Folter zielen primär darauf ab, einen Menschen psychisch zu brechen, ohne ihn zu töten, was v.a. durch Übergriffe in die Intimsphäre einer Person gelingt¹⁸³. Diverse ZeitzeugInnenberichte bestätigen etwa, wie durch Schläge auf die Brust oder Genitalien die Folter sich sexueller Formen der Gewalt bedient¹⁸⁴, die nicht nur die physische Integrität eines Menschen gefährden, sondern eben auch die psychische.

Es scheint hier wiederum ein Rückbezug auf das Einsetzen von Puppen, etwa auch im Sinne Cindy Shermans, im Bühnenbild sinnvoll, denn eine weitere frequentierte Interpretation von diesen Figuren stellt ihre sexuelle Komponente ins Zentrum. Puppen werden in diesem Sinne als Hinweis einer problematischen sexuellen Entwicklung gesehen¹⁸⁵, die natürlich durch traumatisierende Erfahrungen, v.a. wenn sie sexueller Natur sind, beeinflusst werden kann.

Doch auch weiters kann die Folter, wie sie etwa während der argentinischen Militärdiktatur praktiziert wurde, zu einer völligen Entwertung der menschlichen Souveränität führen, indem andere Menschen über den eigenen Körper sowie auch dessen Reproduzierbarkeit verfügen. Sowohl in der Choreographie angedeutet, als auch durch Baby- und Kinderpuppen gezeigt, hatten diese Übergriffe auf die Intimität v.a. für entführte Frauen gravierende Folgen. Viele schwangere Frauen waren während der Inhaftierung fortwährender Folter ausgesetzt, sobald sie das Kind gebaren, wurden sie ermordet, während die Kinder zu regimetreuen Familien gebracht wurden. Es handelte sich also nicht mehr bloß um das Auslöschen der Person, welches von grausamster Folter begleitet war, sondern um das Verhindern einer zukünftigen Form der Erinnerung

¹⁸³ vgl. Fiechtner, Urs M.: Folter : Angriff auf die Menschenwürde, Horlemann, Amnesty International Deutschland, Bad Honnef 2008, S. 45 ff.

¹⁸⁴ <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/26.html> (11.11.15, 14.20)

“Durante días fui sometido a la picana eléctrica aplicada en encías, tetillas, genital, abdomen y oídos. Consegui sin proponérmelo, hacerlos enojar, porque, no sé por qué causa, con la «picana», aunque me hacían gritar; saltar y estremecerme, no consiguieron que me desmayara.”

¹⁸⁵ vgl. Wulff, Hans J.: Mannequins: Kulturgeschichtliche, semiotische und ästhetische Aspekte der Schaufensterpuppe im Film, In: KulturPoetik: Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/ Journal of Cultural Poetics, 2012, Vol.12 / 1, S. 81 ff.

an die betroffene Person.¹⁸⁶

Mit diesem Wissen, welches keiner anklagenden Zeugenschaft der Toten bedarf, da die Strategie des Verschwindenlassens von Personen sowie auch die extremen Formen der Folter allseits bekannt waren - nicht nur Gerardo und Alciras Tochter wurde entführt, auch Ana spricht offen darüber („*ya no se tortura como antes*“¹⁸⁷) – bleibt zwar der Tanz eine Form der bezeugenden Mitteilung, wird jedoch ebenfalls zu einem Werkzeug des Widerstandes.

Lassen sich etwa die Darstellungen Solanas durch ästhetische Grenzüberschreitungen als Versuch widerständiges Denken thematisieren zu können, lesen, so finden diese nur Anklang indem sie als solche erkannt werden, was bedeutet, dass sie ebenfalls ein Publikum dafür benötigen. Werden allerdings jegliche Formen der Kommunikation nach außen verweigert, somit auch die damit einhergehenden widerständigen Aktionen verhindert, so bleibt in dieser Isolation nur der eigene Körper als Mittel zur politischen Positionierung übrig.

Folgt man hier etwa Judith Butlers Überlegungen zur *Politik des Todestriebes*. *Der Fall der Todesstrafe* so lässt sich in der Verbindung aus Todestrieb und Lustprinzip ein dekonstruktives menschliches Verhalten erkennen¹⁸⁸. Bieten also Situationen wie das Exil keine Möglichkeit zur politischen Partizipation, da sie wie vorab erörtert als eine Art der Gefangenschaft erlebt werden, so bleibt der Körper das einzige Mittel, um gesellschaftliche Aufmerksamkeit zu erlangen. Während etwa inhaftierte Menschen in Gefängnissen beispielsweise nur durch Verweigerung der Nahrung und in diesem Sinne durch die Absage an die eigene körperliche Ökonomie die normenschaaffenden Prozesse solcher Institutionen beeinflussen können¹⁸⁹, so bleibt den Exilierten in der erlebten sozialen und politischen Isolation auch nur der Einsatz des Köpers, um sich gegen die auferlegte passive Existenz widersetzen zu können. Dies heißt, dass im Falle von *Tangos* durch im Theater geschaffene Wiederholungsprozesse nicht nur Normen entstehen, sondern eben auch dekonstruiert werden können.¹⁹⁰

¹⁸⁶ vgl. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/302.html> (11.11.15, 14.20)

¹⁸⁷ Frei übersetzt: „*Es wird nicht mehr wie früher gefoltert*“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 48

¹⁸⁸ vgl. Butler, Judith: *Politik des Todestriebes. Der Fall der Todesstrafe*, Sigmund Freud Vorlesung 2014, Turia + Kant, Wien / Berlin 2014, S.31-62

¹⁸⁹ vgl. Butler, Judith: *Politik des Todestriebes. Der Fall der Todesstrafe*, Sigmund Freud Vorlesung 2014, Turia + Kant, Wien / Berlin 2014, S. 59 ff.

¹⁹⁰ vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, 16. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012, S. 209-218

Sicher erlaubt der Film auch einige andere Annäherungen an das Thema des Widerstandes, etwa in Form von durch Stiegenhäuser fliegende Zetteln, die an Flugblätter erinnern, durch Juan Unos Aufforderung die *tanguedia* trotz politischer Repression und Zensur fortzusetzen, oder aber durch Solanas Verweigerung in der Rolle des Angel unter den gegebenen Bedingungen das Stück weiterzuführen. Juan Dos spricht etwa auch über die Thematik des Widerstandes, sowie deren Beziehung mit dem Exil und erklärt Pierre, dass sowohl ein Risiko bestehen würde, indem man im Land bleibt, wie Juan Uno, als auch, wenn man die Entscheidung trifft, ins Exil zu gehen, wie Juan Dos. Er behauptet „*la decisión de ser es siempre un riesgo*“¹⁹¹, natürlich in Berücksichtigung dessen, dass die ProtagonistInnen des Films eindeutig zu den KritikerInnen des Militärregimes zählen. Dennoch stellen sie sich dieser Herausforderung und leisten aufgrund fehlender Partizipationsmöglichkeiten, dominierender Abhängigkeitsverhältnisse und misslungener Übersetzungen durch jenes eine Mittel Widerstand, über das sie trotz der politischen und sozialen Isolation verfügen, nämlich ihren Körper. In diesem Sinne zeigen die dargestellten Leibeserfahrungen bzw. der Tanz, dass er „*ein Weg zu einer Rückkehr zum Körper sein kann, dem Körper als einem gelebten Ort der Möglichkeiten, dem Körper als einem Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten*.“¹⁹²

Es stellt sich nun die Frage, ob diese Form des Widerstandes nötig gewesen wäre, würde es sich nicht um die Exilsituation handeln, sondern hätten die betroffenen Personen erst danach in Argentinien über die Gewalttaten sprechen wollen.

Der Film allerdings stammt aus dem Jahr 1985 und entstand somit nach dem politisch bedingten Exil in den ersten Jahren der Post-Diktatur während der Re-Demokratisierungs-Phase Argentinien. Selbst nach der Rückkehr konnten viele Exilierte nicht über ihre Erfahrungen sprechen, waren von Stigmatisierungen durch Gebliebene betroffen und wurden oft mit dem Vorwurf konfrontiert, sie seien durch ihr politisches Engagement selbst eine Gefahr für die Bevölkerung. Exilierte unterlagen also oft völlig unabhängig von ihren Beweggründen, weshalb sie das Land verließen, der Unterstellung, dass sie in Organisationen verstrickt waren, die bewaffneten Widerstand leisteten. Diese Kategorisierung basiert einerseits auf der Propaganda der Militärjunta, die eben solche Anschuldigungen forcierte, um durch das Schüren eines

¹⁹¹ Frei übersetzt: „Die Entscheidung zu sein, ist immer ein Risiko“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 29

¹⁹² Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, 8. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014, S. 10-11

Angstklimas potentielle widerständige Handlungen zu unterbinden¹⁹³, andererseits findet sie ebenso nach Beendigung der Militärherrschaft durch die Verbreitung der sogenannten „teoría de los dos demonios“ / „Theorie der zwei Dämonen“ Anklang. Auch Ernesto Sabato, Schriftsteller und erster Vorsitzender der *Kommission zur Aufdeckung der Verbrechen der Militärdiktatur (CONADEP)*, welche Teil der Menschenrechtsorganisation *Nunca Más* ist, bediente sich dieser Vorurteile und schrieb im Vorwort der Stellungnahme des *Nunca Más* – welches erst 2006 verändert wurde¹⁹⁴ – dass die beiden politischen Extreme, wozu er sowohl die rechtsradikale Militärjunta, als auch linke Guerrilla-Organisationen zählt, die Verantwortung für die kulminierende Gewalt ab 1976 tragen würden.¹⁹⁵ Zwar bemerkt er das unverhältnismäßige Ausmaß an Gewalt seitens der Militärjunta als Antwort auf linke militante Aktionen, dennoch prägt er dadurch maßgeblich ein Bild, welches linken Ideologien bzw. progressiver Regimekritik per se eine potentielle Gefahr zuschreibt.

Solche Anschuldigungen führten schließlich dazu, dass Exilierte nach der Rückkehr versuchten ihre Biographien so unpolitisch wie nur möglich dazustellen. Selbst wenn viele Exilierte von fundamentaler Bedeutung für den organisierten Widerstand gegen die Menschenrechtsverletzungen der Militärdiktatur waren, so lässt sich in diversen ZeitzeugInnenberichten dennoch erkennen, dass viele exilierte Personen aus Reaktion darauf sich davon zu distanzieren versuchten und erst später über ihr politisches Engagement sprechen wollten.¹⁹⁶

Dies erklärt natürlich auch, dass Solanas in *Tangos* expliziten Aufforderungen zu widerständigen Aktionen keinen Raum gibt, sondern anhand subtiler Anspielungen sowohl Widerstand thematisiert, als auch zeigt, wozu die Verweigerung politischer Partizipation gewisser sozialer Gruppen führen kann, etwa im Falle der Exilierten zum Einsatz des eigenen Körpers als Werkzeug des Widerstandes.

Um nun aber auf die Visualisierung dieser erörterten Problematik zurückzukommen, so ist dennoch bemerkenswert, dass etwa auch die Dämonisierung politischer Ideologien in

¹⁹³ vgl. „La campaña antiargentina“ : Novaro, Marcos: *Historia de la Argentina: 1955-2010, Siglo XXI*, Buenos Aires 2011, S. 156

¹⁹⁴ vgl. <http://www.lanacion.com.ar/807208-controversia-por-el-prologo-agregado-al-informe-nunca-mas> (11.11.15, 15.40)

¹⁹⁵ vgl. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/> (11.11.15, 15.40)

¹⁹⁶ vgl. Franco, Marina: *Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino*, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 6 ff.

Eingesehen unter: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/dictaduraactitudes_franco.pdf (11.07.2015, 13.30)

der Choreographie der *tanguedia* aufgegriffen wird. Die Sequenz namens „*Uno en Buenos Aires*“¹⁹⁷ zeigt etwa eine Frau mit roter Perücke, die durch die dunkle Atmosphäre der Theaterräumlichkeiten durch die stechende Farbe hervorgehoben wird und bedrohlich wirkt. Sie bleibt allerdings eine Unbekannte, die Juans Arbeit zu sabotieren versucht und ihn immer wieder in die Enge treibt. Sie wird als eine Art Phantom inszeniert, das nicht selbst, wie die Männer in dunklen Anzügen und Hüten, Juan verfolgt, sondern ständig und überall zugleich ist – genau wie es die Exilierten für sich wünschen würden. Die Frau stellt also die Personifikation des dämonisierten Bösen dar, das die repressiven Handlungen der Regierung unterstützt und sich gegen die kritische Kunstproduktion Juans stellt. In *Tangos* gibt es also keine zwei Dämonen, keine zwei Gewaltquellen, wie sie etwa auch Elizabeth Jensen beschreibt¹⁹⁸, sondern nur die Gewalt ausgehend von staatlichen Organen, die sich terroristischer Mittel zum Machterhalt bedienen.



Abb. 21: Juan Unos Schriften des Widerstandes



Abb. 22: „dämonisches“ Böses zerstört die Schriften

Der bewaffnete Kampf von Widerstandsorganisation, wie etwa der peronistischen Vereinigung der Montoneros oder dem PRT-ERP (Partido Revolucionario de Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), konnte spätestens seit Ende der 1970er Jahre durch ihre Entscheidung die Führungsspitze ins Exil zu verlegen nicht mehr als Bedrohung im Land wahrgenommen werden¹⁹⁹, unabhängig davon, ob sie

¹⁹⁷ Frei übersetzt: „*Uno in Buenos Aires*“

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 40

¹⁹⁸ vgl. Jensen, Elizabeth: Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones, In: MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos Nummer 1, Oktober 2013, S. 77-97

¹⁹⁹ vgl. Franco, Marina: El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura, Siglo XXI, Buenos Aires

diese tatsächlich darstellte. So erweist sich die Inszenierung der einen dämonisierten Kraft in *Tangos* als nachvollziehbar und zentral, um auch während der Nachwehen der Militärdiktatur kritische Gedanken, ausgehend von der choreographischen Aufbereitung des Tanzes und dessen widerständigen Potentials, bezüglich revisionistischer Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur im cineastischen Schaffen der Re-Demokratisierung Argentiniens festmachen zu können.

Obgleich also der Film 1985 erst nach dem Ende der Diktatur entstand, bleiben dennoch fortwährend gewisse Kontinuitäten der staatlichen Gewaltherrschaft v.a. in Form gesellschaftlicher Strukturen und Narrative sowie denunzierender Handlungen übrig.²⁰⁰

Der Tanz bzw. die Verweigerung der Reproduktion normativer Vorschriften durch die Entökonomisierung des Körpers ist also nicht bloßes Ausdrucksmittel des Widerstandes im als Gefangenschaft erlebten Exil, sondern erfüllt auch nach der Rückkehr, obgleich hier keine scheiternden Übersetzungsprozesse mehr wirken, diese Funktion der politischen Positionierung, die Solanas in *Tangos* sowohl von französischer als auch argentinischer Seite einfordert. Er forciert dies allerdings nicht durch explizite Äußerungen oder eindeutige Darstellungen innerhalb der Choreographien, noch verwendet er unterstützende filmische Mittel, um die Tanzsequenzen verständlicher zu machen, oder, wie im Falle der Performances der Jugendlichen, musikalische und kommentierende Erörterungen. Er lässt den Tanz aus der Distanz wirken, die Kamera fokussiert nur selten die eiligen Füße der TänzerInnen, die wiederum auf das reisende, rastlose und auf Ankunft wartende Dasein der Exilierten anspielt, doch, wie Dorothee Ott schreibt, „(e)s ist kein Mangel der Inszenierung, sondern die Absicht des Regisseurs, dass sich die Bedeutung der Tanzszenen auf dem Theater nur bis zu einem gewissen Grad erschließt.“²⁰¹

Während die ständig begleitenden Puppen in Großaufnahmen gezeigt werden, bleiben die Gesichter der TänzerInnen meist unerkennlich, denn es sind sie, die ihre Geschichten noch erzählen, einem Publikum mitteilen müssen und diese auch in verbalisierter Form festhalten müssen, um mit jenen Kontinuitäten brechen zu können, die auch fortwährend die Existenz der Puppen bzw. der *desaparecidos* in Frage stellen.

2008, S. 127 f.

²⁰⁰ vgl. Roninger Luis / Sznajder, Mario: Menschenrechtsverletzungen in Argentinien: Kollektives Erinnern und Vergessen nach der Redemokratisierung, In: Smith, Gary / Margalit, Avishai (Hg.): Amnestie oder Die Politik der Erinnerung in der Demokratie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S.164 ff.

²⁰¹ Ott, Dorothee: Shall we dance and sing? : zeitgenössische Musical- und Tanzfilme, UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2008, S. 90

5. Résumé

Das primäre Anliegen der vorliegenden Arbeit war es einerseits zu erörtern, welche politische Intuition der Film verfolgt, andererseits, welche politischen Handlungsräume sich darin für die von der Exilerfahrung geprägten Menschen ergeben.

Durch die Re-Inszenierung des Tangos, nicht nur als essentieller und existentieller Bestandteil des Films, sondern auch in seiner titelgebenden Funktion, bewirkt Solanas eine direkte Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis und bedingt somit den Rückbezug auf die ursprüngliche Funktion der Musik, die vermochte marginalisierte Gruppen sichtbar und hörbar zu machen. Er greift somit auf seit Jahrzehnten kursierende Narrative zurück, welche, wie der Film ebenfalls thematisiert, die Militärdiktatur in Argentinien (1976-1983) versuchte aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein zu verdrängen. Dennoch können genau diese Narrative im Exil aufgenommen und reflektiert werden, was durch Zensur und andere restriktive Maßnahmen im diktatorisch geführten Argentinien nicht mehr möglich war.

So offensichtlich die Kritik an der Militärdiktatur scheinen mag, so schwierig erweist sich die Darstellung des Erlebten sowie das Kommunizieren des ambivalenten Verhältnisses der Exilierten zu Frankreich.

Obleich narrativ Kritik an der isolierten Exilsituation geübt wird, ist dennoch die visuelle Ebene in *Tangos* die ausdrucksstärkere. Sowohl beklemmende Darstellungen von Räumlichkeit, als auch die fragmentierte Zeitlichkeit des Films prägen das Gesamtbild und eröffnen in der Analyse erste Ansatzpunkte dafür, was der Film und die Exilierten darin vermitteln wollen.

Durch die Visualisierung von Heterotopien verleiht Solanas dem Film ein zwar drückendes Gegenwartsbild, doch ermöglichen sie sowohl ein hoffnungsvolles Zukunftsbild, als auch Perspektiven zur politischen Emanzipation. Heterotopien bieten insofern das Potential politische Handlungsräume auszubauen, indem sie Orte sind, an denen normenformierende Prozesse reflektiert und dekonstruiert werden können.

Die Zeitlichkeit des Film, welche durch die traumatischen Erfahrungen sowohl von Fragmentierung geprägt ist, als auch zirkulierend dargestellt wird, bricht Solanas durch den Einbezug von historischen Persönlichkeiten. Diese bieten wiederum direkten Zugang zum kollektiven Gedächtnis und verstärken durch das damit einhergehende partizipative Geschichtsverständnis gleichzeitig ein partizipatives Politikverständnis in der aktuellen Situation.

Zwar bleibt dies im Film in erster Linie eine direkte Forderung seitens des Regisseurs und wird nur implizit von den ProtagonistInnen verlangt, doch zeigt Solanas auch selbst durch den Einsatz filmischer Mittel und das Vermischen von Genres, Stilen oder unterschiedlichen Traditionen, wie eine gleichwertige Interaktion produktiv wirken kann. In der Tradition seines vorhergehenden Filmschaffens verbindet Solanas die Ästhetik des Dritten Kinos mit dem französischen Filmverständnis, indem er sowohl dokumentarische als auch der Nouvelle Vague zuzuordnende Elemente in *Tangos* nebeneinanderstellt. Auch durch das Vermischen stilistischer Strömungen, wie etwa des Surrealismus und des Magischen Realismus, die wiederum repräsentativ für die jeweilige geographische Region gedacht werden müssen, oder durch unterschiedliche Ansätze im Theaterschaffen, die erst in Ergänzung zueinander die volle Wirkung erreichen, visualisiert Solanas das produktive Potential interagierenden Kunstschaffens. Dennoch ist er sich hier seiner privilegierten Position als international anerkannter Regisseur bewusst, denn obgleich er dieses Privileg zur Formulierung eines politischen Anliegens verwenden und didaktisch aufarbeiten kann, so bieten sich für die Exilierten im Film nicht dieselben Möglichkeiten.

Ihnen wird durch misslungene Übersetzungen eine passive Existenz aufgezwungen, der sie nicht entkommen können, solange sie nicht ihre eigene Identität beschreiben können. Da allerdings das französische Exil eine sprachliche Herausforderung darstellt, müssen durch unterschiedliche Kunstformen Kommunikationsmöglichkeiten geschaffen werden.

Während die Musik etwa in Filmen der 1930er und 1940er Jahre die Dramaturgie unterstützend Emotionen hervorzuheben vermochte, so scheint in *Tangos* auch diese Funktion durch verfehlte Übersetzungen zu missglücken und in erster Linie ihre nostalgische Komponente zu unterstreichen. Das Bühnenbild dagegen spricht eher die Problematik des Exils an, welche jedoch durchwegs von der Isolation seitens des Aufnahmelandes Frankreich gezeichnet ist. Bahnhöfe, Telefongespräche oder auch Koffer weisen auf die eingeschränkte Mobilität der Exilierten hin, welche ihre Randgruppenexistenz in Paris umso erdrückender erscheinen lässt. Reisemetaphern, wie sie etwa durch Bahnhöfe oder Koffer in den Diskurs eingeführt werden, sind hier von essentieller Bedeutung, denn sie sprechen die doppelte Stigmatisierung an, der Exilierte ausgesetzt waren. Sowohl im Herkunftsland wurde ihnen unterstellt, sie würden in Europa einen langen luxuriösen Urlaub erleben, doch auch in Frankreich wurde durch euphemistische Bilder von Reisen das Exil in seinem traumatisierenden Potential

relativiert.

Um also eben diese traumatischen Erfahrungen thematisieren zu können, reicht weder die verbalisierte sprachliche Ebene, noch die Vergangenheit idealisierende Musik aus. In der Visualisierung von Heterotopien wird jedoch der Grundstein dafür gelegt, dass die Exilierten politisch aktiv werden können. Der Tanz bietet schließlich die Möglichkeit dazu Zeugnis ablegen zu können, über jene Erlebnisse sprechen zu können, die zur Traumatisierung führten. Es gelingt auf diese Weise die Randgruppenexistenz aufzubrechen, indem in Form von Puppen eine Identifikation mit den Betroffenen der Gewalttaten der Militärdiktatur (*desaparecidos*) passiert und die exilierten somit Teil des kollektiven Traumas Argentinien werden können. Doch nicht nur die Zeugenschaft zeichnet den Tanz im Film aus, auch ist er die einzige Möglichkeit für die Exilierten Widerstand leisten zu können. Indem sie sich nicht dem vorherrschenden Kunstverständnis anpassen, sondern in diesem Sinne die Ökonomisierung ihres eigenen Körpers verweigern, gelingt es auch in normenformierende Prozesse einzugreifen und Teil gesellschaftlicher Gestaltungsprozesse zu werden.

Tangos. El exilio de Gardel ist somit nicht nur ein ästhetisch anspruchsvolles cineastisches Werk, sondern vermag gleichzeitig in seiner Funktion als Speichermedium sowohl vorherrschende und teils eigens mitgestaltete bzw. (re)produzierte Narrative zu reflektieren, als auch deren Bedeutung für Exilierte hervorzuheben. Durch diese ständigen Reflexionsprozesse kann ebenso das Exil als Teil des kollektiven Traumas, verursacht durch die Militärdiktatur, und folglich als Teil des kollektiven Gedächtnisses gedacht werden und bietet so den betroffenen Menschen die Möglichkeit wieder ihre Identität selbst zu beschreiben und ihre Geschichte auf der Leinwand zu erzählen.

Solanas schafft mit *Tangos* also nicht nur ein Speichermedium, das exilierte Anliegen repräsentiert, sondern auch ein Sprachrohr für marginalisierte Gruppen, das letztlich sowohl die Anleitung als auch das Werkzeug ihres Widerstandes ist.

6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 63

Abbildung 2: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 5

Abbildung 3: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 62

Abbildung 4: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 20

Abbildung 5: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 48

Abbildung 6: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 73

Abbildung 7: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 107

Abbildung 8: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 109

Abbildung 9: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 98

Abbildung 10: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 29

Abbildung 11: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 86

Abbildung 12: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 91

Abbildung 13: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 32

Abbildung 14: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 25

Abbildung 15: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 104

Abbildung 16: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 98

Abbildung 17: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 22

Abbildung 18: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 26

Abbildung 19: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 6

Abbildung 20: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 22

Abbildung 21: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 43

Abbildung 22: *Tangos. El exilio de Gardel*: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film, min. 99

7. Bibliographie

7.1. Bücher und Zeitschriften

AIDA: Argentina, cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981, Ed. Revolución, Madrid 1981

Amado, Ana: La imagen justa : cine argentino y política (1980-2007), Colihue, Buenos Aires 2009

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Campus-Verlag, Frankfurt am Main 2005

Arend, Stefanie: Interkulturelle Begegnungen. Europäer und Kannibalen in der (Reise-) Literatur der Frühen Neuzeit: von Kolumbus bis Wenzel, In: Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, S. 326-352

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, Beck, München 1999

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1992

Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008

Baer, Ulrich: Einleitung, In: Baer, Ulrich (Hg.): ‚Niemand zeugt für den Zeugen‘. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 7-32

Barrionuevo Anzaldi, Franco: Politischer Tango. Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur im Zeichen des Peronismus, transkript Verlag, Bielefeld 2012

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. IV/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 9-21

Birri, Fernando: Cinema and Underdevelopment, In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 86-94

Blanco Amores de Pagella, Angela: Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina, In: Latin American Theatre Review, 1974, Vol.8 / 1, S. 21-24

Blankers Elisa: A new generation: How refugee trauma affects parenting and child development, Utrecht University, Utrecht 2013

Borges, Jorge Luis: On Dubbing, In: Cozarinsky, Edgardo (Hg.): Borges in/and/on Film, Lumen Books, New York 1988, S. 62-63

- Bowers, Maggie Ann: Magic(al) Realism, Routledge, New York 2004
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, 16. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012
- Butler, Judith: Körper von Gewicht, 8. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014
- Butler, Judith: Politik des Todestriebes. Der Fall der Todesstrafe, Sigmund Freud Vorlesung 2014, Turia + Kant, Wien / Berlin 2014
- Caruth, Cathy: Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1996
- Caruth, Cathy: Trauma als historische Erfahrung: die Vergangenheit einholen, In: Baer, Ulrich (Hg.): ‚Niemand zeugt für den Zeugen‘. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 84-98
- Casola, Natalia: El Partido Comunista de Argentina y el exilio en Europa durante la última dictadura militar. Caracterizaciones políticas, alianzas y disputas, Jornadas de trabajo: Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, FaHCE, La Plata 26, 27 y 28 de septiembre del 2012, S. 1-20
- Chomsky, Noam: Aspekte der Syntax-Theorie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969
- Ciallella, Louise: Between the Look (la mirada) and the Escape (la fuga): The Imaging of Women in Solanas' La hora de los hornos and Tangos/El exilio de Gardel, In: Feminist Media Studies, November 2003, Vol.3, Nr. 3, S. 301-314
- Cruz, Amanda: Cindy Sherman : retrospective, Thames and Hudson, London 1997
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991
- Di Núbila, Domingo: Historia del cine Argentino I: La época de oro. Neue Auflage, Edicion del Jilguero, Buenos Aires 1998
- D'Lugo, Marvin: Early cinematic tangos: audiovisual culture and transnational film aesthetics, In: Studies in Hispanic Cinema, Vol. 5, No. 1&2, 2008, S. 9-23
- Durham Peters, John: exile, normadism, and diaspora: the stakes of mobility in the western canon, In: Naficy, Hamid (Hg.): home, exile, homeland : film, media, and the politics of place, Routledge, New York 1999, S. 17-41
- Engel, Christine: Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Metzler, Stuttgart / Weimar 1999
- Kirchmann, Kay: Sinn oder Sinnlichkeit? Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik, In: Ernst, Christoph / Paul, Heike (Hg.): Präsenz und implizites Wissen : zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften, transkript Verlag, Bielefeld 2013, S. 77-94

- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, 3. Auflage, Fink, Paderborn 2013
- Fiechtner, Urs M.: Folter : Angriff auf die Menschenwürde, Horlemann, Amnesty International Deutschland, Bad Honnef 2008
- Finkielman, Jorge: The film industry in Argentina: an illustrated cultural history, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson 2004
- Foerster, Lukas / Perneczky, Nikolaus / Tietke, Fabian / Valenti, Cecilia (Hg.): Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema, transcript Verlag, Bielefeld 2013
- Foucault, Michel: Die Heterotopien, In: Foucault, Michel: Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 7-22
- Foucault, Michel: Der utopische Körper, In: Foucault, Michel: Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 23-36
- Franco, Marina: El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura, Siglo XXI, Buenos Aires 2008
- Franco, Marina: Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): Problemas de historia reciente del Cono Sur, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 302-322
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, In: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 191-249
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1981
- Gambaro, Griselda: Ganarse la muerte, Norma Ed., Buenos Aires 2002
- Gambaro, Griselda: Teatro. 3. Viaje de invierno. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. Decir sí. Antígona furiosa. Y otras piezas breves, Eds. de la Flor, Buenos Aires 1997
- García Espinosa, Julio: For an Imperfect Cinema, In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 71-82
- Getino, Octavio: Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable, 2. Auflage, Ediciones CICCUS, Buenos Aires 2005
- Gimber, Arno: Die Zweiteilung des Lebens oder Doppelgängerstrategien in literarischen Texten des Exils, In: Fernández Bueno, Marta (Hg.): Rückblicke und neue Perspektiven, Lang, Bern / Wien 2013, S. 165-178

Gobello, José: Breve historia crítica del tango, Ediciones Corregidor, Buenos Aires 1999

Grinberg, León / Grinberg, Rebeca: Psychoanalyse der Migration und des Exils, Verlag Internationale Psychoanalyse, München / Wien 1990

Grömer, Rüdiger: Peinliche Verwandtschaft: Formen der Selbstdiagnose in Thomas Manns Versuch „Bruder Hitler“, In: Fichtner, Ingrid (Hg.): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Paul Haupt, Bern 1999, S. 201-218

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Enke, Stuttgart 1967

Hirsch, Alfred: Der Dialog der Sprachen : Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas, Fink, München 1995

Jensen, Silviana: Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio en Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El Exilio de Gardel. In: Jelin, Elizabeth / Longoni, Ana (Hg.): Escritura, imágenes y escenarios ante la represión, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, S. 167-202

Jensen, Elizabeth: Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones, In: MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos Nummer 1, Oktober 2013, S. 77-97

Karush, Matthew B.: Culture of Class : Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920 – 1946, Duke Univ. Press, Durham 2012

Klein, Gabriele: Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung, In: Klein, Gabriele (Hg.): Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik, transkript Verlag, Bielefeld 2009, S. 15-38

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse, 4. Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010

Kruger, Clara: La revisión del proceso militar en el cine de la democracia, In: España, Claudio / Fabbro, Gabriela (Hg.): Cine argentino en la democracia 1983-1993, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1994, S. 55-67

Krohn, Claus-Dieter: Exilforschung, Dokupedia-Zeitgeschichte, Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, Clio-online 2012, S. 1-18

Lange, Kerstin: Tango in Paris und Berlin : eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen / Bristol 2015

Mann, Thomas: Bruder Hitler, In: Koebler, Thomas (Hg.) „Bruder Hitler“ (Thomas Mann) : Autoren des Exils und des Widerstandes sehen den „Führer“ des Dritten Reiches, Wilhelm Heyne Verlag, München 1989, S. 24-31

Manzano, Valeria: Combates por la historia: Interpretaciones de la historia del movimiento obrero en el cine militante argentino al principio de los 1970's, In: Film &

History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, 2004, Vol.34, Nr. 2, S. 46-57

Moret, Zulema: Una Lectura de la Violencia, el Poder y la Crueldad en Ganarse "La Muerte", de Griselda Gambaro, In: Chasqui, 1 November 2005, Vol.34 / 2, S. 3-16

Mowett, John: The sound of music in the era of its electronic reproducibility, In: Leppert, Richard / McClary, Susan (Hg.): Music and society: the politics of composition, performance and reception, Cambridge University Press, Cambridge 1987, S. 173-197

Naficy, Hamid: An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking, Princeton University Press, Princeton 2001

Navitski, Rielle: The Tango on Broadway: Carlos Gardel's International Stardom and the Transition to Sound in Argentina, In: Cinema Journal, Fall 2011, Vol.51 / 1, S. 26-49

Novaro, Marcos: Historia de la Argentina: 1955-2010, Siglo XXI, Buenos Aires 2011

Ott, Dorothee: Shall we dance and sing? : zeitgenössische Musical- und Tanzfilme, UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2008

Oubiña, David: Exilios y regresos, In: España, Claudio / Fabbro, Gabriela (Hg.): Cine argentino en la democracia 1983-1993, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires 1994, S. 69-81

Pelinskis, Roman: El tango nómade: Ensayos sobre la diáspora del tango, Corregidores, Buenos Aires 2000

Posadas, Abel / Landró, Mónica / Peroni Marta / Campodónico, Raúl H. (Hg.): Cine sonoro argentino 1933-1943 I, El Calafate Editores, Buenos Aires 2006

Preitler, Barbara: Ohne jede Spur ... : psychotherapeutische Arbeit mit Angehörigen "verschwundener" Personen, Psychosozial-Verl., Gießen 2006

Reichardt, Dieter: Tango: Verweigerung und Trauer: Texte und Kontexte, Vervuert, Frankfurt am Main, 1981

Rist, Peter H.: Historical Dictionary of South American Cinema, Rowman & Littlefield, Maryland 2014

Rodríguez Marino, Paula: Concepciones del tiempo y espacio en la representación del exilio argentino en Tangos. El exilio de Gardel y Sentimientos. Mirta de Linieres a Estambul. Vortrag vom V Jornada de investigación en Comunicación. "la comunicación como ámbito de Construcción de la realidad social", Universidad de General Sarmiento, 5. und 6. November 2008, S. 1-22

Rodríguez Marino, Paula: Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988), Viedma, Universidad Nacional de Rio Negro 2013

Roninger Luis / Sznajder, Mario: Menschenrechtsverletzungen in Argentinien: Kollektives Erinnern und Vergessen nach der Redemokratisierung, In: Smith, Gary / Margalit, Avishai (Hg.): Amnestie oder Die Politik der Erinnerung in der Demokratie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 155-178

Rössner, Michael: Lateinamerikanischen Literaturgeschichte, Metzler, Stuttgart / Weimar 1995

Sarlo, Beatriz: Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1988

Schäffauer, Markus Klaus: Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980, In: Bodemer, Klaus (Hg.): Argentinien Heute, Vervuert, Frankfurt am Main 2002, S. 492-526

Scheffler, Michael: Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffs und der Versuch seiner Bestimmung, Stauffenburg-Verlag, Tübingen 1990

Schneede, Uwe: Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, H.C. Beck, München 2006

Solanas, Fernando / Getino, Octavio: Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World, In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American cinema. V. 1. Theory, practices, and transcontinental articulations, Wayne State Univ. Press, Detroit 1997, S. 33-58

Tal, Tzvi: San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character, In: Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television, 2004, Vol.34 / 1, S. 21-30

Utsch, Susanne: „In einer fremden Sprache gestalten kann man nicht“. Der prägende Einfluss von Muttersprachenideologien der 1920er und 1930er Jahre auf die Sprachbewahrungstendenz der Exilintellektuellen, In: Bischoff, Duarte / Gabriel, Christoph / Kilchmann, Esther (Hg.): Sprache(n) im Exil, Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, edition text+kritik, München 2015, S. 29-50

Wehr, Christian: Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos. El exilio de Gardel (1985), In: Taller de Letras, 2011 Juli-Dez., Vol.49, S. 219-230

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen: kritisch-genetische Edition, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001

Wulff, Hans J.: Mannequins: Kulturgeschichtliche, semiotische und ästhetische Aspekte der Schaufensterpuppe im Film, In: KulturPoetik: Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/ Journal of Cultural Poetics, 2012, Vol.12 / 1, S. 72-91

7.2. Internetquellen

Biographie von Fernando Solanas, siehe:

<http://www.pinosolanas.com/vida.htm>

(04.07.2015, 11.30)

Casola, Natalia: El Partido Comunista de Argentina y el exilio en Europa durante la última dictadura militar. Caracterizaciones políticas, alianzas y disputas, Jornadas de trabajo: Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, FaHCE, La Plata 26, 27 y 28 de septiembre del 2012, S. 1-20, eingesehen unter:

<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/CASOLA.pdf>

(11.07.2015, 13.40)

El exilio de Gardel: Full Cast & Crew, IMDb, siehe:

http://www.imdb.com/title/tt0090125/fullcredits?ref_=tt_ql_1

(07.08.2015, 11:00)

El exilio de Gardel: Awards, IMDb, siehe:

http://www.imdb.com/title/tt0090125/awards?ref_=tt_ql_4

(07.08.2015, 11:00)

El exilio de Gardel: Soundtracks, IMDb, siehe:

<http://www.imdb.com/title/tt0090125/soundtrack>

(10.11.2015, 08:30)

Franco, Marina: Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino, In: Bohoslavsky, Ernesto/ Franco, Marina/ Iglesias, Mariana/ Lvovich, Daniel (Hg.): Problemas de historia reciente del Cono Sur, UNGS-Prometeo, Buenos Aires 2010, S. 302-322, hier S. 1-17, eingesehen unter:

http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/dictaduraactitudes_franco.pdf

(11.07.2015, 13.30)

Galak, Oliver: Controversia por el prólogo agregado al informe "Nunca más" - Rechaza la teoría de los dos demonios, La Nación, 19. Mai 2006, siehe:

<http://www.lanacion.com.ar/807208-controversia-por-el-prologo-agregado-al-informe-nunca-mas>

(11.11.15, 15.40)

Informe Nunca Más, Prólogo – Einleitung von Ernesto Sabato, siehe:

<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

(11.11.15, 15.40)

Informe Nunca Más, Conclusiones, siehe:

<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/479.html>

(11.11.15, 12.20)

Informe Nunca Más, Nacimientos en cautiverio, siehe:
<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/302.html>
(11.11.15, 14.20)

Krohn, Claus-Dieter: Exilforschung, Dokupedia-Zeitgeschichte, Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, Clio-online 2012, S. 1-18, eingesehen unter:
<http://docupedia.de/images/2/24/Exilforschung.pdf>
(23.11.2015, 09:40)

LePera, Alfredo: „Volver“ – Liedtext, gesungen von Carlos Gardel, siehe:
<http://www.planet-tango.com/lyrics/volver>
(08.11.15, 12.30)

Real Academia Española: Eintrag „partir(se)“, siehe:
<http://dle.rae.es/?id=S10B0rH&o=h>
(09.10.2015, 20.00)

The Oxford Companion to Music: Eintrag “sainete”, siehe:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5844?q=sainete&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>
(03.09.2015, 10:50)

8. Filmographie

Ayúdame a vivir, R: José A. Ferreyra, Argentinien 1936, Archivfassung. Museo del Cine, Buenos Aires

Cuesta abajo, R: Louis J. Gasnier, USA/Argentinien 1934, DVD, MMVII EJD Movies

El alma del bandoneon, R: Mario Soffici, Argentinien 1935, Archivfassung. Museo del Cine, Buenos Aires

El día que me quieras, R: John Reinhardt, USA/Argentinien 1935, DVD, MMVII EJD Movies

El tango en Broadway, R: Louis J. Gasnier, USA/Argentinien 1934, DVD, MMVII EJD Movies

El viaje, R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1992, DVD, trigon-film

Espérame, R: Louis J. Gasnier, USA/Argentinien 1933, DVD, Collector's Edition

La amiga, R: Jeanine Meerapfel, Argentinien/Deutschland 1988, DVD, Neue Visionen*Medien, Edition der Filmemacher

La hora de los hornos, R: Octavio Getino / Fernando Solanas, Argentinien 1965, DVD, trigon-film

Los hijos de Fierro, R: Fernando Solanas, Argentinien 1975, DVD, Blaq Out

Luces de Buenos Aires, R: Adelqui Migliar, USA/Argentinien 1931, DVD, MMVII EJD Movies

Melodía de arrabal, R: Louis J. Gasnier, USA/Argentinien 1933, DVD, MMVII EJD Movies

Sur, R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1988, DVD, trigon-film

Tango!, R: Luis Moglia Barth, Argentinien 1933, Archivfassung. Museo del Cine, Buenos Aires

Tangos. El exilio de Gardel: R: Fernando E. Solanas, Frankreich/Argentinien 1985, DVD, trigon-film

9. Abstract

Deutsche Version

Die vorliegende Diplomarbeit nähert sich den kontroversen Darstellungen des Exils in Fernando Solanas' *Tangos. El exilio de Gardel* an und versucht darzulegen, welche Handlungsmöglichkeiten einerseits der Film in seiner Funktion als Kommunikationsmedium bietet, andererseits welche gesellschaftlichen Partizipationsgelegenheiten sich für die Exilierten darin ergeben bzw. welche politischen Forderungen sie stellen.

Ausgehend von der ursprünglichen Funktion des Tangos als Ausdrucksmittel marginalisierter Gruppen, der später ein essentieller Bestandteil der argentinischen Filmproduktion werden sollte, wird gezeigt, wie kollektive Narrative und Erinnerungen schließlich auch die Wahrnehmung des Exils beeinflussen.

Die Arbeit will erörtern, wie Solanas die Sprache der Kamera nutzt, um eben diese Narrative aufzubrechen und versucht durch die Darstellung der räumlichen sowie auch der zeitlichen Dimension des Exils potentielle neue Handlungsräume zu schaffen. Hierfür bedarf es jedoch das Überschreiten von Grenzen, die Solanas als Regisseur schon durch das Vermischen von Genres, Stilrichtungen und künstlerischen Strömungen verschwimmen lässt. Dies kann als Vorstufe des Widerstandes gelesen werden, welchen die Exilierten durch ihre Tanzperformances leisten. Denn durch das ständige Scheitern von Übersetzungen im Exilland und die restriktiven Maßnahmen im Herkunftsland werden ihnen Ausdrucksmöglichkeiten auf der verbalisierten Sprachebene verweigert und sie müssen durch die Inszenierung ihres Körpers versuchen ihre eigene Identität zu bestimmen, um folglich auch Widerstand leisten zu können.

English Version

The diploma thesis examines the controversial representation of exile in Fernando Solanas' movie *Tangos. El exilio de Gardel*. It aims to explain the possibilities of action the picture offers concerning its function as a medium of communication. Furthermore, forms of political participation and exiled people's access to it will be analysed.

Starting from the original significance of tango music for marginalized groups in the

suburbs of Buenos Aires, I will then try to explain how tango became a major instrument in the evolution of the collective memory. Since tango is also an essential part of Argentinian film tradition, the reference to its music enables to explain how collective narratives affected the representation of exile in post dictatorship cinema.

Therefore time and space need to be defined as determining dimensions of exile that potentially create new possibilities of political agency for the isolated exile community. Through the language of the camera, Solanas focuses on the dimensions of time and space and consequently demands to exceed limits / borders. By mixing different genres, styles and traditions he shows how the formerly established borders can be easily blurred and, with this in mind, how resistance can be realized.

Nonetheless, the exiled people have to find other alternatives and ways of resistance due to a constant failure of translation. To define their own identity, which can be achieved through the use of language, they have to find a way of expression that goes beyond the usual verbalized level of language. Through the performance of their own bodies they can now rule about their own identity and consequently take part in political resistance.