

## «Die Stunde der Feuer»: Die rebellischen Anfänge des Neuen lateinamerikanischen Films in den Sechzigern

Ende 1961 weht eine heftige Brise durch die argentinische Filmpampa. Die Frischluftzufuhr kommt aus der Provinzstadt Santa Fé, wo ein Film mit dem Namen *Los inundados* / *Die Überschwemmten* für Furore sorgt. Das Werk des jungen Regisseurs Fernando Birri ist eine respektlose Satire, die das von offiziöser Seite kultivierte Bild Argentiniens als «entwickeltem Land» Lügen straft. *Los inundados* zeigt ein Land, in dem die soziale Misere zum Alltag gehört. Ein Land, wo die Bevölkerung der Elendsviertel buchstäblich in der dreckigen Patsche sitzt. Wo eine Melange aus Korruption und sozialer Gleichgültigkeit die Politik zur schmierigen Farce verkommen lassen. So etwas hat es im Land der seichten Tango-Musicals und Gaucho-Schnulzen noch nicht gegeben. Das Publikum strömt begeistert in die Kinos. Das argentinische Establishment ist dagegen alles andere als amüsiert.

Die Überschwemmten ist ein Film über Menschen, die mit allen Wassern gewaschen sind, weil ihnen seit Generationen das Selbige bis zum Halse steht. Seine Helden und Heldinnen: eine laute und temperamentvolle Familie aus einem Hüttenviertel am Rande von Santa Fé. Eigentlich ist Boca de Tigre ein trostloser Ort, wie gleich die ersten Bilder von *Los inundados* illustrieren. Ein Bretterverschlag reiht sich an den nächsten. Und dann noch der Fluß Paraná, der einmal pro Jahr über die Ufer tritt und alles in eine schlammige Brühe verwandelt. Gleich zu Beginn sieht man Leute, die Hals über Kopf aus den Betten springen und versuchen, ihre Habseligkeiten vor dem Davontreiben zu retten. Auch die Familie von Dolores Gaitan, genannt



Don «Dolorcito», und seiner Frau «la Gorda Optima» erwischt die Flut im Schlaf. Während der pummelige Endvierziger sich noch den Schlafsand aus den Augen reibt, steht das Wasser bereits einen Meter hoch in der Hütte.

In *Los inundados* dient die alljährliche «Überschwemmungskatastrophe» Büro-

kraten und wahlkämpfenden Politikern als willkommener Hintergrund für bizarre Inszenierungen wie einem «Tag der Überfluteten». Doch die Opfer der Flut, die provisorisch in Güterwaggons gepfercht worden sind, merken schnell, daß sie verschaukelt werden sollen. Mit beißendem Humor inzeniert Birri die Szene, wo Don

*Los inundados*  
Foto: Museo del Cine, B. A.

**Los inundados**  
Regie: Fernando Birri  
Argentinien 1961  
Schwarzweiß  
87 Minuten

## «Die Frau, die keinem gehört»

### Geschlechterverhältnisse und der weibliche Blick

---

**D**ie Telefonistin Julia, alleinerziehende Mutter in Mexiko-Stadt, hat eine große Leidenschaft: den Danzón. Einmal in der Woche steckt sie sich Kunstblumen ins Haar, schlüpft in ihre hochhackigen Schuhe und zieht zum Tanzen. Von ihrem Partner Camilo weiß Julia nur, daß der elegante ältere Herr dort jeden Sonntag auf sie wartet. Doch eines Tages ist Camilo nicht da – das erste Mal in zehn Jahren. Für Julia bricht eine Welt zusammen. Sie kauft sich eine Fahrkarte nach Veracruz, um den Verschwundenen zu suchen – und gerät dabei unversehens in ganz andere Geschichten hinein... (*Danzón* von María Novarro)

Eines Tages schmeißt Antuca, Hausangestellte in Lima, das Putztuch. Sie hat von allem die Nase voll: von den keifenden und neurotischen Oberschichtsdamen, die ihren Frust an ihr auslassen. Von den Angraberschereien durch deren Ehemänner oder verzogene Söhnchen. Und auch Antucas Freund geht ihr auf den Geist mit seinen Macho-Allüren. Lediglich die Treffen in der Hausangestelltengewerkschaft bringen gewisse Lichtblicke und Anregungen. Spontan faßt Antuca einen Entschluß: Sie will in ihr Dorf in den Anden zurück... (*Antuca* von María Barea)

Dalva, eine junge Friseurin aus São Paulo, ist gerade dabei, die Koffer zu packen. Sie hat ein Stipendium, um in Miami an einem Wettbewerb teilzunehmen. Die langersehnte Gelegenheit, das Weite zu suchen. Da klingelt es an der Tür. Dalvas Ex-Freund Victor verschafft sich Einlaß. Er versucht, sie von der Reise abzuhalten – mit allen Mitteln. Sexuell fühlt sich Dalva immer noch wahnsinnig zu Victor hingezogen.

Gleichzeitig hat sie seine Dominanz satt, seine Brutalo-Manieren, seine Ziellosigkeit. Innerhalb des schäbigen Appartements, das Dalva mit ihrer Mutter bewohnt, eskaliert die Haßliebe zwischen den beiden... (*Um céu de estrelas* von Tata Amaral)

Als Ana den Absprung riskiert, befindet sie sich bereits auf dem Weg zum Traualtar: Statt in die Kirche, wo der zukünftige Gatte wartet, läßt sie sich zum Flughafen bringen. Sie kauft ein Ticket Caracas–Paris. Ana hat einen Traum: Sie will Opernsängerin werden. Und vor allem will sie leben, leben, leben. Dazu gibt es in Paris genug Gelegenheit: Ana landet in einer Wohngemeinschaft, die von einer Handvoll ausgeflippter Latinas bevölkert wird. Sie lernt homosexuelle Astrologieexperten und russische Gesangslehrer kennen. Als die Fremdenpolizei hinter ihr her ist, wird Ana vor den Entschluß gestellt, mit einem von ihnen eine Scheinehe einzugehen... (*Mecanicas celestes* von Fina Torres)

#### **Aufbruch aus der Opferrolle**

Wenn man sich Filme von lateinamerikanischen Regisseurinnen der Neunziger anschaut, taucht ein Motiv immer wieder auf – ein scheinbar banaler Akt, der alles auf den Kopf stellt: der Kauf einer Fahrkarte. Mit dem Zug von Mexiko-Stadt nach Veracruz, mit dem Bus von Lima in die Anden, mit dem Flugzeug von São Paulo nach Miami oder von Caracas nach Paris. Die Reise symbolisiert das Ausscheren aus dem Trott, den Aufbruch ins Ungewisse. Die Motive sind so vielfältig wie die Frauengestalten in den Filmen: Mal stecken ein vehementer Leidensdruck oder eine bohrende Sinnkrise dahinter. Mal sind einfach



die Träume und Ausbruchsgelüste stärker als die Schwerkraft des Alltags. Und oft sind Frust und Lust überhaupt nicht voneinander zu trennen.

Die Reise als Vehikel für die Suche nach der eigenen Identität ist ein klassisches Filmmotiv. Unzählige Roadmovies haben es immer wieder variiert. – Wer kennt sie nicht, diese jugendlichen Helden,



*Mecanicas celestes*  
Foto: Archiv

die Hals über Kopf das Weite suchen? Aus der Rolle zu fallen und sich den Wind um die Nase wehen zu lassen, das war allerdings jahrzehntelang – nicht nur im lateinamerikanischen Kino – fast ausschließlich «echten Kerlen» vergönnt. Grenzüberschreitungen, in welcher Form auch immer, galten als Privileg der Männer. Frauengestalten, die sich ohne männliche Begleitung auf neue Wege begaben, waren rare Wesen und endeten laut Drehbuch zumeist als gescheiterte Existenz.

Die Filmgeschichte wimmelt von weiblichen Opferlammern. Gestrauchelte, die als Huren in der Gosse landen. Oder die andere Seite der Medaille: schmerzreiche Madonnen, die unter größten Opfern Kinder großziehen, welche die Eskapaden ihrer Männer erdulden und auch sonst als seelische Fußmatte fungieren. Oder die ebenfalls sehr beliebte Variante, Frauengestalten als Projektionsfläche zu benutzen: als Muse zu verklären, als unerreichbare Geliebte anzuschmachten, als Allegorie für Leben oder Tod zu glorifizieren oder zu verdämmern: Kurzum, die Frau, das unbekannte (Zauber-)Wesen. Eine Kunstgestalt, die für Drehbuchautoren und Regisseure den Vorteil hat, daß man sich nicht genötigt sehen muß, über deren Alltag oder etwaige

Probleme nachzudenken. Wer will schon im Film eine «Muse» vorgeführt bekommen, die gerade den Abwasch erledigt oder Menstruationsbinden kauft?

Die Filme des Neuen lateinamerikanischen Kinos haben teilweise mit diesen Traditionen gebrochen und sich bemüht, facettenreichere Frauenfiguren zu kreieren. Die Befreiung der Frauen wurde beispielsweise im revolutionären kubanischen Kino als Teil des sozialen Kampfes verstanden. Trotz einiger sehr gelungener Filme zum Thema Geschlechterverhältnisse, die in den Sechzigern und Siebzigern von Männern gedreht wurden, blieb allerdings das Machtgefälle zwischen Männern und Frauen innerhalb der Filmszene selbst lange Zeit unangetastet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, waren Frauen nur als Schauspielerinnen, Cutterinnen, Scriptgirls oder in ähnlichen klassischen Bereichen präsent. Bis in die späten Siebziger hinein müssen Regisseurinnen fast mit der Lupe gesucht werden. – Ein Zustand, der allerdings in ähnlicher Weise auch für andere Gegenden der Welt gilt.

Die wenigen Ausnahmen waren oft ehemalige Schauspielerinnen, denen es gelang, unter großem Energieaufwand eigene Filme zu produzieren. Beispiele sind die Mexikanerin Matilde Landeta, die 1949 den Film *La negra Angustias / Die Schwarze Angustias* drehte, und die Brasilianerin Carmen Santos, die sich in den Zwanzigern und Dreißigern als Schauspielerin, Regisseurin und Produzentin einen Namen machte.<sup>1</sup>

Erst im Laufe der Siebziger, als sich die Ideen der Frauenbewegung auch in Lateinamerika verbreiten und die Unzufriedenheit vieler Frauen mit den klassischen Vertretern des gesellschaftlichen «Fortschritts» – wie linken Parteien, Gewerkschaften, Künstlergruppen – wächst, beginnt sich auch im Filmbereich etwas zu regen. Hinzu kommt, daß es in den Sechzigern und Siebzigern aufgrund der Grün-

dung etlicher Filmhochschulen erstmals möglich wird, außerhalb der Seilschaften der Filmindustrie eine professionelle Ausbildung zu bekommen – was die Startchancen für Frauen erheblich verbessert.

Anders wäre beispielsweise die starke Präsenz von Regisseurinnen wie María Novaro und Dana Rothberg im aktuellen mexikanischen Kino schwer möglich gewesen. Zwar sind auf dem ganzen Kontinent die Filmemacherinnen oder Produzentinnen immer noch stark in der Minderheit. Jedoch sind ihre Werke oft so interessant und prägnant, daß sie aus der Durchschnittsproduktion herausragen. – Ein Phänomen, das wir aus der ganzen Welt kennen: Wenn es Frauen schaffen, in einem so heiß begehrten und hart umkämpften Metier wie dem Kino Fuß zu fassen, sind sie meistens nicht nur gut, sondern sehr gut. So meint der mexikanische Produzent Jorge Sánchez 1994 zu einem deutschen Fernsehteam: «Für mich sind die Regisseurinnen das Wichtigste am mexikanischen Film der letzten Jahre. Ihr Beitrag ist für mich ohne jeden Zweifel die Vorstellung von Mexiko, die mir am besten gefällt.»<sup>2</sup>

Auch beim aktuellen Filmboom in Brasilien sind die Frauen sehr stark präsent: von Tizuka Yamasaki, die bereits 1979 mit *Gaijin, caminho de liberdade / Gaijin, Weg der Freiheit* bekannt wird, über Lúcia Murat, die als Journalistin und Dokumentarfilmregisseurin beginnt (*Que bom de te ver viva / Wie schön, dich lebend zu sehen; Doces Poderes / Süße Mächte*), bis hin zu der zur Regisseurin avancierten Schauspielerin Carla Camurati (*Carlota Joaquina, princesa do Brasil*). Hinzu kommen Newcomerinnen wie die Bia Lessi (*Crede mi / Glaube mir*) und Tata Amaral.

Frausein allein ist noch lange kein Programm. Diese banale Wahrheit gilt natürlich auch für die Arbeit von Regisseurinnen. Auch die wenigen Filme, die von Frauen gedreht wurden, hatten lange Zeit die Tendenz, Frauen eindimensional als