



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Film in Uruguay.

Eine transkulturelle Betrachtung“

Verfasserin

Katharina Rohleder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Ulrich Meurer

1. Einleitung	5
1.1 Nation	6
1.2 Kulturelle Identität	8
1.3 Transkulturalität	8
1.4 Filmische Darstellung einer Nation	10
2. Identität Uruguays	12
2.1 Migrationsland	12
2.2 Batllismo. Von der Modernisierung zum Rückschritt	14
2.3 País petizo y frontero	17
3. Filmgeschichte Uruguays	19
3.1 Filmische Frühzeit (1886 – 1920)	20
3.2 Beginnende Entwicklung (1919-1930)	22
3.3 Stagnation und Adaption (1930-1948)	23
3.4 Staatlicher Einsatz und das Streben nach einer eigenen Filmnation (1949-1959)	23
3.5 Kurzfilme und politisch engagiertes Kino (1960 -1972)	25
3.6 Zensur und Stillstand während der Diktaturzeit (1973 – 1985)	27
3.7 Kino der Postdiktatur (1985 – 1994)	27
4. Institutionalisierung – Der Status Quo der Filmlandschaft in Uruguay	29
4.1 Nationale und Internationale Filmförderung	29
4.2 Probleme Produktion und Vertrieb – Der Trend zu Koproduktionen	31
4.3 Transkulturelle Vernetzung: Nationale – Internationale Filmauswahl	31
5. Das Regieduo Stoll und Rebella, das uruguayische Autorenkino	35
5.1 <i>25 Watts</i>	36
5.2 <i>Whisky</i>	46
5.3 Minimalismus	55
6. <i>En la puta vida</i>	57

7. <i>El viaje hacia el mar</i>	67
8. <i>El baño del Papa</i>	81
9. Bild von Uruguay	89
9.1 Selbstbild	89
9.2 Fremdbild	91
9.3 Stereotypen	92
10. Resümee	96
11. Quellenangaben	99
11. Anhang	108
12. Abstract	114
13. Lebenslauf	115

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Kino in Uruguay. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Untersuchung der uruguayischen Identität und der Frage, ob diese durch die Filme repräsentiert wird. Bei der theoretischen Auseinandersetzung werden zunächst die Begrifflichkeiten Nation, kulturelle Identität und Transkulturalität erläutert. Anschließend werden die Faktoren dargelegt, die zur Bildung der Identität Uruguays entscheidend beitragen und bis heute ihre Nachwirkungen auf die kulturelle Identität zeigen.

Das Medium Film ist in Uruguay seit Einführung des bewegten Bildes äußerst präsent, was der kurze Überblick über die Geschichte des Films in Uruguay anschaulich machen soll. Zusätzlich wird dabei betrachtet, wie sich das Kino in Uruguay entwickelte und welchen Schwierigkeiten Uruguay, mit seinen 3,3 Millionen Einwohnern und einer Fläche von 176.215 km² ¹, bei der eigenen Filmproduktion ausgesetzt war, beziehungsweise noch immer ist.

Uruguay has quite a dynamic film culture, but one almost exclusively based on foreign films. Always oriented towards Europe, Montevideo has also had to struggle to maintain cultural and economic independence from Buenos Aires.²

Die These, die von John King hier aufgestellt wird, dass insbesondere Uruguay in einem engen Austausch nicht nur mit seinen Nachbarländern Argentinien und Brasilien steht, sondern auch durch internationale Filmströmungen, besonders jenen aus Europa, beeinflusst ist, soll in der Darstellung der Filmgeschichte belegt werden. Auch diese Faktoren bilden einen großen Teil der uruguayischen Identität.

Gerade in den letzten Jahren ist ein eigenes aufblühendes, kreatives Filmschaffen zu verzeichnen. Um die Ästhetik, die Einflüsse und die eigene Handschrift und Identität des uruguayischen Kinos aufzeigen zu können, werden exemplarisch fünf Filme analysiert. Das Zentrum der Untersuchungen bilden hierbei:

25 Watts (Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, 2001), *Whisky* (Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, 2004), *En la puta vida – Scheißleben* (Beatriz Flores Silva, 2001), *El Viaje hacia el Mar – Die Reise bis ans Meer* (Guillermo Casanova, 2003) und *El baño del Papa – Ein Klo für den Papst* (Enrique Fernández, César Charlone, 2007).

Die Auswahl der Filme erfolgt auf Grundlage zweier Faktoren. Zum einen weil sie als Wegbereiter für die Filmentwicklung im Land fungieren, zum anderen weil sie trotz anderer

¹ Vgl. http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes_Uebersichtsseiten/Uruguay_node.html, [17.05.2010].

Zur Veranschaulichung: Die Gesamtbevölkerungszahl entspricht in etwa der Berlins.

Etwa die Hälfte der Einwohner davon lebt in der Hauptstadt Montevideo. Die Größe Uruguays entspricht der Hälfte der Gesamtfläche Deutschlands bzw. zweimal der Gesamtfläche Österreichs.

² John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, London: Verso 2000, S. 97.

ästhetischer Einflüsse in ihrer Art so innovativ sind, dass sie als eigenständige Werke nationaler uruguayischer Filmkunst betrachtet werden können. Sie repräsentieren die Identität des Landes. Die charakteristischen Merkmale werden aus den Filmen aufgegriffen und in der Arbeit analysiert. Dabei sind sowohl Charaktere als auch Motive von Bedeutung. Die cineastischen Quellen der Inspiration sollen in den Filmanalysen anhand ihrer signifikanten Kennzeichen aufgezeigt werden.

Jeder dieser Filme war in verschiedenen Ländern Europas zu sehen, entweder in Programmkinos oder im Zuge von internationalen oder Lateinamerika-spezifischen Festivals. Dies zeigt deutlich, dass der uruguayische Film nationale Grenzen überwindet und das Interesse auch außerhalb des eigenen Kontinents vorhanden ist. Hier wird ergründet, welche Elemente die jeweiligen Filme für ein internationales Publikum erschließbar machen.

Zusätzlich wird untersucht, wie Uruguay sich durch die Filme selbst präsentiert und welches Bild der Menschen für einen Außenstehenden zustande kommt.

Filmische Bilder lassen häufig Stereotype entstehen, die als Realität angesehen und ohne weitere Nachprüfung auf Richtigkeit weitergegeben werden. Deswegen wird zum Schluss der Arbeit auf die Stereotypisierung im Film eingegangen.

Theoretischer Grundpfeiler dieser Arbeit bildet eine kultur- und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Begrifflichkeiten, die für den Diskurs über den uruguayischen Film elementar sind.

1.1 Nation

Die so genannte offene Interpretation von Nation entspricht dem Verständnis moderner, demokratischer Gesellschaften. Sie betrachtet die Nation als eine Zugehörigkeitgemeinschaft, die eine Veränderungs- und Entwicklungsmöglichkeit innerhalb eines Staates gewährt. Dies bedeutet auch, dass verschiedene Gruppen innerhalb einer Nation leben, die sowohl über gemeinsame als auch unterschiedliche Merkmale verfügen, was einen Austausch zwischen Menschen ungleicher Herkunft ermöglicht.³

³ Vgl. "Nation", Bundeszentrale für politische Bildung, http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=QYS8IF, [03.08.2010].

Es lassen sich zwei verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten aus der Nation ableiten. Im Gegensatz zu der offenen Interpretation steht die konservative Interpretation. Diese betont die Abstammungsgemeinschaft und somit das statische Element der Herkunft. Hierbei wird das Volk, das innerhalb eines bestimmten Gebietes zusammenlebt, über homogene Merkmale wie gemeinsame Sprache, Kultur und Geschichte definiert.

Benedict Anderson setzt sich mit dem Begriff Nation in Zusammenhang mit Identität auseinander. In seinen Überlegungen prägt er nachhaltig den Begriff "imagined community"⁴. Er benutzt *imagined*, weil die meisten Mitglieder [dieser Gemeinschaft] sich nicht kennen, sich niemals begegnen oder voneinander hören werden. Eine Nation ist eine politische Gemeinschaft, die sich miteinander verbunden fühlt. Die gemeinsame Sprache erzeugt eine Solidarität und stellt ein Medium dar, durch das die Nation repräsentiert wird. Dem Denkansatz Benedict Andersons folgend definiert sich eine Nation nicht unmittelbar dadurch, dass deren Bewohner dort geboren wurden. Nachdem ein Einzelner in die Gemeinschaft aufgenommen wurde, entwickelt sich während der dort miteinander verbrachten Lebenszeit das Gefühl von Gemeinsamkeit. Auch das Erlernen der Sprache fördert zum Beispiel das Zusammengehörigkeitsgefühl. Nationale Ereignisse und Erzeugnisse erschaffen ein kollektives Gedächtnis. Sie konstruieren eine nationale Zugehörigkeit und eine gefühlte Einheit. Gemeinsamer Ruhm in der Vergangenheit und ein gemeinsames Streben, etwas Denkwürdiges zu vollbringen sind wesentliche Voraussetzungen, um eine Nation zu bilden.⁵

Aus diesem Blickwinkel wird eine Nation zuerst geformt und danach innerhalb einer begrenzten Gemeinschaft aufrechterhalten. Menschen einer Nation sind aufgefordert, sich selbst als einen Teil einer einheitlichen, organischen Gemeinschaft zu sehen. Verwurzelt in einem begrenzten geografischen Raum sollen ursprüngliche Traditionen aufrechterhalten werden. Diese Ansicht von Nation schließt jedoch die Menschen aus, die die Nation verlassen haben und in der Diaspora leben. Selbst wenn diese noch immer ein gemeinschaftliches Gefühl von Zugehörigkeit teilen, werden sie wegen ihrer geografischen Zerstreuung nicht mit in die Gemeinschaft eingeschlossen. Auch gesteht Benedict Anderson einer Nation nicht die Möglichkeit zu, einen identitätsstiftenden Wandel durchzumachen.⁶

Eine erweiterte Definition von Nation scheint gerade in der Zeit moderner Kommunikationssysteme und globaler Vernetzung erforderlich, da kulturelle Güter über nationale Grenzen hinweg ausgetauscht werden und eine Nation nachhaltig verändern können. Die Medien sind ein grundlegendes Argument dafür, dass moderne Nationen mehr denn je vorgestellte Gemeinschaften sind. Die gegenwärtige Medienaktivität ist einer der Hauptwege, um nationale Grenzen zu überwinden und eine kulturelle Verbindung weltweit aufrechtzuerhalten.⁷

⁴ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt am Main: Campus 1996.

⁵ Vgl. Anderson, *Die Erfindung der Nation*, S. 142 ff.

⁶ Vgl. Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema & Nation*, Hg. Mette Hjort/Scott Mackenzie, London: Routledge 2000, S. 63 – 74, hier S. 64 ff.

⁷ Vgl. Ibid.

1.2 Kulturelle Identität

Der Begriff der Identität kann durch die unterschiedlichsten Methoden betrachtet werden. Durch psychologische, anthropologische, politik-, sozial- oder kulturwissenschaftliche Herangehensweisen entstehen verschiedene Definitionen, Denkansätze und mehrschichtige Bedeutungen, die sich in Wechselbeziehung zueinander befinden. Für die Untersuchung dieser Arbeit wird der Begriff Identität in einem soziokulturellen Kontext betrachtet.

Fremderleben und sozialer Kontakt sind grundlegende Bedingungen für das Erschaffen von kulturellen Identitäten.⁸ Diese äußern sich demnach durch das Vertraute, was Bezugspunkte schafft, und das Fremde, was sich in Abgrenzungspunkten äußert. Folglich prägt sich jede Identität aus einem Doppelgefühl von Übereinstimmung und Unterschiedlichkeit. Stuart Hall nennt dies "doubleness of discourse"⁹. Indem jeder Einzelne das Eigene und das Fremde in ein Verhältnis zueinander bringt, entsteht für ihn eine Orientierungshilfe für die eigene Identität. Da jedes Individuum sich immerfort entwickelt, befindet sich seine Identität in einem fortwährenden Prozess, der niemals vollends abgeschlossen oder beendet ist.¹⁰

1.3 Transkulturalität

Heutige Kulturen erfüllen, gerade unter dem Faktor der Globalisierung, nicht mehr die ehemals gebräuchlichen Auffassungen einheitlicher und geschlossener Nationalkulturen mit ethnischer Fundierung. Moderne Gesellschaften sind hochgradig differenziert geworden. Sie zeichnen sich durch kulturelle Vernetzungen und Vermengungen aus. Die Methode der Transkulturalität definiert diese Veränderung, die durch eine Vielfalt möglicher und grenzüberschreitender Identitäten geprägt ist.¹¹

Moderne Kulturen charakterisieren sich durch eine Fülle verschiedener Lebensformen und Lebensstile. Nach der Theorie, die der deutsche Philosoph und Theoretiker Wolfgang Iser beschreibt, sind Kulturen einerseits intern durch eine Pluralisierung potentieller Identitäten gekennzeichnet. Andererseits werden sie extern durch grenzüberschreitende

⁸ Vgl. Eugeen Roosens, *Creating Ethnicity. The process of of ethnogenesis*, London: Sage Publications 1989, S. 19.

⁹ Stuart Hall, "Old and new Identities, Old and new Ethnicities", *Culture, Globalisation and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Hg. Anthony D. King, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, S. 41 – 68, hier S. 48.

¹⁰ Vgl. Hall, "Old and new Identities, Old and new Ethnicities", S. 47 f.

¹¹ Vgl. Ibid.

Konturen bestimmt. Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen. Sie gehen durch die klassischen Kulturgrenzen hindurch und lassen sich in anderen Kulturen vorfinden. Sie sind eine neuartige Form von netzwerkartigen Strukturen. Diese Verbindungen entstehen durch Migrationsbewegungen und weltweite materielle (internationaler Verkehr) und immaterielle (Datennetze) Kommunikationssysteme.¹²

Grundlegende Probleme und Bewusstseinslagen lassen sich in allen Kulturkreisen vorfinden. Auch in jenen, die ehemals für völlig verschieden beurteilt wurden. Sowohl alte Freund-Feind-Schemata als auch beständige Kategorisierungen von Eigenheit und Fremdheit können einem transkulturellen Austauschprozess nicht mehr gerecht werden. Aus den Einzelkulturen von einst ist eine unabhängige Globalkultur geworden, die sämtliche Nationalkulturen miteinander verbindet. Transkulturalität ist sowohl auf die Makroebene der Kulturen als auch der Mikroebene der Individuen vorgedrungen. Die Mehrheit der Menschen wird nicht durch eine einzige Heimat geprägt, sondern aufgrund verschiedener Bezugsländer durch unterschiedliche kulturelle Einflüsse. Sie verbindet diese zu ihrer eigenen Identität. Wolfgang Welsch nennt die modernen Menschen kulturelle Mischlinge.¹³

Wenn ein Individuum durch unterschiedliche kulturelle Anteile geprägt ist, wird es zur Aufgabe der Identitätsbildung, solche transkulturellen Komponenten miteinander zu verbinden. Nur transkulturelle Übergangsfähigkeit wird uns auf Dauer noch Identität und so etwas wie Autonomie und Souveränität verbürgen können. Die Entdeckung und Akzeptanz der transkulturellen Binnenverfassung der Individuen ist eine Bedingung, um mit der gesellschaftlichen Transkulturalität zurechtzukommen.¹⁴

Die Konsequenz ist weder eine einheitliche Weltzivilisation noch eine zunehmende Homogenisierung von Kulturen. Zwar verringert sich unter den Bedingungen der Transkulturalität die Vielheit im traditionellen Modus der Einzelkulturen, die sich aus geografischen und nationalen Vorgaben differenziert hat. Doch unter den Bedingungen der Transkulturalität kann eine Vielheit entstehen, die sich im kulturellen Austauschprozess entwickelt hat. Sie ist ebenso durch eine Differenzierung und hohe Individualisierung charakterisiert. Im Zeitalter der Transkulturalität nimmt die Relevanz von Nationalstaatlichkeit oder der Muttersprache für eine kulturelle Formation ab.¹⁵

Dieses Konzept entwickelt ein anderes Bild vom Verhältnis der Kulturen. Es besteht nicht aus Konflikt und Isolierung. Als Grundlage dienen „Verflechtung, Durchmischung und

¹² Vgl. Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen“, http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf, [25.06.2010], (Orig. „Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, 1/1995, S. 39 – 44).

¹³ Vgl. Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen“.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Vgl. Ibid.

Gemeinsamkeit¹⁶. Diese neue transkulturelle Ausrichtung bietet ein Netzwerk, durch das die Unterschiede nicht verschwinden, aber die Verständnismöglichkeiten verbessert werden. Es findet eine Förderung von Interaktion und Verstehen statt, was sich von den anderen Ansätzen, die zu Separierung führen, deutlich abgrenzt.¹⁷

Das Konzept der Transkulturalität ist gerechtfertigt, weil sich nationale Grenzen erweitert haben und der Mensch seine Identität aus mehreren transkulturellen Bezügen gewinnt. Dennoch braucht der Mensch eine grundlegende kulturelle Identifikationsbasis. Sein Bedürfnis, sich als Einzelperson und als Mitglied einer Gesellschaft zu definieren bleibt weiterhin bestehen. Sobald er sich in einem oder mehreren Aspekten oder Wesensmerkmalen einer Gruppe oder Nation anschließt, grenzt er sich automatisch von Anderen ab. Es entsteht immer eine teilweise Ausgrenzung von Anderen. Der Zwiespalt von Übereinstimmung und Unterschiedlichkeit, wie es Stuart Hall beschreibt, bleibt weiterhin bestehen. Eine weltweit uniforme Transkulturalität kann es nicht geben. Gewisse traditionelle Kulturgüter und –formen bleiben charakteristisch für einzelne Nationen, auch wenn sich diese im Laufe der Zeit wechselseitig beeinflussen und einzelne Komponenten in eigenes Kulturgut übernommen werden können.

1.4 Filmische Darstellung einer Nation

Das Medium Film bietet gute Möglichkeiten, die ursprüngliche Identifikationsbasis jeder einzelnen Kultur durch Bilder zu konservieren und kulturelle Identitäten zu stärken, aber auch an andere Kulturkreise weiterzuvermitteln. „In den Zeiten der Globalisierung sind Bilder mehr denn je eine Währung, in der Kulturen untereinander handeln oder sich voneinander absetzen.“¹⁸

Kultur, was auch den Film mit einbezieht, leistet einen großen Beitrag zur Herausbildung einzelner Kennzeichnungen einer Nation und deren kultureller Identität. Während eines Films wird das von Stuart Hall erläuterte *doubleness of discourse* immer wieder neu abgewogen. Indem eine Nation hinterfragt, welche allgemeingültigen Traditionen und welche Identitätsbasen sie innehat, kann sie das jeweils Eigene im Anderen wieder

¹⁶ Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen“.

¹⁷ Vgl. Ibid.

¹⁸ Michael Jeismann, „Die Mutter aller Blenden. So wird der Wahn zu Wirklichkeiten. Wie Völker sich im Film erfinden“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.03.2000, zitiert nach: Sibylle Groth, *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotypen im Film*, Marburg: Tectum Verlag 2003, S. 113.

erkennen. Andrew Higson schlug 1989 in *The concept of National Cinema* folgende These für das Konzept für nationales Kino vor:

[N]ational cinemas were the product of a tension between ‚home‘ and ‚away‘, between the identification of the homely and the assumption that it is quite distinct from what happens elsewhere. In this sense, there are two central conceptual means of identifying the imaginary coherence or specificity of a national cinema. On the one hand, a national cinema seems to look inward, reflecting on the nation itself, on its past, present and future, its cultural heritage, its indigenous traditions, its sense of common identity and continuity. On the other hand, a nation seems to look out across its borders, asserting its difference from other national cinemas, proclaiming its sense of otherness.¹⁹

Andrew Higsons Formulierung geht von der Tatsache aus, dass nationale Identität und Traditionen bereits vollständig gebildet und unveränderlich sind. Es besteht die Neigung, Grenzen als gegeben hinzunehmen, innerhalb derer politische und wirtschaftliche Entwicklungen ablaufen und Kultur ausgeübt wird. Wie bei dem Begriff Nation bei Benedict Anderson muss auch in diesem Fall das Verständnis auf eine Ebene erweitert werden, die eine Bewegung über die Grenzen hinweg sowie eine fortlaufende Entwicklung ermöglicht.²⁰ In seinem neuen Beitrag definiert er nationales Kino mit dieser Erweiterung. Er gesteht ihm einen gewissen Grad an Veränderlichkeit zu.

Unter Annahme dieser Veränderlichkeit kann der Versuch unternommen werden, Filme bezüglich ihrer kulturellen Identität und deren Wirkung auf den Rezipienten näher zu analysieren.

¹⁹ Higson, „The Limiting Imagination of National Cinema“, S. 67.

²⁰ Vgl. Ibid.

2. Identität Uruguays

Die kurze Annäherung an die Begrifflichkeiten Nation, kulturelle Identität und Transkulturalität ist notwendig, um die uruguayischen Filme bezüglich nationaler Charakteristiken und fremdländischer Einflüsse zu untersuchen. Die Identität eines Landes wird entscheidend durch verschiedene, einschneidende Ereignisse in der Geschichte geprägt. Sie wirken sich auf die Mentalität und die Kultur innerhalb eines Landes aus. Ein nationaler Film kann dieses kulturelle Erbe offenbaren. Um die landestypischen Besonderheiten zu verstehen und sie in Filmwerken zu erkennen, wird im Folgenden auf wichtige identitätsstiftende Begebenheiten in Uruguay eingegangen.

2.1 Migrationsland

Uruguays Bevölkerung entwickelte sich nicht nur aus seinen Ureinwohnern. Hauptsächlich setzt es sich aus Einwanderern verschiedener Länder zusammen. Somit gewinnt das Konzept der Transkulturalität bei der Identitätsbildung in Uruguay eine noch weit größere Bedeutung.

Aufgrund von Immigration ist in Uruguay seit 1796 ein sprunghaftes Bevölkerungswachstum zu verzeichnen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Uruguay ein beliebtes Einwanderungsland. Die Hauptstadt Montevideo stellte das präferierte Immigrationsziel dar. Die Einwanderung führte dazu, dass um das Jahr 1900 ein Drittel der Hauptstadtbewohner Immigranten aus unterschiedlichen europäischen Ländern waren, darunter auch viele Juden. Hauptsächlich kamen diese aus Spanien und Italien.²¹ Es gab kleine deutsche, schweizer- und österreichische Kolonien, deren Bewohner mit doppelter Staatsangehörigkeit in Uruguay lebten. Die Städtenamen Nuevo Berlin oder Colonia Suiza, auch Nuevo Helvecia genannt, erinnern bis heute an die deutschsprachige Herkunft.²²

Die überwiegend europäische Einwanderung bewirkte wirtschaftliche, politische und kulturelle Veränderungen. Die europäische Herkunft ist bis heute im Land aufgrund von

²¹ Vgl. Mijal Gandelman-Trier, "Juden in Montevideo. Konstituierung und Transformation einer Diaspora-Gemeinde", *Periplus 2004. Jahrbuch für außereuropäische Geschichte. Band 14. Diaspora. Transnationale Beziehungen und Identitäten*, Hg. Waltraud Kokot/Hauke Dorsch, Münster: Lit Verlag 2004, S. 11-30, hier S. 13 f.

²² Vgl. Wessel, *Uruguay*, S. 93 f.

Namen, Essen, Atmosphäre sowie in Clubs und Vereinen²³ gepflegten Traditionen erkennbar.²⁴

Bei den Immigranten besteht noch immer der Bezug zu den jeweiligen Wurzeln, was das Gefühl von Nostalgie bezüglich ihrer ursprünglichen Herkunft hervorruft. Diese Sehnsucht nach Europa macht einen Teil des uruguayischen Selbstbildes aus.²⁵

Neben den vielen Immigranten gibt es die Ureinwohner Uruguays, die indigene Bevölkerung der Guaranís, deren Existenz in der Geschichtsschreibung oftmals in Vergessenheit gerät. Aus diesem Grund stellen sich die Uruguayer, sowohl die im Land als auch die im Exil Lebenden, gerade in jüngster Zeit fundamentale Identitätsfragen, was uruguayisch bedeutet und wer die Uruguayer waren und sind.²⁶ Die Jahre der Militärdiktatur, die Viele ins Exil trieben, waren der Auslöser für die Reflexion der eigenen Identität und führten zu der erneuten Suche nach der ursprünglich indigenen Abstammung.²⁷ Das Bedürfnis sich als Gesellschaft zu definieren kommt hier stark zum Ausdruck.

Seit den 1960er Jahren ist die Einwanderungsbilanz in Uruguay negativ. Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage wanderten gut ausgebildete und spezialisierte Arbeitskräfte aus. Anfang der 1970er Jahre waren es zusätzlich politische Gründe, die viele Uruguayer aus dem Land trieben.²⁸ Die Auswanderungswelle hält weiter an. Inzwischen leben in etwa 450.000 Uruguayer außerhalb der Landesgrenzen in uruguayischer Diaspora, hauptsächlich in Spanien, den USA, Argentinien und Brasilien.²⁹

Uruguay ging schon früh über klassische Kulturgrenzen hinaus, ebnete den Weg für Migrationsbewegungen und wurde durch viele kulturelle Einflüsse geprägt. Es kam im Laufe der Zeit zum Austauschprozess zwischen den unterschiedlichen Kulturen. Dabei sind traditionelle Ursprünge und Bräuche nicht in Vergessen geraten. Aus diesen Gründen kann mit Blick auf Uruguay von einer Transkulturalität im Sinne von Wolfgang Welsch gesprochen werden.

Der von Benedict Anderson geprägte Begriff *imagined community* findet in der erweiterten Form durch diese Migrationsbewegungen ebenfalls gerechtfertigt Anwendung. Zum einen

²³ Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist zum Beispiel der Alpenländer-Verein Montevideo, deren Vereinsaktivität in Uruguay ausgeübt wird, obwohl der höchste Punkt in Uruguay, der Kathedralenhügel, Cerro Catedral, jedoch lediglich 514 Meter beträgt.

²⁴ Vgl. Mijal Gandelman-Trier, "Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 13 – 19, hier S. 13 ff.

²⁵ Vgl. Hugo Achúgar, *La Balsa de la Medusa*, S. 15.

²⁶ Vgl. Dieter Schonebohm, "Siedlungsgeschichte: Uruguay und seine (fast) vergessene indigene Bevölkerung", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 33 – 37, hier S. 33.

²⁷ Vgl. Bettina Bremme, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film. Streiflichter von unterwegs*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2000, S. 48.

²⁸ Vgl. Javier Taks, "Vom Einwanderungs- zum Auswanderungsland" (Übersetzung: Olga Burkert), *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 82 – 85, hier S. 82 ff.

²⁹ Vgl. Taks, "Vom Einwanderungs- zum Auswanderungsland", S. 82 ff.

weil sich die Immigranten und deren Nachfahren immer noch zu Europa verbunden fühlen. Zum anderen weil eine vorgestellte Einheit der in der Diaspora lebenden Uruguayer besteht.

2.2 Batllismo. Von der Modernisierung zum Rückschritt

Die frühe Einwanderungswelle wirkte sich entscheidend für die Entwicklung Uruguays aus und bildete zugleich eine wichtige Grundlage für die Modernisierung des Landes, besonders in der Hauptstadt Montevideo. Anfang des 20. Jahrhunderts machte sich die Politik für eine Urbanisierung und Industrialisierung stark. Hierbei spielten die europäischen Einwanderer eine zentrale Rolle. Sie garantierten den gesellschaftlichen Fortschritt und trieben die Konsolidierung des Landes voran. Während seiner Amtszeit³⁰ führte der uruguayische Präsident José Batlle y Ordóñez Reformen durch, die das ökonomische und politische System nachhaltig veränderten und Liberalität zu der führenden Einstellung machte. Nach ihm wurde diese Ära *batllismo* benannt, ein stehender Begriff in der Geschichte des Landes.³¹ José Batlle y Ordóñez wurde durch seine Europa-Aufenthalte geprägt und beschäftigte sich mit dem politischen und gesellschaftlichen System des zentralistisch organisierten Frankreichs³², eine weitere Ausrichtung nach Europa.

In dieser Zeit kam es zu der Gründung des modernen uruguayischen Nationalstaates und der ersten sozialen Demokratie Lateinamerikas. Die Folgen dieser Modernisierung waren Wirtschaftswachstum, die Stärkung der Binnennachfrage, der Ausbau der inländischen Industrie, die Einführung des Achtsturentags sowie eines Sozialversicherungssystems.³³ Mit diesen Sozialreformen bildete Uruguay die Avantgarde in Lateinamerika und war damit selbst vielen Ländern in Europa voraus.³⁴ In dieser Epoche war Uruguay reich und angesehen, weil Fleisch und Wolle hohe Exportgewinne brachten.³⁵ Diese Faktoren brachten Uruguay den Ruf ein, die so genannte Schweiz Lateinamerikas zu sein.³⁶ Das

³⁰ Präsidentschaft von José Batlle y Ordóñez: 1903 – 1907 und 1911 – 1915.

³¹ Vgl. Gandelsman-Trier, "Juden in Montevideo", S. 13 f.

³² Vgl. Dieter Schonebohm, "José Batlle y Ordóñez: Gründervater des modernen Uruguays", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 45 – 47, hier S. 46.

³³ Vgl. Schonebohm, "Siedlungsgeschichte: Uruguay und seine (fast) vergessene indigene Bevölkerung", S. 42.

³⁴ Vgl. Joachim Becker, "Ökonomische Dreifaltigkeit: Banken, Rinder, Zellulose", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 177 – 184, hier S. 171.

³⁵ Vgl. Günther Wessel, *Uruguay*, Dreieich: Mai 1996, S. 46.

³⁶ Vgl. Detlef Nolte, "In der Schweiz Lateinamerika gehen die Uhren anders", *Uruguay zwischen Tradition und Wandel. Schriftenreihe Band 36*, Hg. Klaus Bodemer/Marta Licio/Detlef Nolte, Hamburg: Institut für Iberoamerika-Kunde 1993, S. 9 – 23, hier S. 9.

1930 war die Lebenserwartung in Uruguay mit 67 Jahren die höchste in der Region. Der lateinamerikanische Durchschnitt lag zu dieser Zeit bei 35 Jahren.

batllistische Uruguay findet in der Krise von 1960 sein Ende. Dieser Zusammenbruch mündete in die Zeit der Militärdiktatur.³⁷

Hugo Achúgar nennt dieses Phänomen: “the sequence of ‘democracy-dictatorship-restoration’ through which the recent history of our country has been organized“³⁸.

Diese verheerenden Veränderungen verursachten große Risse im nationalen Selbstbewusstsein. Dennoch begann die Regeneration nach diesem Rückschlag mit der Erkenntnis, den Tiefpunkt erreicht zu haben. Uruguay verabschiedete sich von dem Bild des Landes der fetten Kühe oder der Schweiz Lateinamerikas.³⁹

Uruguayer vergleichen ihre Lebensumstände demnach nicht nur mit denen ihrer lateinamerikanischen Nachbarländer, sondern auch mit der eigenen Vergangenheit. Sie stellen wirtschaftliche und politische Stagnationen in Rechnung, die das Land seit den 1960er Jahren kennzeichnen.⁴⁰

Die Vergangenheit dient als Projektionsfläche für die Zukunft. Der rückwärtsgewandte Blick auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, jener Zeit der sozialen Errungenschaften und des gesellschaftlichen Wohlstands, ist immer noch Ausgangspunkt für Mythen über die ‚goldene Vergangenheit‘.⁴¹

Es bildet sich eine Ambivalenz aufgrund der Tatsache, dass die wirtschaftliche Situation nach der Ära des batllismo auf ein lateinamerikanisches Niveau zurückgefallen ist und der Gegensatz zu den europäischen Ursprüngen wieder verstärkt wurde. Diesen Rückschritt bedarf es zu kompensieren, um den eigenen Stolz und das Wertgefühl wiederzugewinnen.⁴² Solche Veränderungen des Selbstbildes finden in Uruguay nur langsam statt und sind wie der Lebensrhythmus in Montevideo eher bedächtig.⁴³ Eine Eigenschaft, die die uruguayische Identität kennzeichnet.

Der rückwärtsgerichtete Blick äußert sich unter anderem in der Vorliebe für einstige Alltagsgegenstände, wie sie auf dem traditionell am Sonntag stattfindenden Flohmarkt in der Straße Tristán Narvaja verkauft werden. Viele der dort angebotenen, gewöhnlichen Gegenstände von früher rufen große Begeisterung bei den Bewohnern Montevideos hervor. Sie stellen Assoziationen her und wecken Erinnerungen an vergangene Zeiten, welche an

³⁷ Vgl. Gandelsman-Trier, “Juden in Montevideo”, S. 14.

³⁸ Hugo Achúgar, “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación”, *Cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*, Hg. Alvaro Rico, Montevideo: Ediciones Trilice 1966, S. 15 – 28, hier S. 16, zitiert nach: Keith Richards, “Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay”, *Latin American Cinema. Essays on modernity, gender and national identity*, Hg. Lisa Shaw/Dennison Stephanie, Jefferson: Mcfarland 2005, S. 137 – 159, hier S. 139.

³⁹ Vgl. Pablo Ferré, “Inventar para (sobre) vivir”, *Hacer cine. Producción audiovisual en América latina. Estudios de comunicación*, Hg. Eduardo Angel Russo, Buenos Aires: Paidós 2008, S. 201 – 214, hier S. 210.

⁴⁰ Vgl. Nolte, “In der Schweiz Lateinamerika gehen die Uhren anders”, S. 19.

⁴¹ Gandelsman-Trier, “Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag”, S. 13 f.

⁴² Vgl. Achúgar, *La balsa de la medusa*, S. 13 f.

⁴³ Vgl. Gandelsman-Trier, “Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag”, S. 13.

die eigenen Kinder weitergegeben werden und einen wichtigen Teil des Lebensgefühls ausmachen.⁴⁴

Die uruguayische Wochenzeitschrift *Brecha* publizierte zum Jahresende 1993 eine Umfrage, in der Künstler und Intellektuelle nach relevanten Taten und Ereignissen befragt wurden, die ihrer Meinung nach die uruguayische Identität adäquat repräsentieren würden. Der Schriftsteller Mario Benedetti verwies auf den Triumph der Uruguayer über die Brasilianer bei der Fußballweltmeisterschaft 1950 im Maracanã - Stadion in Rio de Janeiro. In diesem Zusammenhang forderte er Realismus statt Träumereien von der ruhmreichen Vergangenheit.⁴⁵

Der rückläufige Prozess, Modernisierung - Rückschritt, der melancholische Erinnerungen an bessere Zeiten erweckt, ist ein wichtiger Faktor für die uruguayische Identitätsbildung. In vielen Artikeln und Beiträgen zu Uruguay⁴⁶ wird Melancholie als eine signifikante Eigenheit der Einwohner porträtiert. Das Gefühl von Melancholie keimt auch bei den traditionellen Tangoklängen auf.⁴⁷ Die Komponenten Uruguay – Melancholie – Tango stehen in engem Zusammenhang. Der uruguayische Tango kann als eine kanalisierte Ausdrucksform melancholischer Stimmung angesehen werden, der „Schmerz, Leid und Traurigkeit in der Melodie und im Text“⁴⁸, verkörpert.

Der uruguayische Dokumentarfilmemacher Aldo Garay beschreibt den Tango als “Klagen der Gehörnten”⁴⁹, in dem sich neben der Kultur auch die Wesensart Uruguays widerspiegelt. Er beschildert Uruguayer als weinerlich und unzufrieden, die sich aber nicht bemühen, etwas gegen ihre Situation zu unternehmen, sondern resigniert bleiben. Diese Melancholie basiert nach Aldo Garay unter anderem auf der Sehnsucht nach der Welt der Vorfahren, in der alles noch eine eigene Geschichte und Namen hatte. Diese hatte sich für viele Immigranten nach ihrer Ankunft in Uruguay geändert und musste mit einer neuen Welt eingetauscht werden, in der die Einwanderer zu den Besitzlosen zählten.⁵⁰

⁴⁴ Vgl. Gandelsman-Trier, “Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag”, S. 19.

⁴⁵ Vgl. Wessel, *Uruguay*, S. 87.

⁴⁶ Wie zum Beispiel in Beiträgen in *Die Welt*, *Die Zeit* oder *Der Tagesspiegel*, nachzulesen unter:
Hildegard Stausberg, “Liebeserklärung an Uruguay”, *Welt online*, 09.07.2010, <http://www.welt.de/debatte/article8388433/Liebeserklaeung-an-Uruguay.html>, [10.07.2010].
Ruedi Leuthold, “Stadt der Traumtänzer”, *Zeit online*, 13.3.2008, <http://www.zeit.de/2008/12/Montevideo>, [09.07.2010].
Christoph Grabitz, “Uruguay. Melancholie auf Samt”, *Der Tagesspiegel*, 11.01.2009, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/reise/melancholie-auf-samt/1415938.html>, [09.07.2010].

⁴⁷ Vgl. Karl-Ludolf Hübener, *Das Grau der Melancholie. Montevideo. Menschen und Landschaften*, 21.11.2004, DeutschlandRadio Berlin, [04.08.2010].

⁴⁸ Ingo Malchar, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, München: Beck 2008, S. 140.

⁴⁹ Hübener, *Das Grau der Melancholie. Montevideo. Menschen und Landschaften*.

⁵⁰ Vgl. *Ibid.*

2.3 País petizo y frontero

Ein weiterer entscheidender Punkt, der die uruguayische Identität prägt, ist die Größe des Landes. Die Zukunftsfähigkeit des Landes wird regelmäßig in Frage gestellt und der immer wieder benutzte Ausdruck *país petizo*, winziges Land, deutet auf diese pessimistische Sicht.⁵¹

Montevideo hat für seine BewohnerInnen meist den Beiklang des Kleinen, die Stadt wird liebevoll mit Diminutiven bedacht. Damit ist oftmals ein Gefühl der Nostalgie und Melancholie verbunden.⁵²

Der uruguayische Forscher und Essayist Hugo Achúgar verwendet in der Beschreibung für die Verfassung der Uruguayer den Begriff winzig [*país petizo* oder auch *país paisito*] und nicht klein [*país pequeño*]. Damit rückt er die negative Bedeutung von Kleinheit in den Vordergrund, die sich mehr mit Mittelmäßigkeit definieren lässt.⁵³ Selbst in der größten Stadt des Landes, Montevideo, sind die Arbeits- und Freizeitmöglichkeiten begrenzt. Diese Überschaubarkeit und die bisweilen fehlende Dynamik lösen besonders bei Jugendlichen das Gefühl von Perspektivlosigkeit und Lethargie aus.⁵⁴

Was dieses Lebensgefühl noch verstärkt, ist die Tatsache ein Grenzland zwischen zwei demografisch übergroßen Nationen zu sein. Historisch betrachtet dient Uruguay seit seiner Gründung im 19. Jahrhundert als Puffer zwischen den beiden Großmächten Argentinien und Brasilien. Die Unterlegenheit gegenüber den Nachbarländern erhöht das Gefühl der Eingeschränktheit. Uruguay vergleicht sich fortwährend mit Brasilien und Argentinien, was bei den Bürgern nicht selten Minderwertigkeitskomplexe auslöst und ein negatives Selbstbild erzeugt.⁵⁵

Der Konkurrenzgedanke beziehungsweise das Rivalitätsgefühl geht sogar so weit, dass sich Argentinien und Uruguay über das wahre Geburtsland des Tangos streiten. Auch wenn der erste Tango 1886 in Montevideo komponiert und das bekannteste Tango-Stück *La Cumparsita* 1917 ebenfalls in der uruguayischen Hauptstadt geschrieben wurde, ist die ursprüngliche Herkunft nicht gänzlich nachvollziehbar. Sowohl Argentinien als auch Uruguay wollen diesen Titel für sich beanspruchen. Die geografische Nähe der sich streitenden Städte Buenos Aires und Montevideo erschwert die Klärung und bewog die UNESCO, beide

⁵¹ Vgl. Gandelsmann-Trier, "Juden in Montevideo", S. 14.

⁵² Gandelsman-Trier, "Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag", S. 13.

⁵³ Vgl. Achúgar, *La balsa de la medusa*, S. 13 f.

⁵⁴ Vgl. Hg. Stefan Thimmel/Theo Bruns/Gert Eisenbürger/Britt Weyde, "Vorwort", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 7-9, hier S. 9.

⁵⁵ Vgl. Achúgar, *La balsa de la medusa*, S. 13 f.

Städte als Geburtsland des Tangos in ihrer Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufzunehmen.⁵⁶

Uruguay hat es bisweilen noch nicht geschafft, sich aus dem Schatten beider Nachbarländer zu lösen, da es gegenwärtig wirtschaftlich von ihnen abhängig ist. Ein uruguayisches Sprichwort beschreibt metaphorisch diese Abhängigkeit: „Wenn Argentinien hustet, dann liegen wir mit schwerer Grippe im Bett.“⁵⁷ 2001/2002 brachte die von Argentinien ausgehende Finanzkrise die weitaus schlimmeren Folgen für Uruguay. Im Zuge dieser schweren Krise verdoppelte sich die Arbeitslosenrate (auf 19 %) und es kam zu einem starken Anstieg der Armut (31,2 % der Gesamtbevölkerung).⁵⁸

Die Regression nach der prosperierten und fortschrittlichen Zeit des batllismo wie auch die Identifikation als winziges Grenzland lässt bei den Uruguayern ein Gefühl von Resignation und Unvermögen entstehen. Das Land sieht sich selbst zur Unbedeutsamkeit verurteilt. Einzelne nationale Erfolge und Errungenschaften werden deswegen in besonderem Maße gefeiert. Uruguay erhofft sich hierdurch internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Stefan Thimmel, „Der Tango ist der Sohn der Milonga...“, *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 226 – 228.

⁵⁷ Gaby Herzog, „Mit Ruhe und einem Becher Matetee“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/s/RubB4457BA9094E4B44BD26DF6DCF5A5F00/Doc~E8F3D73E7265542D285369802BADCCCEC2~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, [02.08.2010].

⁵⁸ Vgl. Becker, „Ökonomische Dreifaltigkeit: Banken, Rinder, Zellulose“, S. 180.

⁵⁹ Vgl. Achúgar, *La balsa de la medusa*, S. 20 ff.

3. Filmgeschichte Uruguays

Bei der Forschung zur uruguayischen Filmgeschichte wird aus vielen Quellen eine sich wiederholende Betonung deutlich: Neu erschienene Filme wurden in unterschiedlichsten Jahrzehnten als der erste Film Uruguays angekündigt.

Vocación (Rina Massardi, 1938) war „der erste poetische südamerikanische Film“⁶⁰. *El lugar del humo* (Eva Landeck, 1979) wurde als „der erste uruguayische Film“⁶¹ angekündigt. Noch 1994 hieß es von *El dirigible* (Pablo Dotta), dass dies „der erste uruguayische Tonfilm“⁶² sei. Diese fälschlichen Veröffentlichungen wurden in Filmreklamen verwendet, aber auch von Filmkritikern benutzt. Dies stellt ein wiederkehrendes Phänomen dar, das sich wie ein roter Faden durch die uruguayische Filmgeschichte zieht. Mit diesem Vermerk versehen, konnte das Produktionsteam des Films die Einzigartigkeit der eher sporadischen Produktionen hervorheben und versuchen sich als Teil des Gründungssteams bei der Wegbereitung eines nationalen Kinos darzustellen. So ereilte fast jedem Spielfilm das Schicksal behandelt zu werden, als würde er der Erste seiner Art sein, eine neue Ära einläuten oder das Zeichen der Wiedergeburt einer nationalen Filmindustrie anzeigen, die jedes Mal wieder von neuem anzufangen schien.⁶³

Diese Tatsache gründet sich auf die im Kapitel davor beschriebene Suche nach Aufmerksamkeit und Anerkennung. Die Ankündigung der einzelnen Filme als Erster seiner Art entsprach in den frühen Jahren der Kinematografie noch der Realität. Doch danach verstärkte sich allmählich das uruguayische Lebensgefühl von Resignation und Unvermögen. Die Ausdrücke wurden dazu verwendet, den Stolz der Einwohner auf die eigenen Filmerzeugnisse zu wecken. Sie sollten den Film anschauen, um ein Teil dieses angeblichen erstmaligen Ereignisses zu werden. Diese Bezeichnungen sollten über die Landesgrenzen hinaus auf Uruguay als Filmnation aufmerksam machen und die Anerkennung von anderen Kinonationen gewinnen. Internationale Beachtung der Filmwerke aus Uruguay wurde aber erst in jüngster Zeit erreicht.

⁶⁰ Manuel Martínez Carril/Guillermo Zapiol, „El cine uruguayo“ *Posdata*, 08.09.1995, S. 56 – 62, hier S. 56.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Vgl. Ibid.

3.1 Filmische Frühzeit (1886 – 1920)

Der Wunsch nach bewegten Bildern konnte mit der Erfindung des Kinematographen der Brüder Lumière 1895 verwirklicht werden. Die erste Filmvorführung in Uruguay fand im Le Salon Rouge in Montevideo am 18. Juli 1896 vor geschlossenem Publikum statt. Die frühen Filme, die mit dem Vermerk „die letzte Erfindung des 19. Jahrhunderts“⁶⁴ angekündigt wurden, markieren den Beginn der Filmgeschichte in Uruguay, selbst wenn es sich hierbei noch nicht um nationale Filme handelte. Zu sehen waren einige der Ansichten der Brüder Lumière, wie zum Beispiel *Abbruch einer Mauer*, *Babys Frühstück* und *Arbeiter verlassen die Fabrik*.⁶⁵

Es folgten öffentliche Vorführungen, mit deren steigenden Anzahl verstärkt neue Kinosäle eröffnet wurden. Im Oktober 1898 waren bereits kurze Ansichten von der argentinischen Seite des Río de la Plata zu sehen. Im selben Jahr entstand der erste nationale Film: *Una carrera de ciclismo en el Velodromo de Arroyo Seco / Radrennen im Velodrom Arroyo Seco* von Fèlix Oliver, welcher lediglich aus einer Einstellung bestand.⁶⁶ Fèlix Oliver war Spanier mit uruguayischen Wurzeln. Er lernte während einer Europareise die Brüder Lumière kennen. Nachdem er von ihnen die nötige Ausrüstung für eine Filmproduktion und –projektion erstanden hatte, kehrte er nach Montevideo zurück, um dort diesen ersten Kurzfilm zu drehen. Nach der Entstehung weiterer Kurz- und Dokumentarfilme sowie eines ersten Werbefilms, *Oliver, Juncal 108*, der sein eigenes Geschäft bewarb, brach er erneut für einige Zeit nach Europa auf. Er arbeitete dort unter anderem mit George Méliès und erlernte von ihm das künstlerische Filmhandwerk.⁶⁷

Wichtigen Einfluss auf den Film zu dieser Zeit hatte auch das Unternehmen *La Casa Lepage*, welches in der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires ansässig war. Dieses Geschäft kümmerte sich um den Import von Filmmaterial, die Vermarktung und den weiteren Vertrieb von Kameras und europäischen Kurzfilmen. Der Besitzer war zunächst der Belgier Henry Lepage, bis der Österreicher Max Glücksmann das Unternehmen übernahm. Infolgedessen wurden viele Kinosäle eröffnet, nicht nur in Buenos Aires und anderen Städten Argentiniens, sondern auch in Chile und Uruguay. Diese Eröffnungen brachten dem südamerikanischen Filmgeschäft einen großen Aufschwung.⁶⁸ Das Kino nahm einen festen Platz in der uruguayischen Gesellschaft ein. Nachdem in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die Filmvorführungen in Cafés vor einer nur geringen Zuschauerzahl

⁶⁴ Claudia Hiller, „Breve historia del cine uruguayo“, *Postada*, 16.09.1994, S. 12 – 18, hier S. 13.

⁶⁵ Vgl. José Carlos, Alvarez, *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya 1957, S. 3

⁶⁶ Vgl. Ibid.

⁶⁷ Vgl. Alvarez, *Breve historia del cine uruguayo*, S. 3 ff.

⁶⁸ Vgl. Juan Pablo Lepira, „Max Glücksmann. South American cinema and phonograph entrepreneur“, *Who's Who of Victorian Cinema*, <http://www.victorian-cinema.net/glucksmann.htm>, [26.04.2010].

stattfanden, kam es nach und nach zur Eröffnung gewerblicher Kinos. Infolgedessen begann sich das Kino zu einer der beliebtesten Unterhaltungsmöglichkeiten zu entwickeln.⁶⁹ Max Glücksmann hatte dreizehn Brüder, wovon viele im Filmgeschäft tätig waren. Der Name Glücksmann wandelte sich zum Synonym für die moderne Unterhaltungsbranche in der Gegend des Río de la Plata. Sein jüngster Bruder, Bernardo Glücksmann eröffnete und leitete später eine Kinokette in Uruguay. Fortan als renommierter Geschäftsmann bekannt, verwaltete er das Familiengeschäft in Uruguay. Er besaß gute Beziehungen zur sozialen Oberschicht Montevideos, aus denen eine enge Verbindung zwischen Kino und der gesellschaftlichen Elite entstand. Die Filmgeschichte zwischen 1910 bis zum Ende der 20er Jahre war entscheidend vom Staat und der Klassenformierung abhängig. Daraus entstand das *Cine de beneficencia*, the beneficent cinema. Dies waren Filme, die von und für soziale Hilfsorganisationen finanziert wurden.⁷⁰ Der uruguayische Filmhistoriker José Carlos Álvarez bezeichnet beneficent cinema als "something that we think was purely Uruguayan, and specific to this era."⁷¹ Es gab eine größere Anzahl elitärer Damenkomitees, die in Filmproduktionen investierten, um ihre Oberschicht zu bewerben. Die zwei wichtigsten Komitees dieser Art waren *La Bonne Garde* und *Entre Nous*.⁷² Es war die Zeit, in der Montevideo sinnbildlich für die aufkeimende Moderne stand.⁷³

Weitere wichtige Rollen für die ersten 20 Jahre in der Filmgeschichtsschreibung spielten der französische Kameramann Marcelo Corbicier und die Brüder Adroher⁷⁴, ebenfalls Franzosen. Der für *La Casa Lepage* angestellte Marcelo Corbicier wurde im Auftrag von Max Glücksmann nach Uruguay geschickt, um dort Aktualitäten und Nachrichten aufzunehmen. Diese Aufnahmen und alle anderen Zeugnisse dieser frühen Filmaktivitäten sind nicht mehr erhalten.⁷⁵

⁶⁹ Vgl. Hiller, "Breve historia del cine uruguayo", S. 13.

⁷⁰ Vgl. Christine Ehrick, "Beneficent Cinema. State Formation, Elite Production, and silent film in Uruguay, 1910s – 1920s", *The Americas*, 63/2 October 2006, S. 205 – 224, hier S. 205 ff. In diesem Beitrag beschreibt Christine Ehrick genau die Zusammenhänge zwischen Staat und den Damenkomitees und die Filme, die daraus hervorgingen.

⁷¹ José Carlos Álvarez, "Pervanche", *Historia y filmografía del cine Uruguayo*, Hg. Eugenio Hintz, Montevideo: Ediciones de la Plaza 1988, hier S. 2, zitiert nach: Ehrick, "Beneficent Cinema. State Formation, Elite Production, and silent film in Uruguay, 1910s – 1920s", S. 205.

⁷² Vgl. Ehrick, "Beneficent Cinema", S. 205 ff.

⁷³ Diese Neuerungen und Reformen entstanden im Zuge der Regierung José Battle y Ordóñez. (siehe S. 13 ff. *Identität Uruguay: 2.2 Batllismo. Von der Modernisierung zum Rückschritt*).

⁷⁴ Lorenzo Adroher kaufte 1909 aus der Fabrik Lumière im französischen Lyon Kamera und einen Projektor. Zusammen mit seinem Bruder Juan Adroher eröffneten sie den *Biógrafo Lumière*. Diese Einrichtung war mit einem Vorführungsraum und einem eigenen Filmlabor ausgestattet. Neben auswärtigen Filmen zeigten sie auch eigene Produktionen. Auch wenn die dort entwickelten und vorgeführten Filme nicht besonders erfolgreich waren, zeichnete sich ihr Unternehmen jedoch durch die Fähigkeit aus, innerhalb eines Tages Filme herzustellen und vorzuführen. Vgl. Hiller, "Breve historia del cine uruguayo", 13.

⁷⁵ Vgl. Alvarez, *Breve historia del cine uruguayo*, S. 7 ff.

Mit dem Beginn des ersten Weltkrieges 1914 zeichnete sich bereits der erste Rückgang des Filmgeschäfts ab. In Folge des Krieges stiegen die Kosten und ließen die Filmproduktion ins Stocken geraten. Das uruguayische Filmgeschäft war in erster Linie von französischen Zulieferern und Geschäftsniederlassungen, aber auch von anderen europäischen Unternehmen abhängig. Es kam zum Bankrott des ersten Kinounternehmens Biógrafo Lumière, ein herber Rückschlag im Filmschaffen. Die Pioniere des nationalen Kinos mussten schon früh die Konsequenzen der Eingeschränktheit des Marktes erfahren. Neben der Abhängigkeit von europäischen Händlern bedeutete dies auch die Schwierigkeit, beziehungsweise Unmöglichkeit, die Produktionskosten wieder hereinzuspielen. Probleme, die sich als eine Konstante durch die gesamte Geschichte der Kinofilmproduktion in Uruguay zieht.⁷⁶

3.2 Beginnende Entwicklung (1919-1930)

Das uruguayische Kino überlebte diesen Rückschlag. Nach einigen missglückten Versuchen wurde der erste Langspielfilm⁷⁷ *Almas de la Costa* (1923, Juan Antonio Borges) von *La Bonne Garde* produziert, dem in dieser Epoche drei weitere folgten.⁷⁸

Die zwanziger Jahre waren weltweit durch Umwälzungen gekennzeichnet, wie zum Beispiel die künstlerischen Experimente während der Weimarer Republik, welche auch in Uruguay zur Kenntnis genommen wurden. Das Aufkeimen des sowjetischen Kinos, das auf reges Interesse bei linken Intellektuellen stieß, und die Eröffnungen europäischer Filmclubs führten zu einer positiven Resonanz in Montevideo. Durch dieses anhaltende cineastische Interesse kam es in Uruguay zur Gründung eigener Filmclubs, wie zum Beispiel des *Cine Club del Uruguay*, der mit *Cielo, Agua y Lobos* selbst die erste Dokumentation produzierte.⁷⁹ Zudem entwickelte sich die Filmkritik bereits zu einer neuen Gattung innerhalb des uruguayischen Journalismus, die sich durch einen anspruchsvollen und scharfsinnigen Sprachstil auszeichnete.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].

⁷⁷ 1919 wurde bereits der erste fiktionale Film gedreht, *Pervanche*, der aber eine Spielzeit von unter einer Stunde hatte.

⁷⁸ Vgl. Alvarez, *Breve historia del cine uruguayo*, S.9.

⁷⁹ Vgl. José Carlos, Alvarez, "Historia del cine uruguayo", *Tiempo de cine*, 20/21, 1965, S. 21-24, hier S. 23.

⁸⁰ Vgl. Hiller, "Breve historia del cine uruguayo", S. 13.

3.3 Stagnation und Adaption (1930-1948)

Schon kurz darauf führte die Einführung des Tonfilms, der die Technik verkomplizierte und die Kosten ansteigen ließ, sowie verschiedene innen- und außerpolitische Vorkommnisse zu einer Lähmung der Produktion bis zu dem Jahre 1936.⁸¹

Diese Krise war nicht nur ein lokales Problem. Der technische Fortschritt führte zunächst in ganz Lateinamerika zu erheblichen Komplikationen. Somit musste bis 1936 gewartet werden, bis der erste uruguayische Tonfilm, *Dos destinos* von Juan Etchebehere, in das Kino kam. Zwischen 1936 und 1939 wurden drei weitere Spielfilme hergestellt, zwei Filmlabore und ein Filmset eingerichtet. Uruguay hoffte, dass die nationale Filmbranche sehr wohl als eigener Industriezweig fungieren könne.⁸² Vorbild dafür war Argentinien, das zu diesem Zeitpunkt bereits eine gewinnbringende Filmindustrie entwickelt hatte. Letztendlich scheiterte es in der Umsetzung. Der uruguayische Markt wurde von einer Summe argentinischer Produktionen überschwemmt, die eindrucksvoller und technisch weit überlegen waren. Aufgrund der gleichen Sprache und der kulturellen Ähnlichkeiten, stießen diese Filme beim Publikum auf regen Anklang. Die eigene filmschaffende Inaktivität (acht Jahre) hielt sich solange, bis argentinische Filmproduzenten erkannten, dass Uruguay als Produktionsland sehr attraktiv war. Die Kosten konnten dort niedriger gehalten werden und es gab keinen Gewerkschaftszwang. Aus diesen Gründen eröffneten argentinische Geschäftsmänner das Filmlabor *Orión* in Uruguay. Es wurden Filme in Koproduktion hervorgebracht, wobei die finanziellen Mittel und das Filmteam größtenteils aus Argentinien stammten.⁸³

3.4 Staatlicher Einsatz und das Streben nach einer eigenen Filmnation (1949-1959)

Die Wirtschaft Uruguays prosperierte nach Ende des zweiten Weltkriegs, was positive Auswirkungen auf das kulturelle Leben hatte. Im Hinblick auf den Film kann diese Zeit in mehr als einem Aspekt als goldene Epoche bezeichnet werden. Allein zwischen 1949 und 1952 entstanden sechs Filme. Enrico Gras, gebürtiger Italiener, realisierte in Uruguay den Film *Pupila al viento* (1948). Adolfo Fabregat konnte sich in dieser Zeit aufgrund der Erfahrungen bei seiner früheren Arbeit in einer europäischen Nachrichtenredaktion, mit

⁸¹ Vgl. Alvarez, *Breve historia del cine uruguayo*, S.9.

⁸² Vgl. Manuel Martínez Carril/Guillermo Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo: Edition de la Banda Oriental 2002, S. 4 f.

⁸³ Vgl. Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].

seinen Werken von den uruguayischen Regisseuren abheben. Weiteren Einfluss hatte der aus Wien stammende Kurt Land, der bis auf *El ladrón de sueños* seine Regiearbeit in Argentinien ausführte.⁸⁴

Darüber hinaus kam es in dieser Zeitspanne zur Gründung weiterer Filmclubs. Diese Einrichtungen wirkten sich entscheidend auf die kinematografische Kultur von Uruguay aus. Sie brachten Zeitschriften heraus, wie zum Beispiel die linksoppositionelle Wochenzeitschrift *Marcha*, die sich jeglichen Aspekten des Mediums Film widmete. Jene Filmengagierten organisierten auch verschiedene Filmfestivals, die in Punta del Este stattfanden.⁸⁵ Der Kunstverband *Sodre*, der sich für alle Sparten der ausführenden Kunst einsetzte, finanzierte ein zweimal im Jahr statt findendes Festival in Montevideo, das zu einer wichtige Begegnungsstätte für lateinamerikanische Filmemacher wurde.⁸⁶ In Kooperation der Filmclubs wurde 1952 die *Cinemateca Uruguaya* gegründet.⁸⁷

Walter Achugar war nicht nur Leiter eines Filmclubs, Mitbegründer der Zeitschrift *Marcha* und Produzent verschiedener Filme, er war auch der Wegbereiter beim Versuch ein eigenes Vertriebssystem für die Filme in Lateinamerika aufzubauen.

My idea has always been to use distribution as the foundation stone for production. Rather than coming after the production stage, a coherent distribution policy should precede it and guarantee its continued existence. I have always thought that, in economic terms, films should nourish film. Why not use movies to make movies?⁸⁸

1952 war das Kino die beliebteste Freizeitbeschäftigung, die von einem Bürger durchschnittlich 9,2 Mal im Jahr besucht wurde. Mit dieser Zahl erreichte Uruguay die höchste in ganz Lateinamerika. Doch selbst als zu jener Zeit ein erfolgreicher Filmmarkt existierte, gab es nur einen sehr geringen Absatz an nationalen Produktionen, da die Leiter der Produktionskreisläufe ihr Augenmerk auf nordamerikanische und internationale Filme legten. Noch größer als die Zahl der Filme war zwischen 1952 und 1973 die Zahl an Versuchen, Gesetzesentwürfe einzubringen, die die eigene Filmproduktion im Land fördern und ihr eine Basis schaffen sollten. Die Verabschiedung eines solchen Gesetzes konnte jedoch in diesem Zeitraum nie realisiert werden.⁸⁹

⁸⁴ Vgl. Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].

⁸⁵ Vgl. Hiller, "Breve historia del cine uruguayo", S. 14.

⁸⁶ Vgl. John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, London: Verso 2000, S. 97.

⁸⁷ Vgl. Hiller, "Breve historia del cine uruguayo", S. 14.

⁸⁸ Walter Achugar, zitiert nach: King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, S. 99.

⁸⁹ Vgl. Carril/Zapiol, "El cine uruguayo", S. 56.

3.5 Kurzfilme und politisch engagiertes Kino (1960 -1972)

1960 brachte Ugo Ulive den Kurzfilm *Como el Uruguay no hay* heraus. Dieser Film zeigte einen Umbruch in der uruguayischen Filmgeschichte, denn in der folgenden Zeitspanne widmete sich die Filmkunst Kurzfilmen mit brisantem politischem Inhalt. Sie reflektierten die aktuelle Situation im Land, den sich steigernden Sozialkonflikt und die daraus resultierenden Proteste. Mit diesen dokumentarischen Filmen konnte man die Atmosphäre eines Umschwungs und die Utopie dieser Jahre spüren. Durch ihren realistischen Gehalt sind die Filme Zeugnisse dieser komplexen Epoche, da sie unweigerlich mit der nationalen Geschichte verwoben sind.⁹⁰

Mario Handler, Sohn ungarischer Emigranten, kehrte nach seinen Filmstudien in Deutschland, Holland und Tschechien in seine Heimat Uruguay zurück. Er stand zusammen mit Ugo Ulive an der Spitze einer viel versprechenden Kinobewegung in Uruguay, die er selbst mit diesen Worten beschreibt:

For more than a decade, from 1957 until of the end of the sixties, Uruguay played a key role in the diffusion and, to a lesser degree, the production of the New Latin American Cinema. A series of film festivals and a gradual but steady politicization combined to offer a forum for the new cinema, and particularly the social documentary, which did not exist at that time in any other part of the continent.⁹¹

Uruguay war zu dieser Zeit Zentrum des sozial-dokumentarischen Films. Südamerikanische Filmemacher trafen zusammen und präsentierten ihre Werke. Darunter waren der Argentinier Fernando Birri, der vom italienischen Neorealismus beeinflusst war und als der Vordenker und Gründer des *Neuen Lateinamerikanischen Kinos* galt, ebenso wie der Brasilianer Glauber Rocha, der durch seine Werke die Leitfigur des *Cinema Novo* darstellte. Diese Zusammentreffen ermöglichten den Austausch ihres künstlerischen Schaffens und förderte den südamerikanischen sozialen Dokumentarfilm. Neben der Bewegung des Neuen Lateinamerikanischen Films, zeigte sich auch der internationale Film einflussreich.⁹²

⁹⁰ Vgl. Carril/Zapiol, "El cine uruguayo", S. 56.

⁹¹ Mario Handler, "Starting from Scratch: Artisanhip and Agitprop", *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations With Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin: University of Texas Press 1986, S. 13-23, hier S. 15.

⁹² Vgl. Handler, "Starting from Scratch: Artisanhip and Agitprop", S. 17.

Hier lassen sich weitere Informationen über Glauber Rocha und Fernando Birri finden, die den Film in Lateinamerika zu dieser Zeit maßgeblich beeinflussten.

We had the privilege of being exposed to a broader range of international film culture than anywhere else in Latin America. We saw the best of French, Soviet, Italian, German, British and American output, as well as more commercial fare and some extremely specialised technical and scientific production. [...] We were 'filmaniacs'.⁹³

Der Stellenwert für den Film in Uruguay bestätigt sich in diesem Zitat von Mario Handler.

In Uruguay fanden internationale Filmströmungen große Beachtung, die sich inspirierend auf die eigenen Filme auswirkte.

The 1950s saw both a postwar resurgence of Hollywood cinema and a challenge to its worldwide hegemony. This challenge was posed by the Italian Neorealist movement, which was stylistically and philosophically antithetical to the Hollywood model. In particular, the Italians' incorporation of certain documentary like convention and techniques to portray intimate aspects of the everyday lives of ordinary people had a great impact on us.

At the same time, we continued to admire certain Hollywood directors, people like William Wyler and George Stevens. We were less influenced by contemporary French filmmakers than by the French critic and theorist André Bazin, founder of the influential journal *Cahiers du Cinéma*. We were also familiar with the Anglo-American documentary movement led by John Grierson. Among the American documentarists, we were particularly impressed by Robert Flaherty.

We admired Swedish documentarist Arne Sucksdorf. We were also favourably impressed by the Dutch documentary movement, in particular the work of Bert Hanstra, Herman van der Horstz, and Joris Ivens.⁹⁴

Uruguay befand sich in dieser Zeit im Spannungsfeld zwischen europäischen Filmströmungen und jener aus den Nachbarländern Argentinien und Brasilien. Das Land selbst spielte ebenso eine wichtige Rolle für den *Neuen Lateinamerikanischen Film*.

Es entstanden wichtige politische Kurzfilme in unterschiedlicher Gemeinschaftsarbeit: *Elecciones - Wahlen* (1967, Mario Handler, Ugo Ulive), *Me gustan los estudiantes – Mir gefallen die Studenten* (1968, Handler), *Liber Arce – Liberarse* (1969, Mario Handler, Mario Jacob, Marcus Banhero), *La bandera que levantamos - Die Fahne, die wir erheben* (1971, Mario Jacob, Eduardo Terra).⁹⁵

Den Gegensatz zu diesen sozial-politischen Kurzfilmen bildete die Produktion von Werbefilmen, die zwischen den Jahren 1960-1963 als eine Art Gegenbewegung entstand. Veranlasst wurden diese Kurzfilme von der *Comisión Nacional de Turismo*, der nationalen Tourismusbehörde, mit touristischen Werbezwecken.⁹⁶

⁹³ Handler, "Starting from Scratch: Artisanry and Agitprop", S. 16.

⁹⁴ Mario Handler, zitiert nach: John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, S. 98.

⁹⁵ Vgl. Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Frankfurt am Main: Vervuert 1982, S. 123 ff.

⁹⁶ Vgl. Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].

3.6 Zensur und Stillstand während der Diktaturzeit (1973 – 1985)

Der aufkeimende Kulturzweig der Filmindustrie wurde stark eingeschränkt, da Uruguay vor einer großen Wirtschaftskrise, den stetig wachsenden sozialen Konflikten und Radikalisierungen stand, was 1973 in der Entstehung der Militärdiktatur gipfelte. Nach der Machtergreifung waren eigene Kinoproduktionen aufgrund dreier Faktoren nur schwer durchführbar: Erstens gab es im Land nur noch wenige Künstler, da viele, darunter auch Filmschaffende, festgenommen worden waren. Andere mussten ins Exil flüchten, so floh zum Beispiel auch Mario Handler nach Venezuela. Zweitens widmeten sich Putschisten dem Prozess der kulturellen Bereinigung. Als Folge kam es zu einer strengen Einschränkung der künstlerischen Ausdrucksfreiheit. Drittens gab es scharfe Kontrollen bei der Verteilung von Filmmaterialien.⁹⁷ Die als Filmzentrum geltende *Cinemateca del Tercer Mundo* leistete starken Widerstand und wurde Ziel von Razzien. Es kam zu Verhaftungen von Mitarbeitern und die komplette Einrichtung wurde nach dem Militärputsch geschlossen.⁹⁸

Ein weiteres wichtiges Merkmal dieser Zeitspanne war die eindeutige Dominanz nordamerikanischer Filme. Die Zuschauerzahlen begannen stark einzubrechen. Die verkauften Kinotickets gingen von jährlich 18 Millionen (1959) auf circa eine Million zurück.⁹⁹ Ab 1980 versuchte die diktatorische Regierung durch die *Dirección Nacional de Relaciones Públicas* (DINARP), die Behörde für Öffentlichkeitsarbeit, mithilfe von Filmproduktionen ihr Bild und ihr Ansehen im Ausland zu verbessern. Dafür nahm die militärische Obrigkeit Einfluss auf die Drehbücher.¹⁰⁰

3.7 Kino der Postdiktatur (1985 – 1994)

1985 wurde die Diktatur beendet und Uruguay erlangte die Demokratie zurück. Der Staat war zunächst unfähig, die Filmindustrie zu unterstützen. Immerhin wurde die kreative Schaffensfreiheit gesichert, eine Grundvoraussetzung für Filmkunst. Durch das neu aufkommende VHS-System konnten die Produktionskosten um ein Vielfaches reduziert werden. Dies führte zu einem raschen Wachstum der Videoindustrie und der Herstellung zahlreicher Dokumentationen. Mit diesem Medium und der Unterstützung von sechs

⁹⁷ Vgl. Carril/Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, S. 5 f.

⁹⁸ Vgl. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, S. 124.

⁹⁹ Vgl. Ibid.

¹⁰⁰ Vgl. Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].

uruguayischen Frauenorganisationen konnte Beatriz Flores Silva 1993 ihren Film *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera, Die fast wahre Geschichte von Pepita, die Pistolenheldin* verwirklichen. Beatriz Flores Silva montierte Interviews und dokumentarisch wirkende Szenen mit grotesken Passagen.¹⁰¹ Sie veranschaulichte dadurch, dass die Möglichkeit besteht ein „scharfsinnigen uruguayischen Kinofilm mit eigener Handschrift und großer Wirkung“¹⁰² zu erschaffen. Allmählich stießen nationale Produktionen beim Publikum auf breitere Akzeptanz. 1994 entstand durch Kapitalgeber aus verschiedenen Ländern wie Mexiko, Brasilien, Kuba und Großbritannien, *El Dirigible* von Pablo Dotta, der Uruguay internationale Anerkennung brachte und als erster uruguayischer Tonspielfilm beworben wurde.¹⁰³

Die detaillierte Filmgeschichte soll mehrere Aspekte darlegen. Zum einen geht daraus hervor, dass das Engagement für Filmkunst von Anfang an einen hohen Stellenwert in Uruguay hatte. Das Land hat in der Tat eine hohe Filmkultur vorzuweisen, die aber hauptsächlich auf ausländischen Filmen beruht. Seit Anbeginn des Filmzeitalters versuchten die Kinobetreiber dem uruguayischen Publikum Filme aus allen Ecken der Welt vorzuführen. Dabei richtete sich das Augenmerk von Beginn an auch auf Europa. Durch das hohe filmische Interesse schärfte sich von Anfang an der kritische Umgang mit verschiedenen Filmästhetiken und -praktiken. Schon früh entwickelte sich in Uruguay das Genre der Filmkritik. Das Kino stellte zeitweise die beliebteste Freizeitbeschäftigung dar. Trotz der finanzieller Schwierigkeiten und des begrenzten Marktes wurde immer wieder der Versuch unternommen, eigene Filmproduktionen zu verwirklichen. Es gab einige Phasen, wie zum Beispiel während des *Cine de Beneficencia* und des *Neuen Lateinamerikanischen Films*, in dem Uruguay Vorreiter, beziehungsweise maßgeblich an der Entwicklung eines filmischen Stils beteiligt war.

Zum anderen wird aus der Filmgeschichte deutlich, dass Uruguay bereits von frühster Zeit an unter dem Einfluss anderer Länder stand oder sogar auf diese angewiesen war. Das wird besonders in der Beziehung zu Argentinien deutlich. Dessen Geltungsbereich war in Uruguay besonders hoch. Zudem kamen von Beginn an viele Filmschaffende ursprünglich aus anderen Ländern oder kehrten nach Auslandsaufenthalten nach Uruguay zurück. Auch im Hinblick auf die Filmproduktion ist in Uruguay eine hohe Transkulturalität vorzufinden, die sich auf die eigenen Filmwerke auswirkt.

¹⁰¹ Vgl. Bremme, *Movie-mientos*, S. 157.

¹⁰² http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy_cine8.htm, [02.08.2010].

¹⁰³ Vgl. Álvaro Casal "Más allá del video, un cine con vocación internacional", *Cuadernos hispanoamericanos* 632, 2003, S. 75 – 78, hier S. 77.

4. Institutionalisierung – Der Status Quo der Filmlandschaft in Uruguay

Das uruguayische Kino litt stark unter der Vernachlässigung beziehungsweise dem Fehlen einer in sich geschlossenen Filmpolitik vor und während der Militärdiktatur. Erst seit den frühen 1990er Jahren gibt es erste Anzeichen für ein Streben nach einer Filmpromotion von staatlicher und privater Seite.¹⁰⁴ Ab 1996 ist die Tendenz der durchschnittlichen Anzahl von Filmproduktionen pro Jahr steigend. Dies wurde erst durch Preisgelder auf internationaler Ebene, sowie nationale und internationale Gründungshilfen und Förderungen ermöglicht.¹⁰⁵ Durch kommerzielle Erfolge und die ersten internationalen Auszeichnungen kam es zu einer größeren Begeisterung für die eigene Filmkultur. Es entwickelte sich ein Wir-Gefühl „sí, se puede“¹⁰⁶ – „ja, wir können“. Trotz der bekannten und immer noch gegenwärtigen Schwierigkeiten entstand zum ersten Mal der Ansatz einer lokalen Filmindustrie.¹⁰⁷

4.1 Nationale und Internationale Filmförderung

Eine wichtige Rolle für eine stetige Institutionalisierung und die Filmproduktion der ersten postdiktatorischen Jahre spielte die Gründung verschiedener Einrichtungen in Uruguay, die maßgeblich zu der Entwicklung eines eigenen Aktivitätsprofils im Land beitrugen.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Vgl. Richard, „Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay“, S. 138.

¹⁰⁵ Eine wichtige Errungenschaft für die Entwicklung nationaler Kinoproduktionen war 1997 die Gründung von Musitelli Cine Video. Dies ist ein Unternehmen, bei dem sich Filmschaffende eine professionelle Filmausrüstung ausleihen können.

Vgl. Claudio Jerusalmi/Micaela Camacho/Carolina Rocha/Santiago García/María Moratorio/María José Serrano, Estudio de caso. Cluster audiovisual en Uruguay, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay 2009, S. 31.

Um den Kinofilm *25 Watts* produzieren und verleihen zu können, wurde 2001 das Unternehmen *Control Z Films* von Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll und Fernando Epstein gegründet. Im Laufe der nächsten Jahre weitete sich ihre Arbeit aus und es entwickelte sich ein Kanal für die nationale Filmproduktion und deren Verleih. Im gleichen Jahr entstand der Film *En la puta vida* von Beatriz Flores Silva. Der Film war mit 1 Millionen Dollar Produktionskosten nicht nur der bis dahin teuerste, sondern mit 140.000 Zuschauern auch der meist gesehene Film Uruguays. Dieses nationale Einspielergebnis konnte später selbst mit Filmen, die internationalen Anklang fanden, nicht wiederholt werden. Neben internationalen Auszeichnungen auf verschiedenen Filmfestivals sind diese beiden Filme Wegbereiter für ein Kino mit eigener Handschrift und der Versuch, es trotz der Chancenungleichheit bei der Filmproduktion mit dem internationalen Markt aufzunehmen.

Vgl. Curbelo, „Cine uruguayo. La historia de nunca comenzar“, S. 26 f.

¹⁰⁶ Curbelo, „Cine uruguayo. La historia de nunca comenzar“, S. 26.

¹⁰⁷ Vgl. Ibid.

¹⁰⁸ Hierbei wirkte die Errichtung von *Centro de Medios Asociados* (CEMA), Zentrum für Medien, eine Genossenschaft für audiovisuelle Produktionen, unterstützend für eine kontinuierliche Realisierung von Produktionstätigkeiten. Die positive Resonanz, die die ersten Filme erfuhren, erzeugte ein gestiegenes Interesse an nationalen Produktionen, auch von Seiten des Staates. Aus dieser Motivation heraus entstand für die Promotion der eigenen Filme 1994 das *Instituto Nacional del Audiovisual* (INA), das nationale

Die Basis für eine Filmproduktion bildet somit das erhaltene Kapital aus der Unterstützung von nationalen Förderungen in Kombination mit Sponsoren. Dieses Startkapital kann mit Hilfe von Koproduktionen, im Fall von Uruguay hauptsächlich mit Frankreich, Argentinien, Belgien oder Spanien, erhöht werden. Zusätzliche Produktionsförderungen durch Filmfestivals, wie dem Sundance Film Festival oder dem International Film Festival Rotterdam, eröffnen weitere finanzielle Möglichkeiten.¹⁰⁹

Eine weitere wichtige Institution ist das *Programa Ibermedia*, eine Filmförderungseinrichtung, die wie die europäische *Eurimages* funktioniert.¹¹⁰ Die Mitgliedsländer konkurrieren mithilfe von Produktionsunternehmen um die Unterstützung in verschiedenen Bereichen, wie zum Beispiel eine Förderung für die Drehbuchentwicklung und die Kooperations-, Ausbildungs- und Vertriebsförderung.¹¹¹

2008 wurde vom uruguayischen Parlament nach 50-jährigen Bemühen das Kinogesetz *Ley de Cine y Audiovisual* bewilligt. Dieses besagt, dass jährlich eine Million Dollar für audiovisuelle Produktionen ausgeschüttet werden muss.¹¹² In einem weiteren Gesetz wurde ein Mindestanteil nationaler Produktionen oder Koproduktionen im Kinoprogramm festgelegt "[to] guarantee access to cultural diversity as a basic human right and promote multiple and special values of Uruguayan society [...]"¹¹³

Die späte Entwicklung all dieser Einrichtungen zeigt den langsamen Prozess der Institutionalisierung und Festigung des eigenen Kinomarktes in Uruguay.

audiovisuelle Institut, das dem *Ministerio de Educación y Cultura* (MEC), das Ministerium für Bildungs- und Kulturwesen, zugehörig ist. 1995 wurde der Fonds, *Fondo Nacional del Audiovisual* (FONA) gegründet. Dieses fördert mit einem Gesamtbudget von jährlich 230.000 US-Dollar Kino- und Fernsehprojekte, was für jedes Einzelprojekt zwischen 40.000 und 80.000 Dollar finanzielle Unterstützung bedeutet. Das Kulturministerium steuert jährlich 6000 Dollar zu der FONA hinzu.

Vgl. Jerusalem/Camacho/Rocha/García/Moratorio/Serrano, *Estudio de caso. Cluster audiovisual en Uruguay*, S. 26 f.

¹⁰⁹ Vgl. *Ibid.*, S. 32 ff.

¹¹⁰ Zu den Mitgliedsländern zählen neben den südamerikanischen Ländern auch Spanien und Portugal. Jedes Mitgliedsland leistet einen jährlichen Beitrag von mindestens 100.000 US-Dollar, abhängig von der Finanzkraft des Landes, zu einem gemeinsamen Fonds. Spanien bezahlt mit 2 Millionen US-Dollar den höchsten Beitrag. Um die Kontroverse einer Koproduktion mit einer wohlhabenden Nation wie Spanien, Mexiko oder Brasilien in den Griff zu bekommen, ist es vertraglich festgelegt, drei Mitgliedsländer einzubinden, von denen mindestens ein Mitglied aus einem kleineren Land sein muss.

Vgl. Tamara L. Falico, "Film Policy under Mercosur. The case of Uruguay", *Canadian Journal of Communication* 27/1, 2002, S. 33 – 46, hier S. 36 f.

¹¹¹ Vgl. Tamara L. Falico, "Programa Ibermedia. Co-Produccion and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space", *Spectator* 27/2, 2007, S. 21-30, hier S. 21.

¹¹² Das Geld dient nicht nur der Produktion, sondern fördert auch das Drehbuch, Postproduktion, den Vertrieb und Vermarktung wie auch den Erhalt von audiovisuellen Werken. Daneben schließt dieses Gesetz auch Steuervergünstigungen und -befreiungen mit ein, damit eine gesamte Produktion im Land gewährleistet werden kann. Somit umfasst das Gesetz die gesamte Wertschöpfungskette. Die Gelder werden anhand eines internen Wettbewerbs verteilt.

Vgl. Unbekannter Autor, "Government and Culture. Law on Patronage and Film Law", 17.03.2010, <http://www.uruguaydailynews.com/culture/far-from-hollywood/622-government-and-culture-law-on-patronage-and-film-law>, [21.03.2010].

¹¹³ *Ibid.*

4.2 Probleme Produktion und Vertrieb – Der Trend zu Koproduktionen

Im Hinblick auf die Filmrealisierung ist der Ausdruck transkulturelle Zusammenarbeit gerechtfertigt, denn das uruguayische Eigenkapital einer Filmproduktion beträgt durchschnittlich 25 Prozent. Die eigenen Fördermittel sind für die Realisierung, im Hinblick auf die Gesamtsumme eines Films, nicht ansatzweise ausreichend. Sie ermöglichen jedoch den Projektbeginn.¹¹⁴ Die übrigen finanziellen Mittel werden aus internationalen Filmförderfonds geschöpft und durch die Zusammenarbeit mit anderen Ländern gewonnen.¹¹⁵ Diese steigern das internationale Interesse an uruguayischen Produktionen. Die Filme werden nun auch in den Ländern gezeigt und vermarktet, die bei der Produktion beteiligt waren.¹¹⁶

Die Vorteile internationaler Koproduktionen liegen nicht nur in der Finanzierung und der Durchführbarkeit von Projekten, sondern geben durch den transkulturellen Austausch von Wissen und Ideen in einem internationalen Produzentennetzwerk einen zusätzlichen Wert. Es können Drehbücher umgesetzt werden, die national keine Chance auf eine Verwirklichung gehabt hätten.¹¹⁷

4.3 Transkulturelle Vernetzung: Nationale – Internationale Filmauswahl

Vielen Menschen in Uruguay war und ist es sehr wichtig, dass die breite Bevölkerung fortwährend in den Genuss von Filmen aus der ganzen Welt kommt. Es wurden Filmclubs, Vereine und Unternehmen gegründet und kreative Ideen entwickelt, um der Gesellschaft das Medium Kino nahe zu bringen. Das Ziel der *Cinemateca Uruguaya*¹¹⁸ besteht darin,

¹¹⁴ Vgl. Unbekannter Autor, „Luces y penumbras del cine uruguayo“, *El Pais*, http://www.elpais.com.uy/Anuarios/02/12/31/anua_espe_94119.asp, [30.07.2010].

¹¹⁵ Eine wichtige Rolle in der transnationalen Koproduktion nimmt auch die deutsche Produktionsfirma *Pandora Film* ein, die eng mit dem in Montevideo ansässigen *Control Z Films* zusammenarbeitet. Der für Pandora Film arbeitende Christoph Friedel, dessen Interesse vor allem auf südamerikanische Ländern, darunter auch Uruguay liegt, drückt die Bedeutsamkeit einer Handlung folgendermaßen aus:

„Geschichten sind nicht national oder international, sie müssen gut sein, in einem konkreten sozialen Gefüge verankert und universell ein Publikum ansprechen können.“

Christoph Friedel, zitiert nach unbekanntem Autor „Internationales Kino. Grenzenloses Koproduzieren“, <http://www.medienforum.nrw.de/de/medientrends/film/internationales-kino-grenzenloses-koproduzieren.html>, [14.07.2010].

¹¹⁶ Vgl. *Ibid.*, S. 157.

¹¹⁷ Vgl. Unbekannter Autor, „Internationales Kino. Grenzenloses Koproduzieren“ <http://www.medienforum.nrw.de/de/medientrends/film/internationales-kino-grenzenloses-koproduzieren.html>, [14.07.2010].

¹¹⁸ Die *Cinemateca Uruguaya* ist eine der größten Filmarchive in Lateinamerika. 1952 als gemeinnütziger Verein, ohne finanzielle Ziele gegründet, trat sie im selben Jahr der FIAF bei, der *Fédération Internationale des Archives du Film* mit Sitz in Brüssel/ Belgien. Dadurch konnten ihre Aktivitäten auf internationalen Rahmen ausgeweitet werden. In den vier Kinosälen der Kinemathek wird ein ausgewähltes internationales Programm mit vielen Retrospektiven und thematischen Zyklen gezeigt. Schwerpunkte liegen dabei auf

einen entscheidenden Beitrag zu der Entwicklung der Film- und Kinokultur im eigenen Land zu leisten. Wie bereits bei der Darstellung der Filmgeschichte ersichtlich, war die Rezeption verschiedener internationaler Strömungen erst durch das Filmangebot der *Cinemateca Uruguay* möglich und beeinflusste den kritischen Umgang mit internationaler Filmkunst in Uruguay schon von Beginn an in einem überaus hohen Maß.

Uruguays Ambivalenz zwischen Identifikation mit Europa und den eigenen Traditionen wird mit einem weiteren Zitat von Mario Handler unterstrichen:

The political crises naturally exerted an impact on cultural activity. The country's traditional "cosmopolitanism", its identification with Europe in general – and France in particular – as the sole source of culture, began to be challenged as musicians, fictions writers, journalists, and filmmakers started redirecting their energies toward national rather than adopted concerns.

We Uruguayans display a tendency toward a kind of "hypercultivation" when it comes to the arts: we try to overcompensate for our distance from the traditional centers of cultural production by being more "au courant" than the Parisians. Film was no exception. Uruguayans tended to be primarily interested in "prestige" cinema. The International Film Festival at Punta del Este was a leading exponent of this bias, emphasizing films by consecrated masters like Ingmar Bergman or Vittorio de Sica.¹¹⁹

Bis heute macht es die *Cinemateca Uruguay* durch ihr internationales Programm möglich, neben den nordamerikanischen Blockbustern¹²⁰ eine anspruchsvolle Filmauslese in Montevideo zu sehen.

Der Film- und Theaterkritiker Arturo Despouey schreibt in einem seiner Artikel 1959, dass Uruguay, wie kein anderes Land sonst, alle denkwürdigen und wichtigen Filme, die die Kinoindustrie weltweit produzierte, konsumiert. Er verbrachte 17 Jahre seines Lebens in London, Paris und New York, wo er aber nicht ansatzweise so viele bedeutende Filmwerke gesehen habe. Als Grund gibt er an, dass diese großen Metropolen viele verschiedenartige eigene Lebensformen haben, in denen das Kino nur ein zweitrangiger Zeitvertreib sei.¹²¹

Wenn auch seine Aussage überspitzt formuliert sein mag, macht es den Stellenwert des Kinos in Uruguay, beziehungsweise in Montevideo, deutlich, dessen öffentlicher Zugang ohne die *Cinemateca Uruguay* nicht auf diese Weise möglich wäre. Die beiden uruguayischen Regisseure Pablo Stoll und Juan Pablo Rebella bekannten in einem

europäische Filmgeschichte und Regisseure. Die *Cinemateca Uruguay* führt Forschungen und Dokumentationen durch und beherbergt ein gut sortiertes Archiv, bringt monatliche Zeitschriften für Filmanalysen und –studien heraus, organisiert seit 1981 das Festival *Cinematográfico Internacional del Uruguay* und seit 1990 das *Festival Internacional de Cine para Niños*, ein internationales Kinderfilmfestival und bildet in der *La Escuela de Cinematografía* angehende Filmschaffende aus.

Vgl. <http://www.cinemateca.org.uy/institucional.html>, [02.03.2010].

¹¹⁹ Handler, "Starting from Scratch: Artisanhip and Agitprop", S. 15.

¹²⁰ Diese sind in den Kinosälen in den Einkaufszentrenkomplexen in Originalfassung mit spanischen Untertiteln zu sehen.

¹²¹ Vgl. Arturo Despouey, "Con el pretexto de veinte años de cine", *Marcha*, 26.06.1959, 965, S. 29 – 30 B, hier: S. 30 B.

Interview, dass sie ihre Kenntnisse über die internationale Filmgeschichte in der Cinemateca Uruguay¹²² erwarben, in dem sie klassische und europäische Filme anschauten.¹²³

Die eigenen nationalen Filmproduktionen waren in den letzten Jahren großen Zuschauerschwankungen unterworfen. Der jährlichen Zuschauerzahl von fast 100.000 im Jahre 2003 stehen 2006 nur etwa 8000 gegenüber. 2008 konnten wieder über 100.000 Zuschauer bei den nationalen Filmen verbucht werden. Die unklaren Ursachen für solch starke Oszillationen erschweren die Planung weiterer nationaler Produktionen. Die verfügbaren Informationen der Zuschauer- und Filmanalysen veranschaulichen diese unkalkulierbaren Faktoren.¹²⁴

Die Ursachen für die schwankenden Zuschauerzahlen können von vielen unterschiedlichen Faktoren abhängen, die zusammenspielen: Themeninteresse, gestiegene Aufmerksamkeit durch internationale Preisverleihungen, bessere Öffentlichkeitsarbeit und Vermarktungsstrategien oder die nationale Wirtschaftslage beim Anlaufen der Filme. Die Qualität eines Filmes lässt sich jedoch nicht an rein ökonomischen Zahlen messen, sondern ist nur eine dynamische Variable in der Gesamtbetrachtung.

Bei der Auswertung der Analyse vom *Instituto del Cine y Audiovisual* mithilfe von *Centro Cinematográfico del Uruguay* fällt auf, dass nicht alle europäischen Filme in die Kategorie „ausländisch“ aufgenommen wurden, sondern Frankreich, Spanien und England gesondert in der Zahlenauswertung aufgelistet werden. Dies verdeutlicht die Präsenz und den hohen Stellenwert der Filme dieser Länder im Hinblick auf das Filmangebot.

Sowohl Argentinien mit circa 36 Millionen Einwohnern, als auch Brasilien mit 100 Millionen Einwohnern bilden ein großflächiges Terrain und somit mächtige Nachbarländer, die Uruguay gleichsam noch kleiner im Begriff eines Kinomarktes erscheinen lassen. Das Land stand von Beginn an vor dem Problem, eine eigene solide Finanzgrundlage formen zu

¹²² Neben der Cinemateca Uruguay gibt es noch zwei weitere Einrichtungen, die Raum für einen kulturellen Austausch bieten, besonders im Dialog zwischen Uruguay und Deutschland: das Goethe Institut und die Casa Bertolt Brecht. Durch diese Kulturinstitute wird eine kulturelle Zusammenarbeit auf internationaler Ebene gewährleistet. Dieser Austausch umfasst jegliche künstlerischen und kulturellen Bereiche und schließt den Film mit ein. Es finden regelmäßige Filmvorführungen deutscher Werke und Film-Workshops statt. Die transkulturelle Verbindung zu Europa äußert sich auch an dem europäischen Filmfestival in Punta del Este, das jährlich wiederholt wird. Diese Veranstaltung bietet dem Publikum die Möglichkeit ausgewählte Kinematografien europäischer Länder zu sehen, die prinzipiell nicht auf diesem Teil der Erde gezeigt werden.

[Vgl. Clara Fernández Escudero, „Punta del Este European Film Festival. Overview“, http://www.filmfestivals.org/int/overviews/2000/punta_00.htm, 15.07.2010].

¹²³ Vgl. Michael Ranze, „Es begann in der Sockenfabrik“, *Hamburger Abendblatt*, 04.05.2005, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article740014/Es-begann-in-der-Sockenfabrik.html>, [30.07.2010].

¹²⁴ Die genauen Zahlen und Schaubilder lassen sich im Anhang auf Seite 125 ff. finden.

müssen, um weitere Investoren zu finden.¹²⁵ Das nationale Mediensystem steht nicht nur in einem globalen sondern auch in einem regionalen Wettbewerb. Die beiden Nachbarländer besitzen technisch höher entwickelte Kinoindustrien, deren Filme aufgrund der geografischen Nähe leicht in Umlauf kommen. Die heimische Medienlandschaft muss somit zusätzlich gegen die Produktionen der Nachbarländer um die Zuschauer kämpfen.¹²⁶

Um in Uruguay das Verständnis für die eigene Filmkunst der letzten Jahre an seine Einwohner zu vermitteln und das Interesse zu wecken, wurde 2008/2009 erstmalig das Wanderkino *Efecto Cine* gestartet. Dieses Projekt kam durch finanzielle Unterstützung des niederländischen *Prince Claus Fund for Culture and Development* zustande. Fast die Hälfte der Bevölkerung lebt in ländlichen Gebieten Uruguays. Für sie ist es schwer, in die Kinosäle des Landes zu gelangen.¹²⁷ Mit dem *Efecto Cine* wurde die Möglichkeit geschaffen, Filme in technisch hochwertiger Qualität an jeden Ort des Landes zu bringen.¹²⁸

Die Darstellung des Status Quo der uruguayischen Filmlandschaft soll verdeutlichen, dass Uruguay auch gegenwärtig bei der Filmrealisierung durch einen hohen fremdländischen Budgetanteil stark von anderen Ländern abhängig ist. Es wird viel Wert darauf gelegt, transkulturelle Verbindungen zu bewahren und zu bestärken. Ebenso sollen der Nation genauso eigene Filmerzeugnisse näher gebracht werden.

¹²⁵ Vgl. Falico, "Film Policy under Mercosur", S. 36.

¹²⁶ Vgl. Falico, "Film Policy under Mercosur", S. 38.

¹²⁷ 60 % der Bevölkerung im Inland sind in einem Zeitraum von mehreren Jahren nicht mehr in ein Kino gegangen und sogar 14 % davon haben dort noch niemals im Kino einen Film gesehen.

Vgl. Mariángel Solomita, "Un año de película", El País, 26.12.2009, http://www.elpais.com.uy/Suple/SabadoShow/09/12/26/sshow_461499.asp, [16.07.2010].

Mit Hilfe der öffentlichen und kostenlosen Wanderkinos kann den Verbreitungsschwierigkeiten der Filme im Inland entgegengewirkt werden. Insgesamt gibt es in Uruguay 19 Kinosäle, wovon aber die meisten in der Hauptstadt Montevideo und der Küstenstadt Punta del Este vorzufinden sind. Während des Projekts *Efecto Cine*, wurde in den 30 angefahrenen Orten eine Gesamtbesucherzahl von 90.000 Zuschauern registriert, was beachtlich für so einen kleinen Markt ist. Es wurden ausschließlich repräsentative, heimische Filme aus den Jahren 2007 – 2008 gezeigt, um die eigenen Produktionen zu unterstützen und sie bekannter zu machen. Es soll ein besseres Verständnis und Bewusstsein für den nationalen Film in Uruguay geschaffen werden. Die soziale und finanzielle Hemmschwelle für die eigene Filmkultur wird auf diese Weise überwunden und allen Einwohnern Uruguays das Recht auf Kultur eingeräumt. Die Ausstrahlung durch das neu erschaffene Netzwerk von *Efecto Cine* wird fortgesetzt und die Verantwortlichen erhoffen sich, dass dadurch eine Erweiterung des Filmverleihsystems in vielen ländlichen Gebieten Uruguays entstehen kann.

Vgl. http://www.efectocine.com/index2_es.htm, [15.07.2010].

¹²⁸ Vgl. http://www.efectocine.com/index2_es.htm, [15.07.2010].

5. Das Regieduo Stoll und Rebella, das uruguayische Autorenkino

Pablo Stoll und Juan Pablo Rebella werden als die ersten Autorenfilmemacher von Uruguay bezeichnet, da sie mit ihrer Filmästhetik eine für das uruguayische Kino neue Richtung einschlugen und einen eigenen Stil formten.¹²⁹ Ursprünglich geht der Begriff *Autor* von einer einzigen Person aus, die dem Film eine eigene Handschrift verleiht. Als eine uruguayische Besonderheit lässt sich die Tatsache hervorheben, dass nicht ein Autor beziehungsweise ein Regisseur den Film prägt, sondern ein Regisseurduo. Das bedeutet eine Doppelung des ursprünglichen Autorenbegriffs. Diese uruguayische Eigenart bestätigt sich auch bei *El baño del Papa*, der ebenso durch zwei Regisseure, Enrique Fernández und César Charlone, entstanden ist.

Die uruguayische Identität und die charakteristischen Merkmale sollen in den Filmen *25 Watts* und *Whisky* nachgewiesen werden. Trotz ihrer individuellen Handschrift ist ein deutlicher Einfluss von Jim Jarmusch und Aki Kaurismäki erkennbar, welcher ebenso aufgezeigt werden soll.

¹²⁹ Vgl. Curbelo, "Cine uruguayo. La historia de nunca comenzar", S. 28.

5.1 25 Watts

25 Watts ist der Debütfilm des Regie-Duos Pablo Stoll und Juan Pablo Rebella. Der Schwarz-Weiß Film porträtiert innerhalb vierundzwanzig Stunden das Leben dreier befreundeter Jugendlicher Anfang zwanzig, die in einem Vorort Montevideos wohnen. Der Zuschauer bekommt nicht viele Zusatzinformationen zu den drei Freunden Leche, Seba und Javi, auch wenn sie im Mittelpunkt der Geschehnisse stehen.

Sie werden dabei gezeigt, wie sie auf der Straße zusammensitzen und über Banalitäten diskutieren. Wiederkehrendes Thema dabei ist, ob es Glück oder Unglück bringe in einen Hundehaufen zu treten. Leche lernt unmotiviert für seine Italienischprüfung. Er schwärmt für seine Italienischlehrerin. Javi geht seinem Gelegenheitsjob nach: er fährt ein mit Lautsprechern ausgestattetes Werbeauto. Er streitet mit seiner Freundin und beendet die Beziehung. Seba gerät mit ein paar Bekannten in ein Drogendelirium. Ein paar Mal kreuzen sich im Laufe des Tages die Wege der drei Freunde wieder, um zusammen fernzusehen. Abends gehen sie gemeinsam aus. Erst in den frühen Morgenstunden verabschieden sie sich am gleichen Platz, an dem sie sich am Tag zuvor getroffen hatten. Die einzigen Konstanten im Leben scheinen für sie Alkohol, Drogen und das Kabelfernsehen zu sein.

Die gezeigten vierundzwanzig Stunden sind ein kleiner Ausschnitt des Lebens der drei Freunde, das scheinbar alltäglich derart abläuft. Egal welcher Tag exemplarisch ausgewählt werden würde, auf diese Weise könne er sich stets ereignen. Gefangen wie in einer Zeitschleife wiederholen sich Ereignisse. Ein Symbol für die ewige Wiederkehr des Gleichen ist eine Szene im Aufzug: Leche trifft dort wie jeden Tag auf seine Nachbarin. Er denkt sich im Kopf die vorhersehbare Konversation aus und ist selbst ganz überrascht, als die Unterhaltung wider Erwarten anders abläuft.

Der Film endet wie er begonnen hat. Die letzte Einstellung zeigt ihren Treffpunkt, einen verlassenem Straßenabschnitts des Stadtviertels der drei Freunde. Die Szene betont die trostlose Monotonie der Jugendlichen. Zwei der Freunde wechseln noch einzelne Sätze während sie auf der Mauer sitzen. Anschließend laufen sie in entgegengesetzter Richtung aus dem Bild. Danach ertönt lediglich aus dem Off noch ein „Scheiß Hunde“, was vermuten lässt, dass einer der beiden, wie zu Beginn des Films, in einen Hundehaufen getreten ist. Es scheint, als solle zu Ende des Films die Frage der anfänglichen Diskussion, nämlich ob es Unglück bringe, in einen Hundehaufen zu treten, beantwortet werden.

In den gezeigten vierundzwanzig Stunden werden viele Handlungsstränge, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film angefangen haben, nicht weiter ausgeführt. Die

jeweiligen Zukunftsaussichten und Wünsche der Jugendlichen werden an keiner Stelle des Films mittransportiert. Die Gründe ihres Verhaltens und ihre Ziele bleiben unklar.

Der Erfolg an den Kinokassen wurde unter anderem dem im Film behandelten Thema zugeschrieben. Das Regieduo gibt exemplarisch einen Blick auf die Realität der Heranwachsenden in Montevideo, die bei vielen durch Perspektiv- und Orientierungslosigkeit gekennzeichnet ist. Das Publikum sah *25 Watts* als aussagekräftige Darstellung ihres nationalen Lebens.¹³⁰ 23 % aller Jugendlichen zwischen 18 und 24 arbeiten oder studieren in Montevideo nicht. Diese Rate hat sich seit der Wirtschaftskrise 2001/2002 weiter erhöht.¹³¹ Die Jugendlichen halten ihre Möglichkeiten im eigenen Land für sehr gering und fühlen sich in ihrer Zukunftswahl durch geografische und wirtschaftliche Umstände stark eingeschränkt. Sie sehen keinerlei beruflichen oder persönlichen Entwicklungschancen, auch nicht in Montevideo, der größten Stadt Uruguays. Das Gefühl von eingeschränktem Handlungsraum führt zu einem lethargischen Zustand. Sie wissen nicht, wie sie ihren Tag sinnvoll und produktiv gestalten können. 35 % der Jugendlichen wollen in andere Länder emigrieren.¹³²

Die Identität Uruguays als *país petizo y frontero* und das Gefühl von Resignation gepaart mit Unvermögen werden in diesem Film anschaulich repräsentiert. In einer Szene kommt das negative Selbstwertgefühl, das oftmals im Land vorzufinden ist, besonders gut zum Ausdruck. Aus ihr leitet sich auch der Filmtitel ab: Leche erzählt Javi eine seiner Ideen, wie durch seine Arbeit mehr Geld eingebracht werden könnte. Daraufhin verweist Javi belächelnd auf die 25 Watt Glühbirne am Boden der Straße, die so nutzlos wie er und seine Ideen und Vorschläge sei. Sie finden sich gegenseitig typisch „25 Watt“.¹³³

Die Dialoge gewinnen einen größeren Stellenwert aufgrund der Tatsache, dass sich in den gezeigten vierundzwanzig Stunden im Alltag der drei Freunde nicht viel ereignet. Es finden im Laufe des Films viele Unterhaltungen statt, die zumeist äußerst humorvoll sind. Die Gespräche bilden einen Kontrast zu den Nicht-Handlungen und stützen die Narration trotz der niedrigen Spannungskurve im Handlungsablauf.

Es gibt einige absurde Szenen, die dem Film seinen humoristischen Charme verleihen. Stoll und Rebella spielen an mehreren Stellen mit einem gewissen Grad an Situationskomik, die sich aus den Handlungsweisen der Protagonisten ergibt. Seba hat sich trotz großen Schamgefühls einen Pornofilm ausgeliehen und schaut diesen in der Wohnung von Leche an. Auf einmal kommt dessen Oma herein, setzt sich zu ihm auf die Couch und schläft kurz

¹³⁰ Vgl. Casal, „Más allá del video, un cine con vocación internacional“, S.78.

¹³¹ Vgl. Alberto Couriel, „Los problemas de los jóvenes uruguayos“, *La República*, 24.02.2010, <http://www.la-republica.com.uy/contratapa/400841-los-problemas-de-los-jovenes-uruguayos>, [28.06.2010].

¹³² Vgl. Couriel, „Los problemas de los jóvenes uruguayos“.

¹³³ *25 Watts* [00:16:06].

darauf ein.¹³⁴ Genau diese alte Frau wurde in einer Szene zuvor bereits neben den Fernsehapparat platziert. Sie solle das Fernseekabel in der richtigen Position halten, damit die Freunde einen Fernsehkanal empfangen können.



25 Watts 00:56:40 Leches Oma wird eingesetzt, um den Fernsehempfang für die drei Freunde zu gewährleisten

Es kommen außerdem surreale Szenen zum Einsatz, zum Beispiel als Leche seiner Italienischlehrerin, in die er verliebt ist, auf der Toilette begegnet. In der anschließenden Einstellung merkt der Zuschauer, dass das Zusammentreffen lediglich eine Wunschvorstellung von Leche war.¹³⁵ Eine andere surreale Szene ereignet sich, als Leche in seiner Wohnung telefoniert. Seine Gesprächspartnerin redet so viel, dass er gedanklich abschaltet. Ein blubberndes Geräusch übertönt dabei langsam ihre Stimme. Gleichzeitig rutscht Leche tiefer in seinen Stuhl und verschwindet hinter einem Wasserglas, das auf dem Tisch steht. In diesem spiegelt er sich nun. Das Wasser rückt so auf Bild- und Tonebene in den Vordergrund des Geschehens.¹³⁶

¹³⁴ 25 Watts [01:05:21].

¹³⁵ 25 Watts [01:11:51].

¹³⁶ 25 Watts [00:42:48].



25 Watts 00:43:50 Leche versinkt während des Telefonats hinter dem Wasserglas und ist anschließend spiegelverkehrt im Bild zu sehen

Der Zuschauer bekommt an verschiedenen Stellen den Zugang zu einer zusätzlichen Ebene. In manchen Szenen sind die Gedanken der Hauptdarsteller aus dem Off zu hören, wie zum Beispiel das bereits geschilderte Zusammentreffen mit der Nachbarin im Fahrstuhl.

Stoll und Rebella geben dem Zuschauer die Zeit, sowohl Raum als auch Figuren genau zu betrachten. Dies geschieht zum einen durch die Wahl der Kameraeinstellungen, die überwiegend aus Totalen oder Halbtotale bestehen. Die Schnittfolge kriert zusätzlich einen langsamen Rhythmus. Es kommen zwar auch Kamerafahrten zum Einsatz, zum Beispiel wenn die drei Freunde Leche, Javi und Seba ziellos durch die Straßen streifen und die Kamera ihre Bewegung in Parallelfahrten mitverfolgt. Doch bewegt sich die Kamera hierbei äußerst ruhig, wie die Protagonisten selbst. Dies betont, neben der Langsamkeit des Films, ebenso die Eigenart der Charaktere, ihre Perspektiv- und Antriebslosigkeit und den Zustand chronischer Langeweile, in dem sie sich befinden.



25 Watts 00:06:38 Kamera zeigt in einer Totalen die drei Freunde, wie sie durch die Straße in ihrem Viertel schlendern

Schnelle Kamerabewegungen, die vereinzelt eingesetzt werden, wirken hingegen pointierend und bilden einen starken Kontrast zu der Langsamkeit. Als Beispiel kann die Szene herangezogen werden, in der sich Leche in seinem Zimmer befindet. Er schaltet den Schallplattenspieler ein, setzt sich auf seinen Schreibtischstuhl und es ertönt harte Rockmusik. Die Kamera beginnt sich in subjektiver Einstellung um 360 Grad zu drehen. Die Geschwindigkeit der Drehung steigert sich. Die Musik stellt ein verbindendes Element zu Javi her. Er hört bei seiner Arbeit im Auto ebenfalls Musik auf seinem Walkman. Durch die Parallelmontage entsteht der Eindruck von Verbundenheit im gemeinsamen Schicksal. Sie wollen aus ihrem Alltag ausbrechen, bleiben aber beide in der Situation und ihren Umständen gefangen. Der Traum davon wird von der hängen bleibenden Schallplatte jäh unterbrochen und holt sowohl Leche als auch Javi zurück in ihre Realität.¹³⁷

Die Bildkompositionen sind in *25 Watts* genau auf die Filmhandlung abgestimmt. Erst nach genauem analytischem Zusehen sind einzelne Szenen als konstruiert erkennbar. Javi wird an einer Straßenkreuzung von dem Sohn seines Arbeitgebers abgefangen. Er ist über seine fehlende Motivation wütend. Er kündigt ihm den Job und schlägt ihn. Die ausgewählte Kreuzung und die Einstellung sind genau auf die Handlung abgestimmt, da ein Schild mit

¹³⁷ 25 Watts [00:37:42].

Aufschrift "esquina peligrosa" diese bereits im Vorfeld als „gefährliche Ecke“ kennzeichnen. Es entsteht eine Doppelung der Handlung. Auf den ersten Blick ist diese Szene noch nicht als gefährliche Situation erkennbar. Erst nach der Handlung gewinnt das Straßenschild an Bedeutung, da sich die Kreuzung für Javi in dieser Situation tatsächlich als eine „gefährliche Ecke“ herausstellt.



25 Watts 01:24:31 "esquina peligrosa"

Eine der ersten Szenen zeigt die drei Jugendlichen, wie sie zusammentreffen und sich auf die Straße setzen. Auf der Mauer im Hintergrund steht "hoy es el futuro", „Die Zukunft ist heute“. Erst durch genaue Betrachtung kommt es bei dieser Einstellung zu einer anderen Bedeutung. Der Spruch wirkt wie ein Mahnmal: Das Leben soll, trotz augenscheinlicher fehlender Perspektiven, in die Hand genommen und aktiv gestaltet werden.



25 Watts 00:09:15 “hoy es el futuro” auf der Mauer im Bildhintergrund

Hauptaustragungsort der Handlungen sind die Straßen Montevideos und die Wohnungen der drei Protagonisten. Die Architektur der Häuser, die Straßen, Schilder und Bäume kennzeichnen Montevideo als Handlungsort. Dadurch entsteht ein Realitätseindruck, der das dokumentarische Element des Films verstärkt. Eine Szene zeigt, ohne Beziehung zu der Handlung, lediglich eine alte Frau. Sie setzt sich auf einem Klappstuhl vor ihrer Wohnung, trinkt Matetee und beobachtet das Straßengeschehen. Kurz darauf kommt eine andere Frau vorbei, leistet ihr Gesellschaft und sie lassen gemeinsam die Zeit vergehen. Der eingesetzte Zeitraffer verdeutlicht, wie dabei der Tag verstreicht. Szenen dieser Art sind realistische Abbilde der alltäglichen Wirklichkeit in Uruguay.



25 Watts 00:20:19 Eine alte Frau sitzt mit Matete vor ihrem Haus und beobachtet das Straßengeschehen

Einige Elemente machen den Einfluss anderer Regisseure, beziehungsweise Filmästhetiken, auf den Film *25 Watts* deutlich. Im Abspann geht der ausdrückliche Dank mitunter an den US-amerikanischen Regisseur Jim Jarmusch. In mehreren Interviews bestätigen Stoll und Rebella, dass sie von seinen Filmen inspiriert wurden. Ohne eine geistlose Kopie zu sein, bedienen Stoll und Rebella sich der ästhetischen Handschrift Jim Jarmuschs, um daraus ihre eigene südamerikanische Kreation entstehen zu lassen. Eine Parallele zu *Stranger Than Paradise* wird besonders deutlich.

Wie es in *25 Watts* vorzufinden ist, betrachtet Jim Jarmusch seine Protagonisten an einem bestimmten Punkt ihres Lebens, ohne dramatische Momente aneinanderzureihen.¹³⁸ Obwohl in seinen Filmen das Charakterporträt im Zentrum steht, verzichtet er darauf, Hintergründe zu den Persönlichkeiten zu liefern. Er lässt den Zuschauer auch über die Zukunft seiner Protagonisten im Unklaren. Wesentliche Fragen zu Charakteren, Handlungsweisen und -absichten bleiben unbeantwortet.¹³⁹ „Ich lasse die dramatischen Dinge gern weg. Mich interessieren eher die Charaktere und ihre Interaktionen. Ich zeige,

¹³⁸ Vgl. Unbekannter Autor, http://www.welt.de/print-welt/article163899/Nichtig_ist_mir_wichtig.html, [29.Juni. 2010].

¹³⁹ Vgl. Roman Mauer, „Lakonische Poesie. Jim Jarmusch“, *Kino des Minimalismus. Reihe Genres & Stile 03*, Hg. Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer, Josef Rauscher, Mainz: Ventil Verlag KG 2009, S. 185 – 203, hier S. 192 f.

wie meine Figuren Dinge anschauen und dabei die Zeit vergeht.“¹⁴⁰ Die eher statische Kamera soll hervorheben was zwischen den Protagonisten geschieht.¹⁴¹ Auch benutzt er bevorzugt Schwarzweiß. Schwarzweiß besitzt die Fähigkeit zur Abstraktion. Das Bild wird von einer gewöhnlichen Wahrnehmung einer farbigen Wirklichkeit entkoppelt und eröffnet so den Raum für die Beobachtung der Charaktere, Kognition und Poesie.¹⁴²

Mehrere Elemente lassen eine Verbindung zur französischen Nouvelle Vague erkennen. Genau wie das Kino der Nouvelle Vague zeigt *25 Watts* eine kleinere novellenartige Geschichte, wie sie sich auf den Straßen um die Ecke ereignen könnten. Das Verhältnis von Film und Realität gewinnt an essentieller Bedeutung. Das Dokumentarische wird in der Fiktion erfasst und bringt diese beiden Komponenten in eine enge Verbindung. Wohnungen und Straßen werden zu Filmschauplätzen,¹⁴³ wie es auch in *25 Watts* vorzufinden ist.

“Die Ästhetik des Films ist [laut dem Filmkritiker und Filmtheoretiker André Bazin] gleichzeitig eine Ethik, die auf Nichtzerstörung der sichtbaren Welt zielt und auf die Freiheit des Zuschauers.“¹⁴⁴

Die erzählte Geschichte soll zur jeweiligen Realität in einem angemessenen Verhältnis stehen. Durch den bewussten Einsatz von Technik wird die Aktivität des Zuschauers stets gewährleistet. Bilder werden als visuelle Kompositionen und als konstruiert erfasst. Der *Mise-en-scène* wird dafür eine große Relevanz beigemessen. Durch die Rauminszenierung sollen dramaturgische Konventionen, die das Sehen der Realität verhinderten, aufgezeigt werden.¹⁴⁵ Kleine Details von *25 Watts* eröffnen sich erst durch die von André Bazin geforderte Freiheit des Zuschauers und durch dessen aktive Betrachtung. Die eingesetzten Einstellungsgrößen lassen ihm die Freiheit den Blick selbst zu lenken und zu interpretieren. In *25 Watts* tragen die bereits geschilderten Szenen und Einstellungen dazu bei, einzelne Bilder als visuelle Kompositionen erkennbar zu machen.

Der Film repräsentiert durch die Thematik, die Handlungsweisen und Einstellungen der Charaktere sowie die Kulissen Montevideos die uruguayische Identität. Doch der Kern der Aussage bleibt länderübergreifend. Trotz verschiedener territorialer Ausgangssituationen und gesellschaftlicher Umstände können Typen wie Leche, Seba und Javi auf jedem Teil

¹⁴⁰ Jim Jarmusch, zitiert nach Jan-Christoph Wiechmann, “Interview Jim Jarmusch. Ich studiere Pilze und kategorisiere Vögel”, *Stern*, 28.05.2009, <http://www.stern.de/kultur/film/interview-jim-jarmusch-ich-studiere-pilze-und-katalogisiere-voegel-702047.html>, [29.Juni.2010].

¹⁴¹ Ludvig Hertzberg, *Jim Jarmusch. Interviews*, Mississippi: University of Mississippi Press 2001, S. 7.

¹⁴² Vgl. Mauer, “Lakonische Poesie. Jim Jarmusch”, S. 198 f.

¹⁴³ Vgl. Norbert Grob/Bernd Kiefer, “Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague”, *Nouvelle Vague. Reihe Genres & Stile. Band 1*, Hg. Norbert Grob/Bernd Kiefer, Mainz: Bender Verlag 2006, S. 6 – 27, hier 12 f.

¹⁴⁴ Grob/Kiefer, “Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague”, S. 13.

¹⁴⁵ Vgl. Grob/Kiefer, “Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague”, S. 15 ff.

der Welt vorgefunden werden. Die behandelten Thematiken, wie jugendliche Orientierungs- und Arbeitslosigkeit sind globale Brennpunkte. Die Darstellung dieser Problematik schafft das Bindeglied zwischen nationalem und internationalem Filminteresse. Weitere Faktoren, die Erkennungsmerkmale für einen internationalen Zuschauer bilden, sind essentiell menschliche Bedürfnisse. Hierzu zählen in diesem Fall der Stellenwert der Freundschaft der drei Jugendlichen sowie der Wunsch nach Bestätigung durch das andere Geschlecht. Leche versucht Aufmerksamkeit von seiner Italienischlehrerin zu bekommen. Javi trägt Konflikte mit seiner Freundin aus, deren Beziehung am Ende des Films scheitert. Weltweit kann sich der Zuschauer in diesen Versuchen von sozialer Kontaktaufnahme einfühlen.¹⁴⁶ Der Direktor der Cinemateca Uruguaya Zapiola formuliert die Wirkung zusammenfassend: „Es ist das Thema der orientierungslosen Jugendlichen. Dies ist generationsbedingt, das ist uruguayisch, das ist weltweit.“¹⁴⁷

¹⁴⁶ Vgl. Casal, „Más allá del video, un cine con vocación internacional“, S.78.

¹⁴⁷ Ibid.

5.2 *Whisky*¹⁴⁸

Whisky ist die Geschichte eines allein stehenden jüdischen Mannes mittleren Alters, Jacobo Köller. Er ist Inhaber einer veralteten Sockenfabrik in Montevideo und lebt sehr zurückgezogen. Der erste Jahrestag des Todes seiner Mutter rückt näher. Sein Bruder Herman kündigt dafür seinen Besuch an. Er will zum jüdischen Trauergebet mit Grabsteinsetzung aus Brasilien anreisen. Er besitzt dort ebenfalls eine Sockenfabrik. Seine Firma ist jedoch weitaus moderner und erfolgreicher. Jacobo bittet seine langjährige Vorarbeiterin Marta, die ebenfalls ledig ist, sich während des Besuchs als seine Frau auszugeben. Sein eingefahrener Tagesablauf ändert sich für diese kurze Zeit. Die Scheinehe muss ein wenig länger als erwartet geführt werden, da Herman die Beiden zu einer Kurzreise in den Ferienort Piriápolis einlädt.

Marta und Jacobo versuchen eine Fassade aufrechtzuerhalten, nicht nur während sie ihre Ehe vortäuschen, sondern bereits davor. Sie ignorieren ihre Träume und verheimlichen ihre gegenseitigen Zuneigungen und Aversionen. In der Arbeit agieren sie eher einsilbig miteinander. Sie lassen keine Gefühlsregungen zu. Der Titel des Films versinnbildlicht ihren Zustand, denn dieser bezieht sich nicht auf das alkoholische Getränk. Vielmehr wird der Ausdruck „Whisky“ in Uruguay als Pendant für das deutsche „Bitte lächeln“ beim Fotografieren verwendet. Für die Glaubwürdigkeit ihrer Scheinehe lassen sie bei einem Fotografen ein Hochzeitsfoto machen. Für diesen einen Augenblick versuchen sie durch ihr aufgesetztes Lächeln gemeinsam eine Glücklichkeit auszudrücken. Doch anstatt die Scheinehe zum Anlass zu nehmen, in Kommunikation miteinander zu treten, und zu versuchen, aus ihrer Situation auszubrechen, verharren sie in ihren würdevoll eingefahrenen Zuständen. Selbst bei der Vortäuschung ihrer Ehe, während der sie gezwungenermaßen Zeit miteinander verbringen müssen, können sie nicht wirklich aufeinander zugehen. Sie scheitern daran, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen und in ein lebensbejahendes Licht zu rücken. Dies liegt hauptsächlich an der Unfähigkeit Jacobos.

¹⁴⁸Das Drehbuch zu *Whisky* reichten Stoll und Rebella bei einem Wettbewerb ein, der vom Sundance Film Festival und einem japanischen TV-Sender veranstaltet wurde. Der Preis war eine Art Vorverkauf, die Garantie eines Verleihers, den Film zu veröffentlichen. Durch diese Absicherung beteiligten sich der argentinische, spanische und deutsche Produzent an dem uruguayischen Filmprojekt. Somit konnte dieser Film unter verbesserten Finanzierungs- und Produktionsbedingungen als *25 Watts* hergestellt werden.

Vgl. Ranze "Es begann in der Sockenfabrik", <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article740014/Es-begann-in-der-Sockenfabrik.html>, [30.07.2010].

Nachdem Stoll und Rebella den *FIPRESCI*-Preis in der Reihe *Un Certain Regard* auf dem internationalen Filmfestival von Cannes für ihr Werk *Whisky* und einen Goya in der Kategorie „Bester ausländischer Film in spanischer Sprache“ erhielten, stieg das internationale Ansehen des uruguayischen Kinos weiter als ein ebenbürtiges Filmproduktionsland

Vgl. David Martin-Jones/Soledad Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles? El Baño del Papa", *Studies in Hispanic Cinemas* 4/4, 2007, S. 183 -198, hier S. 183.

Er erstickt jegliche Kommunikations- und Annäherungsversuche Martas im Keim. Er beteiligt sich nicht aktiv an Konversationen und schweigt. Nur einmal bekommt er bei einem Fußballspiel einen imposanten Gefühlsausbruch und beschimpft den Schiedsrichter mit anzüglichen Flüchen.¹⁴⁹ Dieser einmalige Moment, der einer Katharsis gleicht, gewährt dem Zuschauer einen kurzen Einblick in sein Inneres. Danach bleibt er wieder völlig verschlossen und behält stillschweigend seine Innenwelt komplett für sich.

Die Fabrik stellt einen der wesentlichen Handlungsorte dar. Die beiden Protagonisten führen ein monotones Leben in dem Produktionsbetrieb. Die Maschinen geben ihnen den Rhythmus vor, einen gleichförmigen Arbeitsrhythmus. Versinnbildlicht wird dies durch lange Einstellungen, die zusätzlich mit Hilfe der starren Kamera verstärkt werden. Ihre Handgriffe sind durch den Lauf der Zeit so mechanisch wie die Maschinen selbst geworden. Der Film veranschaulicht, wie sich ihr Tagesablauf regelmäßig auf die gleiche Weise wiederholt, was das Gefühl von Monotonie verstärkt. Die dabei verwendete statische Kamera symbolisiert den Stillstand, dem sich die uruguayische Gesellschaft gegenüber sieht. Unvermögen und Resignation, die sich in der uruguayischen Gesellschaft wieder finden lassen, sind wiederkehrende Motive in diesem Film.

Whisky presents [...] a filmic expression of impotence against the hegemony [...] that sensation is in the spirit of the movie and it is particularly felt in Marta's wishes and her acknowledge of a disappointing reality in which power abuses her.¹⁵⁰

Diese Unfähigkeit äußert sich zum Beispiel in der Szene, in der Jacobo Marta fragt, ob sie ihn während des Besuchs von Herman unterstützen kann. Zuerst versteckt er sich hinter der Ecke, beobachtet Marta kurz und überrascht sie. Er befindet sich in der dunkleren Seite des Raums, während Marta im erleuchteten Teil des Zimmers steht. Er erscheint durch seine Körpergröße viel mächtiger als Marta, die durch ihre gebückte Haltung noch hilfloser wirkt. Diese Bildkomposition betont Jacobos fragwürdigen Absichten und den Missbrauch seiner Machtstellung. Gleichermäßen demonstriert sie Martas Verwundbarkeit und ihr Unvermögen die Bitte ihres Arbeitgebers abzulehnen.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Whisky* [00:44:17].

¹⁵⁰ Adrián Singer, "Influence of the italian neorealism on uruguayian contemporary cinema", *Iberoamerica Global*, 3/1, 2010, S. 36 – 52, hier S. 45.

¹⁵¹ Vgl. *Ibid.*



Whisky 00:11:47 Jacobo beobachtet Marta von der dunkleren Zimmerecke aus bevor er sie mit seiner Bitte überrumpelt

Jacobo bittet Marta nicht direkt, zusammen mit ihm eine Ehe vorzutauschen. Er fragt sie lediglich, ob sie für ein paar Tage zu ihm kommen und ihm helfen könne. Marta versteht sofort sein eigentliches Anliegen und willigt ohne weitere Fragen direkt ein. Höchstens ihre Geste, das Wegstreichen der nichtvorhandenen Haarsträhne am Gesicht, bevor sie ihm antwortet, ist als Zeichen minimaler Verlegenheit und Unterlegenheit deutbar.



Whisky 00:12:34 Marta streicht sich als Zeichen von Verlegenheit eine Haarsträhne aus ihrem Gesicht.

Die Kamera fängt solch subtile Gesten ein und verleiht ihnen, zusammen mit der präzisen atmosphärischen Beschreibung, die Bedeutung, die benötigt wird, um dem Film einen tieferen Sinn geben zu können und ein soziokulturelles Bild der Charaktere entstehen zu lassen. Die Protagonisten scheinen unfähig zu sein, ihr Leben aus der Absurdität ihrer alltäglichen Routine hinauszuführen. Auf diese Weise wird auch ein philosophischer Diskurs über das Altern von Illusionen veranschaulicht.¹⁵²

Die beklemmte und unterdrückte Selbstdarstellung Martas kommt im Laufe des Films immer wieder zum Vorschein. Zum Beispiel wenn sie versucht, Jacobo etwas zu sagen, er ihr aber keine Aufmerksamkeit entgegen bringt. Oder wenn Marta über Witze von Herman lacht und Jacobo ohne jede Regung entschieden stumm bleibt und Marta anschließend selbst resigniert. Das Unvermögen, wie es Hugo Achúgar mit *país petizo* beschreibt kommt auf diese Weise im Film zum Ausdruck. Marta sieht sich, wie das Land selbst, zu unfähig, um jemandem vermeintlich Stärkeren gegenüber zu handeln oder zu reagieren.¹⁵³

Der Film porträtiert aber auch Jacobos Unfähigkeit, jegliche Gefühlsregungen zuzulassen und zu zeigen. Die im Laufe des Films immer deutlicheren Annoncen Martas weist er mit

¹⁵² Vgl. Wolfgang M. Hamdorf, "Whisky", <http://www.arthaus.de/whisky>, [29.07.2010].

¹⁵³ Vgl. Singer, "Influence of the italian neorealism on uruguayan contemporary cinema", S. 45 f.

einer großen Gleichgültigkeit ab. Marta wendet sich daraufhin verstärkt dem lebenslustigeren Herman zu. Das treibt Jacobo noch weiter in seine Passivität. Die uruguayische Identität oszilliert demnach zwischen den zwei Extremen des abwesend erscheinenden Jacobo und des märtyrerisch auftretenden Herman. Der Raum dazwischen wird von Marta eingenommen. Sie kommt im Laufe des Films nach und nach aus ihrer Introvertiertheit und ihrer Unfähigkeit heraus.¹⁵⁴

Im Film ist nur bei Marta der Wunsch nach Veränderung erkennbar. Ihr Verlangen, die Monotonie und das eigene Gefühl von Unvermögen zu durchbrechen, zu verreisen, um etwas von der Welt zu sehen, spiegeln sich an mehreren Stellen wider. Zum Beispiel besucht sie nach der Arbeit alleine eine Kinovorstellung. Das Kino ist ein Fluchtmittel aus der Realität. Sie scheint von einem anderen Leben zu träumen. Dennoch bemüht sie sich zunächst nicht aktiv darum, etwas in ihrem Leben zu ändern.¹⁵⁵ Dies äußert sich auch in der Szene, in der sie sich mit Herman allein in der Flughafenhalle befindet. Sie offenbart ihm, dass sie nach Brasilien reisen würde, wenn sie es sich finanziell leisten könne. Anschließend schaut sie mit sehnsüchtigem Blick einem startenden Flugzeug hinterher. Dann überreicht sie Herman einen Brief, den er aber erst im Flugzeug öffnen soll. Der Inhalt des Briefes wird dem Zuschauer nicht mitgeteilt.¹⁵⁶

Whisky ist für ein uruguayisches Publikum unmittelbar als ein Film über Uruguay erkennbar, auch wenn das Hauptaugenmerk auf die zwei jüdischen Brüder gerichtet ist. Die Regisseure setzen diese beiden Charaktere ein, um den Identitätsbegriff in Uruguay in einen größeren Kontext zu bringen.¹⁵⁷ In Uruguay sind Juden eine der größten ethnischen Minderheiten, deren historische Präsenz auch im urbanen Raum Montevideo sichtbar ist. Dies verursacht immer wieder interne Debatten der Identitätskonstruktion.¹⁵⁸

Nicht direkt erkennbar, beinhaltet der Film weitere Erwägungen zu einer uruguayischen Identität, "figuring the nation as a node of tourism and industry, a place through which money flows but does not necessarily stay"¹⁵⁹, was folgende Beispiele aus dem Film belegen sollen:

Als Herman seinen Bruder und seine angebliche Frau Marta in den Ferienort Piriápolis einlädt, verbringen sie ihre Urlaubstage im Hotel Argentino. Dieses Hotel wurde 1930 errichtet, um Touristen anzuziehen, und ist mit seinem prunkvollen Bau das Wahrzeichen

¹⁵⁴ Vgl. Singer, "Influence of the Italian neorealism on Uruguayan contemporary cinema", S. 45 f.

¹⁵⁵ Vgl. Wolfgang M. Hamdorf, "Whisky", <http://www.arthaus.de/whisky>, [29.07.2010].

¹⁵⁶ *Whisky* [01:24:08].

¹⁵⁷ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 341 ff.

¹⁵⁸ Vgl. Javier Taks, "Zwischen Assimilation und kultureller Autonomie: Die jüdische Gemeinde", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 78 – 81, hier S. 78 ff.

¹⁵⁹ Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 341.

der Stadt. Bis heute wird dort durch viele attraktive Angebote versucht, den Tourismus aufrecht zu erhalten.¹⁶⁰ Da die Reise im Film in der kalten Nebensaison stattfindet, sind die einzigen Gäste neben ihnen lediglich ein argentinisches Ehepaar in ihren Flitterwochen. Diese beiden Argentinier stehen symbolhaft für die Vielzahl der Touristen aus den Nachbarländern, die jährlich in die uruguayischen Urlaubsorte entlang der Küste strömen.¹⁶¹ Die beiden Nationalitäten, sowohl die Argentinier, als auch der Wahlbrasilianer Herman, werden durch ihre Quirligkeit auf eine ganz stereotype Weise porträtiert, um einen Gegensatz zu den mürrischen Uruguayern Marta und Jacobo zu bilden. Erst nach dem Zusammentreffen mit den wohlhabenderen und lebensfroheren Ausländern aus Brasilien und Argentinien erfreut zumindest Marta sich an kleinen, glücklichen Momenten des Lebens.¹⁶²

Herman verkörpert einen der vielen Emigranten Uruguays, die aus ihrem Heimatland auswandern, um ihr Glück in anderen Ländern zu suchen. Sehr viele der Auswanderer tragen durch Rücküberweisungen zur Versorgung der im Land verbliebenen Familienmitglieder bei.¹⁶³ Herman ist, seitdem er Uruguay verlassen hat, weder für seine Mutter noch für Jacobo finanziell aufgekommen. Er will diesen Umstand wieder gut machen und seinem Bruder Geld für die Zeit geben, in der er ihre Mutter pflegte. Zunächst weigert sich Jacobo dieses Geld trotz seiner knappen Finanzlage anzunehmen, eine sture Trotzreaktion. Herman hatte zwanzig Jahre zuvor seine Familie in Uruguay verlassen und ist nun in Brasilien sehr erfolgreich. Während Herman der Zeit der Diktatur und der Wirtschaftskrise entkam, musste Jacobo im Land bleiben, den wirtschaftlichen Verfall ertragen, den familiären Verpflichtungen nachkommen und ihre Mutter allein pflegen. Diese brüderliche Spannung steht jedoch nicht im Vordergrund der Geschichte, bildet aber eine Grundlage für das Verständnis des Verhaltens der Brüder. Als Jacobo aber sieht, wie kommunikativ Herman mit Marta umgeht und sie sich ihm öffnet, er aber nicht aus seinen eingefahrenen Verhaltensweisen heraus kommt, wird er wütend. Er nimmt das Geld aus Ärger und Neid doch an.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Uruguay ist nicht das klassische Tourismusziel und daher nur bedingt auf den Tourismus ausgerichtet. Nach dem jährlichen Tourismusbericht für das Jahr 2009 reisten 2.098.780 Touristen in das Land, wovon 54, 8 % Argentinier und 12, 6 % Brasilianer waren. Touristen aus den beiden Nachbarländern bilden, neben Uruguayern mit 14, 1 %, den größten Anteil. (Europäische Touristen sind mit einer Gesamtzahl von 6, 6 % vertreten.)

Lediglich für 3, 8 % aller Touristen war Piriápolis das Reiseziel. Genaueres ist zu entnehmen: <http://www.mintur.gub.uy/images/stories/pdf/estadisticas/TurismoReceptivo2009/informeanualdeturismoreceptivo2009.pdf>, [13.09.2010].

¹⁶¹ Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema", S. 341 ff.

¹⁶² Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 341 ff.

¹⁶³ Vgl. Taks, "Zwischen Assimilation und kultureller Autonomie", S. 84.

¹⁶⁴ Im Anschluss geht er damit in das hoteleigene Casino, setzt beim Roulette alles auf eine Zahl und gewinnt. Nicht einmal hier äußert er große Freude über seinen Gewinn, will sich Marta aber mit einem Teil dieses Geldes für ihre Hilfe erkenntlich zeigen.

Bei seiner Abreise nach Brasilien ist Herman in einer Einstellung am Flughafen direkt unter dem Abflug-Schild positioniert. Im Hintergrund steht ein junger Mann, der sich von seiner Mutter verabschiedet. Er ist eingehüllt in eine uruguayische Flagge. Diese Bildkomposition dient als Symbol, die uruguayische Identität als Durchgangs- und Durchreiseland darzustellen. Uruguay wird sinnbildlich in den Kontext eines Migrations- und Tourismusstroms gesetzt. Ein Land mit transkulturellen Bezügen, das zwar bereist oder in dem sich kurzzeitig aufgehalten, aber nicht dauerhaft gelebt wird. Die Möglichkeit auf ein besseres Leben wird in anderen Ländern gesehen. Diese Tatsache kommt auch bei der nationalen Industrie zum Vorschein. Der Handelsverkehr durchquert unter dem Mercosur¹⁶⁵, dem südamerikanischen Handelsabkommen, auch Montevideo. Es strömt zwar Geld durch Uruguay, bleibt aber nicht nachhaltig im Land.¹⁶⁶



Whisky 01:25:41 Beim Abschied im Flughafen: Herman und der Unbekannte (rechts) in der uruguayischen Flagge unter dem Abflug-Schild.

¹⁶⁵ Mercosur (Mercado Común del Sur, = der gemeinsame Markt des Südens) wurde 1991 durch die Mitgliedsländer Argentinien, Brasilien, Paraguay und Uruguay, gegründet. Sitz des Mercosur ist Montevideo. Eine der Ziele des Mercosurs ist es, die Handelshemmnisse zwischen den Mitgliedsländern abzubauen, wobei der Handel mit dem Mercosur für Uruguay nach der Krise 2001/2002 sehr ungünstige Wendungen genommen hat. Mitschuld trägt die Handelsasymmetrie durch die beiden großen Länder, Argentinien und Brasilien. Hauptsächlich zwischen Argentinien und Uruguay setzen sich wirtschaftliche Konflikte fort. Joachim Becker, "Ein ambivalentes Verhältnis: Uruguay und der Mercosur", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 184 – 189.

¹⁶⁶ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 341 ff.

Die Abhängigkeit von anderen Ländern wird im Film mit der Tatsache gezeigt, dass Jacobo neue Maschinen bräuchte, welche aber in Uruguay nicht erhältlich sind. Er ist von Zulieferern aus Italien abhängig. Sein Bruder Herman bietet ihm zwar an, ihn zu unterstützen. Jacobo ist daran aber nicht interessiert. Er besitzt keinerlei Ehrgeiz, seine Firma zu modernisieren oder Maßnahmen zu ergreifen, die den Umsatz steigern. Er verharrt in seiner Resignation.

Die Charaktere sind oftmals gefangen in Momenten von unsagbar großer Langeweile. Besonders Jacobos Aktivitäten sind beschränkt auf Schlafen, Essen, Lesen oder einfach nur vor sich hinstarren, während gemeinsame Essenszeiten von Stille durchzogen sind. In der Erzählzeit nehmen Ereignisse außerhalb des Fabrikgebäudes, wie zum Beispiel ein Tischhockeyspiel oder ein Karaoke-Auftritt einen großen Platz ein. Diese Aktivitäten finden während ihrer kurzen Reise nach Piriápolis statt und bekommen durch ihre zeitliche Ausdehnung eine besondere Gewichtung. Sie machen die Seltenheit von Vergnügen im monotonen Leben von Marta und Jacobo deutlich.

Die Kommunikation in *Whisky* zeigt sich stark reduziert. Sie beschränkt sich, bis auf wenige Ausnahmen, auf kurze, eingefahrene Dialoge. Bei diesen äußern die Gesprächspartner jedoch keine wirkliche Anteilnahme. Die fehlende Interaktion, die knappen Dialoge der Beiden und die Stille erzeugen eine Unbehaglichkeit, die sich auch auf den Zuschauer überträgt. Bildhaft verstärkt wird dieses Gefühl durch eine starre Kamera in langen Einstellungen. Dieses Gestaltungsmittel ist Teil der bereits angesprochenen atmosphärischen Beschreibung des Regie-Duos. Die genaue Illustration dieser toten Zeit erzeugt während des ganzen Films das Gefühl des Wartens, als ob Uruguay ein Land sei, in dem etwas geschehen soll, aber nichts passiert.

Das Hotel Argentino in Piriápolis steht metaphorisch für die gesamte Tourismus-Industrie, die sich wie in einem Dornröschenschlaf befindet und nur darauf wartet bis die kurze Hochsaison beginnt, die den Zustrom an Besuchern und ein wenig Geld aus dem Ausland bringt.¹⁶⁷

Die letzte Einstellung zeigt eine Detailaufnahme der laufenden Maschine in der Fabrik. Der Film wird durch einen harten Schnitt unerwartet beendet. Auch der O-Ton stoppt abrupt. Dies vermittelt den Eindruck, als würde ihre eingefahrene Eintönigkeit beendet werden können, wenn das Rädchen der Maschine, die den Rhythmus und die Routine vorschreibt, angehalten wird.

¹⁶⁷ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 341 ff.

Während der gesamten Filmlänge entsteht eine melancholische Atmosphäre, die sich zum einen auf den psychologischen Spannungen unter den Protagonisten gründet, zum anderen auf „[der] Tragik eines nicht gelebten oder an der Zeit vorbei gelebten Lebens“¹⁶⁸ basiert.

Auch wenn die Personen dieser beiden Filme nur stereotypisch für die Bewohner von Uruguay stehen können, ist das Land durch das Vorhandensein von Melancholie gekennzeichnet. Dieser Zustand spiegelt die uruguayische Identität wider. Vertieft wird das melancholische Gefühl im Film durch den Einsatz von Musik. Sowohl am Anfang als auch am Ende des Films erklingt die schwermütige Melodie der argentinischen Band *Pequeña Orquesta Reincidentes*.

Marta und Jacobo sind keine Opfer äußerer Umstände. In *Whisky* zeigt sich, dass die Personen an ihrer eigenen Haltung scheitern, da sie sich selbst aufgegeben haben. Die Schuld an ihrem tristen Leben ist allein bei ihnen selbst zu suchen. Ob Marta sich zu Ende des Films aus ihrem eingefahrenen Schicksal lösen kann und den Schritt zu einer Veränderung ihres monotonen Lebens wagt, bleibt offen und wird lediglich angedeutet. Die kausale Schlussfolgerung spricht dafür. Am Ende, nachdem Jacobo ihr Geld für ihre Mithilfe übergeben hat, erscheint die sonst überaus verlässliche Marta ohne Entschuldigung nicht in der Fabrik. Somit bleibt es der Phantasie eines jeden einzelnen Zuschauers überlassen, ob sie mit Hilfe dieses Geldes den Versuch gewagt hat, aus ihrem alten Leben auszubrechen, wie sie es in der Abflughalle bei Herman angedeutet hatte.¹⁶⁹

Neben Jim Jarmusch hat das Regisseur-Duo Stoll und Rebella den finnischen Regisseur Aki Kaurismäki als Vorbild. An ihn geht im Abspann des Films eine besondere Danksagung. *Whisky* lässt im Motiv und dem Schauplatz der Fabrik an *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* von Aki Kaurismäki erinnern. Die Protagonistinnen beider Filme führen ein monotones Leben in einem Produktionsbetrieb. Das begrenzte Schauspiel ist auch ein bezeichnendes Merkmal in seinen Filmen. Er reduziert die Bewegungen auf winzige Andeutungen. Sie alleine reichen aus, um ein innerstes Gefühl auszudrücken. Auch bei *Whisky* erzeugt diese Differenz zwischen reduziertem emotionalen Ausdruck und den Geschehnissen eine spannungsgeladene Atmosphäre, die jedoch in sich widersprüchlich zu sein scheint.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Hamdorf, "Whisky", <http://www.arthaus.de/whisky>, [29.07.2010].

¹⁶⁹ Vgl. Merten Worthmann, "Meisterbrief in Lakonie", *Zeit online*, http://www.zeit.de/2005/19/Meisterbrief_in_Lakonie, [09.07.2010].

¹⁷⁰ Vgl. Alexander Fichert, "Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki", *Kino des Minimalismus. Reihe Genres & Stile 03*, Hg. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Roman Mauer/Josef Rauscher, Mainz: Ventil Verlag KG 2009 S. 204 – 220, hier S. 207.

Der Zugang zu *Whisky* erschließt sich einem internationalen Publikum aufgrund der scheinbar unnationalen und unspezifischen Geschichte, einer charaktergetriebenen schwarzen Komödie. Der Fokus richtet sich vor allem auf die Charaktere und deren Beziehung untereinander. Es ist eine Geschichte, die auf jeden Zuschauer wirken kann, wenn er sich auf die spezielle Ästhetik einlässt.

Trotz der repräsentativen Darstellung Uruguays unterstützt der Film eine Allgemeingültigkeit, um universell zu bleiben. Die Schauplätze sind nicht darauf angelegt, Uruguay als allein möglichen Handlungsort hervortreten zu lassen. Bis auf einige Außenaufnahmen sind keine Landschaftspanoramaaufnahmen zu sehen. So präsentiert sich der Film weitgehend ortsungebunden und die Handlung der Geschichte könnte sich weltweit auf diese Weise ereignen. Die gezeigten Locations sind vielmehr gesamtnational, wie eine Fabrik, eine Wohnung und eine Bäckerei. Es gibt keine Establishing – Shots der Hauptstadt Montevideo. Durch die vielen Innenaufnahmen liefert der Film dem Zuschauer einen begrenzten Blick der Orte. Selbst von der Meereslandschaft in Piriápolis ist nur eine kurze Panoramasicht zu sehen und bestätigt diese Tatsache noch einmal, indem es den Ferienort am Strand als uncharakteristisch betont.¹⁷¹ Die vielen Innenaufnahmen erzeugen zusätzlich das Gefühl eines eher anspruchslosen, tristen Lebens, das in einem beschränkten Handlungsspielraum stattfindet. Die dadurch entstehende Empfindung von Enge und Beklemmtheit verursacht den Drang auszubrechen.

5.3 Minimalismus

Von Jim Jarmusch und Aki Kaurismäki inspiriert, wird in beiden Filmen Reduktion auf mehreren Ebenen als eigenes Stilmittel angewandt. Der Autorenstil von Stoll und Rebella ist durch Minimalismus gekennzeichnet. In diesem filmischen Gestaltungsmittel überschneiden sich die Ausdrucksweisen von Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki und die des uruguayischen Regieduos. Grundsätzlich zeichnet sich der Minimalismus im Film dadurch aus, dass das Alltäglichsie intensiv sichtbar und ästhetisch erfahrbar gemacht wird. Auf diese Weise soll etwas, dem Anschein nach Einfaches und Nebensächliches, in seiner bloßen Existenz gewürdigt und in der Belanglosigkeit eine eigene Bedeutsamkeit entdeckt werden. Erst indem die minimalistische Darstellung etwas vermeintlich Oberflächliches aus einem Leben mit betonter Distanz zeigt, wird eine intensivere Erfahrung möglich. Dabei entfaltet sich die

¹⁷¹ Vgl. David Martin-Jones/Soledad Montanez, "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema", *Screen* 50/3, 2009, S. 334 – 344, hier S. 340.

Narration nicht in großen Handlungen oder nimmt sich die Geschichte zur Hilfe um einen emotionalisierenden Hintergrund zu erstellen. Vielmehr ist der Zuschauer selbst gefordert, die Filmbilder mit der Welt zu verknüpfen.¹⁷²

Der Minimalismus präsentiert sich in den beiden Filmen auf mehreren Ebenen¹⁷³. Die Darstellung konzentriert sich auf diejenigen Elemente, die bei *25 Watts* und *Whisky* vorzufinden sind:

Auf der narrativen Ebene:

Diese kennzeichnet den Minimalismus in Echtzeit- Darstellungen, in langer Erzähldauer einzelner Sequenzen, in der Schilderung von Alltagsleben, flachen Spannungskurven ohne Finalität und in einer Dramaturgie der Reihung.

Auf der visuellen Ebene:

Das Filmmaterial wird derart gewählt, dass kein Übermaß an Reizen und keine Fülle von Farben entsteht. Die Belichtung, Schärfe und Tiefenwirkung wird auf Mittelwerte ausgerichtet. Die Kamera vermeidet extravagante Perspektiven, zieht distanzierte Einstellungen wie Totale, Halbtotale und Halbnahe vor. Kamerabewegungen vollziehen sich ruhig und gleichförmig oder die Kamera bleibt statisch.

Auf der auditiven Ebene:

Es dominieren entweder lakonische Dialoge und stumme Interaktionen oder durchgängige Gespräche.

Schauspiel und Inszenierung:

Es werden keine großen oder ikonischen Gesten dargestellt und auf expressive oder pathetische Darstellung verzichtet.

Montage:

Durch niedrige Schnittfrequenz, geringe szenische Auflösungen oder Plansequenz nimmt der Filmmacher seinen Einfluss zurück.¹⁷⁴

¹⁷² Vgl. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Roman Mauer/Josef Rauscher, "Less is More. Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip", *Kino des Minimalismus. Reihe Genres & Stile 03*, Hg. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Roman Mauer/Josef Rauscher, Mainz: Ventil Verlag KG 2009, S. 7 – 25, hier S. 10 f.

¹⁷³ Mögliche Strategien des Minimalismus werden in Kino des Minimalismus auf mehreren ästhetischen Ebenen präsentiert. Hier werden nur diejenigen genannt, die in *25 Watts* und *Whisky* zum Ausdruck kommen. Alle Elemente sind im gleichnamigen Buch auf Seite 10 vorzufinden.

¹⁷⁴ Vgl. Grob/Kiefer/Mauer/Rauscher, "Less is More. Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip", S. 10.

6. *En la puta vida*

Der Film stammt von der uruguayischen Regisseurin Beatriz Flores Silva¹⁷⁵, die in Belgien Film studierte. Diese Geschichte basiert auf den wahren Begebenheiten eines Zuhälterings, der in Mailand aufgedeckt wurde. Sie ist an die Literaturvorlage *El huevo de la serpiente- Das Schlangenei*¹⁷⁶ der Journalistin María Urruzola angelehnt. Da der Handlungsort neben Uruguay auch Spanien mit einbezieht, werden sowohl uruguayische als auch europäische Belange in der Handlung des Films zusammengebracht.¹⁷⁷

Im Mittelpunkt steht Elisa, eine allein erziehende Mutter von zwei Kindern, die versucht ihr Leben in Montevideo zu meistern. Gemeinsam mit ihrer Freundin Lulú will sie einen Friseursalon eröffnen. Da sie gerade ihre Arbeitsstelle verloren hat und Geld für ihren Lebensunterhalt und ihren Traum vom eigenen Friseursalon braucht, beginnt sie gemeinsam mit Lulú in einem Bordell zu arbeiten. Dort verliebt Elisa sich in den Zuhälter Plácido, den sie überredet, sich und ihre Freundin mit nach Barcelona zu nehmen. Er besitzt dort angeblich ein Geschäft der gleichen Art mit besseren Verdienstmöglichkeiten. Für Elisa rückt der Traum des schnellen Geldes in greifbare Nähe. In Barcelona angekommen, müssen sie jedoch auf einem Straßenstrich arbeiten und sind der sich steigernden Aggressivität Plácidos hilflos ausgesetzt. Da er ihre gefälschten Ausweise an sich genommen hat, scheint ihnen eine Rückkehr nach Uruguay unmöglich.

Die uruguayische Identität äußert sich hier nicht an verschiedenen Eigenschaften oder Handlungsweisen. Sie gründet vielmehr an dem realistischen Gehalt der Geschichte. Der Plot der Geschichte wird bereits im Untertitel mit den Worten „Eine reale Geschichte, so real, dass sie sich noch immer ereignet“, als eine wahre Begebenheit vorgestellt. Tatsächlich ist Prostitution ein konstant aktueller Brennpunkt in Uruguay. Nicht selten werden Frauen aus ihrer finanziellen Not heraus unter falschen Arbeitsaussichten angelockt und nach Italien oder Spanien für eine kommerzielle sexuelle Ausbeute verschleppt.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Nach ihrem ersten Spielfilm, *La historia casi verdadera* de Pepita la Pistolera entstand 2001 ihr zweiter Spielfilm *En la puta vida*. Es handelt sich um eine Koproduktion mit Spanien, Cuba und Belgien. Der Film zog allein in den ersten 15 Wochen der Ausstrahlung seit Filmstart 135.000 Zuschauer in Montevideo in die Kinos und erhielt international zahlreiche Preise auf verschiedenen Filmfestivals.

Vgl. Richard, „Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay“, S. 148 f.

¹⁷⁶ Vgl. Unbekannter Autor, „El huevo de la serpiente“, <http://www.ipys.org/investigaciones/investigacion.php?id=93>, [19.05.2010].

¹⁷⁷ Vgl. Richard, „Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay“, S. 148 f.

¹⁷⁸ Vgl. Unbekannter Autor, „Human Trafficking & Modern-day Slavery. Oriental Republic of Uruguay“, <http://gvnet.com/humantrafficking/Uruguay-2.htm>, [22.07.2010].

Der Film mit dieser sozialkritischen Thematik zeigt sich nicht in einem Dokumentationsstil, sondern entwickelt ein dynamisches Erzähltempo mit schnellen Schnitten. Einzelne Figuren, wie zum Beispiel die überdrehte Freundin Lulú oder der fürsorgliche spanische Polizist, werden satirisch überzeichnet.¹⁷⁹

Elisa hat ihre beiden Kinder von zwei verschiedenen Männern. Beide unterstützen ihre Kinder weder finanziell noch stehen in Kontakt mit ihnen. Ein weiterer Mann, mit dem Elisa zu Beginn des Films eine Affäre hat, verspricht ihr, sich von seiner Frau zu trennen, mit ihr zusammen zu ziehen und sie mit dem fehlenden Geld für ihren Friseursalon zu unterstützen. Doch er hält sie lediglich für seine sexuelle Befriedigung mit diesen Versprechungen hin, worauf Elisa erbost diese Beziehung beendet. Dies treibt sie in die Arme des Zuhälters Plácido, der sie ebenfalls mit Versprechungen emotional an sich bindet und sie für seine Zwecke missbraucht und ausnutzt. Elisa macht während des Films eine Wandlung durch. Sie scheint am Beginn sehr selbstbewusst. Sie versucht ihre Pläne nach ihren Interessen durchzusetzen. Sie widersetzt sich dabei auch den Ansichten ihrer Mutter. Aber als sie an Plácido gerät, lässt sie sich von ihm schikanieren und demütigen. Sie klammert sich an ihren Wunsch von der großen Liebe, die sie in Plácido erfüllt sieht. Erst allmählich begreift sie in Barcelona, auf was sie sich eingelassen hat. Trotz vieler Schwierigkeiten und Hindernissen gelangt sie am Ende zurück nach Montevideo. Dort gibt Elisa, von den uruguayischen Frauen als Heldin gefeiert, eine politische Erklärung mit folgenden Worten ab:

Glaubt nicht an die Reise nach Spanien. Es ist die Hölle. Glaubt an euch, kämpft für euch. Kämpft und verteidigt euch. – Und Sie, Herr Präsident, sind für die Uruguayerinnen, die in Spanien arbeiten verantwortlich. Bringen Sie sie zurück und geben Sie ihnen eine würdige Arbeit.¹⁸⁰

Es ist eine Aufforderung an die Frauen Uruguays, sich nicht in eine Abhängigkeit zu begeben, sondern für würdige Arbeitsbedingungen zu kämpfen. Anstelle von Resignation und Unvermögen sollen Hoffnung und Tatendrang rücken. Es wirkt wie eine Ermutigung, sich den typischen Verhaltensmustern der Uruguayer zu entsagen.

Der Nachspann sorgt für Ernüchterung, da er die Informationen liefert, dass trotz der Prozesse in Uruguay und Europa das Netzwerk des Zuhälterrings nicht aufgelöst werden konnte. Die verhafteten Männer wurden durch neue ersetzt und dieselben Frauen stehen noch an denselben Straßenecken. Falls eine Vergeltungsmaßnahme gegenüber Elisa

¹⁷⁹ Bremme, *Movie-mientos II.*, S. 112.

¹⁸⁰ *En la puta vida* [01:28:26], übersetzt nach: Bremme, *Movie-mientos II.*, S. 112.

passiert sei, würde das niemanden kümmern. Ihr derzeitiger Aufenthaltsort und der ihrer Kinder seien in Wirklichkeit unbekannt.¹⁸¹

In einigen Szenen der uruguayischen Locations wird die uruguayische Identität durch nationale Eigenheiten repräsentiert, wie zum Beispiel die Pferdewagen der Müllsammler. Von den so genannten *Cartoneros*, die das Stadtbild prägen, gibt es circa 16.000¹⁸² allein in Montevideo. Auf diese Weise gibt der Film einen realistischen Blick auf die Stadt und macht auf die sozialen Missstände und die Armut aufmerksam.



En la puta vida 00:17:44 Elisa, ihre Kinder und Lulú überqueren die Straße, die zur Rambla führt vor dem Wagen des *Cartoneros*

Die Rambla in Montevideo, die 20 Kilometer lange Uferstraße entlang des Río de la Plata ist ein beliebter öffentlicher Raum, der zu allen Jahreszeiten für Freizeitaktivitäten aller Bewohnern genutzt wird. Sie ist mit einer breiten Promenade ausgestattet, die sich durch eine niedrige Mauer vom Strand des Río de la Plata abgrenzt.¹⁸³ Panoramaaufnahmen geben an mehreren Stellen des Films den Blick auf die Rambla und den dahinter liegenden Fluss und machen Montevideo als Handlungsort erkennbar.

¹⁸¹ *En la puta vida* [1:32:30].

¹⁸² Vgl. Unbekannter Autor, "Cartoneros", *Von Feuerland nach Tijuana – das große Lateinamerika-Special*, 26.03.2010, Deutsche Welle, <http://itunes.apple.com/de/podcast/von-feuerland-nach-tijuana/id362312965>, [31.10.2010].

¹⁸³ Vgl. Gandelsman-Trier, "Montevideo: Geschichte – Bilder – Alltag", S. 16.



En la puta vida 01:32:24 links im Bild ist die Mauer der Promenade und die Skyline Montevideos zu sehen, die die Stadt kennzeichnen. Am Strand des Río de la Plata laufen Elisa, ihre Kinder und der spanische Polizist

Der Film folgt dem klassischen Drei-Akt-Modell, für das bereits Aristoteles den Grundstein in seinem Werk „Poetik“ legte, in dem er die Teile der Tragödie definierte:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. [...] Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.¹⁸⁴

Weiter führt Aristoteles aus, dass in einer Handlung eine Peripetie vorhanden sein muss.¹⁸⁵

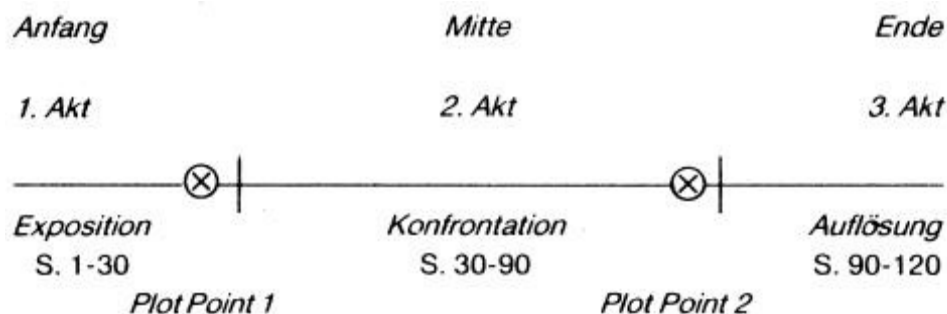
Diese Aufteilung der Geschichte ist in *En la puta vida* ebenso vorzufinden, wie die Peripetie, der Umschlag in das Gegenteil, was erreicht werden soll. Denn wider Elisás Erwarten, verbessern sich weder ihre Umstände in Barcelona, noch kann sie dort Geld für ihren Friseurladen sparen.

Da sich dieser Film im dramaturgischen Aufbau grundlegend von den anderen in dieser Arbeit analysierten Filmen unterscheidet, wird die in *En la puta vida* vorfindbare 3-Akt-Struktur anhand der Geschehnisse im Film illustrativ aufgezeigt:

¹⁸⁴ Aristoteles, *Die Poetik. Griechisch/Deutsch*, Hg. u. übersetzt v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005, S. 25.

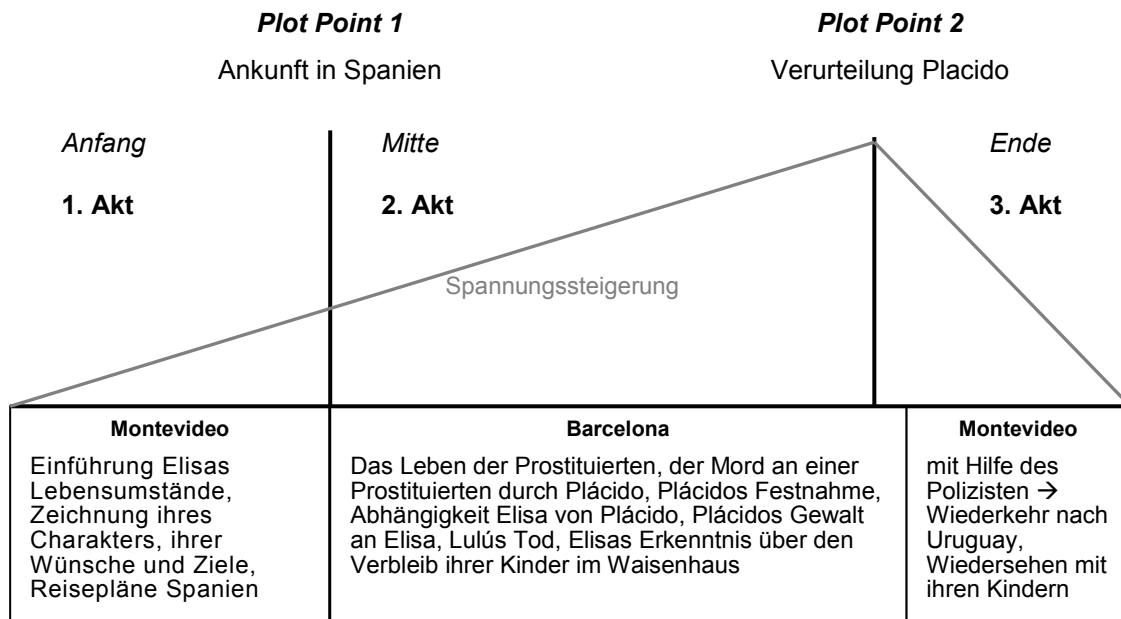
Syd Field skizzierte das so genannte Paradigma, ein Grundmuster, das den Aufbau einer Filmhandlung beschreibt.

Vgl. Syd Field, *Das Drehbuch. Drehbuchschreiben für Fernseh und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München: List 1987, S. 11 f.



Vgl. Syd Field, *Das Drehbuch. Drehbuchschreiben für Fernseh und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München: List 1987, S. 14.

¹⁸⁵ Durch die Peripetie entsteht Jammern und Schaudern, das was den Reiz einer Geschichte ausmacht. Vgl. Aristoteles, *Die Poetik*, S. 33 ff.



Die Krise Elisas wird zum Ende des zweiten Aktes erreicht. Plácido offenbart ihr, dass er sie nicht heiraten werde und Lulú und sie keinen Anteil an ihrem Verdienst bekommen. Als Grund gibt er an, er habe ihnen sowohl ihren Lebensunterhalt in Barcelona, als auch den von Elisas Kinder in Montevideo gezahlt. Erst in diesem Augenblick wird Elisa bewusst, in welche schlimme Lage sie geraten ist. Ohne ihren Ausweis kann sie nicht aus ihrer Situation und in ihre Heimat kommen. Plácido nimmt an, dass sie sich mit der Polizei in Verbindung gesetzt habe. Er schlägt sie brutal zusammen und droht sie umzubringen. Großaufnahmen ihrer Gesichter emotionalisieren das Geschehen und verstärken gleichsam das Mitgefühl beim Zuschauer. Von nun an behält Elisa heimlich einen Teil ihres verdienten Gelds zurück und nimmt Kontakt mit der uruguayischen Behörde auf. Sie bietet ihr aber keine Hilfe. Das letzte Zusammentreffen der beiden findet in einem Restaurant statt. Plácido versucht Elisas Vertrauen zurück zu gewinnen. Er bekräftigt seine ernstesten Heiratsabsichten und teilt ihr mit, dass er ihren Friseursalon in Montevideo schon gekauft habe. Dann gibt er ihr ein von ihren Kindern gemaltes Bild, das mit der Post kam. Doch Elisa droht, wenn er sie noch einmal anlüge, werde sie ihn und alles um ihn herum zerstören. Sie sitzen an einem runden Tisch. Die Kamera umkreist sie. Die 360-Grad-Kamerafahrt, die während dieses Dialoges stattfindet, erzeugt das Gefühl eines Duells zwischen den Beiden. Elisa ist durch das Erlebte wieder stark geworden. Trotz ihrer Verletzlichkeit, in der sie sich wegen ihrer Umstände befindet, hebt sie hervor, dass sie nicht alles mit sich machen lässt. Auch befindet sich die Kamera auf gleicher Augenhöhe, was Elisa zu einer ebenbürtigen Gegnerin macht. Die Bewegung, die durch die Kamerafahrt zustande kommt, lässt die innere Unruhe und Anspannung von Elisa noch stärker zur Geltung kommen.

Die Handlung, die während der letzten Ereignisse vorangetrieben wurde und die Geschichte verdichtet und zugespitzt hat, ist am Höhepunkt angekommen, als Elisa nach dem Restaurantbesuch auf der Straße sehen muss, dass ihre Freundin Lulú erschossen wurde. Der zweite Plot Point erfolgt als Plácido von der Polizei festgenommen wird. Nach erfolgreichem Prozess, der für Plácido und seine Komplizen mehrere Jahre Haft mit sich bringt, erfährt Elisa jedoch, dass ihre Kinder in ein Waisenhaus gekommen sind. Plácido hat nicht, wie versprochen die monatliche Summe für die Kinderbetreuung gezahlt. Elisas hat nur noch einen einzigen Wunsch. Sie möchte zurück nach Uruguay kehren. Auch wenn sie Angst hat, wegen Passfälschung selbst verhaftet zu werden. Mit der Unterstützung eines spanischen Polizeibeamten gelingt es ihr jedoch, sicher nach Uruguay zu gelangen und sich vor der eigenen Verhaftung in Montevideo zu schützen. Emotionalisierend gestalten sich das Wiedersehen mit ihren Kindern und die aufkeimende Liebesbeziehung mit dem spanischen Polizisten. Somit endet der dritte Akt mit einem Happy End.

Die Dramaturgie wird durch mehrere Stilelemente unterstützt. Die Situation der Prostituierten erreicht in Barcelona ein gefährliches Ausmaß. Elisa erkennt das allmählich, als die erste Frau nach einem verbissenen Streit zwischen den brasilianischen Transsexuellen und den uruguayischen Prostituierten um den besten Platz auf der Straße, durch einen Schuss aus Plácidos Waffe stirbt.

Die prekäre Lage wird in der Farbdramaturgie der Bilder versinnbildlicht. Nach der Ankunft in Spanien sind Veränderungen in der Lichtsetzung und der Farbgestaltung im Film erkennbar. Die Reduzierung des Lichts führt zu einer dramaturgischen Akzentuierung. Diese dunklere Gestaltung der Farben erzeugt eine bedrohlichere Atmosphäre. Die Settings in Barcelona sind nicht so intensiv und warm ausgeleuchtet, wie sie es noch in Montevideo waren. Die Straßen Barcelonas sind nachts hauptsächlich durch neongrünes Licht beleuchtet.

Leuchtfarben wirken im Film Aufmerksamkeit erregend und unterstützen dramatische Szenen.¹⁸⁶ Besonders nachfühlbar wird dieser Kontrast während eines Telefongesprächs, das Elisa mit ihren Kindern in Montevideo führt. In Uruguay erhellt warmes Licht den Innenhof des Aufenthaltsorts der Kinder. Elisa befindet sich dahingegen in der Dunkelheit der Nacht, die größtenteils durch die Neonlichter beleuchtet wird.

¹⁸⁶ Vgl. Christian Mikunda, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2002, S. 259.



En la puta vida 00:36:13 Elisas Kinder am Telefon in Montevideo



En la puta vida 00:36:24 Elisa an einer Telefonzelle auf der Straße in Barcelona

Die Musik bildet den Subtext des Films und nimmt eine dramaturgische Funktion ein. Sie sorgt für Atmosphäre und steigert die Spannung im Film.¹⁸⁷ Aber auch seelische Zustände der Akteure und deren Emotionen werden verdeutlicht. Die Musik wird eingesetzt, um die „allgemeine Stimmung, die persönliche Disposition [der] Figur, die psychische Entwicklung [der] Figur oder einen psychischen Konflikt zwischen [den] zwei Figuren [Elisa und Plácido] wiederzugeben.“¹⁸⁸

Es erklingen hohe Geigen und hämmernde Pianoeinsätze in tiefen Basslagen, wenn sich die Situation für Elisa in gefährlichem Maße zuspitzt. Die hohen Streichinstrumente rufen das Empfinden einer Bedrohung von Außen hervor. Wie auch Ohren sich nicht einfach verschließen lassen, kann sich der Zuschauer ebenso nicht gegen diese einsetzenden archetypischen Gefühle wehren.¹⁸⁹

Die Kameraeinstellungen mit vielen Großaufnahmen der Gesichter und die schnellen Schnitte unterstützen die dramaturgische Struktur zusätzlich. Diese Elemente bestätigen, dass in der Filmgestaltung auf dramaturgische Funktionen großen Wert gelegt wurde, um den Zuschauer emotional mit einzubinden.

Eine Parallele in der Thematik und eine Anlehnung an die Motive und die Charaktereigenschaften der Hauptfigur lassen sich zu Federico Fellinis *Le Notti di Cabiria – Die Nächte der Cabiria* ziehen. In diesem Film muss die Protagonistin ebenfalls gegen die Enttäuschungen und Demütigungen von Männern ankämpfen. Trotz vieler Schicksalsschläge gibt sie den Glauben und die Hoffnung auf Liebe und ihr persönliches Glück nicht auf.¹⁹⁰ Genau wie Maria Ceccarelli, der Protagonistin aus *Le Notti di Cabiria – Die Nächte der Cabiria* kämpft Elisa mit ihrer sympathischen Naivität um ihr Glück.

Die Liebe zu einem Mann bringt beide Frauen dazu, alles aufzugeben.¹⁹¹ Sie glauben beide bedingungslos an die Liebe der Männer und ihre Aufrichtigkeit. Beide werden enttäuscht.

¹⁸⁷ Vgl. Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001, S. 69 f.

¹⁸⁸ Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, München: Ölschläger 1990, S. 93.

¹⁸⁹ Laut Theodor Adorno müsse der planmäßige Einsatz der Musik beim Drehbuch beginnen, und die Frage, ob Musik ins Bewusstseinsfeld zu treten habe oder nicht, müsse nach den konkreten dramaturgischen Erfordernissen des jeweiligen Drehbuchs entschieden werden. Denn eine Handlung zu unterbrechen um einem Musikstück Raum zu geben, kann zu einem wichtigen Kunstmittel werden. Und dennoch soll der Gebrauch von Musik optisch gerechtfertigt sein, damit die Musik nicht zu einem Requisit, einer Art akustischen Möbelstück wird.

Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, „Komposition für den Film“, *Gesammelte Schriften. In zwanzig Bänden. Band 15*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 21.

¹⁹⁰ Eine genaue Analyse und Darstellung der Hauptfigur Cabiria ist zu finden in: Joana Maria Pichler, „Das Bild der Frau in den Filmen Federico Fellinis. Unter besonderer Berücksichtigung von Federico Fellinis Filmen ‚Le Notti di Cabiria‘, ‚Guilietta degli spiriti‘ und ‚Otto e mezzo‘“, Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995.

¹⁹¹ Cabiria verkauft ihr Haus, um mit Oskar ein neues Leben zu beginnen.

Oskar versucht Cabiria nachdem sie ihr ganzes Geld nach dem Hausverkauf bar in ihrer Tasche hat umzubringen. Auch wenn er schlussendlich diese Tat nicht vollbringen kann, klaut er ihre Tasche und somit alles was sie hat und lässt sie alleine zurück.

Polizeirazzien zeigen in beiden Filmen die Gefahr, der sie ausgesetzt sind.¹⁹² Dennoch enden beide Werke mit einem positiven Blick. Fellini lässt das Schicksal Cabirias zwar offen, zeigt sie aber auf einer Straße, die ihren Lebensweg symbolisiert, mit einem Lächeln auf ihrem Gesicht. Es soll andeuten, dass sie sich wieder erholen und weiterkämpfen wird.¹⁹³ Beatriz Flores Silva zeichnet Elisas Zukunft deutlicher. Elisa ist bereits einen Schritt weiter. Ihr Unglück scheint bereits überwunden. Bei ihr gibt es ein Happy End. Sie ist zurück im eigenen Land bei ihren Kindern und kann einen neuen Lebensabschnitt beginnen. Zwischen ihr und dem spanischen Polizisten scheint eine Liebesbeziehung zu entflammen.

Neben dem Handlungsort, der deutlich als Montevideo erkennbar ist, ist ein internationales Interesse durch die bilateralen Handlungsorte Spanien und Uruguay gegeben. Auch stellt das Thema eine internationale Problematik dar, die von jedem Zuschauer als eine solche nachvollziehbar ist. Die Umsetzung des Films bietet darüber hinaus einen guten Zugang, da Filmdramaturgie, -sprache und -ästhetik verständlich sind und nicht erst entschlüsselt werden müssen.

¹⁹² Vgl. Joana Maria Pichler, "Das Bild der Frau in den Filmen Federico Fellinis. Unter besonderer Berücksichtigung von Federico Fellinis Filmen ‚Le Notti di Cabiria‘, ‚Guilietta degli spiriti‘ und ‚Otto e mezzo‘", Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995, S. 125 ff.

¹⁹³ Vgl. Pichler, "Das Bild der Frau in den Filmen Federico Fellinis", S. 135 f.

7. *El viaje hacia el mar*

Das Road Movie¹⁹⁴ basiert auf der Kurzgeschichte des uruguayischen Schriftstellers Juan José Morosoli. Regisseur Casanova bettet seine Adaption der Kurzgeschichte ebenfalls in Uruguay ein. Im Filmteam waren zwar einige Argentinier, doch Casanova legte großen Wert darauf, dass Stab und Besetzung überwiegend aus Uruguayern bestand.¹⁹⁵

Die Geschichte spielt im Jahr 1963 in dem kleinen ländlichen Dorf Minas im Landesinneren Uruguays. Fünf Freunde mittleren bis hohen Alters wollen mit dem Auto aufbrechen, um zum ersten Mal in ihrem Leben das Meer zu sehen. Es sind die unterschiedlichen Typen, die dem Film seinen Charme verleihen. So treffen der Straßenkehrer Rataplán, der Totengräber Quintana, der Lotterieverkäufer Siete y Tres Diez mit seinem Hund Aquino, El Vasco und der Fahrer Rodríguez zusammen. Zu ihnen gesellt sich noch ein geheimnisvoller Fremder, der in der Bar, dem Ausgangspunkt ihrer Reise, zufällig zu der illustren Gruppe stößt.

Der Fremde will sie begleiten, obwohl er den Anblick des Meeres schon kennt. Zu gerne will er sehen, wie die Männer das Meer zum ersten Mal erblicken. Die Charaktere erhalten durch die schauspielerische Leistung der Protagonisten und die überzeugende Darstellung ihrer Eigenarten und Ansichten die Authentizität, der es bedarf, um dem Film eine realistische Note zu verleihen. Humorvolle Dialoge nehmen dabei einen hohen Stellenwert ein, stellen aber mehr die Naivität der Dorfbewohner dar. Zum Beispiel antwortet einer der Männer auf die Frage des Fremden, an welchen Strand sie fahren, um das Meer zu sehen, perplex mit der Gegenfrage, ob es denn mehr als einen gebe. Er entschuldigt sich mit den Worten, er kenne nur einen Teil der Landkarte Uruguays.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Als Genre fehlt dem Road Movie in der wissenschaftlichen Literatur eine uniforme Definition, auch wenn der Grundstein der Thematik einer Reise bereits mit Homers *Odyssee* gelegt wurde. Road Movie als Filmgenre ist im Vergleich zu dem Thriller oder dem Western noch relativ jung. Dennoch kristallisiert sich mit den aus den USA kommenden Filmen der späten sechziger Jahre, deutlich heraus, dass das Road Movie sich als ein eigenes definierbares Genre etabliert hat. Um dieses Genre genauer zu beschreiben, werden oftmals respektive Filme herangezogen, deren Kriterien, die diese Genre näher eingrenzen, weniger in einer Definition, als in einem Feld von Punkten betrachtet werden können.

Vgl. Michael Strübel, "Road-Movies. Die Illusion des unbegrenzten Raums. Zum Verhältnis von Politik und Film", *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*, Hg. W. Hofmann, Baden-Baden: Nomos-Verl. Ges. 1996, S.25-38, hier S.36.

¹⁹⁵ *El viaje hacia el mar* war für uruguayische Produktionsverhältnisse mit einem Etat von circa 500.000 US-Dollar ein Low-Budget Road Movie. Der Film war äußerst beliebt, lief für sieben Monate in den Kinos und ist immer noch auf DVD erhältlich, was in Uruguay nicht selbstverständlich ist

Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 337 f.

¹⁹⁶ Insgesamt hat Uruguay eine Küstenlänge von 660 km.
<http://www.welt-blick.de/staat/uruguay.html>, [08.06.2010].

Das Ziel in diesem Road Movie ist, wie in vielen Filmen dieses Genres, die Reise an sich. Eine Motivation dafür ist es, über die Grenzen des Vertrauten zu kommen, um auf der Suche nach der Fremdheit zu neuen Offenbarungen zu gelangen oder zumindest in Begeisterung für das Unbekannte zu geraten. "Car travel in road movies becomes not merely a means of transportation to a destination; rather, the travelling itself becomes the narrative's primary focus."¹⁹⁷

Eine Straße steht symbolisch für einen Lebensweg, den Wunsch nach Vorwärtsbewegung, eine Verlockung von Freiheit und Schicksal. Die Straße mit ihrem verheißungsvollen Horizont repräsentiert das Unbekannte, das jedoch neben einem positiven Freiheitsgefühl ebenso Angst und Unsicherheit über die richtige Wahl des Weges herbeiführen kann.¹⁹⁸

In vielen der wichtigsten Road Movies findet die Fortbewegung mithilfe von Motorrädern, Zügen, Bussen, Fahrrädern oder sogar zu Fuß statt. Dennoch bleibt das bevorzugte Mittel das Auto. Das liegt nicht nur an der seit der Nachkriegszeit gestiegenen Beliebtheit und der individuell angepassten Beschaffenheit, sondern es bietet auch dramaturgische Möglichkeiten im Zusammenspiel der Charaktere in dessen Innenraum. Dazu liefert die offene Strecke der Straße die Umgebung, in der sich die Handlung abspielt. Eine weitere Bedeutung ergibt sich aus dem offenen Raum der vorbei ziehenden Landschaften, die nur durch den Horizont eingegrenzt werden, was oftmals mit einem zusätzlich starken Freiheitsgefühl einhergeht.¹⁹⁹

Mit dem Beginn des jungen lateinamerikanischen Kinos Mitte der 1990er Jahre entstanden in Lateinamerika vermehrt Road Movies. Die Filme weisen zwar stilistische und ästhetische Unterschiede auf, doch in ihrer Absicht, die soziale Wirklichkeit des jeweiligen Landes zu skizzieren und zu reflektieren, finden sie einen gemeinsamen Nenner. Darin wird der Diskurs um kulturelle Zugehörigkeit abgehandelt und nationale Identitäten werden neu abgewogen. Die bildhafte Umsetzung zeigt einen dokumentarischen Charakter mit Verwendung von Allegorien und Metaphern.²⁰⁰ Auch in *El viaje hacia el mar* wird die Frage der nationalen Identität behandelt.

Diese Fahrt bedeutet für die Protagonisten zwar wahrhaftig die Reise in Neues und Unbekanntes. Für den uruguayischen Zuschauer jedoch offenbart sich der für die uruguayische Identität typische rückwärtsgewandte Blick. Der Film stellt die eigene Vergangenheit bewusst in Frage.

¹⁹⁷ David Laderman, *Driving Vision. Exploring the Road Movie*, Austin Texas: Texas University Press 2002, S. 13.

¹⁹⁸ Vgl. Ibid. S. 2.

¹⁹⁹ Vgl. Ibid. S. 13 f.

²⁰⁰ Vgl. Peter W. Schulze, "Zwischen Dokumentarismus und Allegorisierung. Zeitbilder in lateinamerikanischen Road Movies", *Film-Konzepte 18. Junges Kino in Lateinamerika*, Hg. Peter W. Schulze, München: edition text + kritik 2010, S. 83 – 96, hier S. 95 f.

Die ursprüngliche Kurzgeschichte spielte im Jahr 1957. Für die Adaption wurde absichtlich das Jahr 1963 gewählt. Dieses Jahr markiert mit der beginnenden Inflation und dem Auftakt der gewalttätigen Sozialkonflikte jener Zeit den Umbruch in der uruguayischen Geschichte. Casanova verlagert seine Geschichte zeitlich vor diesen Wandel. Er versucht auf diese Weise eine viel unbeflecktere Zeit der uruguayischen Geschichte darzustellen.²⁰¹ Eine Zeit, in der "poverty was still associated with dignity"²⁰².

Das Jahr in dem *El viaje hacia el mar* fertig gestellt wurde, ist das Jahr der großen ökonomischen Krise 2001/2002. Durch diese neu entstandenen Umstände konnten die Zuschauer die damalige Situation besser nachempfinden, da auch hier verstärkt Würde mit Armut assoziiert wurde. Die Armut wurde aus unverschuldeten Gründen ausgelöst und konnte deswegen würdevoller ertragen werden. Damit gewährt der Film dem Zuschauer einen Blick in die nationale Vergangenheit, die auf gewisse Weise mit den gegenwärtigen Lebensbedingungenvergleichbar ist.²⁰³

Die Verlagerung in die Zeit vor der Diktatur erzeugt sowohl bei einem uruguayischen als auch einem ausländischem Zuschauer das Gefühl der Nostalgie²⁰⁴. Zum einen zeigt der Film Nostalgie als ein Thema, beziehungsweise als Motiv. Zum anderen entsteht das Gefühl automatisch beim Zuschauer durch die Darstellung der Vergangenheit. Insofern ist auch dieser Film repräsentativ für die uruguayische Identität, da Nostalgie als ein charakteristisches uruguayisches Wesensmerkmal auftritt.

Svetlana Boym analysiert in ihren Studien Nostalgie auf Basis früherer Forschungen und aktueller Ergebnissen zur Gedächtniswissenschaft. Sie unterscheidet zwei Modalitäten von Nostalgie und benennt sie *restorative* und *reflective nostalgia*. Bei der restaurativen Nostalgie hat die Vergangenheit noch einen Wert für die Gegenwart. Die Vergangenheit ist nicht eine gewisse Zeitdauer, sondern eine vollkommene und ideale Momentaufnahme. Bei der reflektiven Nostalgie sind einem der unabänderliche geschichtliche Bruch und die Unwiderruflichkeit der Vergangenheit bewusst. Der Fokus liegt nicht auf einer Wiederherstellung von dem, was als reine Wahrheit angenommen wird. Vielmehr regt es zum Nachdenken über die Geschichte und einen Zeitablauf an. Restaurative Nostalgie

²⁰¹ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 338.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Vgl. Ibid. S. 339.

²⁰⁴ Nostalgie wurde 1688 von dem Schweizer Doktor Johannes Hofer als ein medizinischer Ausdruck in seiner Doktorarbeit geprägt. Es sollte das Gefühl der Sehnsucht nach der Heimat beschreiben und wurde zu Beginn Heimsehnsucht genannt. Unter den ersten Betroffenen, bei denen dieses krankmachende Gefühl diagnostiziert wurde, waren verschiedene aus der Heimat vertriebene Personen, wie Schweizer Soldaten, Haushaltshilfen oder Studenten, die sich im Ausland aufhielten. Nostalgie sollte angeblich irrtümliche Vorstellungen produzieren, die bei den Betroffenen zu einem Verlust der Gegenwart führte. Erst später erhielt der Begriff seine derzeitige Bedeutung, nämlich die Bezeichnung einer unreflektierten Sehnsucht nach einer vorgeblich besseren Zeit beziehungsweise nach einem Ort, welche aus dem zeitlichen Standpunkt der Gegenwart idealisiert werden.

Vgl. Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. 3 f.

bringt die nationale Vergangenheit und Zukunft an die Oberfläche. Bei der reflektiven Nostalgie geht es eher um individuelles und kulturelles Gedächtnis. Sie kann auch als kritische Nostalgie bezeichnet werden.²⁰⁵

Critical nostalgia allows the past to be retrieved differently: not as a single line leading from then to now but instead of a cluster of memories, desires, and possibilities that do not always lead in the direction of the present.²⁰⁶

Das nostalgische Gefühl, das hierbei zum Ausdruck kommt, stellt nicht nur eine unkritische Sehnsucht nach einer scheinbar besseren Zeit dar, die rückblickend betrachtet als eine ideale angesehen wird. Vielmehr ist dieser Nostalgie eine Trauer um Menschen, Geschichte und Kultur zuteil, die gewesen sein hätten können, wenn ein einschneidendes Ereignis den Lauf der Geschichte nicht verändert hätte.²⁰⁷

In *El Viaje hacia el mar* entstehen beide Arten von Nostalgie. Das Gefühl der restaurativen Nostalgie stellt sich vor allem bei einem Zuschauer außerhalb Uruguays ein. In diesem Fall werden vergangene Verhältnisse präsentiert, die allgemein gültig sind. Die Nostalgie bezieht sich in *El Viaje hacia el mar* auf eine Vergangenheit, in der das Leben noch in einer ruhigeren Geschwindigkeit gelebt wurde. Einfache Freuden, wie zum Beispiel das erstmalige Sehen des Meeres, waren ausgeprägter. Sie sind in ihrer Art länderunspezifisch.²⁰⁸ "The rapid pace of industrialization and modernization increased the intensity of people's longing for the slower rhythms of the past, for continuity, social cohesion and tradition."²⁰⁹

Indem der Regisseur Casanova *El viaje hacia el mar* in eine vordiktatorische Zeit zurückversetzt, ruft er bei einem uruguayischen Zuschauer einen Moment von reflektierter Nostalgie hervor. Verschiedene Aspekte der nationalen Identität werden neu in Erwägung gezogen. Es wird deutlich, dass die im Film gezeigte Zuversicht auf Verbesserung der Lebensumstände eine Illusion bleiben wird. Die Hoffnungen der dargestellten Vergangenheit werden in der Realität durch die Diktatur erschüttert werden. Mit der Erinnerung des uruguayischen Zuschauers an die Zeit der Diktatur wird der Zukunft im Film eine andere

²⁰⁵ Vgl. Boym, *The future of nostalgia*, S. 41 ff.

²⁰⁶ Sinead McDermott, Memory, "Nostalgia, and Gender in A Thousand Acres", *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 28/1, S. 389 – 407, hier S. 405.

²⁰⁷ Vgl. Boym, *The future of nostalgia*, S. 41.

²⁰⁸ David Martin-Jones und Soledad Montanez stellen zwar in ihrem Artikel "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema" die Darstellung und das Aufkommen von Nostalgie in *El viaje hacia el mar* dar, unterscheiden jedoch nicht nach restaurativer und reflektiver Nostalgie. Die Differenzierung beider Formen nach Svetlana Boym findet in diesem Film jedoch gerechtfertigt Einsatz.

²⁰⁹ Boym, *The future of nostalgia*, S. 16.

Assoziierung zuteil. Erkenntnisse der eigenen Identität werden auf eine neue Weise zurück gewonnen.²¹⁰

Besonders deutlich wird der Bezug zur Diktatur für den Zuschauer im Film, wenn das Lied *Mi bandera* gesungen wird. Zunächst gibt es eine Unterhaltung über Siete y Tres' Hund. Hierbei erklärt der Hundebesitzer seinen Mitfahrern, dass der Name seines Hundes Aquino auf den letzten berühmten Viehdieb Martín Aquino zurückzuführen sei. Auf die Frage des Grundes antwortet er, weil der Hund immer losstürme, allein wenn er eine Militäruniform sähe. Er hätte es auf das Militär abgesehen. Anschließend erklärt Rodríguez ganz ausführlich seine Theorie des Reisens:

You go slowly but surely. Take your time, stop a bit, get down, light a cigarette, look around and see what you left behind...Because all the drivers sees is what lies ahead, but the real journey is what's behind you. Then one day you tell your buddies about it and it all comes back to you clear as crystal. And then maybe you even feel like going back again.²¹¹

Im Anschluss daran versuchen die Männer ein Lied zu finden, das sie alle singen können und entscheiden sich für *Mi Bandera*, ein Lied über die uruguayische Flagge.

Folglich beginnt die Szene mit einem kurzen, wenn auch humorvollen Erinnerungsanstoß an die Vergangenheit unter militärischer Diktatur beim Zuschauer. Die Militäruniform in Zusammenhang mit der Geschichte des Hundes löst die Erinnerung aus. Geweckt wird dieser Gedanke an die Diktatur von den Männern aus der vordiktatorischen Zeit, die noch nichts von ihrer Zukunft ahnen. Dieser Gedanke entsteht lediglich beim Zuschauer, nicht bei den Protagonisten selbst. Die Szene geht über in einen ausführlichen Monolog über die Bedeutung des Reisens. Sie kann metaphorisch als die Lebensreise betrachtet werden.

Dann wird das Lied *Mi Bandera* gesungen wird. Es handelt sich um ein patriotisches Lied, das in einem engen Zusammenhang mit der Diktaturzeit steht und tief im nationalen Bewusstsein verankert ist. Es wurde damals unter der autoritären Herrschaft eingesetzt. Somit erzeugt dieses Lied beim uruguayischen Publikum direkt eine erneute Verbindung zur Diktatur.

Wenn dieses Lied in einer vordiktatorischen Szenerie gesungen wird, kommt es beim uruguayischen Zuschauer zur reflektiven Nostalgie, einer kritischer Hinterfragung der uruguayischen Geschichte. Es entsteht eine Verbindung zu unterschiedlichen nationalen Vergangenheiten, zu einem Ort und zu einer Zeit, an die man nie zurückgelangen kann. Der philosophische Diskurs über den Sinn der Reise macht deutlich, dass es einen stolz machen sollte, was hinter einem liegt. An diesem Punkt wird der Stolz auf die uruguayische

²¹⁰ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 339 f.

²¹¹ Ibid.

Geschichte in Frage gestellt. Diese Empfindung stellt sich nur bei demjenigen ein, der über die uruguayische Geschichte Bescheid weiß. Bei allen anderen bleibt diese kritische und reflektierende Hinterfragung aus.²¹²

Was das nostalgische Empfinden während des Films verstärkt, ist die Musik, die neben den Kompositionen von Jaime Roos, auch Tangomelodien beinhaltet. Bei der Rezeption von Tango, schwingt neben Melancholie auch stets Nostalgie mit. Die Lieder verkörpern durch ihre Melodie und Instrumente Wehmut nach einer besseren Zeit. Sie schüren „Träume voller Sehnsucht nach dem Gestern der alten Zeit, die ich beweine und die niemals wiederkehrt“²¹³, wie es der Tangosänger Carlos Gardel beschreibt.

Uruguay ist auch durch verschiedene offensichtliche Merkmale, wie landschaftliche Motive, Ausstattung, Fahrzeuge und weitere Bräuche, wie zum Beispiel das Trinken des Nationalgetränks Mate, die Angewohnheit vor dem Haus zu sitzen und zu beobachten oder das Abhalten eines Asados als Handlungsort des Films deutlich erkennbar.



El Viaje hacia el Mar 00:07:12 Quintana sitzt vor seinem Haus und trinkt Mateteee

²¹² Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 339 f.

²¹³ Peter Ripota, *Tangosehnsucht*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2010, S. 15.



El Viaje hacia el Mar 00:09:36 Eine Anwohnerin sitzt vor ihrem Haus und beobachtet wie der fremde Reisende mit dem Bus ankommt

Während die Landschaft im Hintergrund vorbei zieht, trinken die Männer Likör, vertiefen sich in philosophische Dialoge und gemeinschaftliche Gesänge. Durch den Pritschenwagen mit dem sie diese Reise vollziehen, entstehen zwei separate Handlungsräume, die die Unterhaltungen aufteilen. Die Langsamkeit, mit der sie sich in ihrem Auto fortbewegen, bestimmt den geruhsamen Rhythmus des Films. Außerdem lässt er dem Zuschauer ausreichend Zeit, die Bilder des Landesinneren Uruguays auf sich wirken zu lassen.



El Viaje hacia el Mar 00:23:01 In der Fahrerkabine des Pritschenwagens, El Vasco trinkt Matetee



El Viaje hacia el Mar 00:25:41 Die Anderen sitzen auf der Ladefläche des Pritschenwagens

Die Farben im Film sind klar und leuchtend, durch die die unberührte Schönheit und die Weite der Landschaft besonders stark hervorgehoben werden. Das strahlende Rot des Autos bildet einen starken Kontrast zu dem satten Grün der Natur. Der Farbe Rot kommen mehrere Bedeutungen zuteil, die nicht auf andere Farben übertragbar sind. Rot hat einen starken Reiz, der laut Wahrnehmungspsychologie die Aufmerksamkeit entscheidend lenkt.²¹⁴



El Viaje hacia el Mar 00:37:33 Die Reisenden bewegen sich durch die Landschaft im Inneren Uruguays

Auf der Reise in *El viaje hacia el mar* sehen die Männer nicht nur das Meer, sondern viele Dinge zum ersten Mal in ihrem Leben. Sie verspüren darüber eine gewisse Faszination, wie zum Beispiel beim Werbeplakat mit Damenunterwäsche.

²¹⁴ Vgl. Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2005, S. 51.



El Viaje hacia el Mar 00:39:52 Die Reisenden bestaunen ein Werbeplakat

Während der Fahrt haben sie lediglich mit kleinen widrigen Umständen, wie einem leeren Wassertank und einem plötzlichen starken Regeneinbruch zu kämpfen. Als sie in dem Küstenstädtchen ankommen, wird durch die Art ihres Bestaunens der Unterschied zu ihrer gewohnten Umgebung deutlich. Die Menschen dort halten sie in ihren kurzen Sommeroutfits für freizügig bekleidet. Die Kamera fängt ihre Faszination in Slow Motion ein, was ihre Begeisterung zusätzlich betont. Weitere Faszination entsteht aus dem Verzehr ihres ersten Eises aus einer Eisdiele, das der Fremde ihnen spendiert und in vollen Zügen zelebriert wird.

Erst die Verlagerung in die Vergangenheit ermöglicht eine derartige Faszination über diese Dinge. Die Konfrontation zwischen Land und moderner Gesellschaft findet in einem viel größeren Ausmaß statt. Fast niemand würde in der heutigen Zeit so begeistert über die im Film gezeigten Sachen und Begebenheiten sein, da sie mittlerweile Teil des Alltags geworden sind.²¹⁵

²¹⁵ Vgl. Guillermo Casanova, "Sobre el viaje hacia el mar", <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/sobre-el-viaje-hacia-el-mar/>, [21.07.2010].



El Viaje hacia el Mar 01:00:46 Die Reisenden bei ihrem ersten Eis. Die verschiedenen Körperhaltungen betonen ihre spezifischen Charakteristiken.

Auch wenn das Meer nur noch ein paar hundert Meter entfernt liegt, nehmen sie sich zunächst noch die Zeit, um genüsslich ein uruguayisches Asado²¹⁶ zu grillen und eine Siesta, eine Schlafpause, einzulegen. Diese Handlungsweise betont die Mentalität der Gelassenheit und Ruhe, der *tranquilidad*, die den Uruguayern nachgesagt wird. Rodríguez zeigt dennoch kein Verständnis dafür. Er entzieht sich verärgert dem Asado und treibt sie an, endlich das Meer anzuschauen. Die Kamera fängt jeden Blick der Männer einzeln ein, als sie letzten Endes doch das Meer betrachten. Rodríguez fragt anschließend jeden der Männer, selbst ganz aufgeregt, wie ihnen das Meer gefalle. Keiner der Männer gerät dabei in großartiges Schwärmen, was von Rodríguez verständnislos und empört aufgenommen wird.

²¹⁶ Asado ist der Name für das Grillen von großen Mengen verschiedenster Fleischsorten, das mehrere Stunden dauert und dessen Vorgang zelebriert wird. In Uruguay ist es eines der wichtigsten Freizeitvergnügen. Fast jedes Haus verfügt über einen fest gemauerten Grill.
Vgl. Wessel, *Uruguay*, S.91.



El Viaje hacia el Mar 01:07:16 Die Reisenden am Ziel ihrer Reise, dem Meer.

Bereits vor Beginn der Reise fällt auf, dass die Musik allgemein einen großen Platz im Film einnimmt. Innerhalb der ersten fünf Minuten des Films werden diese Charaktere aus der Stadt Minas unter Einsatz verschiedener Musikstile porträtiert dargestellt, die auf die kleinstädtische Gelassenheit und die örtliche Schalkhaftigkeit aufmerksam machen.²¹⁷

Die Musik ist generell ein sehr bezeichnendes Gestaltungselement in der Ästhetik von Road Movies. Die Musikauswahl bei *El viaje hacia el mar* zeigt sich konträr zu der häufig eingesetzten Musikrichtung bei Road Movies. Im Allgemeinen steht Rock'n'Roll sinnbildlich für die Reise auf den Straßen. Es entsteht ein enger Zusammenhang zu Freiheitsgefühl, Rebellion und Geschwindigkeit.²¹⁸ Die Musik, die in diesem Film verwendet wird, stammt von Jaime Roos, einem uruguayischen Musiker.²¹⁹ Die vielen ruhigen Gitarrenklänge übernehmen eine dramaturgische Funktion, indem sie die Atmosphäre erzeugen und die

²¹⁷ Der Lotterieverkäufer Siete y Tres Diez wird durch ein wiederkehrendes Motiv aus dem Off gezeigt, das durch seinen synkopischen Rhythmus beschwingt klingt und antreibend wirkt. Nun wechselt die Musik ins On und es erklingt die diegetische Musik einer Blaskapelle. Der Straßenkehrer Rataplán schaut entzückt dem an ihm vorbeiziehenden Blasumzug zu, der aufgrund eines Feiertags abgehalten wird. Er schließt sich dann, selbst seine Blechtonne schlagend, dem Zug an. Doch dieser Festakt wird kurz darauf von einem Leichenzug unterbrochen, der von einem Trauermarsch begleitet und von einem Trompetenspieler angeführt wird. Anschließend setzt die non-diegetische beschwingte Gitarrenmusik aus dem Off wieder ein, zeigt den Totengräber Quintana, wie er das Grab zu schaufelt und El Vasco, wie er betrunken durch die Straßen taumelt. Rodríguez kommt hinzu und manövriert ihn für einen Ruheschlaf auf seinen Pritschenwagen.

²¹⁸ Vgl. Laderman, *Driving visions*, S. 16.

²¹⁹ Vgl. <http://www.eneccine.com/elviajehaciaelmar/archivo.php>, [15.03.2010].

nostalgische Stimmung der Protagonisten hervorheben.²²⁰ Nach Hans Emons übernimmt die Filmmusik bei der Untermalung von Landschaftstotalen und Panoramaaufnahmen eine besonders herausgehobene Aufgabe. Bei der Erzeugung dieser Tableaus unter Einsatz von Musik kommt es zu einer emotionalen Überhöhung von Gefühlen.²²¹

Der eher gediegene Rhythmus auf der Tonebene unterstützt die ebenfalls langsame Fortbewegung mit dem alten Pritschenwagen auf der Bildebene. Dadurch entsteht der Eindruck einer Verlangsamung der Zeit, was dem Rhythmus der Vergangenheit entspricht. Die Musik nimmt außerdem eine narrative Stellung ein. Sie stellt durch die folkloristischen Klänge eine Verbindung zur historischen Zeit her.²²² Dabei erschafft sie durch ihren uruguayischen Charakter einen nationalen Bezug. Dies geschieht, neben der Musik von Jaime Roos, zusätzlich durch den Einsatz des Musikstils Milonga²²³, eine Musikrichtung, für die die Gegend des Río de la Plata bekannt ist und die die uruguayische Besonderheit porträtiert. Diese Musik erklingt in dem Moment, als Rodríguez zum Schwimmen ins Meer geht und die anderen Männer zu tanzen anfangen, Quintana aber mitteilt, dass er jetzt bereits Heimweh nach seinem Heimatdorf Minas hat. Mit den Klängen der Milonga im Hintergrund, evoziert diese Aussage das Gefühl von Melancholie, nicht nur bei Quintana, sondern auch bei dem Zuschauer. Verstärkt wird diese Empfindung durch die letzte Kameraeinstellung. Diese zeigt ihn in Vogelperspektive, wie er seinen Hut in der Hand hält, in die Weiten des Meers blickt und das Meerwasser seine Füße umspült.

²²⁰ Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 69 f.

²²¹ Vgl. Hans Emons/Helga de la Motte-Haber, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München: Hanser 1980, S. 120 f.

²²² Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 70 f.

²²³ Vgl. Stefan Thimmel, "Der Tango ist der Sohn der Milonga...", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 226 – 228.



El viaje hacia el mar 01:14:08 Quintana in Vogelperspektive. Er steht im Meer, blickt hinaus in die Ferne und verspürt bereits nach wenigen Stunden Heimweh.

Abseits der speziellen uruguayischen Kennzeichen und Besonderheiten, die die uruguayische Identität repräsentieren, fehlt in der Kernhandlung eine eindeutige nationale Spezifizierung. Die Geschichte ist mit David Lynchs *The Straight Story* vergleichbar, auch wenn beide Filme in zwei unterschiedlichen nationalen Kontexten stehen. Die einfache und liebenswerte Geschichte einer ersten Reise, die die Protagonisten hohen Alters unternehmen und dem kindlichen Erstaunen über das Gesehene, ermöglichen den Zugang für ein internationales Publikum.

Der Erfolg in Argentinien oder Spanien liegt durch die Ähnlichkeit der Kultur, der Gemeinsamkeit der Sprache, sowie der Besetzung mit argentinischen Schauspielern nahe²²⁴. Dennoch kann die internationale positive Resonanz der allgemeingültigen Wirkung von Nostalgie zugeschrieben werden. Die empfundene restaurative Nostalgie ist unabhängig, sowohl von signifikanten Handlungsorten und Handlungszeiten als auch von geschichtlichem Wissen und ist somit weltweit anschließbar. Dies gewährleistet einen Anschluss an den Film auf internationaler Ebene.²²⁵

²²⁴ Eine der Hauptrollen wurde zum Beispiel mit dem argentinischen Schauspieler Hugo Arana (Rodríguez) besetzt.

Vgl. <http://www.eneccine.com/elviajehaciaelmar/creditos.php>, [15.03.2010].

²²⁵ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 334.

8. *El baño del Papa*

*El baño del Papa*²²⁶ ist der Film des uruguayischen Regie-Duos Enrique Fernández und César Charlone²²⁷. Fernández, der das Originalskript schrieb, ist in der Stadt Melo geboren, die auch im Film den Handlungsort darstellt. Auf diese Weise kann er dem Film ein besonders authentisches Bild geben und die Kernproblematik realistisch darstellen.²²⁸

Eines Tages werden [...] die Kultur und die Traditionen der Einwohner von Melo aufhören zu existieren. Sie werden sich verändern oder ganz verschwinden. Unser Wunsch war, ihre Portraits darzustellen bevor dies geschieht.²²⁹

Die Geschichte basiert auf einem realen Ereignis aus dem Jahr 1988, der Auslandsreise von Papst Johannes Paul II nach Uruguay.

Der anstehende Besuch der uruguayischen Kleinstadt Melo versetzt alle Einwohner in große Aufregung. Die Medien kündigen große Besucherströme von etwa 50.000 Menschen an, hauptsächlich aus dem benachbarten Brasilien. Die Einwohner Melos investieren ihre letzten Ersparnisse und nehmen Kredite auf, um sich für die Besuchermassen vorzubereiten. Sie errichten zahlreiche Verkaufs- und Essensstände. Sie wollen durch dieses Ereignis hohe Gewinne erzielen, um ihre Lebensumstände nachhaltig zu verbessern. Beto, einer der Bewohner, verdient den Lebensunterhalt für sich, seine Frau und seine Tochter mit Schmuggel. Er fährt mit seinem Fahrrad täglich verschiedene Waren von Melo über die brasilianische Grenze und zurück. Sein Plan für den Papstbesuch ist es, vor seinem Haus ein Toilettenhäuschen für die vielen Pilger zu errichten. Er erhofft sich damit ein großes Geschäft. Mit dem eingenommenen Geld will er sich ein Motorrad finanzieren, um sich die Fahrt für seine Schmuggelarbeit zu erleichtern. Die Strecke ist äußerst anstrengend und die Zollbeamten erschweren den Schmugglern ihr Unternehmen.

²²⁶ Wie die Filme zuvor wurde auch dieser Film koproduziert, in diesem Fall mit der Hilfe von O2 Filmes in Brasilien und Chaya Films in Frankreich. *El baño del Papa* erhielt mehrere Auszeichnungen auf Filmfestivals, unter anderem in São Paulo und Gramado in Brasilien, genauso wie in Europa in San Sebastián und Huelva. Der Film lief auch in der Sparte *Un Certain Regard* in Cannes und war der offizielle Beitrag Uruguays in der Kategorie bester ausländischer Film bei den Oscarverleihungen 2008. *El baño del Papa* konnte einen Vertrag bei Bavaria International sowie bei dem in England ansässigen Verleih Soda Pictures bekommen, die sich beide der Nische der Independent und Art-Filmen widmen. Durch Förderungen von *Ibermedia*, dem französischen *Centre National de la Cinématographie* und für die Fertigstellung von dem *Cine en Construcción* in San Sebastián eröffneten sich zusätzliche Finanzierungsmittel. Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 184 f.

²²⁷ César Charlone machte durch *City of God* und anderen namhaften brasilianischen Produktionen im Kunstfilm international schon einen Namen als Kameramann und brachte viel Erfahrung in das Team. Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 185.

²²⁸ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 184 f.

²²⁹ Enrique Fernández, "Notas de los directores. El baño del Papa", <http://golem.es/elbanodelpapa/notas.php>, [23.07.2010].

Alle Einwohner sind perfekt vorbereitet, auch Beto schafft es trotz einiger Probleme sein Toilettenhäuschen zu errichten, verliert am Ende jedoch sein Fahrrad an einen hinterhältigen Zollbeamten. Die erwarteten Besucherströme treffen letztendlich nicht ein. Ganz Melo hat einen sehr großen finanziellen Verlust erlitten.

Der realistische Gehalt der Geschichte wird durch einen Prolog zu Beginn des Films mit folgenden Worte zur Geltung gebracht, wenn auch mit einer leicht ironischen Untermauerung: „Diese Geschichte ist im Grunde wahr und nur der Zufall verhindert es, dass sie sich so abspielte, wie sie hier erzählt wird.“²³⁰ Uruguayische Filmkritiker begründen den nationalen Erfolg mit der Fähigkeit des Films, das wirkliche Leben in Uruguay realitätsgetreu darzustellen. Er zeigt wirklichkeitsnah die Lebensumstände vieler Bewohner nach der Wirtschaftskrise. Die Uruguayer beschreiben den Film mit den Worten: “es la vida a secas”²³¹, der Film sei das Leben wie es tatsächlich ist, die Realität eines kleinen Ortes im Landesinneren. Das Leben, wie es sich dort abspielt, ist selbst für die Einwohner in Montevideo fremd.²³² Dieses Innenland kennen viele Uruguayer nur oberflächlich, da die Meisten nicht die finanziellen Mittel haben, um selbst im eigenen Land reisen.²³³

El baño del Papa steht als ein repräsentativer Film für eine Facette des zeitgenössischen Uruguays, als “testimonio sobre nuestra manera de ser”²³⁴, als Zeugnis ihrer Wesensart.

Der Film ergründet zwei zentrale Thematiken. Zum einen zeigt er die Schwierigkeiten auf, mit denen eine Randgesellschaft zu kämpfen hat. In diesem Fall entsteht die Problematik dieses Dorfes sowohl aus geografischen als auch finanziellen Gegebenheiten. Zusätzlich wird dabei auf die Achtlosigkeit eingegangen, die der Armut eines Bevölkerungsteils entgegengebracht wird. Selbst die Sensation des Papstbesuchs wird nicht zum Anlass genommen, die öffentliche Aufmerksamkeit für Aufklärungsarbeit und Hilfsmaßnahmen zu nutzen.

Zum anderen wird der negative Einfluss der Medien ausdrücklich zur Schau gestellt. Insbesondere wird hierbei auf die Verletzlichkeit hingewiesen, die durch die von Medien geschürte Euphorie für eine Sache verursacht werden kann. Die Berichte der Medien entfachen bei den Bewohnern Melos eine große Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer

²³⁰ *El baño del Papa* [0:00:31].

²³¹ Gustavo Iribarne, “Se estrena hoy ‘El baño del Papa’, un filme de Enrique Fernandez y Cesar Charlone. Nuevo acontecimiento del cine nacional”, *La república*, 03.08.2007, <http://www.larepublica.com.uy/cultura/268192-nuevo-acontecimiento-del-cine-nacional>, [27.07.2010].

²³² Vgl. Martin-Jones/Montanez, “Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?”, S. 193.

²³³ Vgl. Thimmel, “Das kaum bekannte Uruguay”, S. 26.

²³⁴ Iribarne, “Se estrena hoy ‘El baño del Papa’, un filme de Enrique Fernandez y Cesar Charlone. Nuevo acontecimiento del cine nacional”.

Lebensumstände und versprechen, die Armut in der Stadt durch den Papstbesuch zu lindern.

Dieses Versprechen kann letztendlich in der Realität nicht eingehalten werden. Die nicht eintreffenden Besucherströme führen zu einem finanziellen Verlust und zu einer großen Enttäuschung.²³⁵

Resignation und Unvermögen tauchen abermals als Motive auf und stehen im Zusammenhang mit den Medien. Besonders deutlich wird dies in einer entscheidenden Szene: Die Dorfbewohner treffen nach dem enttäuschenden Besuch des Papstes in einer Dorfgaststätte zusammen, in der ein Fernsehgerät läuft. In einer Nachrichtensendung berichten die Medien noch einmal exklusiv über den Papstbesuch. Viele Bewohner verfolgen den Bericht aufmerksam. Es wird dabei nicht über das negative Ergebnis der Besucherzahlen informiert, genauso wenig wie über die daraus entstehenden großen Verluste der Bewohner. Der Sprecher verkündet lediglich, dass der Papst wiederkommen solle, da er Segen, Arbeit, Entwicklung und Gedeihen brachte. Eine glückliche Zukunft stehe den Bewohner Melos bevor. Als Beto das hört wirft er, von den Worten des Sprechers erzürnt, eine Glasflasche auf den Bildschirm. Wider Erwarten geht dieser nicht zu Bruch.²³⁶

Sinnbildlich steht dies für den hohen Grad der Einflussnahme der Medien und deren Unzerstörbarkeit. Zugleich kann es metaphorisch für das eigene Unvermögen und die Abhängigkeit einer kleinen Nation wie Uruguay von den hegemonialen Massenmedien gesehen werden.²³⁷

Dennoch sind die beiden zentralen Thematiken in der unermüdlichen Hoffnung, beziehungsweise in der unerlässlichen Notwendigkeit eines Traumes eingebettet. Eine optimistische Botschaft wird durch den Charakter Betos vermittelt, der trotz aller herben Rückschläge im Laufe des Films immer wieder neue Hoffnung schöpft und nach kurzem Straucheln seinen Optimismus wieder erlangt, die Lage für seine Familie verbessern zu können. Bei genauer Betrachtung des Films wird ein fast verborgener Handlungsstrang in der respektvollen Liebe Betos zu seiner Frau und seiner Tochter erkennbar. Sie ist nur in kleinen Gesten auszumachen, aber genauso bedeutsam für den Verlauf der Geschichte. Diese Liebe gibt Beto den Rückhalt, seine Arbeit als Fahrradschmuggler durchzustehen. Sie ist sein Antrieb und Wille, stark zu bleiben. Es besteht ein totaler Familienzusammenhalt, wie er unter schwierigen Lebensumständen existiert, da jede einzelne Person auf eine andere angewiesen ist. Als sich seine Tochter von der Familie abwendet, weil sie nach Montevideo ziehen will, um Radiomoderatorin zu werden, erschüttert das Beto genau aus

²³⁵ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 186 f.

²³⁶ *El baño del Papa* [01:28:57].

²³⁷ Vgl. Singer, "Influence of the Italian neorealism on Uruguayan contemporary cinema", S. 44.

diesem Grund besonders. Doch nachdem die Tochter erkennt, wie die Medien das Spektakel um den Papst inszeniert haben, sieht sie ihren Platz wieder in der familiären Gemeinschaft und will ihren Vater unterstützen. Sie nimmt das Ereignis nicht als Motivation die Medienarbeit im eigenen Land zu verbessern. Auch wenn sie in diesem Fall ihren Traum erst einmal aufgibt, macht sie dies aus freien Stücken für ihre Familie.

Diese Tatsache überschattet somit auch den zerplatzten Traum Betos vom großen Geld durch den Besuch des Papstes. Der Nachspann informiert, dass der Papst niemals wieder kam. Schätzungen zufolge verfolgten weniger als 8.000 Menschen die Rede des Papstes. Die meisten davon waren Einwohner aus Melo. Es gab 387 Verkaufsstände. Es kamen 400 Brasilianer und 300 Journalisten.²³⁸

Es folgt anschließend eine letzte Szene in der Beto aus seinem Klohäuschen zu seiner Frau ruft, dass er eine Idee habe. Um was es sich hierbei handelt, wird dem Zuschauer nicht mehr mitgeteilt. Es zeigt aber seinen Optimismus, nicht lediglich die eigenen Umstände zu ertragen, sondern immer wieder neue Möglichkeiten zu suchen, diese zu verbessern und seine Träume zu verfolgen. Es wirkt wie ein Aufruf an das eigene Land, sich nicht in der Hoffnungslosigkeit von Resignation und Unvermögen zu verlieren. Stattdessen soll jeder Einzelne aktiv daran arbeiten, sich trotz der äußeren Umstände glücklich zu machen.

Es entsteht in vielen Szenen eine dramatische Struktur in der Erzählweise. Durch eine Erzählperspektive in Point-of-View-Shots und Close-ups kann sich das Publikum mit den Protagonisten identifizieren. Verstärkt wird diese Empfindung durch den Einsatz melodramatischer Musik, die die Gefühlslagen der Protagonisten vertont.

Nach dem Papsbesuch werden jeweils für ein paar Sekunden Bilder von den Bewohnern Melos eingeblendet. Sie stehen oder sitzen neben ihren Essensbergen, die übrig geblieben sind. In diesem Essen steckt ihr ganzes Vermögen, das nun wertlos geworden ist. Diese Einstellungen, in düsteren Farben, wirken besonders emotionalisierend und erwecken Mitleid beim Zuschauer.

²³⁸ *El baño del Papa* [01:24:15].



El baño del Papa 01:26:12 Ein Mann steht hinter einem Berg von Fleischresten.



El baño del Papa 01:26:33 Eine Frau sitzt neben einem Berg von Brötchenresten.

Die langen Fahrradtouren im Ausmaß von täglich 120 Kilometern werden in einem realistischen Stil mit langen Einstellungen inszeniert. Aus den Szenen geht hervor, wie anstrengend die Strecke über die Grenze ist und unter welchen harten Bedingungen die Fahrradschmuggler ihren Lebensunterhalt beschaffen müssen.²³⁹ Die Landschaft agiert nahezu metaphorisch als eine eigene Figur. Die brasilianische Landschaft bildet mit ihrer gezeigten Fruchtbarkeit und Schönheit einen starken Kontrast zu der uruguayischen, die viel karger erscheint. Deren Einöde steht für die finanzielle Knappheit der Einwohner. Die brasilianische Landschaft hingegen suggeriert ein leichteres und schöneres Leben.



El baño del Papa 01:00:36 Die brasilianische Landschaft erscheint attraktiv, fruchtbar und scheint leicht durchquerbar.

²³⁹ Vgl. Singer, "Influence of the italian neorealism on uruguayan contemporary cinema", S. 41.



El baño del Papa 01:01:05 Die uruguayische Landschaft wirkt trostlos und öde. Die Fahrer müssen wegen der steilen Hügel ihre Fahrräder schieben.

Es zeigen sich in *El baño del Papa* neorealistische Züge, wie sie sich auch in dem Film *Ladri di biciclette - Fahrraddiebe* von Vittorio de Sica vorfinden. Das Motiv des Fahrrads und die daran gekoppelte Abhängigkeit teilen sich diese beiden Filme.

Michelangelo Antonioni erwähnt im Zusammenhang mit dem italienischen Neorealismus den Bedarf an Wahrheit. Der Begriff der Wahrheit bezieht sich vor allem auf das Erforschen und Darstellen der öffentlichen Begebenheiten, in denen der Einzelne nicht im Mittelpunkt steht, sondern in sozialem Bezug zwischen Umwelt und Gesellschaft agiert.²⁴⁰

Dieses Prinzip spielt auch in *El baño del Papa* eine bedeutsame Rolle, indem der Film die soziale Ungerechtigkeit thematisch aufgreift. Der Fokus ist auf die Armut und die im Dorf ärmsten Einwohner gerichtet. Die Medien stellen den Bezug zur Gesellschaft her. Zwar steht das Schicksal von Betos Familie im Zentrum der Geschichte, doch aus ihr geht die Realität von Melo und deren Bewohner hervor. Sowohl der Ort Melo mit seiner landschaftlichen Umgebung auch als die Handlung selbst, die Arbeit als Schmuggler, stellen die soziale Wirklichkeit dar.

²⁴⁰ Chiellino, "Der neorealistische Film", S. 24.

Von großer Bedeutung bei der Rollenbesetzung im neorealistischen Film war die Mischung der Darsteller in Bezug auf Berufs- und Laienschauspieler.²⁴¹ Diese Form der Rollenbesetzung bildet eine Parallele zum italienischen Neorealismus. Sie erfolgte bei *El baño del Papa* nach dem gleichen Schema. Während die Hauptrollen erfahrene und etablierte uruguayische Darsteller übernahmen, setzten sich die übrigen Schauspieler aus den tatsächlichen Bewohnern Melos zusammen. Diese haben zum Teil den Papstbesuch selbst miterlebt, hatten aber vor diesem Dreh noch nie eine Kamera gesehen. Über Wochen hinweg wurde mit ihnen geprobt, damit sie sich sicher fühlten und die erforderliche Gewandtheit und Konzentration vor der Kamera erhielten. Die Regisseure wollen damit gewährleisten, dass die Figuren authentisch sind.²⁴² In *El baño del Papa* besitzen sie die von André Bazin geforderte Wahrhaftigkeit, die ihnen eine allgemeine Authentizität verleiht.²⁴³

Eine weitere Parallele zum italienischen Neorealismus äußert sich in der Improvisation beim Filmdreh. Dieser Spielraum lässt den Regisseuren ein bedeutsames Maß an künstlerischer Freiheit.²⁴⁴ Improvisationen wie sie im italienischen Neorealismus vorzufinden waren, wurden auch beim Dreh von *El baño del Papa* angewandt: Einige Schauspieler kamen erst einen Tag vor Drehbeginn in den Besitz des Drehbuchs, um diesen gewissen Spielraum an Improvisation zu gewährleisten.²⁴⁵

Der Film gibt einen repräsentativen Blick auf den Ort Melo im Inneren Uruguays und deren Identität. Dennoch ist es nicht ausschließlich die Realität Uruguays, da sich diese Umstände und die dargestellte Armut genauso in vielen anderen Teilen der Welt vorfinden lassen. Für den internationalen Zuseher kommt ebenso ein realistisches Bild zustande. Der Film eröffnet dadurch einen globalen Anschluss, der möglich ist, selbst wenn er aus einem anderen Blickwinkel erfolgt. Der Film bedient und bestätigt die Stereotypen Lateinamerikas, in diesem Fall besonders durch die dargestellte Armut eines Dorfes. *El baño del Papa* schafft es, nationalspezifisch und zugleich universalgültig zu sein und eine Balance zwischen nationalen und internationalen Gesichtspunkten erfolgreich einzuhalten.²⁴⁶

²⁴¹ Vgl. André Bazin, "Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung", *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: R. Fischer 2004, S. 295 – 326, hier S. 303 ff.

²⁴² Vgl. <http://golem.es/elbanodelpapa/notas.php>, [17.06.2010].

²⁴³ Vgl. Bazin, "Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung", S. 306.

²⁴⁴ Vgl. *Ibid.* S. 312 ff.

²⁴⁵ Vgl. <http://golem.es/elbanodelpapa/notas.php>, [17.06.2010].

²⁴⁶ Vgl. Martin-Jones/Soledad Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 193.

9. Bild von Uruguay

Jeder einzelne Film, der mit einem Ländernamen etikettiert wird, versendet unweigerlich ein Bild des Landes. Im Folgenden soll sowohl auf das Selbstbild als auch das Fremdbild Uruguays eingegangen werden.

9.1 Selbstbild

Die Aufmerksamkeit der Medien ist [...] groß. Als wir [Pablo Stoll und Juan Pablo Rebella] in Cannes waren, berichteten alle Zeitungen darüber. Wichtigster Aspekt: Wie präsentiert sich Uruguay der Welt? [...] Sie achten darauf, wie Uruguay dargestellt wird, wie die Einwohner porträtiert werden. In Uruguay wird man ernst genommen, wenn man im Ausland Erfolg hat.²⁴⁷

Mit diesem Zitat, das in einem Interview im Zuge ihres Films *Whisky* entstand, wird der Stellenwert deutlich, den die eigene Identität und deren Darstellung außerhalb der Landesgrenzen einnehmen. Durch das eigene Minderwertigkeitsgefühl als *país petizo* spielt der ausländische Erfolg eine weit aus größere Rolle. Das Land will wahrgenommen und anerkannt werden.

Bei den uruguayischen Filmen lassen sich zwei grundlegende Unterscheidungen des Uruguaybilds feststellen, das von den Filmemachern produziert wird. Dieses teilt sich in das der ersten Generation und das der zweiten Generation auf. Es entstehen zwei andersartige Zugänge zu der eigenen Identität aufgrund ihrer unterschiedlichen zeitlichen Bezüge.

Erste Generation

En la puta vida, *El viaje hacia el mar* wie auch *El baño del Papa* sind Filme, die den Filmemachern aus der so genannten ersten Generation zugeordnet werden können. Diese Generation von Regisseuren, die überwiegend in den Jahren von 1950 – 1960 geboren wurden, zeichnet sich dadurch aus, dass sie eine bezeichnende Erinnerung an die vordiktatorische Vergangenheit haben. Ihre nachhaltig prägenden Jahre erlebten sie jedoch

²⁴⁷ Stoll und Rebella, zitiert nach: Ranze, "Es begann in der Sockenfabrik", <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article740014/Es-begann-in-der-Sockenfabrik.html>, [30.07.2010].

in der Periode der Diktatur. In der Zeit nach der Diktatur kämpfte die Generation hart gegen die äußeren Schwierigkeiten an, damit sie überhaupt Filme herstellen konnten. Mit minimalen Geldmitteln und dürftigen Budgets gelang es ihnen, Filme zu machen. Die in dieser Zeit entstehenden Förderungsinstitutionen waren formend für ihre Entwicklung.²⁴⁸

Viele der Filme sind zeitlich in die Jahre vor der Diktatur verlagert und handeln folglich von allgemein gültigeren Belangen wie Armut, Religion und Familie. Die Kernaussage in den Filmen produziert ein optimistisches Gefühl von Stärke, Motivation und den Willen widrige Zustände zu ändern. Dies ist ein Grund dafür, dass ein internationales Publikum leichter einen Zugang zu den Filmen bekommen kann.²⁴⁹

Gleichzeitig funktionieren diese Filme auf nationaler Ebene. Einzelne Filme weisen einen rückwärts gerichteten Blick auf, wie zum Beispiel in *El viaje hacia el mar*, der auf diese Weise nostalgische Gefühle auslöst. Durch die Darstellung vordiktatorischer Zeiten wird zugleich eine Erinnerung an eine bessere Zeit erzeugt. Dies kommt der uruguayischen Mentalität mit der Vorliebe für Vergangenes sehr nahe.

Zweite Generation

Die jüngere Generation, die während oder nach der Diktatur geboren und erzogen wurden, wird als zweite Generation bezeichnet. Auch wenn es von dieser Generation bisher nur geringe Filmbeiträge gibt, verdeutlichen diese Regisseure, wie groß das kreative Potential im Hinblick auf zukünftiges Schaffen ist. Die Filmemacher profitierten von der Ausbildung der ersten Generation, die an der *Escuela de Cinematografía del Uruguay*, der uruguayischen Filmschule, unterrichteten.²⁵⁰

Diese jüngere Generation zeigt sich gespalten in der Frage, ob ein Blick zurück oder aber eine Flucht nach vorn angewendet werden soll. Viele Kinder der Opfer und Täter verstehen sich nicht als eine treibende Kraft, um nach der Wahrheit über die Geschehnisse während der Diktatur zu suchen. Die Debatten um die strafrechtliche Verfolgung der Menschenrechtsverletzungen polarisieren die Gesellschaft in Uruguay und wie das letzte Wahlergebnis zeigt, ist die Mehrheit für ein Verdrängen.²⁵¹ Selbst wenn diese Thematiken nicht direkt durch die Filme vermittelt werden, schwingen Einstellungen und Haltungen zu

²⁴⁸ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 334.

²⁴⁹ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 192.

²⁵⁰ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 336.

²⁵¹ Bei der letzten Wahl im Oktober 2009 sprachen sich lediglich 47 Prozent für die Abschaffung des Amnestiegesetzes aus und das Gesetz scheiterte somit knapp. Weitere Informationen zu dieser Wahl: Vgl. Michael Álvarez, "Wahlen in Uruguay. Eingeschränkter Sieg für das progressive Regierungsbündnis", Heinrich Böll Stiftung, <http://www.boell.de/weltweit/lateinamerika/lateinamerika-7730.html>, [06.05.2010].

diesem weittragenden historischen Ereignis als hartnäckige Erinnerung im kulturellen Gedächtnis stets mit.²⁵²

Stoll und Rebella stehen exemplarisch für diese Generation. Ihre zwei Filme zeigen in ihrer Darstellung ein anderes Bild von Uruguay. Das Anliegen von *25 Watts* und allen voran *Whisky* ist es, den Jetzt-Zustand von Uruguay darzustellen. Dies geschieht in einer sehr breiten und facettenreichen Weise, die die Vielschichtigkeit der Bevölkerungsklassen, wie sie sich innerhalb der uruguayischen Gesellschaft vorweisen lässt, genau untersucht. Auch ein westliches Publikum beschreibt diese Filme als eine allgegenwärtige und allgemeingültige Darstellung weltweiter Problematiken, wie die Orientierungslosigkeit der Jugendlichen, Vereinsamung oder fehlende Arbeitsperspektiven durch die Verstädterung und die wachsende Modernisierung, und die Filme finden deshalb international Anschluss.²⁵³

9.2 Fremdbild

Durch jeden Film wird ein Bild von Uruguay kreiert, das sowohl Fragen zur eigenen Identität innerhalb des Landes aufwirft, als auch außerhalb dazu beiträgt, das Land und deren Bewohner zu beschreiben. Aus unmittelbarer Folge können Stereotypen gefördert werden, die nachhaltig Assoziationen und imaginäre Vorstellungen zu dem Land auslösen.

Der französische Schriftsteller Olivier Poivre d'Arvor erklärt in einem Interview, wenn jemand Montevideo oder Uruguay in Europa erwähnt, werden unmittelbar zwei Bilder produziert: Fußball und Rindfleisch. Aber diese Stadt beziehungsweise dieses Land sei nur mit unbedeutenden kulturellen Bildern verknüpft. Es fehlt an authentischen Bildern und dem Export kultureller Erschaffungen, die mit dem Namen der Hauptstadt oder des Landes direkt verbunden sind. Dies könne Ursache für ein verzerrtes Bild der gesamten Kultur Uruguays sein.²⁵⁴

Nur wenige außerhalb des Landes haben Kenntnis über kreative Schöpfungen in verschiedenen Kultursparten, wie sie sich in Uruguay in großer Vielfalt vorfinden lassen.²⁵⁵

²⁵² Vgl. Bremme, *Movie-mientos*, S. 110.

²⁵³ Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles?", S. 192.

²⁵⁴ Vgl. María Noel Álvarez, "Desafíos culturales del futuro", *Dossier* 15, 2009, S. 92 – 95, hier S. 93 f.

²⁵⁵ In der Literatur zählen die uruguayischen Schriftsteller Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano, Mario Benedetti zu namhaften Größen. Eine vielfältige Theaterszene und große Theaterdichte ist im Land vorzufinden, die sich seit dem Beginn des Wanderzirkus Circo Criollo Ende des 18. Jahrhunderts schrittweise entwickelt und etabliert hat. Während des Carnevals kommt eine uruguayische Besonderheit zum Vorschein, die Auftritte der Murgas. Eine Murga besteht aus 16 bis 20 Männern und vereint Theater, Musik, schmuckvolle Kostüme. Sie bieten satirische Texte in einer expressiven Aufführung dar.

Somit hängt die Wahrnehmung eines Landes immer von den Kenntnissen über Land, Einwohner und Kultur ab, die zusammen mit dem Film ein eigenes Bild konstruieren. Der Grad zwischen angenommener und tatsächlicher Wahrheit ist minimal und ein Abgleiten in stereotypisierende Denkweisen ist sehr schnell möglich.

Die in dieser Arbeit besprochenen Filme, die international auf Uruguay aufmerksam machten (*Whisky*, *El viaje hacia el mar* und *El baño del Papa*), können aufzeigen, dass es zu radikal pauschalisierten Bildern eines Landes kommen kann. *Whisky* zeigt den ökonomischen Verfall und die eigene Resignation etwas gegen die Rezession zu unternehmen. *El viaje hacia el mar* porträtiert einfache Dorfbewohner, die ihr Dorf noch nie verlassen haben. Einer von ihnen kennt noch nicht einmal die Landkarte vom eigenen Land. *El baño del Papa* legt ebenfalls den Fokus auf die einfache und verarmte Landbevölkerung, die um das tägliche Brot zu kämpfen hat. Die Filme offenbaren die negativen Aspekte und die Probleme des Landes. Dies trägt dazu bei, dass bei einem Außenstehenden ein verzerrtes Bild entsteht. Die positiven Seiten und die Schönheit des Landes kommen nur am Rande des Films zum Vorschein.²⁵⁶

9.3 Stereotypen

Es besteht ein klarer Zusammenhang zwischen Identitäten, die sich in Selbst- und Fremdbild abgrenzen und dem Vorhandensein von Stereotypen.

Als überwiegend kulturell vermittelte Einstellungen und Vorstellungen sind sie [die Stereotypen] zudem oft emotional besetzt und betreffen unmittelbar die emotionale Definition des Selbst und der Anderen, also Identitäten.²⁵⁷

Vgl. Lisa Buhl, "Murgas: Musikalische Satire mit politischem Biss", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 251 – 253.

Weiteres wichtiges Element, das prägend für die uruguayische Identität ist, sind die Candomben. Dies sind spezielle Trommeln, ein Erbe der schwarzen Ureinwohner Uruguays. Deren Tradition wird bis heute weitergeführt. Die Rhythmen der Candomben finden besonders während des Karnevals Darbietung.

Viele kreative Musiker kommen ebenso aus Uruguay, unter anderem Alfredo Zitarrosa, Fernando Cabrera und Jorge Drexler, der 2005 den Oscar für ein nicht-englischsprachiges Lied für seine Komposition des Titelsongs zu dem Film *Die Reisen des jungen Che* gewann.

Vgl. Britt Weyde, "Musik für das gelobte Land", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 228 – 238.

²⁵⁶ Für Produktionen wie zum Beispiel *Miami Vice* (Michael Mann, 2006) wurden einzelne Strandabschnitte in Uruguay (Montevideo, Atlántida und Punta del Este) benutzt um die High Society Kulisse kostengünstig zu ersetzen.

Vgl. Martin-Jones/Montanez, "Cinema in progress", S. 334.

²⁵⁷ Vgl. Klaus Roth, "Bilder in Köpfen. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht." *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, Hg. Valeria Heuberger, Frankfurt am Main: Lang 1999, S. 21 – 44, hier S. 28.

Stereotype und Vorurteile werden als eng miteinander verbunden angesehen, wobei Stereotyp häufig als ein Bestandteil von Vorurteilen betrachtet wird. Während Stereotype negativ, neutral oder auch positiv besetzt sein können, werden Vorurteile, als eine ablehnende Einstellung und Haltung gegenüber einer Gruppe ausschließlich negative Komponenten zugeschrieben.²⁵⁸ Bereits in den Jahren um 1930, wurde dieses Thema auch als ein entscheidender Faktor für die Filmtheorie und Filmkritik entdeckt, war jedoch bereits negativ konnotiert.²⁵⁹

Eine interessante und prägende Studie zu Stereotypen lieferten 1933 die amerikanischen Psychologen Daniel Katz und Kenneth Braly. Ihr Ergebnis zeigt, dass es eine klar konforme Vorstellung über Menschen durch ihre Zugehörigkeit zu Kategorien wie Rasse, Nation, soziale Klasse, Geschlecht oder Beruf gibt, die verschiedene Merkmale einbeziehen. Auf diese Vorstellungsmuster ist eine wahrnehmungsleitende und einstellungsprägende Wirkung zurückzuführen.²⁶⁰

Für Katz und Braly gilt ein Stereotyp als ein feststehender Eindruck über Menschen, der zwar vorgibt, ihn zu repräsentieren, aber nie mit allen Fakten übereinstimmt. Das resultiert aus der Tatsache, dass der Mensch zuerst etwas festgelegt hat und danach erst beobachtet.²⁶¹ Die Darstellung des Anderen trägt in erheblichem Ausmaß an der Konstruktion von Weltbildern bei. Der Film spielt hierbei eine entscheidende Rolle, indem er kulturelle Stereotypen durch versteckte Mechanismen und Mittel wie Sprache, Geschichte, Narration und der gesamten Darstellung der Menschen einer Kultur überträgt.²⁶² Das dadurch entstandene Bild lässt sich nur schwer revidieren.

Der 1963 entstandene deutsche Film *Das Haus in Montevideo* kann als Beispiel herangezogen werden, wie durch einen Film das Bild eines Landes, wenn nicht sogar eines ganzen Kontinents geprägt werden kann und zur Konstruktion von Weltbildern beiträgt. Der Film bestätigt vorhandene kulturelle Stereotype, was die gesamte Anziehungskraft und den Reiz des Exotischen ausmacht. Die Produktion wurde im Studio gedreht. Dabei wurde viel mehr Wert auf ein exotisches Ambiente als auf authentische Tatsachen gelegt. Das zeigt sich daran, dass die Gauchos, die uruguayischen Viehzüchter, mexikanische Sombreros tragen und die Tänzerinnen spanische Mantillas (Tücher). Im Vordergrund des Films steht nicht die Neugierde auf etwas Fremdes, sondern lediglich das Bedürfnis nach einer kurzen Flucht aus dem heimischen Alltag. Uruguay ist hierfür nur als eine exotische Kulisse

²⁵⁸ Vgl. Sibylle Groth, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotypen im Film*, Marburg: Tectum-Verlag 2003, S. 21 f.

²⁵⁹ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. XI.

²⁶⁰ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 4 f.

²⁶¹ Vgl. Ibid. S. 5.

²⁶² Vgl. Groth, *Bilder von Fremden*, S. 94 ff.

gedacht, ein unbekanntes südamerikanisches Land, das durch seine beliebige Austauschbarkeit gekennzeichnet ist.²⁶³ Als Konsequenz entsteht eine unfreiwillige Komik bei demjenigen, der in Kenntnis ist, dass diese gezeigten Dinge nicht Teil der Realität des Landes sind. Nach der Theorie von Katz und Braly, gibt der Film vor, Uruguay und deren Bevölkerung zu repräsentieren, wodurch die Vorstellungen von außerhalb nachhaltig geprägt werden.

An obsession with “realism” casts the question as simply one of “errors” and “distortions”, as if the “truth” of a community were unproblematic, transparent, and easily accessible, and “lies” about the community easily unmasked. Debates about ethnic representation often break down on precisely this question of “realism”, at times leading to an impasse in which diverse spectators or critics passionately defend their version of the “real”.²⁶⁴

El baño del Papa dient als ein weiteres Beispiel für eine Stereotypisierung. Es herrscht verbreitet die grundlegende Ansicht, dass Religion in Lateinamerika, wie in anderen Entwicklungsländern, einen hohen Stellenwert einnimmt. Beim Gedanke an Uruguay als Teil Lateinamerikas, formt sich unwiderruflich ein Bild von starker religiöser Präsenz im Kopf. Doch die Wahrheit gestaltet sich konträr, wie nicht nur der seit 1919 weitgehend laizistische Staat beweist. 74 % der uruguayischen Bevölkerung ist zwar offiziell katholisch²⁶⁵. Doch der größte Teil davon übt seine Religion nicht aktiv aus. Auch haben christliche Feste und Feiertage nicht den Fokus auf Kirche und Religion wie in anderen lateinamerikanischen Ländern. Deutlich wird dies zum Beispiel an der Namensgebung der Feiertage. Die heilige Woche an Ostern (*semana santa*) hat den Namen Tourismuswoche (*semana de turismo*) erhalten. Die Bevölkerung nutzt diese Zeit nicht um religiöse Traditionen auszuüben, sondern an diesen Feiertagen bereisen die Uruguayer die umliegenden Strände. Dies geschieht selbst am Weihnachtsfeiertag, der oftmals Familientag (*día de la familia*) genannt wird.

Verließe der Zuschauer sich auf sein vermeintliches Wissen, das er meint, sich während eines Films wie *El baño del Papa* angeeignet zu haben, schließe er aus direkter Folge daraus, dass Uruguay ein höchst religiöses Land sei. Dieser Eindruck entsteht, da die Bewohner die Ankunft des Papstes gebührend vorbereiten, feiern und beten. Auslöser dafür ist aber vielmehr, dass Uruguay Austragungsort eines derartigen Ereignis ist. Jeder Bürger will Teil dieses Spektakels sein. Die religiösen Symbole unterstützen zum einen die Darstellung des heiligen Besuches und sind zum anderen das Zeichen für den

²⁶³ Vgl. Bremme, *Movie-mientos*, S. 242 f.

²⁶⁴ Ella Shohat/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*, London: Routledge 1994, S. 178.

²⁶⁵ Vgl. “Uruguay”, Stand: März 2010, <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/01-Laender/Uruguay.html>, [10.08.2010].

Verkaufswillen der Bewohner von Melo, die ihren eigenen Nutzen aus dieser einmaligen Sensation ziehen wollen.

Wichtig ist, sich über die wahrnehmungsleitende und einstellungsprägende Wirkung von Filmen bewusst zu sein und sich klar zu machen, dass Filme stets nur einzelne Facetten des Landes zeigen. Sie dürfen nicht für die Konstruktion eines absoluten Bildes herangezogen werden, auch wenn sie durch verschiedene Faktoren die nationale Identität repräsentieren können.

10. Resümee

Ungeachtet all dieser Aspekte gibt es deutliche Anzeichen dafür, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts das uruguayische Kino begonnen hat, sich selbst ernst zu nehmen, auf die länderspezifischen Umstände zu reagieren und ein nationales Niveau zu erreichen.²⁶⁶ Somit konnte die nationale Filmgeschichte, die sich bis zum Ende des 20. Jahrhunderts durch fehlende Kontinuität in der Spielfilmproduktion auszeichnete, Fuß fassen und die eigene Filmproduktivität stabilisieren und ausbauen.²⁶⁷ Die Erfolge der letzten Jahre geben den Blick auf das vorhandene kreative Potential frei und zeigen, wie mit Hilfe verschiedener nationaler Einrichtungen und Gesetze sowie internationaler Fördermitteln die Limitationen des heimischen Filmmarktes durchbrochen werden können. Jüngstes Zeugnis hierfür ist der Regisseur Adrián Biniez der mit seinem Filmdebüt *Gigante* auf der Berlinale 2009 den Silbernen Bären in drei Kategorien (Großer Preis der Jury, Preis für das beste Erstlingswerk sowie Alfred-Bauer-Preis) gewann.²⁶⁸ Die in Uruguay vorherrschende Transkulturalität kommt auch in diesem Beispiel zum Vorschein. Adrián Biniez ist gebürtiger Argentinier. Er suchte sich Uruguay als seine Wahlheimat aus. *Gigante* spielt in Montevideo und wird trotz aller Faktoren als uruguayischer Film präsentiert.

Gleichermaßen mediale Präsenz erreichte Federico Alvarez im selben Jahr für seinen Kurzfilm *Ataque de Panico!*. Nach der Veröffentlichung des für 300 Dollar hergestellten Musikclips auf youtube, wurde ihm in kürzester Zeit ein Vertrag aus Hollywood für einen Science-Fiction-Film angeboten.²⁶⁹ Diese Tatsache verdeutlicht, wie die transkulturelle Vernetzung im Zeitalter der neuen Medien weiter wächst und es dadurch verstärkt zu Erfahrungs- und Wissensaustausch kommt.

Die Filmgeschichte Uruguays stand von Beginn an unter dem Einfluss anderer Nationalitäten. Diese kamen aufgrund der besonderen transkulturellen Beziehungen Uruguays zu Europa, den südamerikanischen Nachbarländern und den USA zustande. Darüber hinaus ermöglicht das Filmengagement der Cinemateca Uruguaya seit ihrer Gründung die Rezeption weltweiter Filmkunst und deren kritische Beurteilung. Verschiedene Erzähltechniken konnten einen Platz in der eigenen filmischen Ausdrucksweise einnehmen.

²⁶⁶ Vgl. Richards, "Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay", S. 137 f.

²⁶⁷ Vgl. Tal Tzvi, "Cine y Revolución en la Suiza de América – La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Año 5, Nr. 9, S. 70 – 92, hier ohne Seite, http://institucional.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm, [04.05.2010].

²⁶⁸ Vgl. Bettina Bremme, "Ein kleiner Gigant. Das uruguayische Kino", *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, S. 240 – 247, hier S. 241.

²⁶⁹ Vgl. Matías Castro, "Joven cineasta uruguayo entre los grandes estudios. Vértigo. Federico Álvarez estudia ofertas en Hollywood", *El País*, 21.11.2009, <http://www.elpais.com.uy/091121/pespec-455602/espectaculos/joven-cineasta-uruguayo-entre-los-grandes-estudios>, [02.11.2010].

Die hier bearbeiteten Filmanalysen weisen auf Einflüsse von Filmästhetiken wie der Nouvelle Vague und des italienischen Neorealismus sowie auktorialer Filmpraktiken wie die eines Jim Jarmuschs oder eines Aki Kaurismäkis hin. Trotz der Inspirationen lassen diese Werke ebenfalls erkennen, dass das uruguayische Kino im Laufe der letzten Jahre eine eigene Handschrift entworfen hat, die durch kreative Vielfältigkeit beeindruckt und eigene landestypischen Besonderheiten betont. Die Filme repräsentieren durch verschiedene Elemente und Faktoren die uruguayische Identität. Realitätsnahe Kulissen (Straßen, Architektur, Rambla, Cartoneros) machen Uruguay als Handlungsort deutlich. Handlungen wie zum Beispiel das Abhalten eines Asados und der ständige Genuss des Nationalgetränks Mate verdeutlichen dies um ein Weiteres. Landestypische Verhaltensweisen und Einstellungen repräsentieren im Film die uruguayische Mentalität in wiederkehrenden Motiven, wie zum Beispiel Gelassenheit (*tranquilidad*), Resignation und Unvermögen, Minderwertigkeitsgefühl, Nostalgie und Melancholie. Die Machart der Filme mit ihrem langsamen Rhythmus und der spezielle landestypische Humor lassen die Werke auf ganz besondere Weise „uruguayisch“ werden.

Bilder haben nicht nur ästhetische Relevanz, sondern reflektieren ebenso Werte, Mentalität und Gesellschaftsmodelle und transportieren politische Botschaften. Die eigene kulturelle Identität eines Landes beeinflusst und prägt heimische Filme maßgeblich. Kultur und Film bilden ein enges Verhältnis zueinander. Viele Regisseure greifen sozialkritisch Umstände ihrer eigenen Kultur auf, setzen sie bildlich um und versuchen dabei die Realität aufzuzeigen.²⁷⁰ Somit kann ein Film tatsächlich einen realistischen Ausschnitt des Landes zeigen sowie Menschen, Lebenssituationen und Umstände porträtieren.²⁷¹ Auf diese Weise kommen Geschichten zustande, „die in der unverwechselbaren Eigenart Uruguays wurzeln und zugleich universell sind.“²⁷²

Medien tragen wesentlich zur Realitätskonstruktion bei und gesendete Bilder von einem anderen Kontinent beeinflussen auch Rezipienten von außerhalb in hohem Maße. Dabei kann der Wahrheitsgehalt nur schwer beurteilt werden. Ebenfalls greift hier der von Benedict Anderson geprägte Begriff einer *vorgestellten Gemeinschaft*, da sie besonders in der Vorstellung jedes einzelnen existiert.

Gerade dem Medium Film wird durch mehrere Faktoren die Fähigkeit einer Suggestivkraft zugesprochen, deren Faszination aus dem Reiz des Bildes hervorgeht. Durch die Rezeption eines Filmes wird eine kulturelle Brücke zwischen Europa und Lateinamerika gebaut. Der doppelte Blick auf beide Kulturkreise, der sowohl das Eigene als auch das Fremde

²⁷⁰ Vgl. Hallermayer, *Filme analysieren – Kulturen verstehen*, S. 7 f.

²⁷¹ Vgl. Evi Hallermayer, *Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas >Yojimbo< und seine beiden Remakes >Per un pugno di dollari< und >Last man standing<*, S. 3 f.

²⁷² Bremme, „Ein kleiner Gigant. Das uruguayische Kino“, S. 247.

thematisiert und das jeweils Eigene erst im Fremden wahrnimmt und kritisch hinterfragt, muss dabei verarbeitet werden.²⁷³

Nationale Etikettierung ist unweigerlich mit der Stereotypisierung von Land und Menschen verbunden. Es besteht die Gefahr, dass das gesendete Bild beim Empfänger irrtümlicherweise als allgemeingültige Vorstellung ankommt. Dieses Bild wird im Anschluss daran als Schablone herangezogen, um Stereotypen weiter zu bestärken. Bilder, die durch das Medium Film vermittelt werden, muss der Rezipient unter Vorbehalt von Pauschalisierungen nationaler und kultureller Identität genießen, um nicht in triviale Folklorisierung abzurutschen.

Trotz aller ökonomischer und geografischer Schwierigkeiten, die in Uruguay vorzufinden sind, soll das folgende Zitat des uruguayischen Regisseurs Guillermo Casanova abschließend verdeutlichen, warum es sich letztlich immer lohnt einen Film zu machen:

Angesichts des enormen finanziellen Aufwandes, der betrieben werden muss, um hier einen Film zu drehen, erscheint es absurd, Filme zu machen, um eine Industrie zu unterstützen, die nicht wirklich existiert. Warum also sollte man Filme machen? Um etwas zu sagen. Über einen selbst, über das Land in dem man lebt, über so viele Dinge.²⁷⁴

²⁷³ Der Ausdruck doppelter Blick sowie dessen ideologischer Denkansatz stammen von Daniela Ingruber und Ursula Prutsch, die im Sommersemester 2007 an der Universität Wien die Ringvorlesung *Imágenes. Film und Bilder aus Lateinamerika* abgehalten haben, aus dem das gleichnamige Buch entstanden ist.

Vgl. Daniela Ingruber/Ursula Prutsch (Hg.) *Imágenes. Film und Bilder*, Wien: Lit Verlag, 2007, hier: S. 7 ff.
²⁷⁴ Casanova Guillermo, zitiert nach: unbekannter Autor, "Luces y penumbras del cine uruguayo", *El Pais*, http://www.elpais.com.uy/Anuarios/02/12/31/anua_espe_94119.asp, [30.07.2010].

11. Quellenangaben

Filmografie:

25 Watts, Regie: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, DVD-Video, Cinemateca – Condor Media 2004; (Uruguay 2001).

El baño del Papa, Regie: César Charlone, Enrique Fernández, DVD-Video, trigon-film 2008; (Uruguay/Brasilien/Frankreich 2007).

El viaje hacia el Mar, Regie: Guillermo Casanova, DVD-Video, Buen Cine Producciones, 2004; (Uruguay/Argentinien 2003).

En la puta vida, Regie: Beatriz Flores Silva, DVD-Video, Buen Cine Producciones 2003; (Uruguay/Argentinien/Kuba/Spanien/Belgien 2001).

Whisky, Regie: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, DVD-Video, Buen Cine Producciones 2005; (Uruguay/Argentinien/Deutschland/Spanien 2004).

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

Le Notti di Cabiria. Die Nächte der Cabiria, Regie: Federico Fellini, Italien/Frankreich 1957.

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

The Straight Story. Eine wahre Geschichte, Regie: David Lynch, Frankreich/England/USA, 1999.

Tulitikkutehtaan tyttö. Das Mädchen aus der Streichholzfabrik, Regie: Aki Kaurismäki, Finnland/Schweden 1989.

Bibliografie:

Achúgar, Hugo, *La Balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo: Ediciones Trilice 1992.

Achúgar, Hugo, "La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación", *Cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*, Hg. Alvaro Rico, Montevideo: Ediciones Trilice 1966, S. 15 – 28.

Adorno W. Theodor/Hanns Eisler, "Komposition für den Film", *Gesammelte Schriften. In zwanzig Bänden. Band 15*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Álvarez, José Carlos "Pervanche", *Historia y filmografía del cine Uruguayo*, Hg. Eugenio Hintz, Montevideo: Ediciones de la Plaza 1988.

Álvarez, José Carlos, "Historia del cine uruguayo", *Tiempo de cine* 20/21, 1965, S. 21-24.

- Alvarez, José Carlos, *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca Uruguay 1957.
- Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt am Main: Campus 1996.
- Aristoteles, *Die Poetik. Griechisch/Deutsch*, Hg. u. übersetzt v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005.
- Atkinson, Michael, "Backstory: Family in Peril", *Sight and Sound* 18/4, April 2008, S. 23.
- Bachmann, Gideon, "Federico Fellini", *Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*, Hg. Ulrich Gregor, Gütersloh: Mohn 1966.
- Bazin, André, "Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung", *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: R. Fischer 2004, S. 295 – 326.
- Boym, Svetlana, *The future of nostalgia*, New York: Basic Books 2001.
- Bremme, Bettina, *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film. Streiflichter von unterwegs*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2000.
- Bremme, Bettina, *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2009.
- Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001.
- Cardullo, Bert, "Lonely People living in the world. The Films of Aki Kaurismäki", *Sounding on cinema. Speaking to film and film artists*, Hg. Bert Cardullo, New York: University of New York Press 2008, S.159 – 184.
- Carmine Chiellino, "Der neorealistische Film", *Text + Kritik* 63, Juli 1979, S. 19 – 31.
- Casal, Álvaro, "Más allá del video, un cine con vocación internacional", *Cuadernos hispanoamericanos* 632, 2003, S. 75 – 78.
- Caughie, John (Hg.), *Theories of Authorship. A Reader*, London: Routledge 1981.
- Christine Ehrick, "Beneficent Cinema. State Formation, Elite Production, and silent film in Uruguay, 1910s – 1920s", *The Americas* 63/2, October 2006, S. 205 – 224.
- Curbelo, Gonzalo, "Cine uruguayo. La historia de nunca comenzar", *Dossier* 11, 2008, S. 20 -29, http://www.revistadossier.com.uy/images/stories/dossier11/dossier_11_cine.pdf, [04.03.2010].
- Despouey, Arturo, "Con el pretexto de veinte años de cine", *Marcha*, 26.06.1959/965, S. 29 – 30 B.
- Falico, Tamara L., "Film Policy under Mercosur. The case of Uruguay", *Canadian Journal of Communication* 27/1, 2002, S. 33 – 46.
- Falico, Tamara L., "Programa Ibermedia. Co-Produccion and the Cultural Politics of Constructing an Ibero-American Audiovisual Space", *Spectator* 27/2, 2007, S. 21-30.

- Felix, Jürgen, "Autorenkino", *Moderne Filmtheorien*, Hg. Jürgen Felix, Mainz Bender Verlag, S. 13 – 57.
- Ferré, Pablo, "Inventar para (sobre) vivir", *Hacer cine. Producción audiovisual en América latina. Estudios de comunicación*, Hg. Eduardo Angel Russo, Buenos Aires: Paidós 2008, S. 201 – 214.
- Field, Syd, *Das Drehbuch. Drehbuchschreiben für Fernseh und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München: List 1987.
- Gandelsmann-Trier, Mijal, "Juden in Montevideo. Konstituierung und Transformation einer Diaspora-Gemeinde", *Periplus 2004. Jahrbuch für außereuropäische Geschichte. Band 14. Diaspora. Transnationale Beziehungen und Identitäten*, Hg. Waltraud Kokot/Hauke Dorsch, Münster: Lit Verlag 2004, S. 11-30.
- Grob, Norbert (Hg.), *Kino des Minimalismus. Reihe Genres & Stile 03*, Mainz: Ventil Verlag KG 2009.
- Grob, Norbert/Bernd Kiefer, "Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague", *Nouvelle Vague. Reihe Genres & Stile. Band 1*, Hg. Norbert Grob/Bernd Kiefer, Mainz: Bender Verlag 2006, S. 6 – 27.
- Groth, Sibylle, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotypen im Film*, Marburg: Tectum-Verlag 2003.
- Hall, Stuart, "Old and new Identities, Old and new Ethnicities", *Culture, Globalisation and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Hg. Anthony D. King, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, S. 41 – 68.
- Handler, Mario, "Starting from Scratch: Artisanship and Agitprop", *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations With Filmmakers*, Hg. Julianne Burton, Austin: University of Texas Press 1986, S. 13-23.
- Hallermayer, Evi, *Filme analysieren – Kulturen verstehen. Über Akira Kurosawas >Yojimbo< und seine beiden Remakes >Per un pugno di dollari< und >Last man standing<*, Konstanz: UVK- Verlagsgemeinschaft mbH 2008.
- Hertzberg, Ludvig, *Jim Jarmusch. Interviews*, Mississippi: University of Mississippi Press 2001.
- Hickethier, Knut, "Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen im Film", *Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film. Arnoldshainer Filmgespräche, Band 12*, Hg. Ernst Karpf, Marburg: Schüren Presse Verlag 1995, S. 21 – S. 40.
- Higson, Andrew, "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema & Nation*, Hg. Mette Hjort/Scott Mackenzie, London: Routledge 2000, S. 63 – 74.
- Hiller, Claudia, "Breve historia del cine uruguayo", *Postada*, 16.09.1994, S. 12 – 18.
- Ingruber, Daniela/Ursula Prutsch (Hg.) *Imágenes. Film und Bilder*, Wien: Lit Verlag 2007.
- Jahn-Sudmann, Andreas, "Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven", *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, Hg. Ricarda Strobel/Andreas Jahn Sudmann, München: Fink Verlag 2009, S. 15 – 26.

- Jerusalmi, Claudio/Micaela Camacho/Carolina Rocha/Santiago García/María Moratorio/María José Serrano, *Estudio de caso. Cluster audiovisual en Uruguay*, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay 2009.
- King, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, London: Verso 2000.
- Klein, Joshua, "Die Nächte der Cabiria", *1001 Filme. Die besten Filme aller Zeiten*, Hg. Steven Jay Schneider, Zürich: Ed. Olms 2005.
- La Motte-Haber, Helga de/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München: Hanser 1980.
- Laderman, David, *Driving Vision. Exploring the Road Movie*, Austin Texas: Texas University Press 2002.
- Lippmann, Walter, *Public opinion*, New York: MacMillan 1949.
- Lotmann, Jurji M., *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt am Main: Syndikat 1977.
- Malchar, Ingo, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, München: Beck 2008.
- Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2005.
- Martínez Carril, Manuel/Guillermo Zapiol, "El cine uruguayo" *Posdata*, 08.09.1995, S. 56 – 62.
- Martínez Carril, Manuel/Guillermo Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo: Edition de la Banda Oriental 2002.
- Martin-Jones, David/Soledad Montanez, "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles? El Baño del Papa (2007)", *Studies in Hispanic Cinemas* 4/4, 2007, S. 183 -198.
- Martin-Jones, David/Soledad Montanez, "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema", *Screen* 50/3, 2009, S. 334 – 344.
- McDermott, Sinead, "Memory, Nostalgia, and Gender in A Thousand Acres", *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 28/1, S. 389 – 407.
- Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2002.
- Noel Álvarez, María, "Desafíos culturales del futuro", *Dossier* 15, 2009, S. 92 – 95.
- Nolte, Detlef, "In der Schweiz Lateinamerika gehen die Uhren anders", *Uruguay zwischen Tradition und Wandel. Schriftenreihe Band 36*, Hg. Klaus Bodemer/Marta Licio/Detlef Nolte, Hamburg: Institut für Iberoamerika-Kunde 1993, S. 9 – 23.
- Patel, Kiran Klaus, "Jenseits der Nation. Amerikanische Geschichte in der Erweiterung", *Deutschland und die USA in der Internationalen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Detlev Junker. Transatlantische Studien 19*, Stuttgart: Franz Steinert Verlag 2004, S. 40 – 57.

- Pichler, Joana Maria, "Das Bild der Frau in den Filmen Federico Fellinis. Unter besonderer Berücksichtigung von Federico Fellinis Filmen ‚Le Notti di Cabiria‘, ‚Guilietta degli spirit‘ und ‚Otto e mezzo““, Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1995.
- Richard, Keith, "Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay", *Latin American Cinema. Essays on modernity, gender and national identity*, Hg. Lisa Shaw/Dennison Stephanie, Jefferson: Mcfarland 2005, S. 137 – 159.
- Ripota, Peter, *Tangosehnsucht*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2010.
- Roosens, Eugeen, *Creating Ethnicity. The process of of ethnogenesis*, London: Sage Publications 1989.
- Roth, Klaus, "Bilder in Köpfen. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht“, *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, Hg. Valeria Heuberger, Frankfurt am Main: Lang 1999, S. 21 – 44.
- Sarris, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Culture* 27, 1962/63, S. 1 – 8.
- Schindler, Oliver, *Jim Jarmusch. Independent-auteur der achtziger Jahre*, Alfeld: Coppi-Verlag 2000.
- Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, München: Ölschläger 1990.
- Schulze, Peter W., "Zwischen Dokumentarismus und Allegorisierung. Zeitbilder in lateinamerikanischen Road Movies“, *Film-Konzepte 18. Junges Kino in Lateinamerika*, Hg. Peter W. Schulze, München: edition text + kritik 2010, S. 83 – 96.
- Schumann, Peter B., *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, Frankfurt am Main: Vervuert 1982.
- Schweinitz, Jörg, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Medienkurses*, Berlin: Akademie Verlag 2006.
- Shohat Ella/Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*, London: Routledge 1994.
- Singer, Adrián, "Influence of the italian neorealism on uruguayan contemporary cinema“, *Iberoamerica Global* 3/1, 2010, S. 36 – 52.
- Smith, Anthony D., *National identity*, Harmondsworth: Penguin Books 1991.
- Strübel, Michael, "Road-Movies. Die Illusion des unbegrenzten Raums. Zum Verhältnis von Politik und Film“, *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*, Hg. W. Hofmann, Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges. 1996, S.25-38.
- Thimmel, Stefan/Theo Bruns/Gert Eisenbürger/Britt Weyde (Hg.), *Uruguay. Ein Land in Bewegung*, Berlin: Assoziation A 2010.
- Tzvi, Tal, "Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo“, *Revista Iberoamerican de Filosofía, Política y Humanidades* 5/9, S. 70 – 92, http://institucional.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm, [04.05.2010].

Wessel, Günther, *Uruguay*, Dreieich: Mai 1996.

William Brown, "Chapter One. Lost in Transnation", *Cinemas, Identities and Beyond*, Hg. Ruby Cheung/D. H. Fleming, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2009, S. 16 – 32.

Zubillaga, Carlos, *La utopía cosmopolita. Tres perspectivas de la inmigración masiva en Uruguay*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación 1998.

Internet:

Álvarez, Michael, "Wahlen in Uruguay. Eingeschränkter Sieg für das progressive Regierungsbündnis", *Heinrich Böll Stiftung*, <http://www.boell.de/weltweit/lateinamerika/lateinamerika-7730.html>, [06.05.2010].

Auswärtiges Amt, Uruguay, http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes_Uebersichtsseiten/Uruguay_node.html, [17.05.2010].

Barnabé, Diego, "Uruguay puede quedar fuera del fondo Ibermedia para la producción audiovisual si no paga sus deudas", *Radio El Espectador*, 17.05.2000, <http://www.espectador.com/text/elt05171.htm>, [30.07.2010].

Beier, Lars-Olav "Kultregisseur Jim Jarmusch. Die Filmindustrie ist am Ende", *Spiegel online*, 29.05.2009, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,627623,00.html>, [29.06.2010].

Bundeszentrale für politische Bildung, "Nation", http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=QYS8IF, [03.08.2010].

Casanova, Guillermo, "Sobre el viaje hacia el mar", <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/sobre-el-viaje-hacia-el-mar/>, [21.07.2010].

Castro, Matías, "Joven cineasta uruguayo entre los grandes estudios. Vértigo. Federico Álvarez estudia ofertas en Hollywood", *El País*, 21.11.2009, <http://www.elpais.com.uy/091121/pespec-455602/espectaculos/joven-cineasta-uruguayo-entre-los-grandes-estudios>, [02.11.2010].

Cinemateca Uruguay, <http://www.cinemateca.org.uy/cronologia%20cine%20uruguayo.htm>, [19.01.2010].

Cinemateca Uruguay, <http://www.cinemateca.org.uy/institucional.html>, [02.03.2010].

Couriel, Alberto, "Los problemas de los jovenes uruguayos", *La República*, 24.02.2010, <http://www.larepublica.com.uy/contratapa/400841-los-problemas-de-los-jovenes-uruguayos>, [28.06.2010].

Dargis, Manohla, "A Tale of Connections, Tiny Ones Made and Far Greater Ones Lost Forever", *The New York Times*, 3.3.2005, http://movies.nytimes.com/2005/03/03/movies/03whis.html?_r=1&scp=1&sq=Whisky%20Manohla%20Dargis&st=cse, [09.07.2010].

Efecto Cine, http://www.efectocine.com/index2_es.htm, [15.07.2010].

- El viaje hacia el mar, <http://www.eneccine.com/elviajehaciaelmar/archivo.php>, [15.03.2010].
- El viaje hacia el mar, <http://www.eneccine.com/elviajehaciaelmar/creditos.php>, [15.03.2010].
- Fernández Escudero, Clara, "Punta del Este European Film Festival. Overview", http://www.filmfestivals.org/int/overviews/2000/punta_00.htm, [15.07.2010].
- Freud, Sigmund, "Trauer und Melancholie", <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html>, [02.08.2010].
- Gaertner, David, "Whisky", 04.05.2005, <http://www.critic.de/film/whisky-207/>, [20.07.2010].
- Goethe Institut, <http://www.goethe.de/ins/uy/mot/ver/de6722748v.htm>, [04.03.2010].
- Grabitz, Christoph, "Melancholie auf Samt", *Der Tagesspiegel*, 11.01.2009, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/reise/melancholie-auf-samt/1415938.html>, [09.07.2010].
- Hamdorf, Wolfgang M., "Whisky", <http://www.arthaus.de/whisky>, [29.07.2010].
- Herzog, Gaby, "Mit Ruhe und einem Becher Matetee", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/s/RubB4457BA9094E4B44BD26DF6DCF5A5F00/Doc~E8F3D73E7265542D285369802BADCCCEC2~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, [02.08.2010].
- Hübener, Karl-Ludolf, *Das Grau der Melancholie. Montevideo. Menschen und Landschaften*, 21.11.2004, DeutschlandRadio Berlin, <http://www.dradio.de/download/60504/>, [04.08.2010].
- Informe Anual de Turismo Receptivo 2009, <http://www.mintur.gub.uy/images/stories/pdf/estadisticas/TurismoReceptivo2009/informeanualdeturismoreceptivo2009.pdf>, [13.09.2010].
- Iribarne, Gustavo, "Se estrena hoy 'El baño del Papa', un filme de Enrique Fernandez y Cesar Charlone. Nuevo acontecimiento del cine nacional", *La república*, 03.08.2007, <http://www.larepublica.com.uy/cultura/268192-nuevo-acontecimiento-del-cine-nacional>, [27.07.2010].
- Lepira, Juan Pablo, "Max Glücksmann. South American cinema and phonograph entrepreneur", *Who's Who of Victorian Cinema*, <http://www.victorian-cinema.net/glucksmann.htm>, [26.04.2010].
- Leuthold, Ruedi, "Stadt der Traumtänzer", *Zeit online*, 13.3.2008, <http://www.zeit.de/2008/12/Montevideo>, [09.07.2010].
- Mccarthy, Todd, "Whisky", *Variety*, 27.05.2004, <http://www.variety.com/review/VE1117923987.html?categoryid=31&cs=1>. [29.07.2010].
- Midding Gerhard "Nichtig ist mir wichtig", *Welt online*, 09.09.2005, http://www.welt.de/print-welt/article163899/Nichtig_ist_mir_wichtig.html, [29.06.2010].
- Ranze, Michael, "Es begann in der Sockenfabrik", *Hamburger Abendblatt*, 04.05.2005, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article740014/Es-begann-in-der-Sockenfabrik.html>, [30.07.2010].

- Red Académica Uruguay "Evolucion cronologica del largometraje uruguayo de ficción", <http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.crono-cine.htm>, [19.01.2010].
- Solomita, Mariángel, "Un año de película", *El Pais*, 26.12.2009, http://www.elpais.com.uy/Suple/SabadoShow/09/12/26/sshow_461499.asp, [16.07.2010].
- Stausberg, Hildegard, "Liebeserklärung an Uruguay", *Welt online*, 09.07.2010, <http://www.welt.de/debatte/article8388433/Liebeserklaerung-an-Uruguay.html>, [10.07.2010].
- Thomas, Andreas, "Das Mädchen aus der Streichholzfabrik", <http://www.filmzentrale.com/rezis/maedchenausderstreichholzfabrikat.htm>, [09.07.2010].
- Unbekannte Autoren, "El baño del Papa", <http://golem.es/elbanodelpapa/notas.php>, [23.07.2010].
- Unbekannte Autoren, "Historia del cine uruguayo", http://www.uruguayosporelmundo.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=44, [02.03.2010].
- Unbekannte Autoren, "Informe final", http://www.icaucmec.gub.uy/pdf/INFORME_final.pdf, [12.03.2010].
- Unbekannter Autor, "Cartoneros", *Von Feuerland nach Tijuana – das große Lateinamerika-Special*, 26.03.2010, Deutsche Welle, <http://itunes.apple.com/de/podcast/von-feuerland-nach-tijuana/id362312965>, [31.10.2010].
- Unbekannter Autor, "El huevo de la serpiente", <http://www.ipys.org/investigaciones/investigacion.php?id=93>, [19.05.2010].
- Unbekannter Autor, "Government and Culture. Law on Patronage and Film Law ", 17.03.2010, <http://www.uruguaydailynews.com/culture/far-from-hollywood/622-govern-ment-and-culture-law-on-patronage-and-film-law>, [21.03.2010].
- Unbekannter Autor, "Human Trafficking & Modern-day Slavery. Oriental Republic of Uruguay", <http://gvnet.com/humantrafficking/Uruguay-2.htm>, [22.07.2010].
- Unbekannter Autor, "Internationales Kino. Grenzenloses Koproduzieren", <http://www.medienforum.nrw.de/de/medientrends/film/internationales-kino-grenzenloses-koproduzieren.html>, [14.07.2010].
- Unbekannter Autor, "Luces y penumbras del cine uruguayo", *El Pais*, http://www.elpais.com.uy/Anuarios/02/12/31/anua_espe_94119.asp, [30.07.2010].
- Unbekannter Autor, "Meisterbrief in Lakonie", *Zeit online*, http://www.zeit.de/2005/19/Meisterbrief_in_Lakonie, [09.07.2010].
- Welsch, Wolfgang, "Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen", http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf, [25.06.2010], (Orig. "Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, 1/1995, S. 39 – 44).
- Welt-Blick Uruguay – Republik Östlich des Uruguay, <http://www.welt-blick.de/staat/uruguay.html>, [08.06.2010].

Wiechmann, Jan-Christoph, "Interview Jim Jarmusch. Ich studiere Pilze und kategorisiere Vögel", *Stern*, 28.05.2009, <http://www.stern.de/kultur/film/interview-jim-jarmusch-ich-studiere-pilze-und-katalogisiere-voegel-702047.html>, [29.06.2010].

Wieser, D. X., "*Stereotyp*", 05.06.2007, <http://www.social-psychology.de/sp/konzepte/stereotyp>, [06.07.2010].

11. Anhang

Filme 1919 – 2009

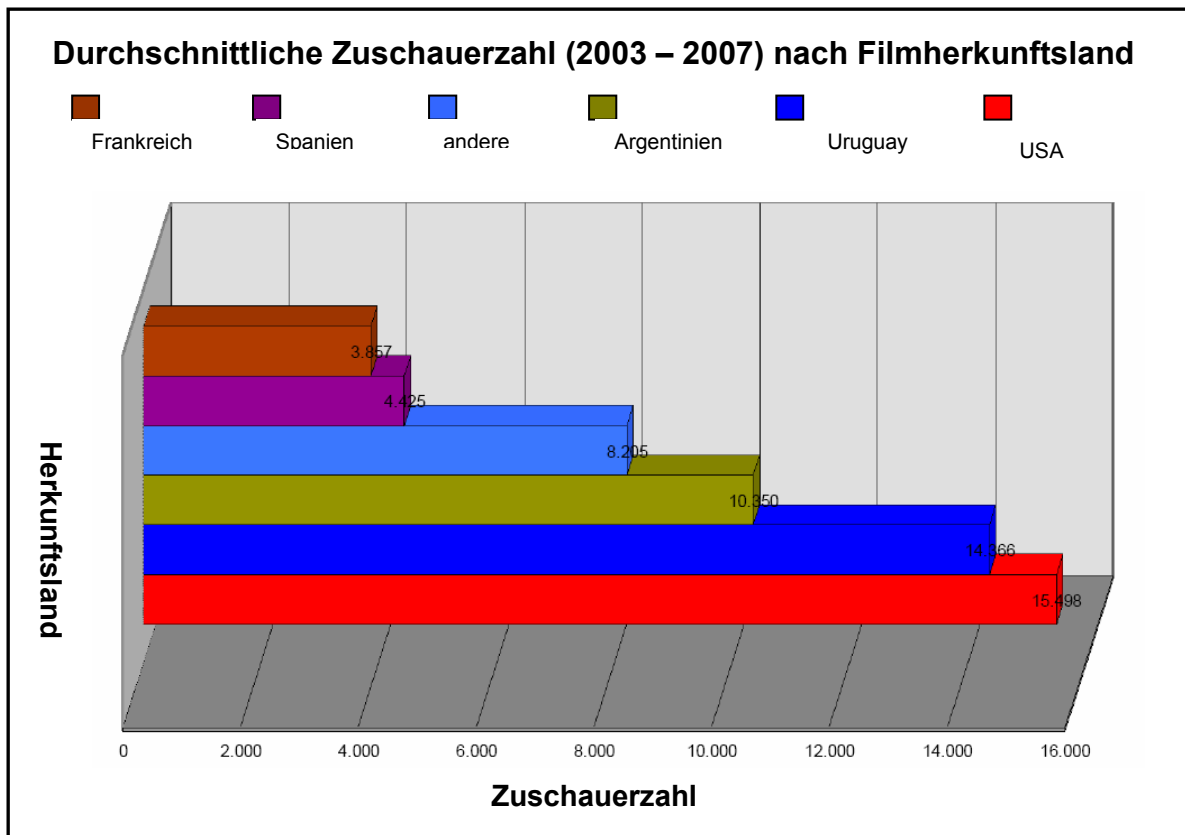
Jahr	Film	Regisseur	
1919	Pervanche	León Ibáñez Saavedra	1
1923	Almas de la costa	Juan Antono Borges	
1927	Aventura de una niña parisién en Montevideo	Georges Neuvuelle, Henry Maurice	
1928	Del pingo al volante	Roberto Kouri	
1929	El pequeño héroe del Arroyo del Oro	Carlos Alsonso	
1936	Dos destinos	Juan Etchebehere	
1938	Soltero soy feliz	Juan Carlos Patrón	
	Vocación	Rina Massardi	
1939	Radio Candelario	Rafael Jorge Abellá	
1946	Los tres mosqueteros	Julio Saraceni	2
1947	Así te deseo	Belisario García Villar	2
1948	Esta tierra es mía	Joaquín Martínez Arboleya	
1949	El ladrón de sueños	Kurt Land	
1949	Detective a contramano	Adolfo Fabregat	
1950	Amor fuera de hora	Alberto Malmierca	
	Urano viaja a la tierra	Daniel Spósito Pereira	
	Uruguayos campeones	Adolfo Fabregat	
1952	El desembarco de los 33 Orientales	Miguel Ángel Melino	
	Hombres como tú y yo	Julio Saraceni	1
1957	Más allá del Río das Mortes	Dardo Gutiérrez Fabre	8
1959	Un vintén p'al Judas	Ugo Ulive	1
1960	El detector	Luis Pugliese Sánchez	3
1966	Love with a stranger	Tod Leversuch	4
1969	Today and Tomorrow	Tod Leversuch	4
1972	El lugar del humo	Eva Landeck	
1980	Gurí	Eduardo Darino	
1982	Mataron a Venancio Flores	Juan Carlos Rodríguez Castro	
1983	Sábado disco	J. Eduardo Rivero	
1984	Pedro y el capitán	Juan e. García	2, 5
1993	La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera	Beatriz Flores Silva	7
1994	El dirigible	Pablo Dotta	
	La Trampa	Ricardo Islas, Julio Porley	7
1995	Patrón	Jorge Rocca	2

1996	Gardel, ecos del silencio	Pablo Rodríguez	
1997	Una forma de bailar	Alvaro Buela	7
	Otario	Diego Arsuaga	
	El hombre pálido	Duilio Borch	7
1998	El Chevrolé	Leonardo Ricagni	
	Donde había la impacable pureza del olvido	Ricardo Casas	
	Luis Batlle Berres	Eliana Delisantem Claude Frison	
	Por esos ojos	Gonzalo Arijón, Virginia Martínez	
1999	La memoria de Blas Quadra	Luis Nieto	
	El regalo	Gabriela Guillermo	
2000	Ácratas	Virginia Martínez	
	Los días con Ana	Marcelo Bertalmío	
	Llama para un cartero	Brummel Pommerenck	
	Mala racha	Daniel Speranza	
	El viñedo	Esteban Schroeder	
	8 historias de amor	Juan Álvarez, Marisa Barboza, Gabriel Bossio, Luis González, Darío Medina, Sergio Miranda, Gabriel Pérez, Ariel Wolf	
2001	En la puta vida	Beatriz Flores Silva	
	Los desconocidos	Gabriel Drak	
	Maldita cocaína	Pablo Rodríguez	
	Mi gringa, retrato inconcluso	Aldo Garay	
	25 Watts	Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll	
2002	Aparte	Mario Handler	
	A pesar de Treblinka	Gerardo Strwasky	
	Corazón de fuego	Diego Arsuaga	
	La espera	Aldo Garay	
	Estrella del Sur	Luis Nieto	
2003	Nuevas miradas	Guillermo Kloetzer, Gabriel Cabrera, Pablo Stelardo, Fabiana Lujambio	
	El viaje hacia el mar	Guillermo Casanova	
2004	A las cinco en punto	José Pedro Charlo	
	Crónica de un sueño	Marian Viñoles, Stefano Tonomi	
	La cumparsita, el tango uruguayo	Darío Medina	
	Los huérfanos del Cóndor	Emilio Pacull	
	Palabras verdaderas	Ricardo Casas	
	Rául Sendic – Tupamaro	Alejandro Figueroa	

	El rey del viento	Héctor Javier Di Lavello	
	Vientos de octubre	Adriana Nartallo, Daniel Amarin	
	Whisky	Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll	
2005	A dios Momo	Leonardo Ricagni	
	Alma Matar	Álvaro Buela	
	Cerca de las nubes	Aldo Garay	
	Fan	Gabriela Guillermo	
	Orlando Vargas	Juan Pittaluga	
	La perrera	Manuel Nieto	
	Ruido	Marcelo Bertalmío	
2006	Claveles sobre el agua	Oskar Vidal	
	Lo que me diga la vida	Isabel Alvarez	
	La Matinée	Sebastián Bednarik	
	El noctámbulo	Gabriel Díaz	
	Las penas son de nosotros	Alejandra Guzzo	
	Los uruguayos	Mariana Viñoles	
2007	Al pie del árbol blanco	Juan Andrés Alvarez	
	El baño del Papa	Enrique Fernández, César Charlone	
	La cáscara	Carlos Ameglio	
	Comparsa	Pablo Sorbino	
	Decile a Mario que no vuelva	Mario Handler	
	Un don del cielo	Héctor Javier Di Lavello	
	Es esa foto	Alvaro Peralta	
	Jaime Roos a las 10	Guillermo Casanova	
	La luna y el espejo	Oskar Vidal	
	Nosotros, de uruguayos y carnaval	Paola Perkal, Sofía Rigen	
	Secretos de lucha	Maiana Bidegain	
	Solo dos	Adolfo Manzinalli	
	Vengo de un avión que cayó en las montañas	Gonzalo Arijón	2
2008	Acné	Federico Veiroj	
	Cachila	Sebastián Bednarik	
	El círculo (El poca vida)	Aldo Garay, José Pedro Charlo	
	D.F. (Destino Final)	Mateo Gutiérrez	
	La deriva	Alvaro Buela, Martín Barreneche, Pablo Montes, Matías Singer	
	Hit	Claudia Abend, Adriana Loeff	
	Joya	Gabriel Bossio	
	Matar a todos	Esteban Schroeder	

	Muñeco viviente	Maximiliano Contenti	
	Pasto	Martín Presente, Valentín Macedo	
	Perejiles	Federico González	
	Polvo nuestro que estás en los cielos	Beatriz Flores Silva	
	Río de los pájaros pintados	Marcelo Casacuberto	
	La Tabaré, rocanrol y después	Mariana Viñoles, Stefano Tononi	
	Tonky y otros amigos	Walter Tournier	
	Vacuum	María Teresa Curzio	
2009	La balada da Vled Tepes	Guzmán Vila	
	Gigante	Adrián Biniez	
	Mal día para pescar	Alvaro Brechner	
	La mañana siguiente	Gonzalo Regules	
	Ojos bien abiertos	Gonzalo Arijón	

275



²⁷⁵ Vgl. <http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.crono-cine.htm>, 19.01.2010.
 Vgl. <http://www.cinamateca.org.uy/cronologia%20cine%20uruguayo.htm>, 19.01.2010.

Zuschauerzahlen 2003 – 2009			
Jahr	Zuschauerzahl gesamt	uruguayische Filme	ausländische Filme
2003	2.188.241	99.916	2.088.325
2004	2.261.123	48.329	2.212.794
2005	1.950.054	26.569	1.923.485
2006	1.817.814	8.303	1.809.511
2007	1.890.874	75.472	1.815.402
2008	1.951.216	102.450	1.848.766
*2009	2.220.647	87.457	2.133.189
TOTAL 2003-2009	14.279.969	448.496	13.831.472

Filmanzahl			
Jahr	gesamt	national	ausländisch
2003	160	3,00	157
2004	165	1,85	163
2005	170	5,15	165
2006	177	3,00	174
2007	162	5,00	157
2008	172	9,90	162
*2009	202	7,71	194
TOTAL	1.208	35,61	1.172

**Ranking nationaler Filme nach Zuschauerzahl
ab 2003**

2007 El Baño del Papa	68.409
2003 El viaje hacia el mar	56.351
2004 Whisky	55.880
2003 Aparte	41.357
2008 Hit	31.704
2009 La sociedad de la nieve	29.552
2009 **Mal Día para Pescar	20.875
2008 Polvo nuestro que estas en los cielos	19.609
2008 Matar a todos	16.835
2009 Gigante	14.585
2005 El Círculo	11.293
2008 Acné	10.847
2008 D.F. (Destino final)	8.842
2005 Alma Mater	8.239
2006 La Perrera	6.854
2005 Raúl Sendic Tupamaro	3.852
2007 La cáscara	3.771
2005 Ruido	3.108
2005 A Dios Momo	2.599
2003 La espera	2.208
2007 14 días en el Paraíso	2.029
2008 Paisito	1.939
2009 La mañana siguiente	1.620
2008 Decile a Mario que no vuelva	1.147
2006 Noctámbulo	1.020
2007 La Matinée	998
2008 Joya	962
2004 Palabras verdaderas	755
2009 La Receta	734
2009 Tonky y sus amigos	714
2005 Vientos de Octubre	465
2006 Crónica de un Sueño	429
2008 Cachila	429
2007 Fan	265

276

²⁷⁶ Unbekannte Autoren, "Informe final", http://www.ica.u.mec.gub.uy/pdf/INFORME_final.pdf, [12.03.2010].

12. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem uruguayischen Film. Da es sich dabei um ein länderspezifisches Thema handelt, werden die Aspekte nationaler und kultureller Identität in der Einleitung kurz ergründet. Hierbei werden Definitionen zu den Begriffen der Nation von Benedict Anderson, der kulturellen Identität von Stuart Hall, des Konzepts zur Transkulturalität von Wolfgang Welsch vorgestellt, genauso wie das Konzept für ein nationales Kino von Andrew Higson. Daran anschließend werden prägnante Begebenheiten, die Uruguay in seinen spezifischen Eigenheiten und in der eigenen kulturellen Identität formten, aufgezeigt.

Im darauf folgenden Kapitel wird ein zusammenfassender Überblick über das vergangene Filmschaffen in Uruguay gegeben sowie auf Schwierigkeiten bei der Produktion hingewiesen. Wichtiger Aspekt hierbei ist die hohe Transkulturalität, die sich im uruguayischen Filmschaffen seit Anbeginn der Filmproduktion vorfinden lässt. Auf welche Weise es im Status Quo der Filmlandschaft in Uruguay möglich ist, eine Filmproduktion zu bewerkstelligen, wird im darauf folgenden Kapitel dargelegt.

Ziel der anschließenden Filmanalysen ist es, das Spannungsfeld des uruguayischen Kinos zwischen Eigenheit und äußerem Einfluss herauszuarbeiten, da sich verschiedene internationale Filmströmungen im uruguayischen Kino abzeichnen. Die Filme sollen zeigen, wie und durch was die uruguayische Identität repräsentiert wird. Die uruguayischen Besonderheiten werden veranschaulicht sowie die filmischen Inspirationsquellen anhand ihrer Merkmale aufgezeigt. Im Fokus stehen dabei die Filme *25 Watts* (Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella), *Whisky* (Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella), *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva), *El viaje hacia el mar* (Enrique Fernández, César Charlone) und *El baño del Papa* (Guillermo Casanova).

Es soll beleuchtet werden, welche Aspekte die Werke sowohl für ein nationales als auch für ein internationales Publikum ansprechend machen. Alle Filme transportieren ein bestimmtes Bild von Uruguay. Durch das gezeichnete Selbstbild konstruiert sich ein ausländischer Zuschauer ein Fremdbild. Die Fragen, wie es bei dieser Darstellung von Nation zu dem Aufkeimen von Stereotypen kommt und wie sich Stereotypen allgemein und im Fall Uruguays charakterisieren lassen, behandelt der abschließende Teil dieser Arbeit.

13. Lebenslauf

Name: Katharina Rohleder
Geburtsdatum: 04.07.1985
Geburtsort: Miltenberg, Deutschland
Staatsangehörigkeit: deutsch

Ausbildung

10/2006 Universität Wien
Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
02/2009 – 07/2009 Auslandssemester:
Universidad de la República Montevideo / Uruguay
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
(Kommunikationswissenschaft)
09/1996 – 06/2005 Karl-Ernst-Gymnasium Amorbach
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife

Berufserfahrung

01 - 02/2011 *Loewe Verlag / Verlag script5*, Bindlach
2007/2008 *Blackboxfilms*, Wien
(„Solange der Vorrat reicht“ Recherche und Casting),
08/2007 *Ad Art*, Köln (Fernsehproduktion „Switch Reloaded“)
10/2005 – 06/2006 Musiklabel *Übersee Records / Verlag Übersee Publishing*,
Hannover