

Franz Obermeier

Fernando Birris Film *La Verdadera Historia de la fundación de Buenos Aires* (1959) als transmediale Inszenierung der argentinischen Conquista.

Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Ulrich Schmidels La Plata-Reisebericht aus dem 16. Jahrhundert.

In diesem Beitrag soll anhand eines Animationsfilms des argentinischen Dokumentarfilmers Fernando Birri von 1959 gezeigt werden, wie in Kombination von Texten aus dem historischen Reisebuch von Ulrich Schmidel (erstmalig 1567 erschienen) und der dem Film zugrunde liegenden Umsetzung dieser Geschichte in einem Ölbild im Comicstil durch den argentinischen Karikaturisten Oski, sowie musikalischen Techniken des Filmkomponisten Virtú Maragno eine gelungene transmediale Brechung eines kritisch erzählten authentischen historischen Stoffs gelang. Zuerst sollen kurz das Leben und die Filmographie Fernando Birris vorgestellt werden.

Das Leben Fernando Birris

Der Regisseur Fernando Birri wurde 1925 in Santa Fe in Argentinien geboren. Die Familie stammte aus dem Friaul, in einem späten Kurzfilm *Elegia friulana* 2007 sollte er sich mit der Geschichte seines Großvaters auch auseinandersetzen. In Santa Fe gab es damals ein reichhaltiges Kinoleben.¹ Zwischen 1950 und 1953 wurde er am *Centro Sperimentale de Cinematografia* in Rom ausgebildet, also zu einer Zeit, als damals gerade die Schule des italienischen Neorealismus dominant war. Nach Birris Abschluss arbeitet er für Vittorio de Sica in dem Film *Il tetto* von 1954 als Regieassistent. Zwei Jahre später kehrte er nach Santa Fe zurück. Seine erste Filmarbeit begann er 1956-1958 in 16mm, der Film mit dem Titel *Tire dié* wurde aber erst mit Verzögerung 1960 fertig gestellt.

Birri war Gründungsdirektor des *Instituto de Cinematografía de Santa Fe*, die später als *Escuela Documental de Santa Fé* (Schule des Dokumentarfilms) in die argentinische Filmgeschichte einging.² Sie wurde am 19. Dezember 1956 innerhalb der in Santa Fe ansässigen *Universidad Nacional del Litoral* gegründet. Für die progressive Ausrichtung des Instituts innerhalb der Universität waren der damalige Rektor Professor Dr. Josué Gollan und die Direktorin des *Instituto Social* Angela Romero Vera prägend. Die Filmschule gilt als die erste Filmschule in Lateinamerika überhaupt und zeichnete sich durch eine völlig neue Herangehensweise aus: die Unterrichtsmethoden, vor allem die Berücksichtigung sozialer Thematiken sowie der angestrebte Kontakt zu anderen Teilen der Universität und der Öffentlichkeit in der

¹ Vgl. den Beitrag von Luis Mino, „Origen del cine en Santa Fe“, unter: <http://www.paraconocernos.com.ar/?p=362>.

² Birri hat sich in Publikationen auch darüber geäußert: Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe, una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematografico en Latinoamerica*, Santa Fe: Editorial documento del Instituto de cinematografía de la UNL (Universidad nacional del Litoral) 1964 und die Neuauflage dieses Bandes *La escuela documental de Santa Fe*, neu hrsg. von Darío G. Barrera, neues Vorwort von Miriam Moriconi, Prohistoria Ediciones, Rosario, Santa Fe 2008.

Stadt Santa Fe sollten sie prägen. Die Filme sollten kollektive, gemeinsam erarbeitete Produkte sein, keine Einzelschöpfungen eines Regisseurs. Exemplarisch sollte dies der erste Film Birris, *Tire dié*, verwirklichen, der auch ein Thema aus dem Leben der Unterschicht von Santa Fe wählte und in ihm durch die Interviews auch einen sozial fundierten Realismus anstrebt. Es geht darin um die Kinder, die in Santa Fé die Reisenden auf den vorbeifahrenden Zügen anbettelten. Der Titel des Films ist der Ausruf der Kinder gegenüber den Reisenden: „Wirf uns einen Groschen zu“. Der Film ist von großer Bedeutung für die argentinische Filmgeschichte in seiner neorealistischen Schilderung des Lebens der ärmeren Bevölkerung. Die wohlhabenderen Reisenden betrachten die Kinder mit ungläubigem Staunen vom Zug aus, ihre Gesichter sind in der Montage neben diejenigen der rennenden Jungen geschnitten, die an den Stellen, wo der Zug langsamer fährt, an ihm entlang laufen. Über zwei Jahre lang besuchten Gruppen von Birris Filmstudenten täglich die sozialen Randgruppen des Viertels in Santa Fe, in dem der Film spielt. Dies erklärt auch die lange Vorbereitungszeit bis zur Fertigstellung. Der Film wurde von einem Klassiker des argentinischen Dokumentarfilms, von Fernando Solanas und Octavio Getino in ihrem monumentalen dreiteiligen *La Hora de los hornos* (die „Stunde der Hochöfen“, 1969) in einer Sequenz als Hommage an Birri und die Bedeutung des Films auch bildlich anzitiert. Der soziale Charakter des Films *Tire dié* war offenkundig, Birri veröffentlichte auch ein politisches Manifest aus Anlass seiner Erstaufführung, wo er die Unterentwicklung des Kontinents im jahrhundertelangen Kolonialismus begründet sieht.³ Der Film fand damals große Beachtung und hat auf dem *Festival Internacional del Cinema Documentario e Sperimentale del Sodre* in Montevideo, Uruguay, 1961 einen Preis erhalten.

In seinem nächsten Film *Los inundados* (1961) legt Birri eine fiktive Geschichte auf der Basis einer Erzählung des aus Santa Fe stammenden Autors Mateo Booz (eigentlich Miguel Ángel Correa 1881-1943) zugrunde. Geschildert wird eine tragikomische Geschichte aus dem Leben der Familie Gaitán aus der nördlichen Provinz von Santa Fe, die durch regelmäßig wiederkehrende Überschwemmungen aus ihren Häusern vertrieben wird. Die Familie kommt nach einer dieser Überschwemmungen in einem Zugwaggon provisorisch unter und hängt diesen für eine Reise an eine Lokomotive, was amüsante Verwicklungen und behördliche Recherchen zur Folge hat. Der Film erhielt internationale Preise, den Spezialpreis in Karlovy Vary, 1962 und den *Premio Opera Prima* (die Goldene Medaille „Löwe von San Marco“) beim Festival in Venedig.⁴

In Argentinien drehte Birri noch den Fotofilm „La pampa gringa“ 1963, 35 mm, 11 Minuten.⁵ Der Film behandelt anhand von alten Fotos die Einwanderung von „Gringos“, Weißen, in die Pampa.

Birris weiterer beruflicher Lebensweg ist typisch für lateinamerikanische kritische Intellektuelle in der Zeit. Sein Exil während der Militärdiktatur in Argentinien hat Birri nach Kuba ge-

³ Auszug des Films mit dem Manifesto de Santa Fe von Birri aus dem Buch *La Escuela Documental de Santa Fe*, 1964 unter: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>.

⁴ Auszug des Films mit Informationen zur Rezeption unter: http://www.lagunapaivaweb.com.ar/Documentos/losinundados_estacionlagunapaiva.htm.

⁵ Auszug unter: http://www.youtube.com/watch?v=QpTTV_EGvcM&feature=related.

führt, seine Freundschaft mit dem Schriftsteller Gabriel Garcia Marquez prägte ihn. Heute lebt er in Rom, wo er schon in den 50er Jahren seine kinematographische Ausbildung erhalten hat. Seine Zusammenarbeit mit dem *Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod)*⁶ in Rom, in dem er noch beratend tätig ist, dient dem Erhalt des filmischen Erbes der Arbeiterklasse, zu dem auch seine frühen Filme zu zählen sind. Die beiden ersten, also *Tire dié* und die *Verdadera Historia*, hat er dem Archiv auch zur Bewahrung und zum Vertrieb überlassen.

Birris Filme sollten weiterhin mit klassischen linksintellektuellen Themen arbeiten. So schuf er ein großes Porträt des bedeutenden spanischen Lyrikers Rafael Alberti (1902-1999) mit dem Titel *Rafael Alberti, un retrato del poeta*, Italien 1963, 16 mm, 120 Minuten. Alberti hatte wie viele Anhänger der spanischen Republik nach dem Ende des Bürgerkriegs das Franco-Spanien verlassen müssen. In Italien arbeitete Birri lange Jahre an dem Film *Org*, 1967-1978, 177 Minuten, erstmals aufgeführt auf der Biennale von 1979. Der Film versucht in einem experimentellen Bildpoem mit Schauspielern (darunter Terence Hill) in einem postapokalyptischen Szenario kosmische und politische Gedanken in eine Bilderflut umzusetzen.⁷ Der Rahmen des Film ist vage an dem Roman von Thomas Mann *Die vertauschten Köpfe*, Stockholm: Fischer 1940 inspiriert, der seinerseits eine indische Legende behandelt. Nach dem Ende der Militärdiktatur drehte Birri Filme über den aus Argentinien stammenden Che Guevara, so einen sehr persönlichen, wo Ches Vater über die Familie und seinen berühmten Sohn spricht: *Mi hijo el Che, un retrato de familia de Don Ernesto Guevara*, Argentinien, Spanien, Kuba, 1985, 16 mm, 71 Minuten.

Sein späterer Film *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, Cuba-España, 1988, 35 mm, 83 Minuten, ist eine Hommage an das Werk seines persönlichen Freundes Garcia Marquez, mit dem zusammen er das Drehbuch schrieb. Der Film war der erste rein fiktionale Spielfilm ohne dokumentarische Bilder im Œuvre des Regisseurs. Die Geschichte gibt den sozialkritischen Tönen des Frühwerks eine symbolisch-fantastische Wendung, übrigens eine Entwicklung, die sich analog auch in vielen späten Filmen des italienischen Neorealismus zeigt, etwa dem *Wunder von Mailand* von De Sica (*Miracolo a Milano*, 1951), die allerdings in Italien sehr viel früher liegt.

Zusammen mit Garcia Marquez und dem Filmtheoretiker und Regisseur Julio Garcia Espinosa gründete Birri 1986 die *Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños* (EICTV) im Süden von Havanna auf Kuba als Teil der *FNCL (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano)*. Birri war Leiter der Escuela von 1986-1991. Diese Schulen legten die Grundlage für eine auch international beachtete Entwicklung des jungen kubanischen Films unter schwierigen äußeren Bedingungen.

⁶ Siehe <http://www.aamod.it/>.

⁷ Siehe zu dem Film siehe Herlinghaus 1991, neu erschienen 2011. Herlinghaus sieht diesen Film als Markstein für die Entwicklung des südamerikanischen Films.

Einige seiner späten Filme wurden von einer deutschen Produktionsfirma finanziert. Es handelt sich um die Filme *Süden, Süden, Süden*, 1995, im Jahr 1997 *Che: Tod der Utopie*, sowie 1998/1999 *Das Jahrhundert des Sturms*. Produzent war jeweils *Sur Films* (Bremen).⁸

Fernando Birris filmisches Werk ist heute als wesentlicher Beitrag zum südamerikanischen Dokumentarfilm anerkannt. Birri war trotz seines hohen Alters im akademischen Jahr 2001-2002 Tinker Visiting Professor in der Universität Stanford, die Vorlesungen wurden 2007 veröffentlicht. Birris Filme werden auf Festivals gewürdigt, als heute international anerkannter Dokumentarfilmer blieb ihm aber ein größeres Publikum außerhalb der Kreise von Filmliebhabern verwehrt. In Deutschland wurde er auf den renommierten Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen (33. Veranstaltung) 1987 mit einer Retrospektive gewürdigt, zu der auch Material publiziert wurde.⁹ In Leipzig ehrte ihn das Internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm 1995, aus dem Anlass wurde auch ein Interview-Band publiziert.¹⁰ Seine Erinnerungen veröffentlichte er in einem Buch von 1991.¹¹

In seiner ehemaligen Heimat Santa Fe konnte Fernando Birri 2011 mit Förderung des *Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe* und Unterstützung der *Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (Eictv)*¹² und weiterer Institutionen aus Santa Fe seine Verfilmung von *El Fausto Criollo* drehen. Der Film, der zweite fiktive von Birri, basiert auf einem gleichnamigen Klassiker der Gaucho-Literatur, geschrieben 1866 von Estanislao Del Campo.¹³ Es handelt sich um die freie Adaptation der Konversation von einem Gaucho namens Anastasio, genannt "El Pollo", mit seinem Freund Don Laguna unter einem Ombú-Baum in der Pampa sitzend, über eine von ihm erlebte Aufführung von Charles Gounods Faustoper im Teatro Colón. Dabei geht es weniger um den Fauststoff, als darum, wie der Erzähler, ein Gaucho ohne europäisch-kulturelle Bildung, die Geschichte des Fauststoffs in seine Eigenkultur umsetzt, was zur Metapher für eine Aneignung der europäischen Kultur durch die Gauchos wird. Wie in seinem frühen Dokumentarfilm *Tira dié* hat Birri in dem Film wieder mit vielen Kindern aus Santa Fe als Schauspieler gearbeitet. Er hat auch selbst das Drehbuch geschrieben. Damit schließt sich gleichsam der Kreis des wichtigen filmischen Werks von Birri, der auch wenn er von einer dezidiert dokumentarisch-politischen Filmkunst ausging, immer die poetischen Qualitäten des gewählten Stoffs berücksichtigt hat.

⁸ Siehe die Homepage: http://www.lieber-fidel.com/surfilms_de.php3.

⁹ *Fernando Birri*, Materialien und Dokumente; Stadt Oberhausen, 33. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen / Peter Kürner. Unter Mitarb. von Beate Sonntag, Oberhausen: Westdt. Kurzfilmtage 1987. Eine weitere deutschsprachige Publikationen zu ihm: Helmut Groschup / Renate Wurm (Hrsg.), *Fernando Birri - Kino der Befreiung*, Wien: Südwind 1991.

¹⁰ Fernando Birri, Goffredo de Pascale, "... ein fahrender Cineast" : *Fernando Birri*; Gespräche mit Goffredo de Pascale / [Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Übers. aus dem Ital.: Elisabeth Fruth] Berlin: Henschel-Verl. 1995. Das Original trägt den Titel: De Pascale, Goffredo (Interviewer), *Fernando Birri l'altramerica*, Milano: Le Pleiadi 1994.

¹¹ Fernando Birri, *El Alquimista Poetico-Politico*, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991 (Signo E Imagen, Cineastas Latinoamericanos, 29), Madrid: Cátedra; Filmoteca Española 1996.

¹² Zur Schule siehe <http://www.eictv.org/>. 2005 beteiligte sich Birri an dem Kollektivfilm „Za 05 lo nuevo y lo viejo“ zum Schuljubiläum.

¹³ Interview von Birri zu dem Film: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24490-2012-03-02.html>, weitere Infos zu dem Film auf der Homepage des ISCAA-Instituto superior de cine y artes audiovisuales in Santa Fe unter <http://www.iscaa-santafe.com.ar>.

Birris La Verdadera Historia von 1959

Birris Film *La verdadera Historia de la primera fundación de Buenos Aires* ("Die wahre Geschichte der ersten Gründung von Buenos Aires") von 1959 hat 41' Laufzeit. Es handelt sich um einen Farbfilm. Alleinige bildliche Vorlage des Werks ist ein Gemälde des argentinischen Karikaturisten Oski (Pseudonym für Óscar Esteban Conti 1914-1979) von 1956 mit dem gleichnamigen Titel. Laut dem Kapitel zu dem Film in Birri (2007; Kap.3) wurde das Bild auf Wunsch von Birri und seinen Mitarbeitern von Oski unabhängig vom Film aber als Auftragsarbeit für die Filmemacher erstellt. Der Film ging während der argentinischen Diktatur verloren und konnte durch einen glücklichen Zufall gerettet werden (ein verloren geglaubtes Teilstück tauchte bei einem Besuch Birris 1985 im unter der Diktatur der Generäle in Buenos Aires verwüsteten Haus des Produzenten wieder auf). Eine neue Veröffentlichung des Films wäre damals sehr aufwendig gewesen, so konnte der Film erst unter Zuhilfenahme neuer Digitaltechniken im Jahr 2000 vollständig restauriert werden.

Der Karikaturist Oski war im damaligen Buenos Aires eine feste Größe. Nach einer Kunstausbildung wurde er Karikaturist, arbeitete auch als Bühnenbildner für argentinische Aufführungen von Sartre und Shaw und erwarb sich besonders mit seinen Illustrationen von Werken der Weltliteratur ein internationales Ansehen. Seine Karikaturversion ausgewählter und typischer Szenen der argentinischen Geschichte, die *Vera Historia de Indias* erschien in Buenos Aires: Compañía General Fabril Ed. 1958. Wie Birri klar linksintellektuell geprägt, lebte er zeitweise im Chile Allendes und dann im Exil in Spanien und Rom. Kurz vor seinem Tod kehrte er nach Buenos Aires zurück. In der *Vera Historia de Indias* hatte sich Oski schon von den Hulsius-Illustrationen Schmidels (1599/1602) inspirieren lassen, das Werk behandelt auf gelungene satirische Art aber auch spätere typologische Figuren der argentinischen Geschichte wie den Gaucho oder den Porteño (den Bewohner von Buenos Aires) mit seinen Schrulligkeiten. Die für die Kunst des 19. Jahrhunderts und deren Popularisierung als pittoreske Szenen typischen Sujets werden hier unter ikonographischem Bezug auf ältere Werke ins Grotesk-Komische gewendet.

Der Film besteht, abgesehen von den wenigen Bildern eines Buchs im Vorspann und Abspann, die für Anfang und Ende des Zeitflusses einer in die Gegenwart des filmischen Bildes umgesetzten Geschichte stehen, nur aus den Bildern Oskis, die allerdings nicht nur abgefilmt werden, sondern durch die Kamerabewegungen geschickt zum Teil einer chronologisch-narrativ erzählten Handlung werden. Die technische Apparatur (siehe ein Bild, das von Birri freundlicherweise bereitgestellt wurde, im Anhang) wurde eigenes für den Film konstruiert. Diese Handlung wird sprachlich durch kleine Texte aus Schmidels Bericht im Off parallel zu den Bewegungen der Aufnahme und der Dramaturgie der Musik geschaffen. Die Bilder werden damit durch den Text von Ulrich Schmidel gleichsam kontrapunktisch strukturiert und erhalten erst ihre Funktion in einer Geschichte, die die der frühen Kolonisation des Landes ist. Zugrunde liegt eine der spanischen Übersetzungen von Edmundo Wernicke, was an einer Passage erkennbar ist, die eine Textvariante wiedergibt, der spätere Manuskripte und die

Drucke nicht gefolgt sind, und die sich nur im Stuttgarter Autograph findet, das der Wernicke-Übersetzung zugrunde liegt.¹⁴

Gelesen werden die Textpassagen Schmidels in Birris Film von dem argentinischen Schauspieler Raúl de Lange. Lange ist 1893 in Argentinien geboren, hat aber lange Jahre in Deutschland und Österreich gewirkt. Er kam im Alter von 5 Jahren mit seinen österreichischen Eltern nach Europa zurück und studierte in Wien, arbeitete mit Max Reinhardt und wurde ein gefragter Schauspieler, seine bekannteste Rolle ist die des Jedermanns in Salzburger Inszenierungen des gleichnamigen Werks von Hoffmannsthal. Angesichts des drohenden Kriegs kehrte er 1938 nach Argentinien zurück. Er spielte in einigen argentinischen Spielfilmen mit: *Prisioneros de la tierra*, 1939, *El crimen de Oribe*, 1950 und verdiente seinen Lebensunterhalt mit Rezitationen. 1964 starb er in Argentinien. Zum Kameramann Enrique Wallfish war feststellbar, dass er als bedeutender Vertreter der argentinischen Kameramänner im Jahr 2005 mit 87 Jahren interviewt wurde.¹⁵

Assistent bei dem Film war Manuel Horacio Giménez, der damals mit Birri auch an dessen Film *Tire dié* arbeitete. Ferner hat Giménez selbst eine Episode des 1968 entstandenen Dokumentarfilms *Brasil Verdade* und zwar das Segment "Nossa Escola de Samba" gedreht. Der Film ist ein in der damaligen Zeit beliebter Kompilationsfilm von verschiedenen Geschichten. Zugrunde liegt die Frage, wie sich in Brasilien ohne größeren Widerstand eine Militärdiktatur, die längste in Südamerika (1964-1985), durchsetzen konnte. Er besteht aus mehreren Teilen. Maurice Capovila drehte das Segment „Os Subterrâneos do Futebol“, der besagte Manuel Horacio Giménez den Teil „Nossa Escola de Samba“. Geraldo Sarno zeichnet für „Viramundo“ verantwortlich und Paulo Gil Soares für „Memórias do Cangaço“. Die politische Opposition des Films gegen die auch Brasilien damals beherrschende Militärdiktatur ist offenkundig, in dem Teil „Viramundo“ wird beispielsweise an den für Brasilien typischen Binnenmigranten aus dem armen Nordosten nach São Paulo das Leben von Arbeitern gezeigt, ihre Arbeit auf dem Bau, das Wirken der Gewerkschaften und einige Anhänger der umbanda-Religion. Die Musik stammt von Caetano Veloso, gesungen durch Gilberto Gil, der Text von José Carlos Capinam. Manuel Horacio Giménez war zudem eine Art offizieller Delegado in Buenos Aires von Birris *Instituto de Cinematografía* in Santa Fe. Er sollte den Kontakt zu dortigen Entwicklungen aufrecht erhalten.

Für die Edición (Schnitt) zeichnet bei Birris *Verdadera Historia* Antonio Ripoli (1928-2004). Die Wirkungsweise der Montage in einem Animationsfilm, der von einem festen Bild ausgeht, verdient eine kurze Betrachtung.

Die klassische Stop-Motion Technik war nicht einsetzbar, da außer einem Bild als Vorlage kein Material zur Verfügung stand. Das Gerät, das die Aufnahme ermöglichte, konnte zwar einige Szenen in den Fokus nehmen, auch heranzoomen, das Bild durch schnelle Bewegungen der Kamerafahrt verzerren, z.B. bei den Wellendarstellungen, aber die eigentlichen

¹⁴ Es handelt sich um die Variante, Schmidel, hrsg. Obermeier 2008, S.15, Variante j, zur inhaltlichen Bedeutung siehe den Kommentar S.214.

¹⁵ Siehe den Dokumentarfilm *Angeles del Cine* mit kurzen Interviews einiger damals hochbetagter argentinischer Kameraleute, produziert vom *Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina* unter der Regie von Santiago Carlos Oves und Gabriel Arbós im Jahr 2005 unter https://www.youtube.com/watch?v=dw_xj_k-FnE.

technischen Möglichkeiten waren sehr beschränkt. Die Filmnarrativik musste daher auf andere Elemente zurückgreifen. Den groben chronologischen Ereignisrahmen liefert der aus dem Off gesprochene Schmidel-Text. Der Schnitt selber wendet die klassischen Techniken an: Kombination von wenigen bewusst z.B. am Ende gesetzten Plansequenzen, Filmstrecken mit fokussierten Bildern, hier dann gegebenenfalls Vergrößerung von Details durch Zoom, Wiederholung des Bilds oder von Einzelementen, Rekombination in anderen Kontexten. Bisweilen werden die aus den feature-Filmen bekannten Schnitttechniken angewandt (z.B. Gegenschnitt bei der Erstbegegnung von Europäern und Indianern, oder als Konfrontation bei den bevorstehenden Kampfhandlungen), häufigere Schnitte bei den dramatischen als den mehr deskriptiven Szenen. Entsprechend dem satirischen Verfremdungscharakter werden aber gerade diese vom Zuschauer erwarteten Techniken auch mit einem ironischen Unterton unterlaufen, z.B. durch eine filmische Strecke nur mit den Beinen der Indianer, oder durch Fokussierungen auf die Kinder der Indianer. Bisweilen ist die Montage auch inhaltlich aussagekräftig, so als während der Hungersnot das Bild des Gouverneurs Pedro de Mendoza eingefügt wird, der gerade wohlgenährt am Esstisch sitzt, wo ihm ein Indianer einen Fisch serviert. Er taucht auch später noch in dieser Szene am Tisch auf, was den Abstand zwischen der spanischen Herrscherelite und dem elenden Leben der Soldaten und Kolonisten betont.

Die narrative Struktur wird durch den Schnitt aber in Kleinszenen und die Sprache der Einzelbilder aufgelöst. Statt einer Kampfszene mit den Indianern, werden Close-ups der Gesichter der Europäer und Indianer gezeigt und –angesichts des für die Europäer negativen Ausgangs- auch am Boden liegende oder tote Europäer, ja Pferde, Symbol ihrer angeblichen Überlegenheit. Dann wird auf die boleadora- Schleudern der Indianer geschnitten, die diesen Sieg ermöglicht haben. Dramatik entsteht hier also indirekt beim Betrachter und in der schnellen Abfolge der Bilder, eine aus dem frühen Stummfilm hinlänglich bekannte Markierung von Dramatik.

Bewegungselemente werden auch symbolhaft umgesetzt, so z.B. beim Abschließen der Kanonen durch ein bewusstes Verwackeln des Bildes, wie durch die Erschütterung bedingt. Bei einer Expedition der Europäer den Paraná aufwärts um neue Nahrungsmittel bei Indianern zu finden, wird schließlich der desaströse Ausgang mit vielen Hungertoten durch eine effektvolle Dramatisierung angedeutet: Farblinsen bei der Aufnahme verschaffen einem dargestellten Urwald eine zeitliche Tag-Nacht-Dimension, zugleich wird durch die Musik, auf die noch einzugehen sein wird, lautmalerisch der Urwald erschaffen, während die wenigen Menschen beinahe vom Urwald verschluckt, zumeist nur mit Gesichtern oder als Halbtote angedeutet sind. Dies symbolisiert ihre Ausgesetztheit in dem unbekanntem tödlichen Umfeld voller wilder Tiere.

Die von Oski gewählten Bildmotive tun ein Übriges für eine inhaltliche Verfremdung. Der Karikaturist Oski delectiert sich natürlich an den schon inhaltlich skurrilen Darstellungen des Verhaltens der Europäer während der Hungersnot in Buenos Aires.

Natürlich werden auch kleine Stilelemente des Stummfilms direkt anzitiert, aber eher in geringerem Ausmaß, so finden sich runde Fokussierungsblenden auf einzelne Gestalten nur einmal. Die eigentliche Dramatisierung des Bildes wird neben der schnellen Abfolge von

Einzelbildern in der Montage dann vor allem in das Medium der qualitätsvollen Musik verlegt.

Die Musik des Films von Birri *Verdadera Historia* stammt von Virtú Maragno. Der wie Birri aus Santa Fé stammende argentinische Komponist Maragno hatte in Buenos Aires und Rom (wo auch Birri filmisch wirken sollte) Musik und Komposition studiert. Er schuf mehrere eigenständige Werke, für Orchester das Werk "Intensidad y Espacio", sowie ein "Concierto para Violín y Orquesta", ein "Cuarteto de Cuerdas" und die Oper "Fuego en Casabindo" (posthum aufgeführt). Von ihm stammt der Soundtrack von insgesamt 11 Filmen.¹⁶

Birri der nach seinen Stanfordlektionen (2007, Kap.3) Filme immer als eine Kollektivarbeit des Regisseurs mit Kameramann, Cutter und Komponisten sowie den anderen Beteiligten verstanden hat, charakterisiert dort die Musik von Virtú Maragno sehr gut:

Esta es la primer película que él va a musicalizar y resuelve el tema en dos claves que después se intercecan, porque por un lado él hace una pequeña orquestita de cámara, con los instrumentos tradicionales de la época o casi, y junto con eso, después hay todo un elemento de invención directamente vinculado al humor y muy determinante. El ironiza sobre la música de cámara. La construcción de la ciudad, por ejemplo, hasta que se cae todo, el sonido de esa escena esta hecho con una tacita de café, una cucharita, dos platitos que chocan entre ellos, la tapa de una azucarera... Es una música inventada con instrumentos que no son instrumentos, con pequeños objetos que eran los que teníamos en ese momento en el estudio de grabación. La parte de la selva, ese clima misterioso, eso está todo hecho con pequeños instrumentos de carnaval, de esos que los chicos usan en América latina. El aporte de este gran músico, con una preparación clásica impresionante, es el haber dado a la película un alma. Creo que la música, además, establece una especie de bisagra del montaje: las cosas pasan de un plano a otro, no crujen, no rechinan, porque hay una música que esta sosteniendo todo eso. (2007, l.c.)

Die Kombination von Text, Montage und Musik sind in dem Film für die Zeit und angesichts der technischen Möglichkeiten als gelungen zu bezeichnen. Aus den begrenzten Vorgaben eines einzelnen Bildes und der Nicht-Verfügbarkeit von Stop-Motion Techniken wurde kein Abfilmen von Szenen geleistet, sondern durch die Montage eine meist narrativ, bisweilen ironisch gebrochene Erzählstruktur vor chronologischem Hintergrund.

Produzent des Films war Leon Ferrari mit der Firma *Producciones del Sur*. Für den Ton zeichnet Leopoldo Orzali verantwortlich. Die restaurierte Version wurde in Rom mit italienischen Untertiteln im Jahr 2000 von Guido Albonetti erstellt. Auftraggeber war das erwähnte, in Rom ansässige *Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod)*, das auch Kopien von Birris Film vertreibt. Bei der Restaurierung wurden italienische Untertitel hinzugefügt. Das Institut hat auch *Tire dié* von Birri restauriert.

Birris Film *La verdadera Historia* ist heute trotz seiner Qualität fast vergessen. Er wurde bei seiner Veröffentlichung allerdings durchaus beachtet, ja sogar als offizieller argentinischer Beitrag für die Festspiele in Cannes 1959 ausgewählt und erhielt zahlreiche Preise in Argenti-

¹⁶ Nekrolog von Martín Liut 25.02.2004 unter: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=575919.

nien (Preis des *Fondo nacional* für Regie, Montage und Musik, Preis des *Instituto Nacional de cinematografía independiente* auf der „Segunda mostra del cinema independiente“. Eine Kopie befindet sich heute im *Archivo audiovisual del movimiento operario e democratico* (Aamod) in Rom, dem es Birri überantwortet hat. Gezeigt wurde der Film in Deutschland zuletzt auf einem Monitor der Ausstellung über argentinische Karikatur im Frankfurter Museum für Kommunikation anlässlich des Argentinischschwerpunkts der Buchmesse 2010 (*Argentinische Comics*, „*Nos tocó hacer reír*“ vom 24. September bis 31. Oktober 2010).¹⁷ Herrn Birri sei für die Bereitstellung einer Kopie des Films auf DVD gedankt.

***La Verdadera Historia* als perspektivische Brechung der argentinischen Kolonialzeit**

Birris Film ist mit Mitteln, die für heutige digitale Filmerstellung primitiv erscheinen, erstellt. Dies lag natürlich an den auch für die Zeit unzureichenden technischen Möglichkeiten im Argentinien der 50er Jahre, wo eine Universität nicht einfach eine erstklassige filmtechnische Ausstattung zur Verfügung stellen konnte, sondern sich die Künstler in Vielem selber behelfen mussten. Bei *Tire dié* mussten die Redepassagen der Kinder mit Hilfe von Schauspielern aus technischen Gründen später nachsynchronisiert werden, was natürlich dem Anspruch auf dokumentarische Authentizität zuwider läuft. Zugrunde liegt der *Verdadera Historia* ein sich in Privatbesitz (laut Vorspann Sammlung Nagel, heutiger Verbleib nicht feststellbar) befindliches Bild (ca. 70 x 120cm) des argentinischen Humoristen Oski, gemalt 1956. Das Bild wird aber nicht nur abgefilmt, sondern durch eine eigens entwickelte Maschinerie, die Bewegungen der Kamera während des Filmens ermöglicht, in geringerem Maße auch durch Hell-Dunkel-Effekte mit Hilfe von Linsen dramatisiert. Mit Hilfe der ca. 500 Personen des Bildes als dramatis personae wird damit nicht weniger versucht, als die frühe Kolonialzeit von Argentinien effektiv in Szene zu setzen.

Der Film beginnt mit der Rahmen-Fiktion eines in Realzeit geöffneten Buchs, was nicht nur den historischen Aspekt der Geschichte betont, sondern auch eine Hommage an die vorbildhaften Illustrationen des Herausgebers Levinus Hulsius zu seiner Schmidelausgabe 1599 darstellt. Oski lehnte sich gerne an für Karikaturen geeignete künstlerische Vorlagen der Vergangenheit an. Das im Rahmen gezeigte Buch ist allerdings nicht das von Hulsius, sondern in einer im Film konventionellen Fiktion zeigt es den Titel des Films auf Spanisch und darunter Hulsius' nicht authentisches Schmidelpor­trät. Die ersten Blätter bringen dann den Vorspann des Films. Der restaurierten Version wurden noch einige Informationen über das Schicksal der Filmkopie vorgeblendet. Das Oski-Bild wird als erste Seite des Buchs gleichsam eingeblendet, dann „in das Bild geblendet“ und die damit verbundene Geschichte in einem Rahmen erzählt, am Schluss des Films wird der Rahmen wieder geschlossen, das Buch mit dem Dank für die glückliche Reise und der Bezeichnung „Fin“ (Ende) auf der letzten Seite wieder geschlossen.

¹⁷ Die Begleitpublikation von Magdalena Faillace [Hrsg.], *Nos tocó hacer reír*, la Argentina en viñetas; argentinische Comics, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto 2010, hrsg. vom Comité Organizador para la Feria del Libro de Fráncfort 2010-Argentina País Invitado de Honor (COFRA), bietet einen guten Überblick über die argentinische Comicszene.

Die Kleinszenen des Bilds werden zu den entsprechenden Szenen des Films, jeweils gekoppelt mit geschickt ausgewählten Off-Kommentaren Schmidels, durch den Schauspieler Lange gelesen, der damit gleichzeitig die Rolle der Stimme des Erzählers Schmidel übernimmt.

Die ausgewählten Episoden sind die berühmten Geschichten der Gründung von Buenos Aires. Die Landung der Europäer 1536 wird durch eine Gruppe staunender Indianer betrachtet. Die Querandi-Indianer der argentinischen Pampa werden durch ein kulturelles Merkmal, ihr Trinken des Bluts von Tieren und des Wassers aus Disteln („cardos“), wo es sich in der Trockensteppe ansammelt, vorgestellt. Der erste militärische Konflikt zwischen Indianern und Europäern, nach dem Ausbleiben der indigenen Essenslieferungen, wird geschildert, der zu den Indianern geschickte Richter (alcalde) wird von diesen verprügelt, kommt zurück und löst die Strafaktion von Jorge de Mendoza aus. Die Indianer töten den zu ihnen geschickten Kapitän Diego de Mendoza, Bruder des Koloniegründers, wobei sie die berühmte Steinschleuder, die boleadora, einsetzen. Ihr Dorf wird zwar von den Europäern besetzt, aber kein Indianer gefangen. Der oberste Befehlshaber Jorge de Mendoza selbst ist nicht politisch Agierender, sondern sitzt in Oskis Bild nur am Tisch und bekommt sein Essen serviert, was insbesondere in Konfrontation mit der später illustrierten Hungersnot der Spanier eine deutlich sozialkritische Note bekommt.

In Anlehnung an die Hulsiusbilder und die Beschreibungen von Schmidel wird Buenos Aires als eine Stadt mit Mauern in Höhe eines ausgestreckten Degens abgebildet. Schon bald erleiden ihre Bewohner die historisch verbürgte Hungersnot, ausgelöst durch die fehlenden Nahrungslieferungen der Indianer, sie essen Schlangen und das Leder von Schuhen, schließlich wird der Raub eines Pferdes durch Spanier gezeigt, deren Hinrichtung erzählt und der Diebstahl abgetrennter Gliedmaßen der Leichen der Gehängten aus Hunger. Auch dieser Galgen findet sich auf einer Hulsius-Illustration. Die auch bei Schmidel verbürgte Szene mit dem verzehrten verstorbenen Bruder wird angedeutet, durch einen Europäer, der sich nach dem Mahl am Tisch den Mund abwischt (bei Oski nach der Tracht wohl eher ein Geistlicher oder Magistrat gemeint). Schließlich zwingt die Nahrungssituation den Befehlshaber für sein Volk eine Bleibe außerhalb von Buenos Aires zu suchen. Schiffe werden für eine Fahrt den Paraná aufwärts ausgerüstet. Die filmische Szenerie verweilt hier länger auf den Bildern des undurchdringlichen Urwalds. Die Indianer fliehen und lassen verbrannte Erde zurück, die Aktion scheitert. Die hier hochdramatisch werdende, qualitätsvolle Musik malt die Szenerie zusätzlich programmatisch aus. Schließlich wird der Angriff von vier verbündeten Indianerstämmen auf Buenos Aires geschildert, der von den Spaniern abgewehrt wird. Sie verlieren aber einige ihrer verbrannten Schiffe, auch werden die Strohhäuser der Stadt durch brennende Pfeile zerstört. Der Film endet mit der Abfahrt der Europäer flussaufwärts, wo sie die Guarani entdecken werden und durch das Bündnis mit ihnen den Erfolg der Kolonie sicherstellen. Dies war den Zuschauern natürlich bekannt. Buenos Aires wird zugunsten des 1537 gegründeten Asunción aufgegeben und erst 1580 durch Juan de Guaráy wiedergegründet werden, was der Film nicht mehr erzählt. Der Film blendet natürlich hier entsprechend der Beschränkung des Bildes Oskis und des Titels des Films auf die Gründungsphase von Buenos Aires ohne eine angedeutete Zusammenfassung der späteren Geschichte der Spanier in Asunción, er will ja auch kein historisch-informativer sein. Er schließt symbolisch auch Schmidels

Bericht durch das zugeklappte Buch, selbst wenn damit ein großer Teil von seinem Reisebuch unbeachtet bleibt.

Es mag verwundern, dass Birri als ein durch den italienischen Neorealismus geschulter Regisseur gerade dieses Thema und den Typ eines „Animationsfilms“ für seinen ersten Film, der ins Kino kam, wählte. In einer persönlichen Mail-Korrespondenz mit Birri im Februar 2014 habe ich ihn nach seiner Motivation befragt. Er verwies auf ein Kapitel seines *Buchs Soñar con los ojos abiertos, las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires: Editorial Aguilar 2007. In dem dritten Kapitel geht es um den Film. Die wichtigsten Gedanken seien hier kurz referiert.

Er verwendet als Genrebezeichnung die in den 50er Jahren noch verwendete von „cine pintura“, also ein Film, der von einem Kunstwerk ausgeht und es durch andere mediale Formen ausdrückt. „Se usó mas que nada como una forma de análisis, un poco el equivalente a lo que puede ser una critica pictórica, sólo que en vez de escribirla, se usaba la cámara.“ (alle Zitate in der Folge aus Kapitel 3 ohne Einzelnachweis). Birri verweist auf Oskis „pseudo primitivismo intelectual“, auf seine „estética ingenua“ bei der Wiedergabe von Schmidels Werk, die er an seiner Version von Schmidel („personaje increíble“ nach Birri) verwirklichen konnte. Zurecht sieht er Oskis Herangehensweise als ironisch an: „O sea que la mirada de Oski reinterpreta la historia contada por Schmidl de manera quizás no tanto humorística como irónica, que es una variante del humor. Lo que fue drama y en cierto momento tragedia, para Oski se transforma en un elemento de humor a través del uso de la ironía y de la demistificación.“ Dieser Blick Oskis erweist sich damit als „esta mirada irónica de Oski, que es una mirada escéptica, una mirada desencantada, mucho mas cerca de la realidad de la historia“, ja als Gegendiskurs zu der offiziellen Geschichte mit ihren Heroisierungen. Auf diese schon zwei Ebenen der realen Geschichte und Oskis Version setzt Birri schließlich eine dritte: die des Films. Das im Bild nicht existierende Element der Zeit, oder wie Birri schreibt des „espacio temporal“ kehrt in der Filmmontage zurück: „La imagen aquí es un análisis de los distintos fragmentos del cuadro, que el film propone en la dimensión temporal.“ Wie in Stummfilmzeiten war die Montage bei diesen Film durch keine Vorgaben des Tonfilms beschränkt. Für den Film wurde eine spezielle Technik entwickelt.

La película se realizó con una cosa que en su momento nosotros llamamos “la maquina infernal”: una especie de pantógrafo cartesiano que fue una invención nuestra para la ocasión. En mi composición del montaje, yo analicé y subdividí el cuadro. Trabajaba con papel transparente, lo aplicaba arriba del cuadro y entonces iba dibujando para cada secuencia los encuadres, en el orden en el que iban a ser realizados. Pero, para filmarlo, había que tener una aparataje apropiado, y ése fue el cuadro montado en una gran estructura de vigas de hierro con dos ruedas, que correspondían a dos timones: con una el cuadro se desplazaba horizontalmente y con la otra se desplazaba verticalmente; moviendo las dos juntas, se desplazaba en diagonal. Frente a este cuadro estaba colocada una cámara, sobre una cremallera. Todo esto artesanal, inventado, anti hollywood. (2007, l.c.)

Birri selbst hat seinen späteren Eindruck des Filmes in dem erwähnten Kapitel der Stanford-Lektionen schön auf den Punkt gebracht. Das historische Thema des Films bot sich auch dazu an, die Möglichkeiten der menschlichen Erinnerung und historischen Memoria zu zeigen.

Nach einem Verweis auf die den Film öffnende und schließende Szene mit einem Buch, das sich von Geisterhand umblättert schreibt er:

En el fondo hay una profunda sinrazón, un profundo misterio, que es en definitiva el que mueve los engranajes no sólo de la maquina infernal de La Primera Fundación, sino también de la memoria. Hay una expresión muy banal, el Viento de la Historia, que es como decir la Noche de los Tiempos, esas expresiones que ya han sido tan dichas que no quieren decir nada, pero esa imagen literaria quizás también de alguna manera me ayudò a inventar esta pequeña imagen cinematográfica: un libraco que abre y cierra no una mano, sino ese Viento de la Historia.

Hay una aparente contradicción entre el tono de humor, la ironía, la sátira de la película, y la apertura y el cierre. Pero ése soy yo. Y eso es un poco lo que van a encontrar en la mayor parte de mis películas. Una especie de agridulce o de aparente contradicción, pero que para mi no lo es. Yo creo que estamos muy mal educados. Nos han enseñado como contradictorias cosas que no lo son. Creo que en parte nuestra infelicidad depende de esta esquizofrenización a la que nos han sometido. Mi cerebro separado de mi corazón. Mi corazón separado de mi sexo. Mi sexo separado del dedo meñique de mi pie izquierdo. Esta atomización de la personalidad, este hacer de cada uno de nosotros una especie de loteo, es como si cada una de nuestras partes fuera una propiedad privada. De quién, no sé. Pero es como si nos hubieran dividido dentro de nosotros mismos, para mejor reinar sobre nosotros mismos. (2007, l.c.)

Birri bringt diese Gedanken in der Folge mit Freuds Konzept des Unbehagens in der Kultur in Verbindung. Damit transformiert Birri das kontingente historische Geschehen der Geschichte von Schmidel in seiner filmischen Transposition in eine allgemeine Frage nach dem Möglichkeiten der *Conditio humana*.

Birris für viele Intellektuelle in Südamerika prägende Opposition gegen das Establishment und die Kritik an Machtstrukturen inspirierten ihn sicher auch zu einer Behandlung der argentinischen Kolonialzeit, in denen die soziale Situation seiner Gegenwart letztlich wurzelte. Die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit war für lateinamerikanische Linksintellektuelle prägend, man denke an polemische Werke wie das einflussreiche *Las venas abiertas de América Latina* von Eduardo Galeano (deutsch als *Die offenen Adern Lateinamerikas*, Wuppertal: Hammer 1973), erschienen in Vedado, La Habana, Cuba: Casa de las Américas 1971, das in der kolonialen Vergangenheit die Ursachen für die wirtschaftliche Unterentwicklung des Kontinents sah. Birri widmete 1999 einen Film diesen Gedanken und gab ihm den Titel eines anderen Buchs des besagten Eduardo Galeano (*Siglo del viento*, Madrid: Siglo 21 1986). Es war deshalb im Vorhinein klar, dass Birri wenn er sich dem Thema der Kolonialzeit zuwandte, keinen gefälligen Dokumentarfilm mit historischem Anstrich drehen würde, sondern auf der symbolischen Ebene der kolonialen Frühzeit im Grunde die Probleme seiner eigenen Gegenwart abhandeln würde. Hier kam ihm das Bild eines bekannten argentinischen Karikaturisten Oski zu Pass, das Grundlage des Films wurde. Die conquista Argentinien wird in ihm zu einer Karikatur, die Indianer schlagen zurück und hätten die Europäer beinahe besiegt. Geschichte hätte auch anders ausgehen können.

Birri und seine Mitarbeiter arbeiteten zwar schon seit Mitte der 50er Jahre an *Tire dié*, dieser wurde aber erst 1960 fertiggestellt, wohl weil die Erstellung eines Kollektivfilms auch einen

großen Aufwand erfordert hat. Zudem sollte der Film ja als erstes Produkt der neuen Filmschule auch hohen Ansprüchen genügen. Die Gründe, dass zuerst die *Verdadera Historia* fertig wurde, mögen zufällig sein. Natürlich ließ sich trotz des technischen Aufwands der „Animationsfilm“ anhand der Geschichte von Schmidel und den Bildern von Oski leichter verwirklichen als ein feature-Film, zumal es der Gruppe der Filmstudenten in Santa Fe wohl auch an technischem Können fehlte und Außenaufnahmen mit der damaligen Kamertechnik schwierig waren. Für die Kamerabewegungen des Animationsfilms wurde eine eigene Machinerie konstruiert. Oskis Karikaturenbuch, die *Vera Historia de Indias*, war kurz zuvor erschienen und wird als bekanntes Werk auch im ganz ähnlichen Filmtitel bei Birri anzitiert. Die Bilder dieses Karikaturenbuchs ähneln auch sehr den Figuren des Gemäldes, das der *Verdadera Historia* von Birri zugrunde liegt. Dies bot günstige Voraussetzungen für eine positive Aufnahme des Films. Zudem ist die Geschichte der Gründung von Buenos Aires mit den grausigen Details der Hungersnot jedem Argentinier vom Schulunterricht her bekannt, vielleicht nicht gerade in der Fassung von Schmidel. Schmidels Buch kommt ja ein unbestreitbarer objektiver Quellenwert zu und eine positive Reaktion der Kritik auf ein Sujet aus der nationalen Geschichte konnte erwartet werden. Zugleich ermöglicht aber die Kombination der authentischen Geschichte mit der Karikatur Oskis eine kritische Distanz, die ein feature-Film zu dem Thema nicht hätte erreichen können, da er notwendigerweise in Panegyrik der Gründungsgeschichte oder in eine martialische Darstellung der Kampfszenen ausgeartet wäre. Gerade diese kritische Distanz ist es, die Birri an dem Thema sicher reizte und Oski lieferte hier mit seinem Bild das nötige Material als Vorlage. Die Auswahl des Films als argentinischer Beitrag für Cannes zeigt dann auch, dass die öffentliche Reaktion durchaus positiv war.

Birri behielt zeitlebens in seinen Filmen eine Affinität zur Kunst und künstlerischen Werken. Seine späteren Filme wie *Org* sind selber auch Bildpoeme. Mit künstlerischen Werken, wie er es in der *Verdadera Historia* mit Oskis Bild gemacht hatte, hat Birri auch in anderen Filmen gearbeitet, so in einem Kurzfilm zu dem argentinischen Maler Juan Carlos Castagnino (1967) und in dem späteren Kurzfilm *Elegia friulana* von 2007. Dort wird die Familiengeschichte von Birris Großvater, dem Müller Giovanni Battista Birri, der 1880 aus dem Friaul (Santa Maria la Longa) nach Südamerika ausgewandert ist, thematisiert. Die im Film verwendeten Bilder waren für das Story Board des nie gedrehten Films *Mal d'America* geschaffen worden, das Birri mit dem bekannten italienischen Schriftsteller Vasco Pratolini (1913-1991) erarbeitet hatte. Das Drehbuch Pratolinis erschien auch 2010 unter dem Filmtitel.

Birri hat sich auch eigenschöpferisch mit Kunst befasst, so entstand ab ca. 1966 seine Serie der *Fotoglifos* zu der er auch einen gleichnamigen Kurzfilm 1990 drehte. Ein Teil des künstlerischen Materials zur Vorbereitung seiner Werke ist als Geschenk Birris in der John Hay Library der Brown University, Rhodes Island.¹⁸ Er schuf auch gemeinsam Werke mit dem kubanischen Künstler Antonio Eligio Fernández (geboren 1958).

¹⁸ Siehe das Verzeichnis unter:

<http://www.riamco.org/render.php?eadid=US-RPB-BirriMaterica&view=title>.

Die Bedeutung des Films *La verdadera historia*

Birri sah in dem Animationsfilm *La verdadera historia* einen gelungenen filmischen Beitrag zur Auseinandersetzung mit einer jedem seiner argentinischen Zuschauer bekannten Epoche. Es gelang ihm dabei, einen historischen Resonanzraum zu schaffen, in dem kein vorgegebener nationalgeschichtlicher Diskurs der Conquista als heroische Zeit dem Zuschauer aufoktroiert wird, sondern er sich durch die transmediale Brechung des Stoffs selbst ein kritisches Urteil bilden musste. Dazu diente die Wahl der Textauszüge von Schmidel, der nur ein einfacher Soldat, zudem kein Spanier war und durchaus in Einzelementen kritisch, wenn auch nicht in unserem heutigen Sinne einer moralisch wertenden Verurteilung der Conquista an sich. Er schrieb als Augenzeuge eine Geschichte des Alltagslebens in der Conquista, die dem herrschaftskonstituierenden Diskurs der nationalen argentinischen Geschichtsschreibung oder patriotisch inspirierter Filme natürlich nicht entsprach. Hinzu kam die mediale Brechung durch die Wahl des Animationsfilms basierend auf dem Bild von Oski.

Der kritische Aspekt ist in Karikaturen ja schon vorgegeben, die Sozialkritik bleibt aber eher immanent als deutlich ausgesprochen. Wie auf den ersten Vespucci-Stichen¹⁹ oder den Bildern der Kolumbus-Texte in der Versversion von Giuliano Dati (*Lettera dell'isole che ha trovate novamente il Re di Spagna*, Florenz 1493), die Oski, wie wir aus anderen Bildern wissen, kannte, zeigt das Staunen der Indianer über die Landung der Europäer schon an sich eine distanziert kritische Haltung. Der militärische Befehlshaber Jorge de Mendoza wird nicht als politisch agierender Conquistador dargestellt, wie man sich diese Gründerväter und militärischen Helden vorstellt und in der nationalen Gedenkkultur auch abbildete (z.B. stehend als überlebensgroßes Denkmal im Parque Lezama in Buenos Aires seit 1937)²⁰ sondern sitzt bei Tisch und lässt sich bedienen, genau die Haltung, die die Konquistadoren gegenüber den Indianern eingenommen haben, die wie selbstverständlich für die Essensversorgung der Eindringlinge aufkommen sollten. Die Tischsitte wird vor dem Hintergrund der Hungersnot in Buenos Aires, die das Bild auch zeigt, damit zum Symbol der ökonomischen und sozialen Ausbeutung des Landes und seiner Bewohner.

Die Europäer wirken als kleine Wichte mit rundlichen Nasen lächerlich, die ähnlich gezeichneten verdutzten Indianer bäugten sie skeptisch. Sie werden sich, als sie von den Indianern in Kämpfen geschlagen werden, in Buenos Aires verschanzen oder auf den brennenden Schiffen gegen die Indianer wehren. Mit ihrer militärischen Überlegenheit ist es nicht weit her: zuerst wehren die Querandi-Indianer die Strafaktion von Jorge de Mendoza mit ihren boleadora-Würfen ab, dann greifen sie mit anderen verbündeten Stämmen Buenos Aires an und zwingen damit die Spanier indirekt, die Stadt mittelfristig aufzugeben und das Weite zu suchen. Auch

¹⁹ Zum Thema Franz Obermeier, *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt: Vervuert 2000, S.21-23.

²⁰ Die Statue von Jorge de Mendoza stammt von Juan Oliva Navarro (1888-1951) und wurde 1937 zum 400jährigen Jubiläum der Stadtgründung 1536 eingeweiht, lange vor dem im selben Parque Lezama etwas unterhalb in gebührender Distanz zum spanischen Koloniegründer aufgestellten Schmidel-Denkmal, eine Büste, die 1966 von José Fioravanti (1896-1977) nach dem Hulsius-Holzschnitt geschaffen wurde und 1967 feierlich eingeweiht wurde. Das Bronzedenkmal konnte nach einem Diebstahl 2000 durch eine Fassung in Zement ersetzt werden, die nach dem erhaltenen originalen Gipsmodell neu erstellt worden war.

die Illustrierung der Episoden der Hungersnot, Kannibalismus an Toten, das Essen von Schuhen und Tieren, ein delirierender Biss eines Spaniers in die Wade eines anderen Soldaten zeigen das Gegenteil der mit der kolonialen Eroberung assoziierten militärischen Überlegenheit der Europäer, die ihren Herrschaftsanspruch nur mit roher Gewalt und dann auch zum eigenen Schaden gegenüber den hoffnungslos unterlegenen Indianern durchsetzen konnten. Natürlich spiegelt dies genau die Situation während der Koloniegründung in Argentinien und Paraguay (Asunción, gegründet 1537) wieder. Oski und Birri haben im Rückgriff auf den Schmidel-Bericht geschickt diese Szenen ausgewählt, um gerade nicht die in historischer Panegyrik typische Situation der militärischen und kulturellen Überlegenheit der „Kulturbringer“ zu zeigen, sondern dass kollektives Wirken, hier der Indianer gegen die Conquistadoren, beinahe auch einen anderen Verlauf der Geschichte ermöglichen hätte können. Dies wird zwar nicht direkt thematisiert, lag aber als Schlussfolgerung des aufmerksamen Betrachters auf der Hand und gibt dem Film auch eine realweltliche Brisanz. Die ausgewählten kleinen Textpassagen von Schmidel dienen hier als Kontrapunkt und Kommentar der Geschichte, der authentische Zeuge der Geschichte, der Schmidel war, wird zu einer Stimme aus den Off (man hört stellenweise noch Langes leichten deutschen Akzent), der das Fremde der Situation durch seinen außergewöhnlichen Bericht noch zusätzlich illustriert. Schmidels Text wurde sicher auch deswegen gewählt, weil er als einfacher Soldat eine Geschichte von unten vertritt. Dies wirkte realistischer als ein historisches spanisches Dokument der Zeit als Grundlage des Films, das als Stimme der spanischen Oberschicht nicht zu der Intention von Oski und Birri gepasst hätte.

Besonders gelungen ist es Birri mit den geschickten Kamerabewegungen und Montagen, dem eindimensionalen Bild von Oski den Aspekt der Zeitlichkeit und räumlichen Bewegung einzuhauchen. Einen weiteren Kontrapunkt schafft die dramatische Musik von Maragno, die mit subtil karikierenden Untertönen, Einsatz damals innovativer Geräuschelemente und nur angedeuteten und bald zurückgenommenen Pathosformeln gerade der illustrierende Funktion damaliger Filmmusik widerstrebte und damit in die Richtung der kritischen Intention des Films ging.

Leider ist Birris Film *La Verdadera Historia* wohl nur einem Liebhaberpublikum bekannt. Nach der Restaurierung wurde die *Verdadera Historia* auf Festivals in Italien wieder gezeigt. Birris Film ist aber mehr als eine kleine Fußnote der Rezeptionsgeschichte von Ulrich Schmidel auch in dem für unser Jahrhundert prägenden Medium Film. Sie zeigt eine für die 60er Jahre in Lateinamerika weit verbreitete, kreative Auseinandersetzung auch der Filmemacher mit der eigenen Geschichte, die man am Beispiel von Staden, dem ersten Brasilienbuch (*Warhaftige Historia*, Marburg 1557) im brasilianischen Kontext auch an filmischen Behandlungen des Stadenstoffs sehen kann.²¹ Birri stellt sich in seinem Werk auch bewusst in die Tradition dieser kritischen südamerikanischen Filmemacher seiner Generation, die unter

²¹ Vgl. hierzu Staden, hrsg. Obermeier 2007, S.XXXI. Zu dem Thema auch exemplarisch Lustig 2007. Vgl. zu frühen kolonialzeitlichen Stoffen im Kino Richard Allen Gordon, *Cannibalizing the colony, cinematic adaptations of colonial literature in Mexico and Brazil*, West Lafayette, Ind.: Purdue Univ. Press 2009. Zu den Entwicklungen des Films in Südamerika in den 60er Jahren exemplarisch: Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima 2013.

ähnlichen Bedingungen der sich etablierenden Diktaturen in ihren Ländern leben mussten, bzw. ins Exil gezwungen wurden. Der geschickte mediale Einsatz von Text, Bild und Musik vermeidet dabei einen zu thesenhaften Charakter des Films, die sozialkritische Bedeutung wird mehr suggeriert als direkt ausgesprochen. Die europäisch geprägte Kolonialzeit wird nicht mehr als unabänderliches historisches Faktum hingenommen, und filmisch dokumentarisch geschildert, schon gar nicht verklärt, sie wird im Medium von Film und Text (unter Zuhilfenahme von Schmidels Buchs) gerade in ihren kritisch zu sehenden Aspekten verfremdet und soll zu einer kritischen Reflexion Anlass geben. Diese Intention ist trotz der einfachen Mittel und kleineren Ungeschicklichkeiten in der Aufnahmetechnik Birri auch durchaus gelungen. So bleibt sein leider viel zu selten zu sehender Film auch eine Möglichkeit dessen, was ein Film über die frühe Kolonialzeit bieten kann. Keine platte Überblendung heutiger Psychologie in die uns fern stehenden Hauptfiguren oder historisch bedeutenden Protagonisten, sondern ein Geflecht von Stimmen, Bildern und Musik.

Die Rezeption von Schmidel wird damit zum nötigen Katalysator einer kritischen Sicht der Kolonialisierung. Der transmediale Einsatz ist dabei nicht eine rein avantgardistische Spielerei, sondern dient wie im anspruchsvollen Dokumentarfilm einer Auseinandersetzung mit Perspektiven auf die Wirklichkeit. Die Konfrontation der realweltlichen Geschichte der frühen argentinischen Kolonialzeit aus der Perspektive eines einfachen Soldaten mit unserer heutigen Perspektive auf die Zeit, die vor nun schon über 40 Jahren der Künstler Oski, der Regisseur Birri mit seinen Mitarbeitern und der Komponist Maragno transmedial inszeniert haben, schafft damit einen dritten Raum, in dem wir uns mit einer fernen Epoche in ihrer heutigen Bedeutung auseinandersetzen können.²²

Filmografie von Fernando Birri

Auswahl, verwiesen sei auf die Filmographie in Hans J. Wulff/Ludger Kaczmarek/Franz Obermeier (2015). Abweichende Filmlängen in Angaben der Sekundärliteratur in Klammer.

- [mit Peter Holland] “Alfabeto notturno” –Italia 1953, [1962 gezeigt], 15 Minuten, stumm
- [mit Mario Vedone, Professor am Centro Sperimentale, Roma] “Immagini popolari siciliane sacre e profane”– Italia 1953, 16 Minuten und 20 Minuten, ursprünglich zweiteilig.
- “Selinunte, i tempi coricati” – Italia 1955, Kurzfilm. Länge nicht bekannt.
- “Buenos Dias, Buenos Aires” –Argentinien, im Auftrag der *Instituto Nacional de Cinematografia Argentino*, 35 mm, 16 Minuten [20 min].
- “Tire dié”- Argentina, 1956-1960, 16 mm, 33 Minuten.
- “Los inundados”- Argentina, 1961, 35 mm, 86 Minuten.
- “La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires”- Argentina, 1959, 35 mm, 35 Minuten.

²² Zu einer kritischen Bewertung Schmidels und seiner heutigen Bedeutung siehe Obermeier 2011.

- “La pampa gringa”- Argentina, 1963, 35 mm, 11 Minuten.
- “Rafael Alberti, un retrato del poeta”- Italia, 1963, 16 mm, 120 Minuten.
- “Castagnino, diario romano”- Italia 1967, 35 mm, 12 Minuten, [unter Verwendung von Bildern des argentinischen Malers Juan Carlos Castagnino (1908-1972)].
- “Org”- Italia, 1967-1978, 177 Minuten.
- “Remitente: Nicaragua (Carta al mundo)”- Nicaragua / Italia, 16 mm, 15 Minuten,
- “Mi hijo el Che. Un retrato de familia de Don Ernesto Guevara”- Argentina- España- Cuba, 1985, 16 mm, 71 Minuten.
- “Diario de Macondo”- 1988, [„Making of“ des folgenden Films]. Unvollendetes Projekt für das sich kein Produzent fand.
- “Un señor muy viejo con unas alas enormes” – Cuba-España, 1988, 35/ 16 mm, 83 Minuten [90 min].
- “Fotoglifos, espejismos del Caribe” – Cuba 1990. Kurzfilm. 10 min.
- “Süden, Süden, Süden (Preguntas)” – Deutschland 1995, 38 Minuten, Betacam SP, Produzent: Sur-Films, Radio Bremen/Arte.
- “Enredando sombras” – Mexico 1998, 97 Minuten, Kompilationsfilm über 100 Jahre Kino in Lateinamerika, Birri drehte die Episode 10 ¿Sólo las formas permanecen? zusammen mit Pablo Rodríguez Gauregui.
- “Che: ¿muerte de la utopía?” – Argentina-Deutschland, 1997, 90 Minuten.
- “El siglo del viento” – Argentina-Uruguay-España-Deutschland, 1999, [nach dem gleichnamigen Buch von Eduardo Galeano] 85 Minuten.[90 min]
- “Za 05 lo nuevo y lo viejo” – Kuba 2005, 77 Minuten, 35 mm, Kollektivfilm zum 20jährigen Bestehen der Filmschule EICTV in Cuba
- “Elegia friulana” – Italien 2007, DVD, 20 Minuten.
- “El Fausto Criollo” –Argentina-Cuba 2012 [Nach dem Werk von Estanislao de Campo] 90 Minuten.

Teile der Filme von Birri finden sich im Internet.

Die Verdadera historia in drei Teilen unter:

<http://www.youtube.com/watch?v=1KN4TMKXL50>

<http://www.youtube.com/watch?v=kkDHjMxgK2k>

<http://www.youtube.com/watch?v=TLaHnAdBguo>

Filme über oder mit Birri (Auswahl)

Vgl. die Filmographie in Hans J. Wulff/Ludger Kaczmarek/Franz Obermeier (2015).

Zu Filmen von Birri als Schauspieler siehe:

http://www.imdb.com/name/nm0083767/?ref_=ttfc_fc_dr1

zu seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Sprecher siehe auch:

<http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=42>

Exemplarisch seien zitiert:

-Daniela Goldes, *Madres de Mayo, un poema de Fernando Birri* (2005) 2 min - Kurzfilm - 2005 (Argentina)

-Humberto Ríos, *Fernando Birri, el utópico andante* 2012, Argentina 97 Minuten

Literatur

Zitierte Textausgaben

Dati, Giuliano: *Lettera dell'isole che ha trovate novamente il Re di Spagna*, Florenz 1493

Schmidl, Ulrico: *Derrotero y viaje a España y las Indias*, por Ulrico Schmidl, trad. y comentado por Edmundo Wernicke, prólogo de Josué Gollan, Santa Fe: Inst. Social, Univ. Nacional del Litoral 1938.

Schmidel, Ulrich: *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffart* (Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten, 1), 1. Aufl.: Nürnberg 1599, Nachdruck der 2. Aufl. von Hulsius, 1602, Graz: Adeva 1962.

Schmidel, Ulrich / Ulrico Schmidl: *Reise in die La Plata-Gegend (1534-1554)*, Das Stuttgarter Autograph in moderner Fassung, bearbeitet und kommentiert von Franz Obermeier, (Straubinger Hefte, 58), zugleich Beilage zum Jahresbericht des Johannes-Turmair-Gymnasiums Straubing 2007/2008, Straubing 2008. Digital über <http://macau.uni-kiel.de/content/below/index.xml>

Schmidel, Ulrich / Schmidl, Ulrico: *Reise in die La Plata-Gegend (1534-1554) / Viaje al Río de la Plata y Paraguay*, (Fontes Americanae, 3), kritische Ausgabe / edición crítica von Franz Obermeier, Kiel: Westensee-Verlag 2008.

Staden, Hans: *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien, (1548-1555) / Historia de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe / edição crítica: Franz Obermeier, Übertragung ins heutige Deutsch: Joachim Tiemann. Tradução ao português: Guiomar Carvalho Franco. Revisão: Augusto Rodrigues, (Fontes Americanae, 1), Kiel: Westensee-Verlag 2007.

Sekundärliteratur

Auswahl, Aufsätze im Internet nur in den Fußnoten, Abrufdatum aller Adressen: 03.11.2015.

Birri, Fernando: *La escuela documental de Santa Fe*, una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematografico en Latinoamerica, Santa Fe: Editorial documento del Instituto de cinematografia de la UNL, 1964; Neuauflage unter dem originalen Titel, neu hrsg. von Darío G. Barrera, neues Vorwort von Miriam Moriconi, Prohistoria Ediciones, Rosario, Santa Fe 2008.

Birri, Fernando: *El Alquimista Poetico-Politico*, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991 (Signo E Imagen, Cineastas Latinoamericanos, 29), Madrid: Cátedra; Filmoteca Española 1996.

Birri, Fernando [Interviewter] Goffredo de Pascale [Interviewer]: "*... ein fahrender Cineast*" : *Fernando Birri* ; Gespräche mit Goffredo de Pascale / [Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Übers. aus dem Ital.: Elisabeth Fruth] Berlin: Henschel-Verl. 1995. Aus dem Italienischen. Das Original: De Pascale, Goffredo (Interviewer), *Fernando Birri l'altramerica*, Milano: Le Pleiadi 1994.

Birri, Fernando: *Soñar con los ojos abiertos*, las treinta lecciones de Stanford, Buenos Aires: Editorial Aguilar 2007.

Faillace, Magdalena [Hrsg.]: *Nos tocó hacer reír*, la Argentina en viñetas; argentinische Comics, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto 2010, hrsg. vom Comité Organizador para la Feria del Libro de Fráncfort 2010-Argentina Pais Invitado de Honor (COFRA).

Fernando Birri: Materialien und Dokumente; Stadt Oberhausen, 33. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Hrsg.: Peter Kürner. Unter Mitarb. von Beate Sonntag, Oberhausen: Westdt. Kurzfilmtage 1987.

León Frías, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, entre el mito político y la modernidad fílmica, Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima 2013.

Mann, Thomas: *Die vertauschten Köpfe*, Stockholm: Fischer 1940.

Pratolini, Vasco, *Mal D'America*. [Drehbuchprojekt für Birri], a cura di Goffredo De Pascale, Torino : Add 2010

- Galeano, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*, Vedado, La Habana, Cuba: Casa de las Américas 1971, deutsch als *Die offenen Adern Lateinamerikas*, Wuppertal: Hammer 1973.
- . *Siglo del viento*, Madrid: Siglo 21, 1986.
- Gordon, Richard Allen: *Cannibalizing the colony*, cinematic adaptations of colonial literature in Mexico and Brazil (Purdue studies in Romance literatures; 45), West Lafayette, Ind.: Purdue Univ. Press 2009.
- Groschup, Helmut / Wurm, Renate (Hrsg.): *Fernando Birri - Kino der Befreiung*, Wien: Südwind 1991.
- Herlinghaus, Hermann, [unter dem Pseudonym "Gerry H.-Araya"]: "Auskünfte über Fernando Birri I und II," in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Jahrgang 28, Nr. 29.1987.
- Hermann Herlinghaus, Exilio–Resistencia–Vanguardia. La película 'ORG' de Fernando Birri," in: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Europäische Avantgarde im latein-amerikanischen Kontext*, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1991, S.571-581. Auch unter dem Titel Exilio–Resistencia–Vanguardia: La película *ORG* (1969/1978) de Fernando Birri", in: *RCLL (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana)*, Año XXXVII, No. 73, Lima-Boston, 2011, S.117-128.
- Lustig, Wolf: A Junesche been ermi uramme, a versão fílmica da *Verdadeira História dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens* como „retupização“ do encontro europeu-brasileiro, in: *Jahrbuch Martius Staden*, 54.2007, S.45-64.
- Mann, Thomas, *Die vertauschten Köpfe*, Stockholm: Fischer 1940.
- Obermeier, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts* (Americana Eystettensia Ser. B, Monografías, estudios, ensayos; 11), Frankfurt: Vervuert, 2000.
- . Ulrich Schmidels (Ulrico Schmidls) Reisebuch über die La Plata-Region und seine heutige Bedeutung, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, 113.2011, S.157-188. Digital über <http://macau.uni-kiel.de/content/below/index.xml>
- Oski (Pseudonym für Óscar Esteban Conti) (Illustrator und Autor): *La vera historia de Indias*, prefácio de José Luis Lañaza, Buenos Aires 1958 [Illustrationen und Text].

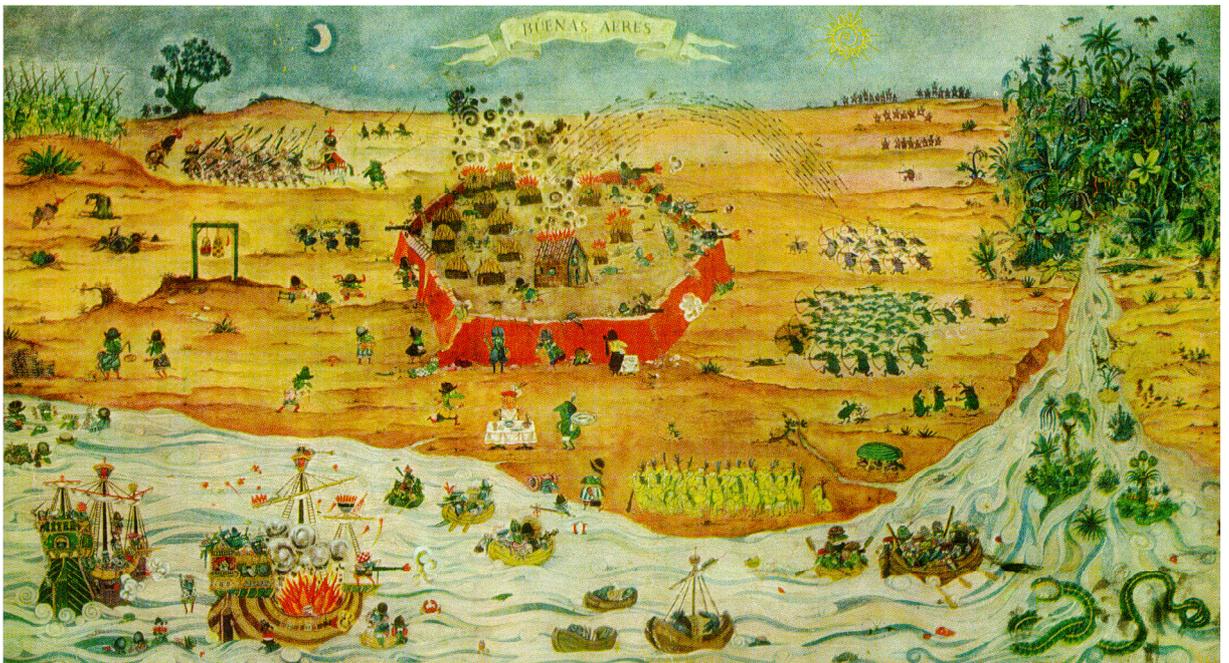
Wulff, Hans-Jürgen/ Kaczmarek, Ludger / Obermeier, Franz: Fernando Birri. Eine Bibliographie. (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere, Nr. 156.2014). Digital: http://berichte.derwulff.de/0156_14.pdf.

Herrn Fernando Birri sei für die Bereitstellung von Materialien zur Abfassung dieses Aufsatzes und insbesondere für die folgenden Bilder herzlich gedankt.

Illustrationen

Abbildung 1

Das dem Film *La Verdadera Historia* zugrundeliegende Bild Oskis:

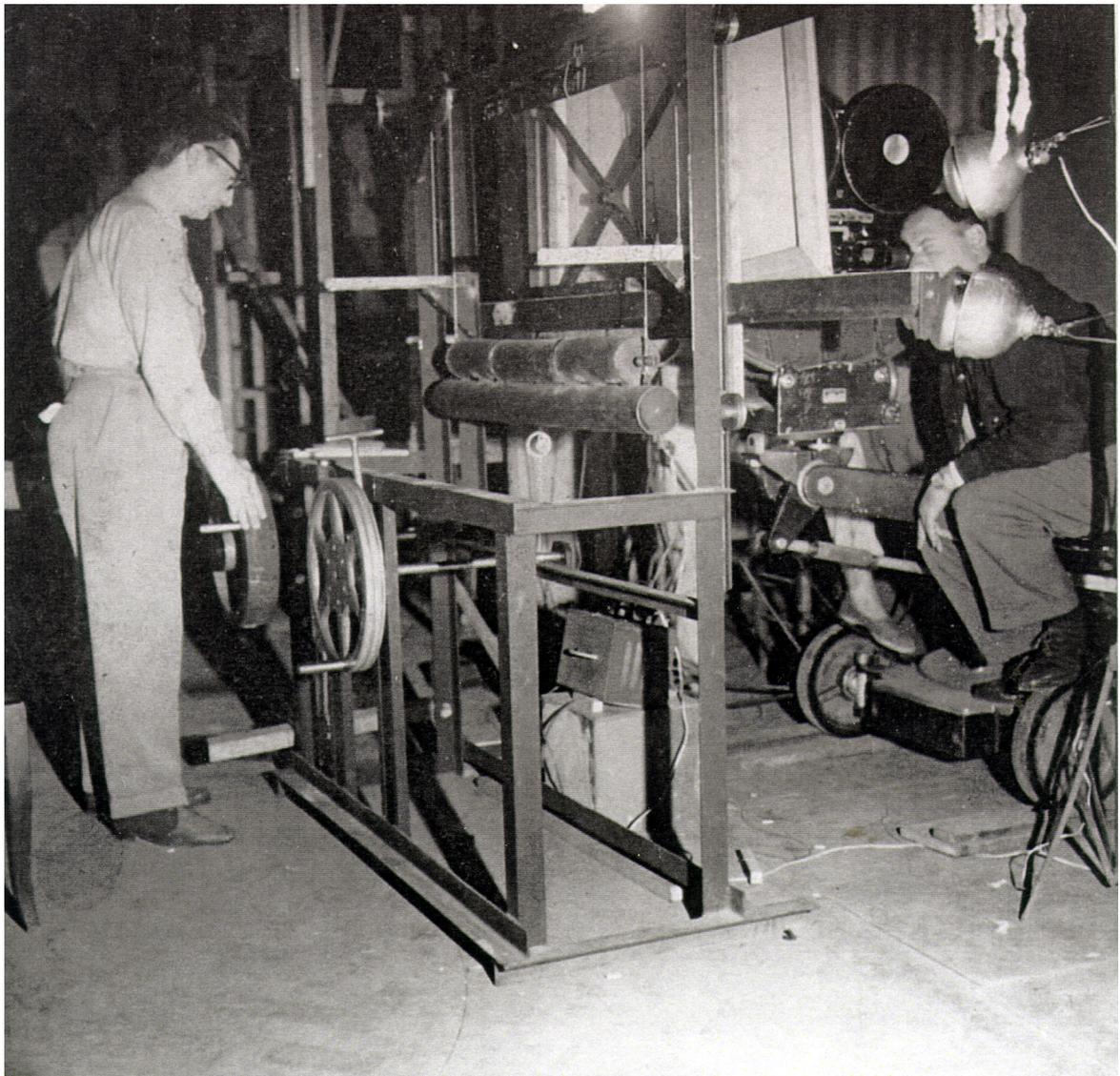


Quelle: Kapitel 3 von F. Birri, *Soñar con los ojos abiertos*, Lecciones Stanford, Buenos Aires 2007, mit freundlicher Genehmigung von Fernando Birri.

Abbildung 2 und 3

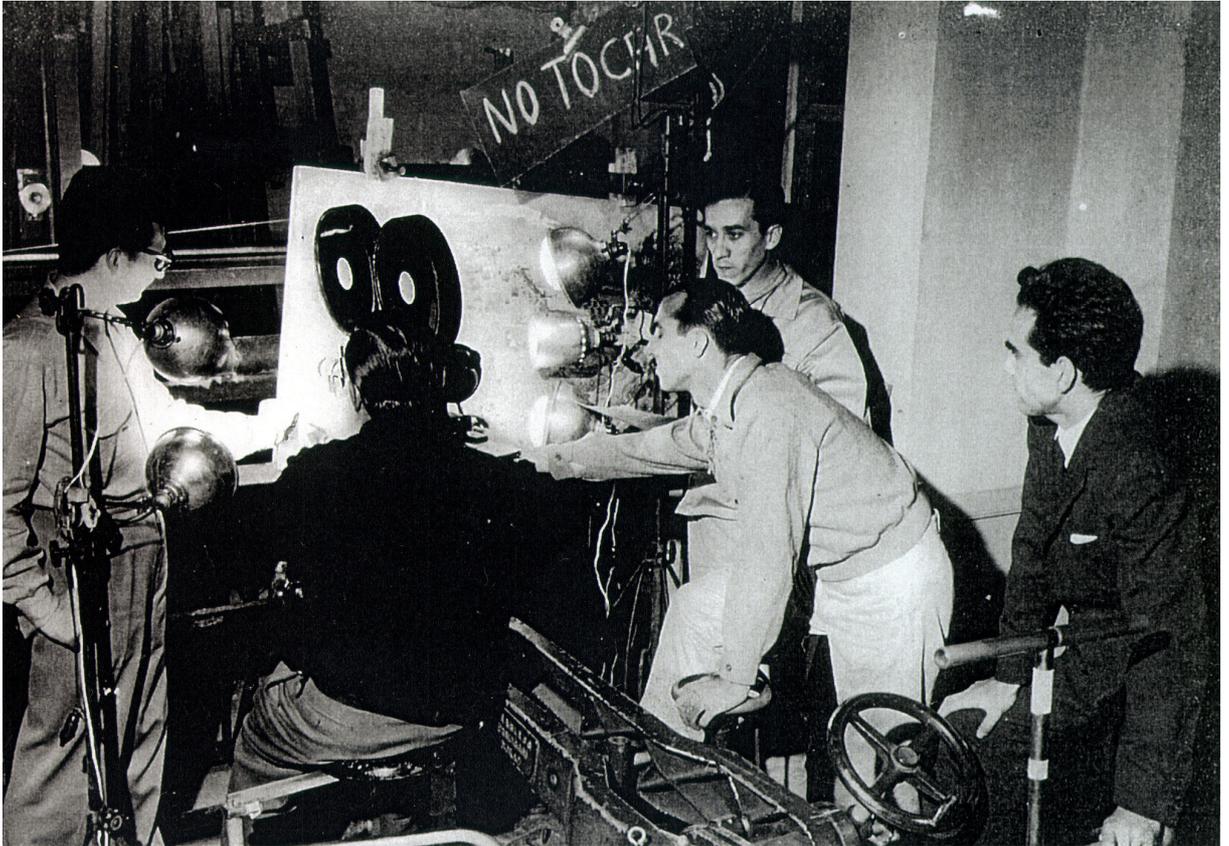
Zwei Bilder der Aufnahmetechnik des Films *La verdadera Historia*

(Dank an Fernando Birri, Fotografen nicht bekannt)



(Die Personen auf diesem Foto: Giménez, Wallfisch).

Abbildung 3



(Die Personen auf diesem Foto: Giménez, Wallfisch, Birri, N.N., Ferrari).

Vorliegender Artikel wurde erstmals 2015 veröffentlicht.