

„In Berlin sind mir Flügel gewachsen“

Eine Lange Nacht über die heimliche Kulturhauptstadt der Lateinamerikaner

Autor: Peter B. Schumann

Redaktion: Dr. Monika Künzel

Regie: Beate Ziegs

Ton: Thomas Monnerjahn

Sprecher: Frank Arnold Erzähler
Max Urlacher Sprecher 1 (literarische Zitate)
Oliver Nitsche Sprecher 2 (Overvoice)
Anika Mauer Sprecherin (lit. Zitate und 1 Overvoice)

Sendetermin: 24. November 2018 Deutschlandfunk Kultur
24./25. November 2018 Deutschlandfunk

Urheberrechtlicher Hinweis: Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt und darf vom Empfänger ausschließlich zu rein privaten Zwecken genutzt werden. Jede Vervielfältigung, Verbreitung oder sonstige Nutzung, die über den in den §§ 45 bis 63 Urheberrechtsgesetz geregelten Umfang hinausgeht, ist unzulässig.

© Deutschlandradio - unkorrigiertes Exemplar - insofern zutreffend.

1. Stunde

Die literarische Szene

Musik: Astor Piazzolla / Gerry Mulligan "Deus Xango"

Erzähler:

Berlin – bekannt als Metropole der Musik, des Theaters, der Kunst und des Films, als Boomtown und als Vielvölkerstadt. Nie war Berlin internationaler als heute.

Berlin beherbergt jedoch auch das kulturelle Zentrum eines ganzen Kontinents, des spanisch- und portugiesisch-sprechenden Amerikas. Keine der zahlreichen ausländischen Communities ist hier kulturell so stark präsent wie die lateinamerikanische. Hier befindet sich das nach Buenos Aires vielfältigste Tangozentrum. Berlin ist außerdem für viele lateinamerikanische Intellektuelle und Kulturschaffende zum Zufluchtsort und Lebensmittelpunkt geworden.

Berlin - die heimliche Kulturhauptstadt der Lateinamerikaner in Europa? Davon erzählen wir in dieser Langen Nacht:

- zuerst über Berlin als literarischen Ort der Lateinamerikaner
- dann über die vielgestaltige Filmszene
- und schließlich über das Tangozentrum.

Sprecher 1:

Ich kehrte in dem Augenblick nach Chile zurück, als ich mich Hals über Kopf in Berlin verliebt hatte. Als ich mich in seinen Straßen, seinen Buchhandlungen, Theatern und Kneipen so auskannte, dass ich, obwohl es nicht meine Stadt war, mit aller Natürlichkeit so tun konnte, als ob es sie wäre. Als der Kreis meiner Freunde gewachsen war und die Sommernächte scherzend und philosophierend in den Straßencafés von Schöneberg, Wilmersdorf oder Charlottenburg dahinplätscherten. Als meine beiden Söhne sich leidenschaftlich zwei Dingen, die ich liebe, hingaben: Musik und Lyrik. Als ich anfang, deutsche Witze, die Sprachspiele enthielten, zu begreifen. Als ich gerade dabei war, Romane und Filmdrehbücher zu schreiben, die nicht mehr in Lateinamerika, sondern in Kreuzberg spielten. Als Freunde und Journalisten aus anderen Städten zu Besuch kamen, um einen Tag mit mir zu arbeiten, und dann eine ganze Woche blieben. Ich kehrte nach Chile zurück, als sich die radikalste Rochade in der

Politik meiner Stadt ereignete: die hochmütige Yuppie-Tolle Diepgens gegen die üppige Glatze Mompers. Als die Alternativen zur Regierungspartei wurden.

Erzähler:

1989 schrieb Antonio Skármeta diesen Essay über seinen *Abschied von Berlin*. Er ist hier zu einem international bekannten Autor von Erzählungen, Romanen, Hörspielen, Theaterstücken und Drehbüchern sowie zu einem Filmregisseur avanciert. Als er 1974 nach Deutschland kam, hatte er in seinem Koffer nicht mehr als drei dünne Bände mit Erzählungen. Der damals 34-jährige war vor der Pinochet-Diktatur zuerst nach Argentinien geflohen. Dann hatte ihn das Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes nach Berlin eingeladen, was für ihn zunächst eine Art Kulturschock bedeutete.

Skármeta:

Ich war ein völlig von der nordamerikanischen Kultur, der Pop-Kultur beeinflusster Chilene, und ich kannte die große deutsche Kultur nicht: die klassische und die romantische Kultur. Also machte ich mich allmählich mit der deutschen Sprache vertraut, begann die Philosophen auf Deutsch zu lesen und vor allem die Lyrik von Heine und Hölderlin. Das hat mein intellektuelles Leben auf wunderbare Weise bereichert. Auch habe ich Berlin immer als eine Stadt voller Dramatik empfunden. Nach dem 2. Weltkrieg gab es hier große dramatische Ereignisse. Um diese Stadt aufrecht zu erhalten, wurde ihr eine Art libertäre Kultur implantiert. Und dieser Exzess an Kultur hat mich fasziniert. Dabei hat mir die Freundschaft vieler Deutscher sehr geholfen: von Intellektuellen und Künstlern, mit denen ich lange zusammengelebt und -gearbeitet habe. Ich bin in ihre Bücher eingetaucht, habe ihre Träume und ihre politischen Probleme kennen gelernt. Und ich habe hier zum zweiten Mal geheiratet, eine Deutsche. Zwei meiner Söhne leben in Deutschland, haben ebenfalls geheiratet und mir inzwischen zwei Enkel geschenkt. Meine intellektuelle und emotionale Bindung an Deutschland ist enorm.

Erzähler:

Dabei half ihm sein Kommunikationstalent. Er war geradezu süchtig nach Kontakten und ging auf alle Menschen unvoreingenommen und mit großer Freundlichkeit zu. Und hat dennoch nach seinem Abschied bekannt:

Skármeta

In Deutschland habe ich mich immer als Ausländer gefühlt und nie so, als ob ich hier wirklich zu Hause gewesen wäre. Das war sehr seltsam: ich habe mich nie als Außenseiter der Gesellschaft empfunden: ich war ein Teil von ihr und gehörte dennoch nicht dazu. Als ich feststellte, dass die Pinochet-Diktatur sehr lange dauern würde, habe ich noch intensiver Deutsch gelernt, habe mein Herz und meinen Kopf noch stärker der deutschen Kultur zugewandt, denn ich wollte nicht in einem lateinamerikanischen Ghetto leben. Ich war hier, weil mir Berlin als Schriftsteller gefiel, hatte jedoch immer das Ziel vor Augen: nach Chile zurückzukehren. Ich kann das Melodrama und die Tränen jener Exilautoren nicht teilen, die glauben, sie könnten in einem anderen Land weder leben noch schreiben. Ich mochte keineswegs alle Leute, aber ich habe mir die große Minderheit von Menschen ausgesucht, die kreativ und sympathisch waren und mir mein Leben ermöglichten. Mein Bild von Deutschland hat diese wunderbare Gruppe von Freunden geprägt.

Erzähler:

In Berlin vollendete Antonio Skármeta 1975, was er in Chile bereits begonnen hatte: seinen ersten Roman *Ich träumte, der Schnee brennt*. Die Geschichte spielt kurz vor dem Putsch gegen die Allende-Regierung. Der junge Arturo fährt in die Hauptstadt Santiago. Er will ein Fußballstar werden, gerät in den Sog der politischen Ereignisse, verweigert sich ihnen, beharrt darauf, unpolitisch zu sein. Er ist einer von Skármetas jungen Menschen, die in den Tag träumen und der Liebe frönen. Selbst als er in seiner Pension auf Arbeiter trifft, lässt ihn diese unmittelbare Begegnung mit der Realität seltsam unberührt. Erst die Erfahrung der Gewalt durch ein rechtes Schlägerkommando rüttelt ihn wach.

Ich träumte, der Schnee brennt ist der erste chilenische Roman, der sich mit der Zeit des Putsches in Chile auseinandersetzt. Die Politik ist tief in das Werk des Autors eingedrungen, allerdings in einer für ihn typischen Form: nicht als etwas Agitativ-Vordergründiges, sondern als eine weitere Dimension des Lebens seiner Figuren. Dafür verwendet er bewusst eine populäre Sprache.

Skármeta:

Mein Stil ist von Ironie und Selbstironie geprägt, was dazu führt, dass ich mich auf der gleichen Ebene wie der Leser befinde: Ich erhebe mich nicht über ihn, gebe mich nie als der allwissende Autor aus, der im Besitz der reinen Wahrheit ist. Das Geheimnis meiner Technik besteht in der Reduktion der Perspektive: ich sehe nicht mehr als die Personen, die ich beschreibe, und die sind meist keine Intellektuellen.

Musik: René Aubry „Tree Song“**Erzähler:**

Mit brennender Geduld ist Antonio Skármetas berühmtester Roman. Er kam 1985 heraus, erreichte allein in Deutschland eine Auflage von mehr als 100.000 Exemplaren und wurde in 35 Sprachen übersetzt: ein Weltseller. Ursprünglich wollte sein Autor diese einzigartige Beziehung zwischen dem Nobelpreisträger Pablo Neruda und seinem Postboten Mario zu einem vielhundert-seitigen Opus Magnum ausgestalten, zu „einer Schwarte à la *Hundert Jahre Einsamkeit* von Gabriel García Márquez“ – wie er ironisch formulierte. Aber dann hörte der Berliner Filmproduzent Joachim von Vietinghoff davon, und so wurde mit seiner Unterstützung aus der literarischen Idee 1983 zunächst ein Spielfilm – in der Regie von Antonio Skármeta, der bis dahin nur Drehbücher für die Filme anderer Regisseure verfasst hatte. Hier ein Ausschnitt aus der berühmten Szene, in der Neruda seinem Mario, der auch gern ein Dichter sein möchte, den Begriff der Metapher erklärt. Zuerst der Beginn der Filmszene und danach die literarische Fassung.

Filmausschnitt *Mit brennender Geduld* (spanisch: Szene Neruda + Briefträger)**Sprecher 1:**

Neruda nahm die Hand vom Türgriff und strich sich über das Kinn. „Mario Jiménez, es ist nicht recht von dir, mich mit allen möglichen Vergleichen und Metaphern hinzuhalten.“

„Mit was, Don Pablo?“

„Metaphern, Mann.“

„Was ist das?“

Der Dichter legte dem Jungen eine Hand auf die Schulter. „Um es dir ungefähr klarzumachen: es ist eine Art, etwas auszudrücken, indem man es mit etwas anderem vergleicht.“

„Zum Beispiel?“

Neruda sah seufzend auf seine Uhr. „Also gut. Wenn du sagst, ‚der Himmel weint‘, was willst du dann damit sagen?“

„Ist doch klar! Dass es regnet, natürlich.“

„Na also, das ist eine Metapher.“

„Und warum hat eine so einfache Sache einen so komplizierten Namen?“

„Weil die Namen nichts mit der Einfachheit oder Kompliziertheit einer Sache zu tun haben.

Nach deiner Theorie dürfte ein kleines Ding, das fliegt, nicht so einen langen Namen wie ‚Schmetterling‘ haben. Denk nur mal, das ‚Elefant‘ viel weniger Buchstaben hat, aber ein viel größeres Tier ist und nicht fliegt“, sagte Neruda erschöpft. Und mit einer letzten

Willensanstrengung wies er Mario höflich, aber bestimmt den Weg zur Bucht. Doch der Briefträger fand noch Zeit zu bemerken: „Verdammt, ich würde furchtbar gern Dichter sein.“

„Mann, in Chile ist doch jeder Dichter. Es ist viel origineller, du bleibst Briefträger.

Zumindest bist du dann viel unterwegs und wirst nicht fett. Wir Dichter in Chile sind alle Fettwänste.“

Neruda ergriff wieder die Türklinke und wollte endlich ins Haus zurück, als Mario, mit den Augen dem Flug eines unsichtbaren Vogels folgend, sagte: „Wenn ich nämlich Dichter wäre, könnte ich alles sagen, was ich will.“

„Und was willst du sagen?“

„Das ist eben das Problem. Da ich kein Dichter bin, kann ich es nicht sagen.“ /3/

Erzähler:

Durch Antonio Skármeta und seine vielfältigen Aktivitäten begann sich das intellektuelle Berlin verstärkt für die lateinamerikanische Literatur zu interessieren, vor allem im Westen der Stadt. Doch auch im Osten haben chilenische Schriftsteller wie der Romancier und Dramatiker Omar Saavedra Santis die literarische Aufmerksamkeit auf das spanisch-sprechende Amerika gelenkt. 1982 bot dann das *Horizonte-Festival der Weltkulturen* Lateinamerika zum ersten Mal die große Bühne, auf der der Kontinent mit seinem immensen kulturellen Reichtum beeindrucken konnte: mit dem Besten, was Literatur, Musik, Kunst, Film und Theater zu bieten hatten. Skármeta selbst setzte in Chile seine eindrucksvolle Karriere fort: er gründete und moderierte die erste *Bücher-Show* im chilenischen Fernsehen. 2000 kam er noch einmal für drei Jahre als Botschafter einer Mitte-Links-Regierung nach Berlin zurück. 2012 bot ein Theaterstück von ihm, *Das Plebiszit*, die Vorlage für den

Spielfilm *NO!* von Pablo Larraín, der als erster chilenischer Film für den Oscar nominiert wurde. Darin geht es um die Volksabstimmung am Ende der Militärdiktatur, mit der Pinochet seine Macht festigen will. Doch er verliert sie durch die phantasievolle, optimistisch gestimmte Kampagne der Opposition, deren Wahlschlager verkündet: „Chile, die Freude kommt bald!“

Song ‚Chile, la alegría ya viene‘

Esther Andradi:

Ich habe eine Doktorarbeit machen wollen über „Dokumentarliteratur in Lateinamerika am Beispiel Elena Poniatowska“, eine große Schriftstellerin aus Mexico. Das war ´83/84, bis mein Professor Alejandro Losada in einem Flugzeug abgestürzt ist. Das ist das Ende meines akademischen Vorhabens. Und ich habe mir gesagt: Schluss mit diesen Geschichten. Jetzt werde ich Schriftstellerin.

Erzähler:

Als Esther Andradi diesen Entschluss fasste, lebte die Argentinierin bereits zwei Jahre in Berlin und studierte am Lateinamerika-Institut der Freien Universität, der größten deutschen Studieneinrichtung für Lateinamerikanistik. In Ataliva, einem Dorf in der Pampa, ist sie geboren. Sie hat Publizistik in der Provinzhauptstadt Rosario studiert und ist in den 70er Jahren der Militärdiktatur nach Peru emigriert. Dort herrschte gerade eine progressive Regierung, so dass sie als Journalistin problemlos arbeiten konnte. Mit der peruanischen Poetin Ana María Portugal hat sie in Lima ihr erstes Buch über die Macho-Gesellschaft publiziert: *Frau zu sein in Peru*. Begeisterte Berichte von Freundinnen führten sie 1982 nach Berlin.

Andradi:

Als ich zum ersten Mal nach Berlin gekommen bin, hat es mir als junge Frau besonders gefallen: ich durfte hier alles machen, was ich wollte, ohne belästigt zu werden. Das war eine Stadt, die absolut frei war für jemanden, der aus Argentinien kam, aus einer schweren Diktatur. Und von Peru, wo ein großer Machismus herrschte, zu kommen, das war für mich eine Erleichterung, eine große Freiheit, die ich hier als Mensch erlebt habe, obwohl die Stadt total eingemauert war.

Erzähler:

Esther Andradi hat erneut als Journalistin gearbeitet, vor allem für die ‚Deutsche Welle‘, hat eine Tochter zur Welt gebracht und ist 1995 nach Buenos Aires umgezogen, wo ihr deutscher Ehemann eine neue Tätigkeit aufgenommen hatte. Seit 2003 lebt die Familie wieder in Berlin, die Autorin besucht Argentinien jedoch regelmäßig. Von diesem Zwiespalt, der Existenz in zwei Welten, ist ihr Werk geprägt. Deshalb begreift sie sich beispielsweise in ihren Essays, Chroniken und Reportagen als Berlin-Vermittlerin: Sie will die Leser in Lateinamerika an ihren hiesigen Erfahrungen teilhaben lassen. Eine Auswahl dieser Texte hat Esther Andradi in einer Anthologie zusammengefasst. Die deutsche Ausgabe hat den Titel *Mein Berlin. Streifzüge durch eine Stadt im Wandel*.

Sprecherin:

Jetzt sind die Leidenschaften an der Reihe. Es ist die Stunde der Angst, der Unsicherheit, der Hoffnung und des Risikos. An diesem 30. Juni 1990 kurz vor Mitternacht gibt es anscheinend diesen kritischen Geist nicht mehr, der die friedliche deutsche Revolution leitete. Unruhe überwiegt bei den Männern und Frauen, die sich allmählich auf dem Alexanderplatz versammeln, unter den gerade erst angebrachten Schildern der Deutschen Bank, um von der ersten Stunde an die Maßnahmen umzusetzen, die die wirtschaftliche Einheit der beiden Teile Deutschlands bekräftigen. Am 1. Juli werden die Markstücke der DDR mit den Köpfen von Marx und Engels ungültig. Sie werden von der deutschen Mark verschlungen, die die Kaufkraft von ‚Mercedes‘ hat und den Siegeswillen von Beckenbauers Fußballmannschaft in Italien. Berlin ist nicht mehr die Stadt des ‚zwei in einer‘, die von der Mauer gespalten wurde. Sie ist jetzt ein Hafen mitten in Deutschland, überrollt von einem Menschenmeer aus dem Osten, da es den Vorhang, der ihm Einhalt gebieten könnte, nicht mehr gibt. Ostdeutsche, Polen, Rumänen, Tschechen kommen hierher auf der Suche nach Grundnahrung: Arbeit, Fernseh- und Elektrogeräte. Die Pilgerreise auf der Suche nach dem El Dorado. Die neue Freiheit kennt keine der üblichen Grenzen. Die Grenzen werden von der Marktwirtschaft gezogen, die die Ostdeutschen jetzt definitiv übernehmen. Die wechseln ohne Einführungskurs von den Grundregeln des absoluten Paternalismus in den Wettbewerbs-Kapitalismus. Und die Produkte des Ostens werden durch die des Westens ersetzt – wie das Geld und die Gewohnheiten.

Musik: René Aubry „Péril“

Erzähler:

Viele lateinamerikanische Autorinnen und Autoren, die sich in Berlin heimisch fühlen, haben ihr thematisches Spektrum weit gefasst und sich auch mit anderen Weltgegenden beschäftigt wie Antonio Skármeta. Oder sie sind ihrem Heimatland verbunden geblieben wie María Cecilia Barbeta, die ihre beiden Romane in Buenos Aires angesiedelt hat. Oder sie haben sich geografisch nicht festgelegt wie der brasilianische Poet Ricardo Domeneck. Die Texte der argentinischen Berlinerin Esther Andradi kreisen dagegen fast ausschließlich um Berlin.

Andradi:

Als ich längere Jahre in Argentinien gelebt habe mit meiner Familie, da hatte ich Sehnsucht nach Berlin: wie konnte ich den Leuten erzählen, wo ich gewesen bin, wie diese Stadt war. Das ist eine ganz andere Art zu leben in Berlin. Wie konnte ich das vermitteln? Da habe ich einfach angefangen, meine Geschichte über Berlin zu schreiben, meinen Berlin-Roman.

Erzähler:

Er spielt in den 1980er Jahren in Westberlin – in einer Zeit, als auch Esther Andradi hier eintraf. Die Stadt ist wieder einmal im Aufbruch. Bety, eine junge Argentinierin, will Jan besuchen, einen jungen Deutschen, in den sie sich in Peru verliebt hat. Sie ist fasziniert von dem Menschengemisch aus Punks und Hausbesetzern, Einwanderern aus verschiedenen Ländern, Dissidenten aus dem Osten, Abenteurern aus dem Westen. Als die Liebe zu Jan sich als unmöglich erweist, trifft sie eine eigenwillige Entscheidung.

Sprecherin:

Sie war nicht hierhergekommen, um zu schreiben. Die Anziehungskraft der Gegensätze hatte sie geleitet, das Spiel der beiden Seiten, die Strategie des Magiers. Die *Amour fou*. Aber in dieser Welt war kein Platz für Verrücktheiten. Vor allem, weil dieser Deutsche verheiratet war. Und Scheidung kam bei ihrem Deutschen nicht infrage. Noch dazu lebte er in Berlin, einer außerordentlich seltsamen Stadt, wo man eine fürchterliche Sprache sprach. Und zu allem Überfluss gab es zwei Teile davon. Wie das Yin und Yang von Trennung und Nähe, wo Mystik und Physik einander berührten. Außerdem war sie Ausländerin. Ohne Arbeit, ohne

Geld, ohne Sprache, fünfzehntausend Kilometer von ihren Wurzeln entfernt. Also beschloss sie, einen Roman zu schreiben und einen Preis zu gewinnen.

Erzähler:

Drei Verräterinnen ist der Titel des Buches von Esther Andradi. Darin erzählt die Autorin von den Befindlichkeiten Bety's im eingemauerten Westberlin, und lässt außerdem die selbsternannte Schriftstellerin ihren Roman schreiben, also einen Roman im Roman. Dieser handelt von drei Frauen, die völlig aus der Zeit gefallen sind. Sie entsprechen so gar nicht dem gängigen Frauenbild: eine ist dick, die andere alt, die Schöne sitzt im Rollstuhl. Alle drei haben den Status quo des patriarchalen Systems ‚verraten‘, d.h. sie wollen es radikal ändern.

Sprecherin:

Es ist der herrschenden Macht gelungen, den Körper von der Seele zu trennen, die Wirtschaftlichkeit von der Kunst, die Freude von der Arbeit, die Liebe von der Liebe. Und die Drei Verräterinnen träumen davon, die Fragmente wieder zu vereinen. Die ersten auf ihrer Agenda sind die Autos; je größer, desto besser und mit ihnen die Straßen und ihre Zeichen. Aufräumen mit dieser Obsession vom persönlichen Spielzeug, das Energie verbraucht und Atemluft und Städte und Landschaft. Den Wald zurückzugewinnen, das hat Priorität. Jeden Morgen sorgen sie dafür, dass die Reifen der um den Block herum geparkten Autos in der Frühe kaputt sind. Wenig später haben sie die Stadtwerke infiltriert und die Ampeln der großen Straßen werden Stück für Stück zerlegt. Eines Tages kontaktieren sie die Mitarbeiter der Papierfabrik und beschließen, unter dem Vorwand, einen Wagen für einen prächtigen Umzug zu bauen, das erste Fahrzeug zu klonen. Nach der ersten Erfahrung wissen sie, dass sich jeder Verbrauch auf Pappe reduzieren lässt, dass diese Welt eine Erfindung aus Papier ist, ein Hirngespinnst, dem man ein mächtigeres Gedankenmodell entgegenstellen muss, um ihm den Stecker zu ziehen. Der Schlüssel liegt im Geist. Es wird vorgeschlagen, die Städte in Paradiese für Kinder, Mütter, Alte und Gelähmte umzufunktionieren, durch die bloße Kraft eines anderen Blicks. Allen ihre Matratze und ihr Dach über dem Kopf, jedem Baum seinen Platz im Wald und jeder Blume ihren Schmetterling. /8/

Musik: Tin Hat Trio „March of the Smallest Feet“ (liegt unter Romanausschnitt)

Erzähler:

Die Utopie, die Esther Andradi hier entwickelt und von der Bety lange geträumt hat, ist ein Gegenwurf zu den realen gesellschaftlichen Verhältnissen in Berlin, mit denen die Protagonistin nicht zurechtkommt. Die Stadt, die so oft als Sehnsuchtsort beschrieben und betrachtet wird – hier steht sie für das Ende eines Traums.

Musik: René Aubry „Lied Guitare“**Ricardo Domeneck (portugiesisch) danach:****Sprecher 1:**

Hör zu, wir blassen Poeten
bewegen uns heute
zwischen Pflanzen mit genau
erfasstem Namen
den wir aber nicht kennen
und so verwechseln wir häufig
Vergiss-mein-nicht mit Männertreu
halten Ringelblumen für Ranunkeln
pflücken nicht selten
Bitterwurz statt Balsamkraut.
Ich, für mich, würde lieber
Melisse von Brennesseln
unterscheiden, Kamille erkennen
lindern beide, kann sein, den Kater
meiner Nächte in Buchten
und schädlichen Gräben
wo hagere Knaben, lang, fast
wie Aale, sich an ganz und gar nicht
lichten Zitronen halten
eines Ex-Cocktails oder Tequilas.
Dies ist meine Danksagung
an euch, gepriesene Poeten

geliebte Vorfahren, Weltbürger
des vergangenen Jahrhunderts
die Reinheit eurer Sprache
bewahrt uns
vor lästigen Details
für uns zählt endlich das Universelle
ob Amsel, Bussard oder Nachtigall
wir besingen heute
nur den Vogel
den abstrakten, auf dem Ast
des Baumes
den wir nicht benennen können.

Erzähler:

Ricardo Domeneck: *Hoch lebe die reine Poesie.*

Domeneck:

Ich bin ein Berliner Autor, der auf Portugiesisch, Englisch und Deutsch schreibt. Aber ich betrachte mich zuerst als portugiesisch sprachigen Autor. Ich finde es augenblicklich wichtiger, die Sprache ins Zentrum zu bringen als die Idee von Nation.

Erzähler:

Mit seiner eigenen Nation, mit Brasilien, hadert Ricardo Domeneck seit langem. Er ist 1977 in der stockkonservativen Kleinstadt Bebedouro im Bundesstaat São Paulo geboren und geriet als bekennender Schwuler schon früh mit Familie und Gesellschaft in Konflikt. Als Austauschschüler in New York lernte er Englisch und in seiner Gastfamilie die deutsche Sprache kennen, u.a. bei einem weiteren Austauschschüler – aus Deutschland.

Domeneck:

2000 kam ich nach München, um Deutsch zu lernen in der Ludwig-Maximilian-Universität. Das Problem war: ich habe mich mit München nicht wirklich gut verstanden. München ist eine unglaublich schöne Stadt, aber sie ist sehr schwierig für Ausländer, deutsche Freunde zu

finden. Es ist eine geschlossene Gesellschaft. Sogar für Deutsche, die nicht aus Bayern kommen, ist das manchmal schwierig.

Erzähler:

2002 zog es Ricardo Domeneck nach Berlin, wo er endlich die Weltoffenheit fand, die er suchte.

Domeneck:

Es ist auch ein sicherer Ort für Homosexuelle. Das hat immer eine große Rolle gespielt. Es gibt so viele von uns hier, und das macht auch die Persönlichkeit dieser Stadt aus. Und die Tatsache, dass so viele zeitgenössische Künstler hier leben. Es gibt tolle Museen, gute Galerien, gutes Kino. Es ist reich von beiden Seiten: der großen institutionellen Szene und dem Untergrund. Ich glaube, das ist notwendig für die Gesundheit einer Kultur.

Erzähler:

In seiner Berliner Anfangszeit musste sich Ricardo Domeneck mit sehr einfachen Verhältnissen bescheiden. Heute kann er immerhin vom Schreiben, Übersetzen und seinen poetischen Performances leben.

Video-Ausschnitt

Erzähler:

Ein 3 Minuten langes Video zeigt ihn als „armen Poeten“. Die Szenerie erinnert an Spitzwegs berühmtes Bild. Im Bett liegt dick ver mummt gegen die Kälte der Dichter. Von einem mit Büchern vollgestopften Regal droht ein aufgespannter, roter Regenschirm auf Teile einer Stereoanlage herunterzufallen.

Domeneck:

Dieses Stück geht um Literatur und Kapitalismus. Das Leben der Dichter. Wie sich die Lyrik verkauft. Die Rolle der Dichter in einer kapitalistischen Gesellschaft usw. Die Idee von der Krise, der Krise der Lyrik, die keinen Sinn für mich hat. Ich mach mich die ganze Zeit lustig über mich. Selbstironie, das ist meine Art von Humor.

Sprecher 1:

Treuhandvermögen

Nach Hause zurück
warum? Gute Reise
Odysseus. Niemand
weiß, was in Ithaka
geschah, während du
anderswo warst. Vorerst
ist dir die Zuneigung
von Circe, den Zyklopen
den Sirenen gewiss.
Ein Schiff, blindes
Gespenst für Gespräche.
Vermutlich wird, in dieser
echtzeitversessenen, immer
nach Neuem gierenden Welt
bei deiner Rückkehr
ein weitaus Geringerer
König sein und Penelope
schon den fünften
Gatten haben.
Dein Hund, längst
tot. Die Narbe
nicht mehr erkennbar
auf deinem schlaffen
Fleisch, deine Amme
an Alzheimer in fort-
geschrittenem Stadium
erkrankt, der damals nicht
diagnostizierbar war.
Zuhause? Es war
immer schon töricht
in Immobilien zu investieren.

Rückkehr macht Arbeit.

Bleib Treibgut.

Musik: Vitold Rek „Berbasso 1“

Erzähler:

Im Mittelpunkt des poetischen Schaffens von Ricardo Domeneck steht die Physis. Deshalb heißt sein erster auf Deutsch und Portugiesisch erschienener Gedichtband *Körper: ein Handbuch*, dem wir die Texte in diesem Kapitel entnommen haben. Die Bezeichnung *Handbuch* sollte niemand daran hindern, darin Gedichte zu suchen, denn der Autor breitet eine Vielfalt von Erscheinungsformen des Körperlichen aus: der Körper als Begegnungsstätte der Lust, als Liebesgedicht für Männer, als gesellschaftlicher Konfliktstoff, als poetisches Manifest, als Schauplatz der Welt, die in diesem Poeten steckt.

Domeneck:

Es war für mich immer wichtig, diese Dualität zu überwinden Körper und Geist. Natürlich ist diese Frage für Homosexuelle wichtig, weil wir uns die ganze Zeit damit beschäftigen müssen: das macht ein Junge nicht, besonders in Brasilien, wo diese Grenze so definiert ist. Ich bin damit aufgewachsen. Ich habe mich geschämt, ich hatte Angst vor meinen Eltern, ich hatte Angst vor der Gesellschaft. Als ich mich dann entschieden habe, fand ich es besonders wichtig, diese Grenze zwischen Körper und Geist irgendwie zu zerbrechen. Das war ganz viel Arbeit, mich davon zu befreien, auch von dieser religiösen Idee, dass ich irgendetwas Falsches mache mit meinem Körper, weil mein Körper andere männliche Körper begehrt. Ich finde es wichtig, dass andere Leser, junge Leser sich dadurch auch davon befreien können. Das ist der politische Aspekt.

Musik: Esbjörn Svensson Trio „Dolores in a Shoestand“

María Cecilia Barbeta

Die deutsche Sprache ist meine Geliebte, und ich muss sie erobern, und das versuche ich die ganze Zeit, aber das gelingt mir nicht. Und dass es mir nicht gelingt, macht das Ganze für mich nur noch faszinierender.

Erzähler:

María Cecilia Barbeta, Schriftstellerin aus Buenos Aires, seit 1996 in Berlin, Autorin von zwei Romanen, in denen sie auf Deutsch argentinische Geschichten erzählt.

Barbeta:

Ich schreibe leidenschaftlich gern in der Fremdsprache, und ich weiß, dass sie nicht die meine ist. Die deutsche Sprache verrückterweise erlaubt mir, was ich sehr gerne mache, Sprachspiele einzubauen. Und diese Sprachspiele haben damit zu tun, dass ich, wenn ich diese Sprache schreibe, die ganze Zeit Bilder im Kopf habe, was mir mit meiner eigenen Muttersprache nicht passiert.

Erzähler:

Nach zwei Romanen – *Änderungsschneiderei Los Milagros* von 2008 und *Nachtleuchten* von 2018 – gilt die Argentinierin als deutsche Autorin. Zumindest wird sie vom S. Fischer-Verlag so publiziert. Diese Entwicklung war María Cecilia Barbeta keineswegs vorgezeichnet. Doch immerhin hat ihre Mutter die 1972 in Buenos Aires Geborene auf eine deutsche Privatschule geschickt, weil das öffentliche Unterrichtswesen keinen guten Ruf besaß. Die fremde Sprache faszinierte die junge Cecilia derart, dass sie nach dem Abitur eine vierjährige Ausbildung als Deutschlehrerin begann. 1996 erhielt sie vom DAAD ein Promotionsstipendium für Berlin und schrieb an der Freien Universität eine Dissertation über das Phantastische in Patrick Süsskinds Bestseller *Das Parfum*. Sie wollte damit eine Brücke schlagen zwischen der argentinischen und der deutschen Kultur. Inzwischen ist sie auf ihre spezielle Weise in beiden Kulturen zuhause.

Barbeta:

Ich bin eine Argentinierin, die in Deutschland lebt und auch aus Deutschland nicht wegmöchte. Ich bin eine Argentinierin, die sehr, sehr gerne in der Fremde ist und die in der Fremde nicht wirklich das Eigene sucht. Mein ganzes Umfeld ist deutsch. Aber wenn mir eine Geschichte einfällt aufgrund von Einflüssen, die ich in Berlin finde, transportiere ich all das, was ich erlebe, zurück nach Argentinien. Das ist schon mein Sehnsuchtsort... Das ist sehr widersprüchlich. Aber man kann diesen Widerspruch nicht – wie sagt man – auflösen... Bis jetzt ist es jedenfalls immer so: den Funken, die Inspiration finde ich in Berlin, aber ich führe sie dann zurück.

Erzähler:

Zurück in die Welt von Buenos Aires, in einen Mikrokosmos, wo sie geboren ist, wo bereits ihr Debüt-Roman *Änderungsschneiderei Los Milagros* spielt und wo sie nun auch ihr Werk *Nachtleuchten* angesiedelt hat. Wieder stehen einfache Menschen im Zentrum ihrer Geschichten. Da ist Maria, die progressive Nonne, die neben ihrer Tätigkeit in einer katholischen Mädchenschule Sozialarbeit in einem Armenviertel verrichtet – zusammen mit Gustavo, dem „Priester der Dritten Welt“ und Vertreter der „Theologie der Befreiung“.

Sprecherin:

Gustavo wusste, wovon sie sprach. Er kannte sein Armenviertel. Er kannte den Teufelskreis, den María durchbrechen wollte, eine Welt aus Angst, betrunkenen Casanovas und Drogen, aus Ehebrechern, Fäusten und Gefängnis, aus Hunger, Illegalität und Jähzorn, aus Kakerlaken und Läusen, aus Messerstichen, aus Notwehr und Narbe, aus Ohnmacht, Perón und *Padre* Gustavo, aus Qual, Razzia und russischem Roulette, aus Stiefvätern, Taschendieben, Unglückseligen und Verdammten. »Wie das auf die Reihe kriegen, ohne zu weinen? Sag du es mir.« María wartete auf Antwort. Die kleine Evita schluchzte und umklammerte ihre Hüfte. Ihr gepunktetes Kopftuch war wieder verrutscht. »Bleib hier, *Mamá*.« »Die Schwester muss aber los.« »Der *Padre* ist da.« Er nahm das Mädchen auf den Arm und stellte unterwegs zu der Kaninchenfamilie eine Glühwürmchensafari in Aussicht. »Fahr los, ich mach das schon. Vergiss das Buch nicht.« Ein schmaler Lichtstrahl erhellte den unbefestigten Boden. Als die Vespa ansprang, erinnerte sich María an die Worte aus der Radioansprache von Carlos Mugica, die sie vorhin gehört hatten: *Señor, vergib mir, ich habe mich daran gewöhnt, an ihrer Seite im Schlamm zu waten, ich kann den Schlamm hinter mir lassen, sie nicht; Señor, vergib mir, ich habe gelernt, die Pestilenz zu ertragen, ich kann ihr entkommen, sie nicht ...* Sie betete, und während sie das tat, überquerte sie die Gleise. In Ballester angekommen, fiel ihr im Vorbeifahren das schön gestaltete Schild einer Autowerkstatt auf. Als litte die Motorisierte an einer Wahrnehmungsstörung, las sie anstelle von

AUSFAHRT FREIHALTEN

FREIHEIT AUSHALTEN

– eine ungewöhnliche Aufforderung, die nirgendwo geschrieben stand und über die sie lange nach ihrem Eintreffen in der Mädchenschule rätselte, bevor sie sichtlich gerädert ins Bett fiel.

Musik: Klaus Paier / Asja Valcic „Borsunarosa“

Erzähler:

Das Ganze spielt in der ersten Hälfte der 1970er Jahre, kurz vor der Militärdiktatur. Perón darf 1973 aus dem Exil nach Argentinien zurückkehren, er wird zum Präsidenten gewählt, und es herrscht zunächst Aufbruchstimmung. Dann stirbt er plötzlich 1974, und seine Ehefrau Isabel übernimmt das Amt. Doch sie ist nur eine Marionette im Machtspiel des skrupellosen Wohlfahrtsministers und Okkultisten López Rega, bekannt als „Rasputin der Pampa“. Er entfaltet mit Hilfe seiner Terrororganisation ‚Triple A‘ ein Schreckensregime, dem zahllose Oppositionelle und Linksperonisten zum Opfer fallen. 1976 greift das Militär ein und errichtet eine der blutigsten Gewaltherrschaften Argentiniens.

Barbetta:

Ich wollte diesen Hintergrund für den deutschen Leser erfahrbar machen, und das tue ich in verschiedenen kleinen Bildern. Im 2. Teil des Romans beispielsweise, wo wir uns in einer Autowerkstatt befinden, bekommt der Leser diesen politischen Hintergrund, indem er Gesprächen von Automechanikern lauscht. Oder es gibt auch Gespräche zwischen zwei Polizisten, die aus Ballester stammen. Der eine von ihnen geht immer wieder in die Innenstadt und glaubt mitzubekommen, was in den höheren Kreisen der Politik erzählt wird.

Erzähler:

Die Menschen in der Autowerkstatt streiten sich über die aktuelle politische Lage und hängen revolutionären Idealen nach. Deshalb haben sie ihre Arbeitsstätte „Autopia“ genannt. Sie ist ein Treffpunkt für die Bewohner des Viertels, ganz ähnlich der Änderungsschneiderei im ersten Roman der Autorin. Dort breiteten sich Frauenschicksale aus, hier herrschen Männer im Kollektiv.

Barbetta:

Der Roman bietet am Beispiel dieser Menschen Momentaufnahmen des Landes, das von aufkeimenden Ängsten und Ahnungen geprägt wird und sich im Spannungsfeld zwischen traditionellen, religiösen, revolutionären Werten sowie dem politischen Chaos, dem Aberglauben und dem Irrationalismus befindet. Das verkörpert besonders die reale politische

Figur des López Rega. Er verfolgte ein Megaprojekt, einen ‚Altar de la Patria‘ mitten im Herzen von Buenos Aires, wo Perón und seine Evita begraben werden sollten.

Sprecherin:

» Die Verherrlichung der Toten durch die Politik ist irre – genauso irre wie dieses Mausoleum groß sein soll. Ein Totentempel der *Argentina Potencia*, wie Perón es ausgedrückt hätte. Argentinien, eine Potenz, das hätten die gern! Hier ein paar handfeste Zahlen, damit wir uns eine Vorstellung dieses nationalen Bauvorhabens machen: Es heißt, der Heimataltar soll höher als sechzig Meter werden und tief in die Erde reichen. Der *Cristo Redentor* in Río de Janeiro sei dagegen nur achtunddreißig Meter hoch. Das sind die Verhältnisse. Mit dem Megabau wollen sie also nicht nur den Brasilianern eins auswischen, sondern gleich dem Sohn Gottes, besser gesagt, seinem Fetisch. Vom unübertreffbaren Eiffelturm abgesehen, wird es mit dem *Altar de la Patria* ausschließlich der Obelisk aufnehmen können, der ohnehin unser ist. Eine ... Wie heißt es noch mal ...? Win-win-Situation.«

»Außerdem, so schreiben sie hier, ist der Altar ein Herzensprojekt von José López Rega.«

»Den Minister soll es häufig ins Nachbarland Brasilien verschlagen. Die bösen Zungen munkeln, er lernt Umbanda.«

»Jedenfalls ist der Minister für soziale Wohlfahrt der Motor und die treibende Kraft hinter dem Heimataltar.«

»Moment mal, Don Julio, Moment mal«, wehrte sich Álvaro und wedelte aufgebracht mit dem Bleistift. »Wir in Autopia sollten keineswegs so weit gehen, diesen Finsterling *Motor* zu nennen oder *treibende Kraft* von irgendwas. Mir wird sonst übel, wenn ich so was höre.«

Erzähler

In ihrem ersten Roman *Änderungsschneiderei Los Milagros* behandelt María Cecilia Barbetta die Zeitgeschichte, die Militärdiktatur, noch als Randphänomen: sie taucht eher metaphorisch verbrämt als realiter auf. Ganz anders geht sie in *Nachtleuchten* vor. Hier lässt sie das historische Geschehen aus dem Hintergrund in den Alltag der Figuren sickern und deren Schicksal schleichend verändern. Hierfür eine überzeugende Form gefunden zu haben, darin liegt u.a. die große literarische Kunstfertigkeit der Autorin in diesem Roman. Sie hat bereits bei ihrem Debüt ihr überragendes Talent bewiesen, damals, vor zehn Jahren, als es ihr gelang, in der vertrackten deutschen Sprache heimisch zu werden und den hiesigen Lesern ihre

argentinische Welt unvermittelt nahe zu bringen. In *Nachtleuten* hat sie sich nun selbst übertroffen, diese Berliner Argentinierin.

Barbetta:

In Berlin sind mir Flügel gewachsen. Das ist das, was ich immer wieder spüre. Ich habe eine große Liebe für die Mythologie, und ich sehe mich ein bisschen wie ein Doppelwesen. Ich denke an Pegasus, weil das ein Symbol für die Einbildungskraft ist. Es gibt einen Literaturwissenschaftler, Wolfgang Iser, der sagt: bei dem Pegasus, bei diesem Pferd, ist nicht wirklich interessant der Körper und auch nicht die Flügel, sondern die Stelle, in der die Flügel in den Körper ineinander übergehen. Wenn man so will, ist der Körper Argentinien, und die Flügel sind Berlin, aber interessant ist die Stelle, wo sie sich berühren, und das ist die Literatur.

**Musik: Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker spielen Astor Piazzolla
„BuenosAires Hora Cero“**

2. Stunde

Die filmische Szene

Filmausschnitt: La Hora de los Hornos

Ulrich Gregor:

Dieser Film schlug ein wie ein Donnerschlag. Er ist ja auch ein epochaler Film. Er bringt vieles auf einen Punkt, was damals in der Luft schwebte. Und das musste nur in eine Form gebracht werden. Und das ist dem Solanas meisterhaft gelungen. Er war jemand, der filmisches Metier mitbrachte und gleichzeitig den revolutionären Impetus, den Weg zur Befreiung und die unerbittliche Konfrontation mit dem Kolonialismus und dem Imperialismus umgesetzt hat in filmische Strukturen, und das hat er in großartiger Weise fertiggebracht. Dieser Film hat wie kein anderer mobilisiert. Und er hat eine Karriere gemacht in Deutschland und in Europa, die ihren Ausgang nahm von Pesaro und von Berlin.

Erzähler:

„Dieser Film“ hieß *La Hora de los Hornos (Die Stunde der Feuer)*, und sein Regisseur aus Argentinien, Fernando Solanas. Im Juni 1968 wurde er auf dem italienischen ‚Festival des Neuen Kinos‘ in Pesaro uraufgeführt. Ulrich Gregor war von ihm derart fasziniert, dass er ihn kurz danach im Rahmen der ‚Freunde der Deutschen Kinemathek‘ in Berlin zeigte. Er hatte sie wenige Jahre zuvor zusammen mit seiner Frau Erika gegründet und aus einem Filmclub alsbald das erste Zentrum des unabhängigen Kinos – und des lateinamerikanischen Films entwickelt. Davon handelt dieser 2. Teil der Langen Nacht über *Berlin als heimliche Kulturhauptstadt der Lateinamerikaner*.

Erika Gregor:

Es gab niemand anderes. Es gab uns, und wir sind eigentlich zu diesen Sachen gekommen, ohne es zu wollen. Es kamen die Filme zu uns, es musste etwas mit den Filmen geschehen, also haben wir es gemacht. Es gab da keinen Vorsatz. Es kamen hoch interessante Filme aus Ländern, von denen wir wenig wussten, und wir fanden, dass sie in unserem Land zirkulieren sollten, und das haben wir gemacht, ohne Vorbereitung, ohne dass uns jemand das gesagt hat: es lag an den Filmen.

Erzähler:

Die Arbeit der ‚Freunde der Deutschen Kinemathek‘ um Ulrich und Erika Gregor ließ ganz allmählich in Berlin eine lateinamerikanische Filmszene entstehen. Diese Entwicklung wurde durch verschiedene Ereignisse begünstigt. Das Interesse am lateinamerikanischen Film war in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zunächst durch zwei Retrospektiven auf der Berlinale verstärkt worden: sie stellten das Cinema Novo, das neue Kino Brasiliens, vor und präsentierten den filmischen Aufschwung in ganz Lateinamerika. Außerdem zeigten ARD und ZDF kontinuierlich die wichtigsten dieser Spielfilme. Und das ZDF lieferte schließlich in der Dokumentation „Kino in Opposition“ den kinematografischen Kontext.

Filmausschnitt ‚Kino in Opposition‘

Durch das Gelingen der Kubanischen Revolution am 1. Januar 1959 griff in Lateinamerika allmählich ein neues politisches Bewusstsein um sich. Gleichzeitig bewiesen in Frankreich die Autoren der Nouvelle Vague, dass auch innerhalb einer konventionellen Filmindustrie ein neues, unabhängiges Kino entstehen kann. In Argentinien, Brasilien und Mexiko taten sich junge Cineasten mit Kritikern, Autoren und Regisseuren zusammen, um ein neues, ein authentisches Kino abseits des etablierten Filmsystems zu schaffen. Sie verstanden darunter: Beseitigung der nordamerikanischen Verleihmonopole, Verzicht auf die abgewirtschaftete Filmindustrie, Befreiung von der kulturellen Unterdrückung durch Hollywood, Entwicklung authentischer Ausdrucksmittel aus dem Bewusstsein verschütteter kultureller Tradition – Veränderung des Films zur Veränderung der Gesellschaft.

U. Gregor:

Es ist ein ganzes Panorama, das sich entfaltet und in den 70er Jahren, als wir angefangen haben mit dem ‚Forum‘ hat es sich entwickelt und ist aufgeblüht, und wir haben so viele Kopien hier behalten können in unserem Archiv. Das waren nachher wichtige Unikate. In den Ländern herrschten Verhältnisse, die Filmemacher mussten emigrieren, aus Chile kam fast eine Massenemigration, aus Argentinien vergleichbar. Die haben sich in Berlin niedergelassen, oder es war eine Durchgangsstation, aber auch da blieben viele Filme bei uns.

Erzähler:

In Berlin gibt es deshalb im ‚Arsenal‘, dem ‚Institut für Film und Videokunst‘ – wie die ‚Freunde der Deutschen Kinemathek‘ heute heißen – die größte Sammlung lateinamerikanischer Filmkopien in Deutschland. Hinzu kommt das ‚Iberoamerikanische Institut‘, das mit mehr als 6.000 Titeln die umfangreichste Kollektion auf DVD und Video besitzt. Doch in Berlin wurden nicht nur Filme gesammelt, sondern auch vor der Zerstörung bewahrt. Ulrich und Erika Gregor waren in den 70er Jahren mit ihren beiden Institutionen – den ‚Freunden‘ und dem ‚Internationalen Forum‘ der Berlinale – an einer außerordentlichen Rettungsaktion für den chilenischen Film beteiligt.

E. Gregor:

Wir hatten sehr gute Kontakte zu den chilenischen Regisseuren, und wir bekamen auch die vielen Kurzfilme, die sie eigentlich für Chile gemacht haben, um das Volk aufzuklären. Dann kam der Sturz Allendes, und die Filmemacher mussten emigrieren. Die Filme blieben bei uns, es wurden Negative hergestellt, weil man wusste, jetzt sind sie in Chile verloren. Viele Jahre später, nach 2.000, fuhr Heiner Ross, der sich damals wahnsinnig darum gekümmert hat, nach Chile, zeigte diese Filme, brachte sie zurück. Und er sagte mir, nie in seinem Leben wäre er so viel umarmt worden wie in Chile, denn da waren plötzlich die Kinder, die inzwischen erwachsen geworden waren und denen man immer gesagt hatte, dein Vater hat auch Filme gemacht, und die hatten nie etwas gesehen.

Filmausschnitt Kurzfilm: Venceremos**Erzähler:**

Einen dieser geretteten Filme hat Pedro Chaskel 1970 gedreht. In einer Bildcollage dokumentiert er in *Venceremos* die chilenische Klassengesellschaft: den maßlosen Reichtum der Oberschicht und die unmenschlichen Lebensbedingungen in den Armenvierteln; den Widerstand und die Repression. Der Film endet mit dem Wahlsieg Salvador Allendes und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft: Venceremos – Wir werden siegen. **Blende**

Schlusslied aus ‚Venceremos‘: Un gallo que canta

Erzähler:

Berlin als Zentrum des lateinamerikanischen Films war nicht nur eine Anlaufstation. Hier zeigten sich ungeahnte Talente, und hier begannen Karrieren. Als erster verfilmte der chilenische Schriftsteller Antonio Skármeta seinen Neruda-Roman *Mit brennender Geduld*. Dann gelang es Orlando Lübbert, der bereits Erfahrung als Regieassistent mitgebracht hatte, bei der DEFA Dokumentar- und Spielfilme zu machen, u.a. *Die Kolonie*, den ersten Film über die berüchtigte Colonia Dignidad, die von einer deutschen Sekte geleitet wurde und während der Diktatur als Folterzentrum diente. Auch aus anderen Ländern Lateinamerikas strebten sie Mitte der 70er Jahre nach Ost- und nach Westberlin wie z.B. die Argentinierin Jeanine Meerapfel, heute Präsidentin der Akademie der Künste.

Jeanine Meerapfel:

Ich fand die Stadt sehr spannend, dieses Westberlin. Ich fand auch die Trennung sehr spannend dieser beiden Berlins. Ich war sehr oft in Ostberlin und habe viele Freunde dort, unter den Dokumentaristen z.B. Es war wirklich eine sehr bunte Pflanze, Westberlin in der Zeit. Es gab hier eine Bohème, die mir sehr gepasst hat. Es war künstlerisch, es war sehr international trotz der Grenze, und es war eine Ausnahmesituation, eine konstante Ausnahmesituation, und ich lebe sehr gerne in Ausnahmesituationen.

Erzähler:

1981 begann Jeanine Meerapfel in Berlin mit ihrer Filmarbeit, mit ihrer filmischen Suche nach der eigenen Identität: nach ihren jüdischen, deutschen, argentinischen Wurzeln. Hier stellt sie sich selbst und Freunden die Frage: Was bedeutet es heute in Deutschland Jude zu sein und in Berlin zu leben? In ihrem Dokumentarfilm *Im Land meiner Eltern* findet sie eine erste Antwort.

Filmausschnitt *Im Land meiner Eltern***Erzähler:**

Sie leitet sie mit einer musikalischen Montage ein, die von Carlos Gardel über Ludwig van Beethoven wieder zu Carlos Gardel führt.

Musik aufblenden bis Stimme:

Meerapfel:

Wenn es Hitler nicht gegeben hätte, wäre ich ein deutsch-jüdisches Kind geworden, mehr deutsch als jüdisch, geboren in einem kleinen süddeutschen Dorf. Aber ich bin in Argentinien geboren. Meine Muttersprache ist Spanisch. Vor 17 Jahren kam ich nach Deutschland. Wie ein Schwamm saugte ich die deutsche Kultur, die deutsche Sprache auf. Zu der Unordnung meiner Identität gehört, dass ich jahrelang damit beschäftigt war, eine echte Argentinierin zu sein. Und nun Deutschland. Ich sage nicht, das ist nicht mein Land. Ich sage: Dies war das Land meiner Eltern, und es ist auch mein Land. Sie mussten weg, aber ich bin hier.

Gardel aufblenden.**Erzähler:**

Jeanine Meerapfel will sich anfangs vor allem mit ihrer jüdischen Vergangenheit auseinandersetzen.

Meerapfel:

In bin ja in einer dieser Familien aufgewachsen, in denen das Judentum daraus bestand, dass man dreimal im Jahr zur Synagoge geht, Pessach macht, das Gedankentum, die Tradition des Judentums, die Haltungen des Judentums mitkriegt. Aber sie waren nicht gläubig, und ich bin auch nicht gläubig. Aber trotzdem hier seiend, muss man sich fragen, wo bin ich? Ich bin im Land der Täter. Was bedeutet das, und wie gehe ich damit um? Und da habe ich auch meine Freunde gefragt, wie gehen sie damit um.

Erzähler:

Daraus ist eine filmische Reflexion über die Schwierigkeiten von Nachkommen jüdischer Emigranten entstanden, in Deutschland zu leben. Jeder von ihnen hat einen eigenen Weg gefunden. Doch letztlich können sie alle „nur im Widerspruch hierher gehören“, wie die Regisseurin einmal geschrieben hat und für sich in Anspruch nahm, „immer wieder den Abstand und die Nähe zu diesem Land zu beschreiben“. Die Uraufführung von *Im Land meiner Eltern* fand 1981 im ‚Internationalen Forum‘ der Berlinale statt.

Einige ihrer frühen Filme spielen in Berlin, oder enthalten Figuren, die hierher flüchten. Später wendet sich Jeanine Meerapfel anderen Städten und anderen Ländern zu wie z.B. Argentinien, Peru, Ecuador oder Griechenland. Doch immer wieder finden sich darin Verweise auf die Hauptstadt. Ist dieses Berlin, ist Deutschland auch ihre Heimat?

Meerapfel:

Das Wort Heimat benutze ich nicht so gerne Heimat, das ist die Kindheit, und da kann ich nicht zurück. Heimat ist da, wo du deine ersten Schritte gemacht hast, das Gefühl davon. Deutschland kann deshalb nicht meine Heimat werden, weil ich nicht an Heimat glaube, genauso wenig, wie ich an andere Dinge glaube. Auch Argentinien ist nicht meine Heimat. Aber das sind die Orte, in denen ich lebe. Ich liebe Berlin, und ich liebe auch dieses Deutschland, in dem ich so wachsen konnte und mich entwickeln konnte und Freunde gewinnen konnte und glücklich sein konnte und auch manchmal unglücklich. Dieses Deutschland ist auch mein Deutschland geworden.

Musik: Gotan Projekt „Lunático“**Meerapfel:**

Ich habe nie Tango getanzt in Argentinien. Wir haben Rock getanzt. Und wir haben Tango gehört als etwas Heiliges. Tango hören, war angesagt. Als ich nach Deutschland kam und insbesondere nach Berlin, haben alle Leute, die ich kannte, Tango getanzt. Da dachte ich, wenn die Deutschen Tango tanzen, da kann ich das längst auch. Und habe ein paar Stunden genommen, und von da an habe ich angefangen, Tango zu tanzen.

Erzähler:

Jeanine Meerapfel ist eine begeisterte ‚Tanguera‘ geworden, kommt aber meist nur in Berlin dazu, dieser Leidenschaft zu frönen. Sie ist Teil ihrer Suche nach der argentinischen Identität. Diese findet 1988 in zwei Filmen über die Militärdiktatur und die ‚Mütter von der Plaza de Mayo‘ ihren künstlerischen Ausdruck, z.B. in dem Dokumentarfilm *Desembarcos*.

Filmausschnitt *Desembarcos* / Musik**Erzähler:**

Es herrscht wieder Demokratie in Argentinien. Die Regierung erlässt das sog. Punto-Final-Gesetz. Es besagt, dass während der Diktatur begangene Verbrechen bis zu einem Stichtag vor Gericht aktenkundig gemacht werden müssen. Danach gehen die Täter straffrei aus. Gegen diese Politik haben zahllose Argentinier massenhaft demonstriert, angeführt von den

‚Müttern von der Plaza de Mayo‘. Der Film ist das Resultat eines Seminars für Studenten im Goethe-Institut.

Meerapfel:

Die sollten Filme machen über die Angst, die geblieben war nach der Militärdiktatur. Während wir diese kleinen Filme machten, merkte ich, Moment mal, hier ist unglaublich was los. Diese Kids waren ja dabei, ihre eigene Geschichte zu inszenieren, ihre Ängste. Gleichzeitig gab es auf den Straßen diese riesigen Manifestationen der Mütter der Verschwundenen gegen die Gesetze, die das Vergessen implementierten. Diese Situationen wollte ich erzählen. Mit einer Kamera, die wir gefunden hatten, haben wir angefangen zu drehen.

Filmausschnitt *Desembarcos*

Erzähler:

In *Desembarcos* dokumentiert Jeanine Meerapfel in kurzen Ausschnitten die studentischen Arbeiten über Verfolgung und Folter und dazu Aussagen der Filmemacherinnen und Filmemacher.

Sprecherin:

Wenn ich nicht geflohen wäre, dann stünde ich jetzt nicht hier und wäre verschwunden wie meine Schwester. Deshalb müssen wir uns der Verantwortung stellen, die die Toten uns hinterlassen haben, und deshalb ist die Erinnerungsarbeit so wichtig, damit die Opfer nicht vergeblich waren. Das schreckliche Geschehen muss bekannt gemacht werden, damit man begreift, was während der Diktatur passiert ist. Denn nur wer sich dessen bewusst ist, kann Gleiches verhindern. Wir dürfen nicht mehr so naiv sein, wie wir waren.

Filmausschnitt *Desembarcos/Demo*

Erzähler:

Den Widerstandsgeist der jungen Leute stellt die Regisseurin in den Kontext der Massendemonstrationen der ‚Madres‘. Deren Mut und Engagement wurden für sie zu Leitmotiven ihres Lebens. Ihnen widmete sie den Spielfilm: *La Amiga*.

Meerapfel:

Ich hatte die ‚Mütter‘ schon viel früher kennen gelernt. Mich hat das unglaublich beeinflusst und beeindruckt, der Mut dieser Frauen. Ich hatte damals mit Osvaldo Bayer darüber sehr viel gesprochen, und er meinte, man müsse einen großen Film über die Mütter machen. Die Freundschaft zwischen zwei ungleichen Frauen hilft mir, diese Geschichte zu erzählen. Aber die Geschichte nährt sich natürlich von dem Kampf dieser Mütter, durch das, was Liv Ulmann darin verkörpert, diese Mutter, die völlig klar und eindeutig sagt: „Mein Sohn ist nicht tot. Und wenn jemand sagt, dass er tot ist, muss man mir sagen, wer ihn umgebracht hat.“

Filmausschnitt *La amiga*/ Musik

Erzähler:

Sie heißt Maria, ist mit einem Elektriker verheiratet und Mutter von drei Kindern. Eines Tages wird der älteste Sohn Carlos verschleppt. Sie bittet Raquel um Hilfe, eine alte Freundin und berühmte Schauspielerin mit Kontakten in die höchsten Kreise. Aber diese wiegelt zunächst ab, findet alles nicht so schlimm, der Junge wird schon wieder auftauchen. Maria lässt sich nicht beirren. Sie schließt sich den ‚Madres‘ an, nimmt an einem Sit-in teil, wird verhaftet und wieder freigelassen. Ihre Tochter und Raquel erwarten sie.

Filmausschnitt deutsch *La Amiga*/Szene

Erzähler:

Maria wächst allmählich in die Rolle der Oppositionellen hinein mit allen Konsequenzen für die Familie. Der Sohn mittleren Alters flieht an einen sicheren Ort in der Provinz, die Werkstatt ihres Mannes wird zertrümmert. Raquels Kontakte versiegen, nachdem sie begonnen hat, Maria zu unterstützen. Die Bühne, auf der sie jeden Abend gespielt hat, wird durch eine Bombe zerstört. Raquel geht ins Exil – ins Land ihrer Eltern, nach Berlin. Dort besucht sie Maria, die sich noch immer auf der verzweifelten Suche nach Carlos befindet und neue Hoffnung schöpft, weil ein deutscher Mithäftling ihn gesehen hat. Ein alter Streit zwischen beiden Frauen entbrennt erneut.

Filmausschnitt deutsch *La Amiga*

Erzähler:

Jeanine Meerapfel veranschaulicht an diesem Konflikt die kompromisslose Haltung der ‚Mütter‘ und der ‚Großmütter von der Plaza de Mayo‘. Auch heute noch – 35 Jahre nach dem Ende der Militärdiktatur – forschen sie nach dem Verbleib ihrer Angehörigen und haben dabei immer wieder Erfolg.

Erzähler:

Mit *La Amiga* hat die Deutsch-Argentinierin als erste den ‚Madres‘ ein filmisches Denkmal gesetzt und in eindringlichen Szenen ihre Konflikte, ihren Mut und ihre Stärke gezeigt. Sie charakterisiert jedoch auch in Gestalt von Raquel die alternative Haltung, den pragmatischen Weg. Ihre ganze Sympathie gilt Maria, der Kämpferin, die durch den Verlust ihres Sohnes politisches Bewusstsein erlangt – und die in diesem Film das letzte Wort hat.

Filmausschnitt deutsch *La Amiga***Musik: René Aubry „Replay“****Erzähler:**

In den 1980er Jahren, in denen Jeanine Meerapfel einige ihrer wichtigsten Filme drehte, rückte die lateinamerikanische Kultur in Deutschland immer stärker in den Vordergrund. Das zentrale Ereignis für diesen Boom war *Horizonte – Festival der Weltkulturen*. Es fand im Juni 1982 in Berlin unter der Leitung von Gereon Sievernich statt. Drei Wochen lang präsentierte sich Lateinamerika als der damals führende Kulturkontinent außerhalb Europas mit der überbordenden Vielfalt seiner Musik, seiner Literatur, seines Theaters, seiner Kunst – und seines Films.

Sprecher 1:

Die ‚Freunde der Deutschen Kinemathek‘ werden mit rund 80 langen Dokumentar- und Spielfilmen ein lateinamerikanisches Kino vorstellen, das in dieser Totalität bisher nicht zu sehen war.

Erzähler:

So hieß es im Katalog. Für die ‚Freunde‘ war diese Retrospektive der Höhepunkt ihres langjährigen Engagements. Sie markierte auch den Zenit der filmischen Erneuerung in Lateinamerika. Viele Filmemacher strebten verstärkt nach kommerziellem Erfolg und ordneten sich immer stärker dem Mainstream unter. Berlin blieb damals noch immer ein Zufluchtsort für Cineasten, die aus politischen Gründen ihr Heimatland verlassen mussten – wie **Ciro Cappellari**.

Ciro Cappellari:

Es waren schwierige politische Zeiten. Mein Vater war sehr engagiert in der Sozialpolitik, speziell im Gesundheitswesen. Er wurde verfolgt und hat das dann verlassen. Ich war in der Studentenorganisation, wollte Film studieren, habe auch in Buenos Aires versucht zu studieren, aber das war sehr schwierig. Und wir haben dann schnell entschieden, wegen meinem Namen, wegen meinem politischen Engagement wäre es nicht gut, in Argentinien zu bleiben. Es sind aus befreundeten Familien junge Leute verschwunden in dieser Zeit, so dass es für mich keine schwierige Entscheidung war, nach Europa zu gehen.

Erzähler:

Das war 1980, und **Ciro Cappellari** war gerade mal zwanzig Jahre alt. Er hatte bereits eine Ausbildung als Fotograf absolviert, aber er wollte unbedingt Film studieren. Nach einem kurzen Aufenthalt in Italien, woher ein Teil seiner Familie stammte, landete er in München – und arbeitete zunächst als Fotograf. Doch es drängte ihn zum Film. Er bewarb sich an den Filmakademien in München und in Berlin und wurde an der Berliner Deutschen Film- und Fernsehakademie aufgenommen.

Cappellari:

Im September ’84 bin ich nach Berlin gezogen. Heute gibt es kaum Filmschulen, die so funktionieren wie die DFFB. Damals war die Schule sehr frei, so dass ich mich sehr gut entfalten konnte. Zum Beispiel habe ich mich nach einem Jahr Studium entschieden, einen Dokumentarfilm in Argentinien zu machen. Ich hatte die Kenntnisse, ich hatte ein ganz klares Ziel, was ich machen wollte. Die Schule hat nicht richtig mitgemacht. Dann habe ich mich beurlauben lassen.

Erzähler:

In Patagonien drehte er *Amor América*, seinen ersten langen Film über die Mapuche, die Urbevölkerung Argentiniens.

Cappellari:

Ich bin dort aufgewachsen inmitten von dieser Kultur. Ich bin mit den Mapuche-Kindern zur Schule gegangen, und ich kannte die Problematik der Erpressung und fast Ausrottung von den Mapuche-Indianern in Argentinien Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts. Es war für mich notwendig, einen Film zu machen, der die Geschichte anders schreibt. Ich habe dann eine Sängerin kontaktiert, die als Waisenkind aufgenommen wurde in einer reichen Familie. Sie ist eine sehr wichtige Mapuche-Sängerin geworden. Mit ihr habe ich das Projekt angefangen, um eine Reise zu machen in den Süden auf der Suche nach ihren Wurzeln, also wo sind die Reste von ihrer Kultur.

Erzähler:

Zu Beginn des Films singt Aimé Painé von den Winden, die über die Pampa streichen: von der grenzenlosen Freiheit, die hier herrschte. Sie steht dabei vor dem Standbild von General Roca, der einst ihre Vorfahren auslöschte. Danach schwenkt die Kamera über das heutige Elend der Mapuche.

Filmausschnitt aus *Amor América***Sprecher 2:**

Das hier ist die Zivilisation: die Stadt als Gefängnis des Menschen. Die Nachfahren der auf dieser Erde Geborenen versuchen in den Randzonen der Großstadt ihrer Zivilisatoren zu überleben. Sie sind heute die Parias der Gesellschaft. Früher waren sie frei und galten als Herren der Sonne und des Horizontes.

Filmausschnitt aus *Amor América*/Zuggeräusch**Erzähler:**

Amor América ist ein Film der Reise durch die Geschichte und Gegenwart der Mapuche, des größten der indigenen Völker im Süden Argentiniens. Es steht stellvertretend für die Ureinwohner, die alle das gleiche Schicksal erlitten – wie fast überall in Lateinamerika. Nach

der Unabhängigkeit im 19. Jahrhundert begann die weiße Oberschicht das riesige Land zu erschließen. Dabei waren ihr die ‚Indigena‘ im Wege. Das Militär vertrieb sie auf brutale Weise von ihren Ländereien, liquidierte viele von ihnen oder versklavte sie – wie *Ciro Cappellari* in seinem Film zeigt. **Blende**

Filmausschnitt aus *Amor América*

Sprecher 2:

Der Völkermord wurde als eine heroische Tat der argentinischen Militärs präsentiert. General Roca informierte den Kongress und schrieb: „Der brillianteste Erfolg unserer Expedition besteht darin, uns von der Herrschaft des Indios für immer befreit und die unendlichen Landgebiete den Einwanderern und dem ausländischen Kapital geöffnet zu haben.“ Die Tageszeitung ‚La Nación‘ berichtete dagegen: „Die gefangenen Indios waren mit ihren Familien völlig verzweifelt angekommen. Da nahm man auf diesem Menschenmarkt den Müttern noch die Kinder weg und verschenkte sie vor ihren Augen – trotz ihres Bittens und Flehens.“

Erzähler:

Amor América liefert ein Schreckensbild über den Umgang des offiziellen Argentinien mit den Mapuche gestern wie heute. *Ciro Cappellari* hat sich nicht damit begnügt, durch den Süden zu fahren, um ihre gegenwärtigen Lebensumstände zu dokumentieren. Er wollte auch die Gräueltaten von früher bewusst machen, denn selbst heute noch werden Verbrecher wie General Roca verehrt.

Musik: Michael Rodach „Phrase III“

Erzähler:

*Ciro Cappellari*s Reise zu seinen patagonischen Wurzeln wurde 1989 im ‚Forum‘ der Berlinale uraufgeführt. Damit begann seine erfolgreiche Karriere als Regisseur und Kameramann. Sie hat ihn in die Welt geführt. Heute lebt er in Buenos Aires, das er „nie richtig verlassen“ hat – wie er sagt – und in Los Angeles, wo er einige Monate im Jahr als Dozent am *California Institute of the Arts* lehrt – sowie in Berlin.

Cappellari:

Berlin ist meine Heimat geworden. Berlin ist die Stadt, die ich am besten kenne. In Buenos Aires habe ich immer viel Zeit verbracht. Ich habe Spielfilme gedreht, ich habe auch dort gelebt, ich kenne die Stadt sehr, sehr gut. Aber in Berlin habe ich die meiste Zeit gelebt. Die wichtigsten Erinnerungen sind hier passiert. Deswegen kann ich Heimat sagen. Wenn ich mehrere Monate weg war, der Moment, wo ich nach Berlin komme, ist ein Moment von Freude, ein sehr schöner Moment.

Erzähler:

2009 hat er für diese Liebe eine filmische Form gefunden. *In Berlin* heißt der Dokumentarfilm schlicht, den er zusammen mit Michael Ballhaus gedreht hat, Deutschlands berühmtestem Kameramann. Ein Kaleidoskop von prominenten, kuriosen und unbekanntem Leuten haben sich die beiden ausgesucht.

Filmausschnitt *In Berlin***Erzähler:**

Und sie erzählen kleine Geschichten um ihre Gesprächspartner, lassen sie aus dem persönlichen Kontext ihre Meinungen entwickeln wie hier bei einer Probe des Musikers Alexander Hacke und der Künstlerin Danielle de Picciotto.

Filmausschnitt *In Berlin*

Als ich nach Berlin kam, habe ich sofort das Gefühl gehabt, hier ist irgendwas anders. Berlin hat für mich als architektonische Stadt ihren eigenen Charakter. Da ist immer so was Schroffes, Rauhes, das ist nicht glatt. Je mehr man versucht es zu renovieren, es bleibt immer irgendwie schroff und unangepasst. Wenn man sagt, ich bin Berlinerin, ist es das Gleiche, wie ich bin eigen, ich bin unkonform. Mein ganzes Weltbild ist natürlich davon geprägt, dass ich hier aufgewachsen bin. Von diesem Sonderstatus bin ich geprägt, diesem Inselstatus des alten Westberlins. Und dann gibt es so eine Berliner Mentalität, die alles hinterfragt, an allem was rumzunölen hat, aber letztlich ziemlich tolerant und humorvoll ist. Davon habe ich ein bisschen was abgekriegt, bilde ich mir zumindest ein.

Erzähler:

In Berlin nehmen auch staatstragende Stimmen Stellung: Frank-Walter Steinmeier, damals Außenminister, oder Klaus Wowereit, der damals regierende Bürgermeister, der seine umstrittene Sparpolitik verteidigen darf. Interessanter sind die Berliner, die sich nicht unterkriegen lassen und in Halbruinen Clubs betreiben wie Gerke Freyschmidt.

Filmausschnitt *In Berlin*

Das ist schade, dass alle anfangen, dem Geld hinterherzulaufen und eigentlich so wie nach dem Krieg ohne Sinn und Verstand irgendwie Sachen verkaufen oder irgendwo bauen, das ist schade.

Filmausschnitt *In Berlin*/Schlussmusik

Erzähler:

Aus vielen unterschiedlichen Perspektiven setzen Ciro Cappellari und Michael Ballhaus ihre eindrucksvolle Annäherung an Berlin zusammen: eine Stadt, für die man sich einfach begeistern muss.

Filmausschnitt *Praia do Futuro*

Erzähler:

Berlin im Winter. Aus Fortaleza mit seinen sonnendurchstrahlten Stränden kommt der Brasilianer Donato in die Stadt. Er kann die Sprache nicht, fühlt sich als Fremder und fragt sich nicht selten: Was mache ich eigentlich hier? Seinem Regisseur Karim Aïnouz erging es bei seiner ersten Begegnung mit Berlin wesentlich besser. Er hatte 2004 ein Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD erhalten, ist 2010 an die Spree zurückgekehrt und hat sich in Kreuzberg angesiedelt.

Karim Aïnouz / Sprecher 2:

Die Welt wird immer konservativer, und Berlin erschien mir wie eine Oase, wo man Experimente machen und auf andere Weise leben konnte. Berlin ist auch völlig verschieden von der Stadt, aus der ich komme: das Klima, das Licht, die Sprache, die Verhaltensweisen. Und mir gefällt es sehr, an einem Ort zu leben, der völlig anders als mein Zuhause ist. Ich

habe zwar hier meinen Wohnsitz, arbeite aber viel in Fortaleza, lebe also in zwei Welten. Ich empfinde Berlin als einen Ort, der sich vielen Dingen, die in der Welt passieren, widersetzt. Und es ist eine durch Krieg, Wiederaufbau und zwei verschiedene Systeme geprägte Stadt. Die dabei entstandenen Spuren sind einzigartig.

Erzähler:

Karim Aïnouz hat zunächst in Brasilia Architektur und dann in New York Filmwissenschaft studiert und dort auch das filmische Handwerk gelernt. Er hat als Drehbuchautor und Co-Regisseur gearbeitet, hat mit Kurzfilmen Preise gewonnen und sich 2002 mit dem mehrfach prämierten Spielfilm *Madame Satã* über einen exzentrischen Transvestiten endgültig als Regisseur durchgesetzt. In Berlin wollte er immer schon Filme machen. 2014 gelang es ihm endlich mit *Praia do Futuro/Strand der Zukunft*, der im Wettbewerb der Berlinale uraufgeführt wurde.

Aïnouz/ Sprecher 2:

Ich arbeitete am Drehbuch zu einem neuen Film über einen Brasilianer, Donato, der Brasilien verlassen wollte, um ein neues Leben auf der anderen Seite des Atlantiks zu beginnen und zwar in Berlin, der Stadt, die ich liebe. Hier zum ersten Mal zu drehen, war für mich ein Abenteuer. Doch ich hatte von Berlin schon sehr viele Fotos gemacht bei meinem ersten Aufenthalt 2004, so viele wie nie zuvor. Das war eine Art Tagebuch über meine Erfahrungen in Berlin. Der Film ist so etwas wie eine Fortsetzung mit einem anderen Mittel. Es ist auch das erste Mal, dass das Thema der Stadt und die Stadtlandschaft einen meiner Filme derart beherrscht wie diesen.

Erzähler:

Donato hat in Fortaleza als Rettungsschwimmer gearbeitet und Konrad, einen deutschen Touristen und Motorrad-Freak, vor dem Tod im Meer bewahrt. Beide verlieben sich ineinander und fliegen nach Berlin. Hier wird aus dem Retter ein Taucher, der riesige Aquarien reinigt. Die starke sexuelle Beziehung der beiden übersteht die Probleme des Alltags nicht.

Filmausschnitt *Praia do Futuro*

Erzähler:

Spannung kommt im Leben von Donato auf, als Ayrton, der jüngere Bruder von Donato, plötzlich erscheint und auf ihn einprügelt: der Ältere hatte die Familie verlassen, ohne ein Wort zu sagen, und sich auch danach nicht gemeldet, er war in Berlin abgetaucht. Die Gründe erfährt der Zuschauer nicht. Der Film besteht überhaupt aus vielen Leerstellen, denn der Regisseur vermeidet die Fallen des Schwulendramas, spielt die Konflikte seiner Protagonisten nicht aus, lässt ihnen einen Rest von Geheimnis.

Filmausschnitt *Praia do Futuro*/ Musik**Erzähler:**

In *Praia do Futuro* dominieren nicht die Worte – wie in vielen anderen brasilianischen Filmen. Es wird eigentlich die meiste Zeit geschwiegen. Selbst die Handlung tritt in den Hintergrund, wird auf das Nötigste beschränkt. Musik, Atmosphären, Stimmungen und die Bilder von einem gar nicht so tristen, doch auch nicht gerade attraktiven Berlin stehen im Vordergrund. Die Stadt erscheint als Freiraum durch weitläufige Parks und durch eine Clubszene, in der sich jeder austoben kann.

Filmausschnitt *Praia do Futuro*/ Strand**Erzähler:**

Praia do Futuro endet dort, wo der Film begann: am Strand. Es sind jedoch nicht mehr die heißen Sanddünen von Fortaleza, es ist die Nordsee im Winter, wo die Konturen von Himmel, Strand und Wasser im Nebel verschwimmen – ein unwirtlicher Ort, der eigentlich keine Perspektive bietet. Hierher sind die Drei auf ihren Motorrädern gefahren, weil Donato „ohne Strand nicht leben kann“. Sie haben zu sich selbst gefunden.

Filmausschnitt *Praia do Futuro*/ Schlussmusik**Erzähler:**

In einer sehr poetischen Schlusszene begeben sie sich mit größerer Gelassenheit auf die weitere Reise – einer ungewissen Zukunft entgegen.

Musik-Ende

Erzähler:

2015 begann sich Karim Aïnouz erneut mit Berlin filmisch zu beschäftigen. Ursprünglich wollte er eine Dokumentation über die angekündigte Schließung des Flughafens Tegel drehen. Als Architekt interessierte ihn die besondere Funktionalität dieses relativ kleinen Airports. Aber dann kam die Welle der Flüchtlinge in der Hauptstadt an, und sieben Hangars des Flughafens Tempelhof wurden in Berlins größtes Notaufnahmелager verwandelt. Und aus dem Projekt Tegel wurde *Zentralflughafen Tempelhof*.

Aïnouz/ Sprecher 2:

Ich habe auch Stadtplanung studiert, und deshalb haben mich beim *Zentralflughafen Tempelhof* zunächst nicht so sehr die riesigen Hallen interessiert als der Park, der auf dem Flugfeld entstanden ist. Ich fand es sehr spannend zu sehen, wie aus einem abgeschlossenen Flughafen ein öffentlicher Raum wird und wie er von den Berliner Bürgern erobert wird. Ich begann mich zunächst um diesen Park zu kümmern: was die Leute dort machen, wie sie Gärten anlegen, Fahrrad fahren, Drachen steigen lassen. Das fand ich einmalig, denn in Brasilien wird der öffentliche Raum immer weiter eingeschränkt, das Alte vernichtet, um etwas Neues zu bauen. Und es war bewundernswert, dass man in Tempelhof das Flugfeld nicht verändert und keine Bäume darauf gepflanzt hat. Statt dessen hat man die Geschichte bewahrt. Das war eine Transformation, die mich als Architekt sehr interessiert hat. Als ich nun gerade begonnen hatte, diesen Park zu filmen, kamen die Flüchtlinge aus Syrien, Afghanistan, Irak, aus dem Mittleren Osten an, und ich erlebte eine zweite Transformation: wie aus einer Flugzeughalle eine Unterkunft mit Krankenstation, Sozialstation, Essenausgabe etc. wurde. Das war für mich ein Beispiel dafür, wie das Leben Architektur verwandelt.

Filmausschnitt *Zentralflughafen THF*/Musik/Atmo

Erzähler:

Der Dokumentarfilm *Zentralflughafen Tempelhof* hat zwei Protagonisten: die Architektur des ehemaligen Flugfelds und der riesigen Hangars sowie den 18-jährigen Ibrahim, der allein aus Syrien geflohen und hier gelandet ist. Nur bruchstückhaft erzählt er im Voice-over seine Geschichte, denn Regisseur Aïnouz geht auch in diesem Werk nur sehr sparsam mit der

Sprache um. Er beschreibt lieber mit Hilfe von Bildern die Monotonie des Alltagslebens der Flüchtlinge, fängt mit der Kamera die Enge in den Kabinen ein, die Frustration in manchen Gesichtern, die Einsamkeit Einzelner in der Menge.

Aïnouz/ Sprecher 2:

Ibrahim wollte unbedingt seine Geschichte erzählen. Er sagte mir dazu etwas sehr Schönes: Wenn ich einmal eine Frau und Kinder habe, dann möchte ich, dass sie erfahren, wie ihr Vater in diesem Land angefangen hat zu leben. Er war damals 18 Jahre, fast selbst noch ein Kind. Genau das wollte ich zeigen: einen historischen Moment, den er und ein paar andere Personen erlebten. Ich wollte außerdem anhand von Menschen wie Ibrahim mit den Klischees aufräumen, dass diese Flüchtlinge ein Gefahr bedeuten, Terroristen sind. Ibrahim ist für mich das Gegenbild zu den dämonisierten arabischen Jugendlichen. An anderen Personen, die im Film vorkommen, wollte ich die Freundlichkeit und Generosität der Deutschen zeigen, die dort gearbeitet haben: die Lehrer, Ärzte, Sozialarbeiter.

Filmausschnitt *Zentralflughafen THF*

Sozialarbeiterin: „Was ist das für ein Haus? Ein Studentenwohnheim?“ Ibrahim: „Ja, ein Studentenwohnheim. Von morgen muss ich weg von Tempelhof.“ „Das heißt, deine Kostenübernahme ist dann auch abgelaufen.“ „Ja, seit gestern ist das fertig.“ „Wie lange warst du jetzt hier?“ „Seit einem Jahr und drei Monaten.“ „Die Idee war ja im Grunde, dass du 6 Wochen hier maximal wohnst. Das ist die Idee von dieser Notunterkunft.“ „Das glaube ich nicht. Denn gestern war ein Freund bei LaGeSo, und sie gaben ihm eine Kostenübernahme von 6 Monaten.“ „Aber die Idee des Flughafens war.“ „Ja, aber sie brauchen sehr viel mehr Zeit.“

Aïnouz/ Sprecher 2:

Ich wollte weniger die dramatischen Situationen zeigen, die die Leute hinter sich hatten, denn darüber haben die Medien berichtet, als ihren Alltag, diesen Wartezustand. Sie warten auf Nachricht von ihren Familien im Krieg in Syrien. Sie warten auf eine Bescheinigung, ihre Aufenthaltsgenehmigung, den Umzug an einen anderen Ort. Ich wollte ein Bild dieses permanenten Wartens vermitteln... Sie warten auf ein neues Leben und haben auf die Entscheidung darüber keinen Einfluss. Das finde ich sehr dramatisch.

Filmausschnitt *Zentralflughafen THF/Sanitätsstation*

Erzähler:

Karim Aïnouz richtet das Augenmerk des Zuschauers auf einen weiteren Flüchtling: den irakischen Physiotherapeuten Qutaiba. Nachdem sein jüngerer Bruder getötet wurde, floh er mit seiner Frau nach Deutschland. Im Lager darf er seinen Beruf nicht ausüben, sondern nur als Übersetzer im Medizinischen Dienst tätig werden, weil ihm die hier nötigen Nachweise fehlen. Ein 90-jähriger Mann, dem er behilflich war, resümiert: „Ich danke Gott, dass ich hier sein darf, nachdem meine Heimat ausgelöscht wurde.“

Filmausschnitt *Zentralflughafen Tempelhof/ Ibrahim***Erzähler:**

Mit *Zentralflughafen Tempelhof* hat der Brasilianer Karim Aïnouz das deutsche Flüchtlingsproblem in eindrucksvollen Bildern und sensiblen Portraits dokumentiert. Und damit für den Merkel'schen Ausspruch „Wir schaffen das!“ ein filmisches Zeugnis geschaffen. Ibrahim belegt es mit seinen Worten.

Sprecher 2:

Der schlimmste Tag meines Lebens ereignete sich in Syrien, am Tag, bevor ich fortging und nicht wusste, ob ich jemals zurückkehren und meine Familie wiedersehen würde. Ich erinnere mich, wie meine geliebte Mutter mich anschaute, mit Tränen in den Augen. Ich versuchte, sie aufzuheitern, und habe Späße gemacht. Aber tief im Inneren fühlte ich eine ungeheure Traurigkeit. Es war mein letzter und traurigster Tag in Syrien. Inzwischen glaube ich manchmal, dass ich meine Familie wiedersehen werde.

Musik aufblenden

3. Stunde

Die Tango-Szene

Stravaganza/ Musik

Schladebach: Wir haben den Tango benutzt, um zu spielen. Und weil die Chiffren sehr spannend sind, die Tangobewegungen sind sehr ausdrucksstark. Wir haben uns davon verführen lassen, um Geschichten zu erzählen.

Sprecher: Tango als extravaganter Paartanz.

Hauptbahnhof HBF/Atmo

Frau: Das ist einer der lustigsten Orte, wo man Tango tanzen kann, weil's hier immer so viel Spaß macht zwischen Trollies, Touristen und Kind und Kegel. Das ist einfach was Besonderes und Außergewöhnliches.

Sprecher: Tango auf dem Hauptbahnhof.

Cafetín del Sur/Szene

Man nennt mich Tango. Geboren bin ich in ziemlich schlichten Verhältnissen. Wer meine Mutter und mein Vater waren, weiß ich nicht so genau.

Sprecher: Tango als Theater-Projekt.

Gruppe Olivinn/Tango

Altan: Das große Experiment, das *Olivinn* macht, ist, dass wir die Bağlama, die anatolische Langhalslaute in die türkische Tangotradition einbringen. Das ist etwas, was noch nie gemacht worden ist.

Sprecher: Türkischer Tango.

Film *Tango-Pasión* /Trailer

Burckhardt: Zum Filmemachen bin ich tatsächlich über den Tango gekommen, und ich hatte überhaupt keine Ahnung, wie Film funktioniert.

Sprecher: Tango als filmische Leidenschaft.

Bandoneon

Gutjahr: Ich habe ein Konzert von Leopoldo Federico gehört. Ich habe nach einem Auftritt in der Garderobe eine Bearbeitung gespielt, die er gemacht hat. Und dann sagt er: „Das ist nicht unser Tango, das ist dein Tango.“

Sprecher: Tango-Erneuerung durch die Wiedergeburt des Bandoneon.

Erzähler:

Das alles bietet die letzte Stunde dieser Langen Nacht über *Berlin – die heimliche Kulturhauptstadt der Lateinamerikaner*.

Musik: Orchester Palais de Danse „Tango Titan“

Alter Tango von 1910

Erzähler:

Der Tango entstand Ende des 19. Jahrhunderts in den armen Einwanderervierteln, in den Kaschemmen und Bordellen von Buenos Aires und Montevideo. Die Oberschicht verachtete ihn jahrzehntelang „wegen dieser dubiosen Herkunft“. Das Volk liebte ihn umso mehr. Er avancierte zum erfolgreichen Volksvergnügen und wurde kurz vor dem 1. Weltkrieg in den Salons und Bars von Paris zum gefeierten Modetanz. Von dort schwappte er nach Berlin über.

Ralf Sartori:

So richtig los ging's 1913. Es gab ihn am Nollendorfplatz, im Metropol-Theater, und Tanz auf dem Eis im Admiralspalast und der Wintergarten, das waren die drei wichtigsten Orte, wo zu eleganten Tango-Veranstaltungen geladen wurde. Aber natürlich hat der Tango auch sehr viel Gegnerschaft provoziert. Man kann durchaus von einem Clash of Culture sprechen, von einem Kulturkampf, den der Tango ausgelöst hat, weil die Deutschnationalen immer mehr Zulauf bekommen haben in dieser Zeit vor dem 1. Weltkrieg

Erzähler:

Ralf Sartori, einer der Pioniere der Münchner Tango-Szene, Autor und Herausgeber bemerkenswerter Tango-Bücher.

Sartori:

Die Ängste, die der Tango ausgelöst hat, waren dadurch bedingt, dass er einfach die traditionellen gesellschaftlichen Formen ziemlich schnell aufgerollt hat. In Wien hat er den Walzer vom Parkett gefegt. Dann gab's in Berlin die deutsche Tanzlehrer-Vereinigung, die waren relativ einflussreich, die sahen einfach die moralischen und erzieherischen Werte des Gesellschaftstanzes gefährdet durch den Tango, der ja aus einem ‚anrühigen Milieu‘ kam, von irgendwelchen Ganoven und Lebemännern in fragwürdigen, schlecht beleuchteten Etablissements getanzt wurde. Man hat ganz klar gesehen, ein bestimmtes kulturelles Erbe wird aus den Ballsälen gefegt. Es gab kein großes Interesse mehr am Walzer oder an der Polka oder an anderen Tänzen. Hierbei war nicht nur der Tango der Eindringling, sondern das, was der deutsche Tanzlehrer-Verband als Schiebe- und Wackeltänze abwertend bezeichnete.

Erzähler:

Die Nationalsozialisten verboten alle „nicht völkischen“ Tänze. In den 1950er Jahren erlebte der sog. deutsche Tango, als vereinfachte und verschnulzte Form des ursprünglichen Tango Argentino, eine kurze Blüte. Seine eigentliche Wiedergeburt erlebte er 1982 in Berlin: auf dem *Horizonte Festival der Weltkulturen*.

Klaus Gutjahr: Das phänomenale Bandonion, La cumparsita**Erzähler:**

Klaus Gutjahr mit seinem Bandoneon war der einzige deutsche Musiker, der 1982 an dem *Horizonte-Festival* teilnahm. Er war überhaupt der Einzige, der sich damals mit dem Tango in seiner ursprünglichen Form, dem Tango Argentino, beschäftigte.

Gutjahr:

Und da hat man mich gefragt, wen man denn holen soll. Da habe ich gesagt, Mosalini, Sexteto Mayor, Piazzola natürlich, dann Susani Rinaldi. Ooo, das ist ja alles so teuer. Ich habe aber zu dieser Zeit auch schon ein Tango-Ensemble gehabt. Da habe ich gesagt: Dann streichen sie mich halt. Rund um dieses Festival, in Kreuzberg, da gab es eine Musikschule, wo Konzerte stattfanden, dann gab es im Café Einstein ein Konzert, in der kleinen Philharmonie, das war das Hauptkonzert, wo verschiedene Musiker spielten. Und auch ich

durfte dann spielen, das war dann nicht mehr das Problem. Ich denke, dass war schon eine Initialzündung für den Tango.

Erzähler:

Klaus Gutjahr ist 1948 in Sachsen-Anhalt quasi als Bandoneonist zur Welt gekommen, denn er hat das Instrument bereits als Kind erlernt und zwar zu einer Zeit, als das Bandoneon sehr beliebt war und darauf Walzer, Polkas, Märsche und Volkslieder gespielt wurden. 1968 ging er nach Berlin, um an der Hochschule für Musik das Bandoneon genauer zu studieren.

Gutjahr:

Dort habe ich mich überhaupt nicht mit irgendwelcher kommerzieller Musik auseinandergesetzt, sondern mit polyphoner Musik. Das Instrument ist ja ein Einzelton-Instrument, und ich habe noch als Letzter das Glück gehabt, dass ich es studieren konnte. Ich habe dann 1975 meinen Abschluss gemacht als Bandoneon-Lehrer und habe mich da auch noch nicht mit dem Tango beschäftigt, denn ich war in die Liedermacher-Szene integriert, die hier in Berlin sehr, sehr stark war und habe russische Folklore gespielt. Anfang der 80er Jahre habe ich dann begonnen, mich mit dem Tango auseinander zu setzen. Ich hatte hier einen Freund in Berlin, einen argentinischen, der sagte: Du musst mal mit nach Buenos Aires kommen, da wird das Instrument doch häufiger gespielt als hier. Und da habe ich mir gedacht: Wenn du da rüber willst, dann musst du doch zumindest ein bisschen was davon verstehen.

Erzähler:

Klaus Gutjahr, der Musiker, ist der einzige Bandoneonist, der das Instrument nicht nur virtuos spielt, sondern es auch ebenso perfekt baut.

Gutjahr:

Ich habe Anfang der 70er Jahre feststellen müssen, dass es weltweit keine Herstellung mehr von Instrumenten gab. Und ich dachte, wenn ich ein Bandoneon baue, dann muss ich doch irgendwann das Instrument mal in einer Qualität haben, die es lohnt zu spielen. Und habe festgestellt, dass es mit einigen Konstruktionsmängeln behaftet ist, und habe dann Anfang der 70, 1972 mich damit zu beschäftigen begonnen. Der größte Mangel ist der, dass das

Instrument im Original keine komplette chromatische Skala aufweist, weder links noch rechts, das heißt, man ist eingeschränkt mit den musikalischen Möglichkeiten, die man hat.

Erzähler:

Und Klaus Gutjahr hatte nicht Musik studiert, um sich zeitlebens auf den Tango zu konzentrieren. Also baute er das traditionelle Bandoneon, das heute noch von Tanzensembles verwendet wird, so um, dass es seinen musikalischen Bedürfnissen entsprach – und er darauf auch Barockmusik spielen konnte.

Gutjahr spielt Barock-Musik/ Bach, Präludium und Fuge

Erzähler:

Astor Piazzola hat den alten Tango radikal erneuert, ihn zeitgemäß komponiert und wurde dafür in Argentinien zunächst angefeindet: er taugte nicht zum Tanzen. Für Klaus Gutjahr war er jedoch der ideale Gesprächspartner.

Gutjahr

Das Resümee war, dass er für die Bandoneons, die ich baute oder bauen wollte, dafür wollte er die Werbung machen. Ich hatte damals einen Vertrag gekriegt von der Firma Hohner, 1.000 Instrumente in 5 Jahren zu bauen. Und er sagte mir: ich mache 150 Konzerte im Jahr. Wenn ich dieses Instrument in meinen Konzerten spiele, dann verkaufst du das Bandoneon wie ‚pan caliente‘. Nun ist Piazzola 1990 in Paris an einem Hirnschlag nicht gleich verstorben, sondern zwei Jahre später, und dann kam es nicht mehr zu der Zusammenarbeit. Aber ich hatte alle guten Musiker in der Werbung für meine Instrumente, aber auch das hat im Endeffekt nicht dazu geführt, dass wir eine neue Generation von Bandoneonisten und von Interessenten bekommen haben.

Erzähler:

Die Tango-Szene ist sehr konservativ – überall auf der Welt. Und in Argentinien und Uruguay, den beiden Ursprungsländern, wird der Tango Argentino geradezu dogmatisiert. Das hat auch Klaus Gutjahr erfahren.

Gutjahr:

Ich habe ein Konzert gehört von Leopoldo Federico mit seinem Ensemble. Und ich habe nach seinem Auftritt in der Garderobe mein Instrument, ich hatte das mit und habe dann eine Bearbeitung gespielt, die er gemacht hat: *Selección de Tango* hieß die, eine wunderbare Komposition. Und dann sagt er: Spiel das nochmal. Dann habe ich das nochmal gespielt, und da sagt er: Das ist nicht unser Tango, das ist dein Tango. Das war eine Schlüsselaussage für mich in der Form, dass ich danach alles so gemacht habe, wie ich es das mache, nicht wie andere es machen. Natürlich habe ich mich mit der Stilistik des Tangos auseinandergesetzt, und in diesem Bereich spiele ich nach wie vor Tango.

Gutjahr spielt *Quejas de Bandoneon*

Hauptbahnhof/ Atmo 2 + Tango

Erzähler:

Tango im Berliner Hauptbahnhof. Seit drei Jahren findet an dieser lärmgefüllten Durchgangstation für Tausende von Reisenden jeweils im August eine Woche lang das *Contemporary Tango Festival* statt. Eigentlich eine Zumutung für Menschen, für die Tango Intimität und tänzerische Kunstfertigkeit bedeutet. Doch offensichtlich sehen das viele ganz anders. Der Lärm stört diesen Tänzer nicht.

Mann 1:

Das merken Sie nicht. Sie konzentrieren sich ja auf die Musik. Und zum anderen: Was ist ein Bahnhof? Der führt alles zusammen, alle Menschen aller Genres. Und was ist der Tango? Der große Musikmix dieser Welt.

Erzähler:

Er kommt aus dem Berliner Umfeld, nimmt täglich eine Stunde Anfahrt in Kauf, um hier dabei zu sein bei diesem Acht-Stunden-Programm aus Konzerten, Workshops und Tanzvergnügen.

Mann 2

Ich komm' sogar aus Luxemburg hierher, speziell zu diesem Ereignis. Ich mache das im

Rahmen von einem Kurs an einer Tangoschule, die sehr modernen, zeitgenössischen Tango unterrichten, und die haben ihren Kurs so gelegt, dass wir jeden Abend auf dem Festival sind.

Paar:

- Das ist einer der lustigsten Orte, wo man Tango tanzen kann. Weil's hier immer so viel Spaß macht zwischen Trollies, Touristen, Kind und Kegel, Tango zu tanzen. Das ist etwas ganz Besonderes und Außergewöhnliches.
- Tango tanzt man nicht mit den Füßen, sondern mit dem Herzen. Das kommt von innen, und das ist das Bestimmende.

Erzähler:

Und deshalb veranstaltet Andreas Rochholl dieses Festival an diesem Ort. „Von der Wiener Staatsoper zum Berliner Hauptbahnhof“ – so resümiert er seine inzwischen 25-jährige Karriere als Musiktheater- und Musikfilm-Regisseur und -Produzent. Er hat für John Cage und György Ligeti gearbeitet und in Berlin die Zeitgenössische Oper gegründet. Als der Berliner Senat ihr die Förderung entzog, schuf er das *Contemporary Tango Festival*.

Rochholl:

Das hatte zum einen Gründe, wenn ich John Cage, der mir gerade wieder einfällt, folge, der Freude hatte, das Geräusch mit der Musik, die Musik mit dem Geräusch in Berührung zu bringen, Verbindungen zu schaffen, die irrational sind, aber welthaltig, und die Musik dadurch neu zu erfahren.

Erzähler:

Andreas Rochholl geht in seiner Theorie vom Bahnhof als einem angemessenen Ort für den Tango noch einen Gedankenschritt weiter.

Rochholl:

Wir alle tragen, glaube ich, das Urbild des Bahnhofs in uns. Er ist sehr offen und öffentlich und lärmig, aber gleichzeitig ist es der Ort, wo wir die Liebste vom Zug abholen und wo der Abschiedskuss eine sehr intime Situation ist. Man hört nichts mehr. Man sieht nur noch, die Liebste fährt weg oder sie kommt. Der Bahnhof hat das mehr als ein Flughafen, weil diese Direktheit am Zug, an der Tür Abschied zu nehmen, den Zug abfahren zu sehen, ist ein ganz

tiefes Bild in uns allen. Und bei den modernsten Bahnhöfen hat man das immer noch. Diese Dialektik zwischen einer hoch privaten Intimität und just im gleichen Moment in einer total öffentlichen Verlorenheit, ist ein Symbol für unsere menschliche Existenz. In diesem Riesenchaos treffen sich zwei Menschen und haben einen Moment der Intimität, der Achtsamkeit, der Bedeutung, aber noch nicht der Bedeutung des Wortes, sondern einer mehrschichtigen Bedeutung, die sich durch Berührung und Bewegung ausdrückt.

Erzähler:

Der Berliner Hauptbahnhof gilt als ein Ort, wo der Reisende sich in der Unübersichtlichkeit des Treppengewirrs öfter verliert. Doch Andreas Rochholl und sein Team haben eine Zwischenebene ausfindig gemacht, die von allen Seiten einsehbar ist. Deshalb kommt an dem von der Deutschen Bahn finanzierten Festival kaum jemand vorbei.

Rochholl:

Der Berliner Hauptbahnhof hat die besondere Eigenschaft, dass wir das gesamte soziale Spektrum, das gesamte Altersspektrum haben. Es ist Musikern wirklich passiert, die ein sehr seltenes Stück spielten, und da kommt jemand vorbei: das Stück habe ich auch schon gespielt. Also es gibt Connaissseure und Menschen, die haben gar keine Ahnung, was es ist. Und das Publikum ist deshalb vom Spektrum viel größer, auch von der Emotionalität, von der Intellektualität viel größer, und fordert uns viel mehr als das Publikum, das wir normalerweise in unserem Kunstbetrieb haben. Dort sitzen meist interessierte Menschen, das ist zwar schön, aber es ist eine Einengung, und der Bahnhof ermöglicht uns den Zugang zu Menschen, die uns aus zufälligen Gründen wie ein Geschenk vom Himmel fallen. Bahnhöfe weltweit sind Bühnen, an denen ausprobiert wird. Ich kenne viele Geschichten, wo Schachfestival und Konzerte und alles Mögliche gemacht und sicherlich auch getanzt wird. Aber in der Größenordnung, wie wir das hier haben, sechs Tage lang ein Tango-Festival – das ist weltweit einzigartig.

Erzähler:

Damit passt es auch in diese Stadt, die viele für das nach Buenos Aires wichtigste Tango-Zentrum halten.

Rochholl:

Sie ist sehr gemischt, sehr international, mit einer großen Freude an der Begegnung, am Experimentieren, an Grenzgängen. Und gleichzeitig auch verbunden mit viel Sehnsucht, mit Verlust von Wurzeln. Ich glaube, der Tango, deshalb verbindet der sich auch mit fast allem, ob er sich mit Spiritualität verbinden lässt, mit Sportlichkeit, mit Literatur, mit Wasser. Ich habe noch nichts gefunden, wo der Tango nicht hinein passt, weil er auf dieser tiefen Basis die Frage stellt: Wo kommst du her, wo gehst du hin? Berlin hat mehr als andere Städte dieser Welt in den letzten zwanzig Jahren diese Art von temporärer Zwischenheimat geboten.

Musik: Astor Piazzolla „Jeanne y Paul“**Stravaganza/Video/Musik****Erzähler:**

Seit 30 Jahren führen sie ihre Tanz-Performances auf: Ulrike Schladebach und Stephan Wiesner, das Duo *Stravaganza*. Beide sind gebürtige Berliner. Und sie tanzen einen Tango, als wäre auch dieser hier geboren: etwas elitär, experimentell, virtuos, provokativ, eben extravagant. Sie sind die großen Einzelgänger in der Berliner Tango-Szene.

Stephan Wiesner:

Ich glaube schon, dass wir von Anfang an einen ganz eigenen Weg eingeschlagen haben, weil uns am Anfang der Bühnentango sehr interessiert hat. Wir wollten eigentlich den Tango benutzen, um ihn zu verändern. Während des Tanzes haben wir gemerkt, dass wir nicht nur kopieren möchten, sondern dass wir Spaß daran haben, aus den Sachen was zu basteln, was zu machen, was anderes. Und insofern sind wir da schon einen eigenen Weg gegangen.

Ulrike Schladebach

Ich würde es ein bisschen anders interpretieren. Wir haben den Tango benutzt, um zu spielen. Und weil die Chiffren sehr spannend, die Tango-Bewegungen sehr ausdrucksstark sind, haben wir uns davon verführen lassen, um Geschichten zu erzählen, um unsere Bewegung damit anzureichern.

Erzähler:

Beide sind auf ganz unterschiedliche Weise zum Tango gekommen: Stephan Wiesner 1982 auf dem viel zitierten *Horizonte-Festival*.

Wiesner:

Ich habe ein Konzert gehört von Astor Piazzola, und da hat mich die Musik sehr fasziniert. Das war kein klassischer Tango, das war Tango Nuevo. Das hatte ich vorher noch nie gehört und war ziemlich beeindruckt. Dann gab es im Gefolge von Piazzola ein, zwei Tänzer, die Tanzunterricht angeboten haben. Und da bin ich dann mal hinmarschiert und fand das irgendwie ganz aufregend, hab' mich ganz, ganz schlecht angestellt, war der Schlimmste in der Gruppe, habe nichts begriffen und habe dann aber trotzdem weitergemacht, weil ich das unbedingt schaffen wollte.

Schladebach:

Ich war nicht auf diesem Fest, ich bin auch ein bisschen später dazu gekommen. Ich wollte unbedingt Tingeltangel-Künstlerin werden, und da schien mir der Tango das geeignete Mittel für mich, diesen Weg einzuschlagen. Das war sehr vage, was da in meinem Kopf passierte, aber so stark, dass ich es dann letztlich geworden bin. Wir haben dann angefangen zu arbeiten, wir haben uns kennengelernt, haben ausprobiert, haben sehr intensiv gearbeitet und sind ja auch ein bisschen Tingeltangel geworden, weil wir einerseits in Zirkuszelten ... aufgetreten sind, aber auch in großen Häusern. Wir haben ja auch in Opernhäusern getanzt. Wir haben eine sehr facettenreiche Biografie.

Stravaganza/Video (Live-Musik)

Erzähler:

Auftritt auf einem Marktplatz. Sie ertasten ihre beiden Körper mit einer abgezirkelten Schrittfolge. Er stößt sie von sich, drückt sie fast auf den Boden und schleudert sie wieder empor. Sie behauptet sich gegen ihn. Er wirbelt sie wie eine Puppe um sich herum, vier Beine umkreisen sich, vier Füße suchen Widerstand: Tango als Kampf der Geschlechter. Das Thema vieler Tango-Texte, hier umgesetzt in Bewegung.

Schladebach:

Wenn man als Tanzpaar jeden Tag sich trifft, um eng zu tanzen, entstehen Geschichten,

entstehen unterschiedliche Gefühle, entstehen Stimmungen, mit denen arbeiten wir ja, also wir verhehlen nicht, was zwischen uns manchmal abgeht. Aber ich würde nicht sagen, dass das automatisch ein Geschlechterkampf ist, wir sind auch unheimlich verspielt, finde ich. Es ist auch manchmal witzig, es ist auch manchmal traurig, wir haben auch schwere Zeiten. Unser Leben begleitet uns ja, das packen wir nichts weg und gehen in Posen rein. Und da wir ein gutes Team sind, was man, finde ich, auch noch sieht, kommen diese Geschichten vor. Es kommen Geschichten von Liebe, Anziehung, Abstoßung einfach vor.

Erzähler:

Der Tango gilt als ein Macho-Tanz und wird meist auch so praktiziert. Doch die *Stravaganzas* lehnen ritualisierte Traditionen ab und pflegen ein emanzipierteres Geschlechterbild.

Schladebach:

Trotz aller Rollenverteilung hat die Frau doch einen starken und sichtbar schönen Part. Sie wird ja nicht im Tanz gemaßregelt oder vorgeführt, sondern sie wird – wenn es ein guter Tanz ist – auch zur Geltung gebracht, und sie drückt sich genauso aus wie der Führende. Ich habe damit überhaupt kein Problem, und ich glaube, ich bin auch zu sehen und artikuliere mich auch. Ich glaube, auch moderne Frauen haben damit kein Problem. Außerdem gibt es sehr viel Rollentausch, Gender-Tango usw.

Wiesner:

Ich kann den Tanz ja ganz unterschiedlich tanzen: ich kann ihn als Macho tanzen, und ich kann ihn als Nicht-Macho tanzen. Das kann ich sogar von Schritt zu Schritt entscheiden. Und ich glaube, so tanzen wir auch ein bisschen. Ich glaube nicht, dass ich so eine durchgehende Rolle habe. Und wenn ich abends auf einer Milonga tanze, dann kann ich das auch unterschiedlich machen, und die Frauen können das genauso unterschiedlich machen. Man wird mit jedem anders tanzen, weil der Andere einen ja auch herausfordert. Und ich kann nicht mit jeder Frau gleich tanzen, das wird nicht funktionieren. Wobei in Argentinien ist das viel deutlicher verteilt das Machomäßige und das nicht Machomäßige. Das ist hier anders. Insofern ist das hier schon freierer und lockerer, macht auch ein bisschen mehr Spaß.

Erzähler:

Und das seit drei Jahrzehnten. Ulrike Schladebach und Stephan Wiesner dürften damit weltweit das einzige Duo sein, das über einen so langen Zeitraum virtuose Tanz-Performances bietet.

Film *Tango Pasión*/Tanzmusik

Erzähler:

Tango Pasión – das filmische Debüt der jungen Filmemacherin Kordula Hildebrandt aus dem Jahr 2015 über die Berliner Tango-Szene. Ihre wichtigsten Akteure – Tänzer, Tanzpaare, Tanzlehrer und Organisatoren – demonstrieren und beschreiben ihre Leidenschaft. Einige der schönsten Orte wie das romantische Tangoloft in einem Wedding Hinterhof lernt der Zuschauer kennen. Auch kann er sich mit Tango unter Wasser vertraut machen und mit einer Künstlerin, die sich durch Tango-Musik zu abstrakter Malerei mit Füßen anregen lässt. Der Film verzichtet auf jeglichen Kommentar, aber nicht auf kritische Äußerungen, darunter eine über die Grenzen deutscher Tangokunst von Jorge Aravena Llanca, einem alten Komponisten.

Aravena/ Sprecher:

Hier in Deutschland gibt es das Problem, dass die Leute noch unter der Last des Ersten und Zweiten Weltkrieges leben, sich jedoch davon freimachen wollen und sich deshalb eine fremde Kultur aussuchen, um sich mit dieser zu identifizieren. Aber das schaffen sie nicht, denn dazu muss man in ihr geboren sein. Der Deutsche benutzt den Tango, um sich von der Vergangenheit zu befreien, nicht um sich dort hinein zu versenken. / Außerdem versteht er den Sinn der Texte nicht, und das bedeutet, dass er die Essenz nicht ausdrücken kann.

Erzähler:

Der Film demonstriert das Gegenteil. Aber er verweist zugleich darauf, dass ältere Tango-Spezialisten die wunderbare Musik vom Rio de la Plata gern dogmatisieren und nicht begreifen wollen, dass ihre Überlebenskraft in der zeitlosen Attraktivität und multikulturellen Aneignung liegt. Davon ließ sich auch Kordula Hildebrandt faszinieren. Anfang dieses Jahrzehnts studierte sie an einer kleinen Berliner Filmschule und kam durch Zufall auf die Idee, darüber eine Übungsarbeit zu machen.

Kordula Hildebrandt:

Als ich die Idee fand, fing dieses Tango-Festival an, was damals einmal jährlich stattfand... Und dann habe ich alle anderen Studenten gefragt, und irgendwo eine Technik hergenommen. Dann sind wir alle rausgefahren und haben diesen Film begonnen.

Erzähler:

Aus einer studentischen Studie wurde schließlich ein langer, sorgfältig gestalteter Dokumentarfilm und aus der Studentin eine vom Tango faszinierte Tänzerin.

Hildebrandt:

Ich wurde dann aufgefordert, Tango zu tanzen, als ich allabendlich in den Milongas... gefilmt hatte. Ich war auch oft alleine unterwegs, und dann fragten mich die Herren: Kann man dich auch zum Tanzen gewinnen? Kenne ich überhaupt nicht. Ach das klappt schon, ich führ dich mal. Und dann habe ich das ein bisschen gelernt. Ich wurde auch süchtig und habe verstanden, warum die Leute so hängen bleiben auf dem Tango, sich dem voll und ganz hingeben. Und es war wirklich die Gefahr, dass ich eher Tango tanze, als den Film zu Ende mache. Zum Film bin ich tatsächlich über den Tango gekommen.

Erzähler:

Ihre Lust an diesem Paartanz überträgt Kordula Hildebrandt auf den Zuschauer in zahlreichen, sensibel gefilmten Tanzszenen, in denen sowohl Profis als auch das Publikum auf den Milonga-Abenden ihre Kunst beweisen. Dabei war die Wiederbelebung des Tango Anfang der 80er Jahre selbst nach dem Horizonte-Festival alles andere als einfach. Juan Dietrich Lange gründete als Erster eine Tango-Schule: *Estudio Sudamerica*. Sie hat bis heute überdauert.

Filmausschnitt *Tango Pasión/Lange*

Die Großstädte sind immer Schmelztiegel großer Kulturen. Das sehen wir in Berlin, wieso die Leute hier für den Tango noch am ehesten empfänglich waren, obwohl sie es nicht am Anfang waren. Es hat zwei Jahre gedauert, bis halbwegs eine kleine Gruppe entstanden war. Und alle Leute haben mir damals erklärt, 1982, das ist völlig absurd ist, überhaupt den Paartanz anzufangen. Paartanz ist so out, das kannst du dir gar nicht vorstellen. Das ist völlig veraltet, komplett überholt. Viel von dem Tango, der heute in Berlin getanzt wird, ist nicht mehr

kompatibel, wenn man nach Italien/Rom geht, die Italiener tanzen viel argentinischer als der Deutsche. Wenn man nach Madrid geht, passt das nicht, wenn man nach Montevideo geht, passt das auch nicht unbedingt, und in Buenos Aires auch nicht. Es passt immer ein bisschen zu den Subkulturen. Es gibt immer so kleine Herde, in denen anders getanzt wird, weil die alles neu erfinden.

Musik: La Bicicleta „Los Puentes de Berlin“

Erzähler:

Experimente und Nischen-Existenzen gehören zu Berlin wie der Tango Argentino, was auch immer darunter zu verstehen ist.

Film *Tango Pasión*/Tanzmusik

Erzähler:

Manche Experten, die im Film von Kordula Hildebrandt zu Wort kommen, zweifeln an der Fama Berlins als dem nach Buenos Aires größten Tangozentrum – so z.B. Lothar Staudacher, der Hausgeber des ‚Boletín del Tango‘ und leidenschaftliche Bandoneon-Spieler.

Film *Tango Pasión*/Staudacher

Das Alter oder die Reihe einer Tangoszene kann man an bestimmten Kriterien messen. Wenn eine Tangoszene keine Showpaare hervorbringt, die internationale Geltung haben, rund um den Globus heutzutage, Reisen können, Workshops geben, Auftritte, Theater bevölkern usw.. Wenn eine lokale Tangoszene keine Komponisten hervorbringt, keine Textdichter. Also nicht nur Konsumenten des Tango da sind, sondern auch Produzenten. Dazu gehören erstmal die, die die Musik herstellen, den Text dazu liefern, die Tanzelemente weiter entwickeln und verbreiten – wenn diese Vier nicht da sind, dann ist es eben eine Tangoszene aus zweiter Hand.

Theaterszene *Cafetín del Sur*/Lied *Tango que viste bailar*

Erzähler:

Cafetín del Sur: ein kleines Café, wie es Hunderte gibt in Buenos Aires. Hier als Bühnenaktion von drei Leuten: einer Sängerin, einem Gitarristen und einem Schauspieler. Er erzählt die Geschichte des Tangos.

Theaterszene *Cafetín del Sur*

Meine Elternschaft ist immer noch nicht ganz geklärt. Ich habe Wurzeln in der Musik fast aller europäischer Kulturen und Länder. Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen Hunderttausende an den Rio de La Plata und brachten ihre Lieder und Instrumente mit. Ausgebildete Handwerker, Intellektuelle, Künstler, arme Schlucker. Sie alle einte neben dem Ärger und Trübsinn des Alltags das eine große Thema: die Anbetung des oder der Geliebten.

Hans-HennerBecker:

Das ist eine Allegorie, also der Tango erzählt über sich selbst, und das tut er mit Unterstützung von zwei Musikern. Ich sag mal, das ist so ein Stück für 8 m² und Steckdose, wo man wirklich mit ganz wenig Mitteln an relativ kleinen Orten diese Atmosphäre schaffen kann.

Erzähler:

Hans-Henner Becker ist der Urheber dieses Tango-Theaters.

Becker:

Wir haben das schon in dieser neu entstehenden, schönen Berliner Salonkultur, was ja etwas ganz Spannendes ist, dass sie wieder beginnt, so in einer großen Wohnung. Da kamen dann so 50 Leute aus dem Bekannten- und Freundeskreis des Mieters. Und da haben wir da gespielt, was sehr intim und sehr schön ist. Ich habe es aber dann noch umgebaut, ohne dass es jetzt Längen bekommt, noch mit einem Bandoneon-Spieler gezeigt werden kann oder auch mit einem Tanzpaar. Wir hatten das im Berliner Umland ein paar Mal gezeigt, und das funktionierte dann auch sehr schön.

Theaterszene *Cafetín del Sur*/Lied

Becker:

Dann habe ich durch die Beschäftigung mit dem Tango festgestellt, dass es in Buenos Aires die ‚sainettes criollos‘ gab – da gibt’s eigentlich kein deutsches Wort dafür, Musiktheater kommt ihm noch am nächsten – in dem auch Tango gezeigt wurde, sehr früh, in den 20er Jahren. Dann habe ich mir gedacht: dann nimm doch mal dieses Genre und versuche für ein nicht spanisch sprechendes Publikum, die Interesse am Tango haben, dieses aufzuarbeiten.

Erzähler:

Vier solcher Tango-Theater-Aufführungen sind im Laufe der Jahre entstanden und auf der *Tangonale* gezeigt worden – eine weitere Erfindung von Hans-Henner Becker. Auf diesem Festival im alternativen Kulturzentrum *Ufa-Fabrik* wollte er die traditionellen Formen des Tango mit künstlerischen Aktionen bereichern.

Becker:

Ein Berliner Künstler hat ein Bühnenbild zum Tango gemalt. Es gab Puppenspiel in dem Stück, auch wieder etwas, das auf Traditionen in Buenos Aires greift. Und wenn man dann anfängt, entdeckt man plötzlich ganz viele spannende Künstler. Eine wunderbare Malerin, die selbst eine begnadete Tangotänzerin ist und in Berlin lebt, die hatte eine völlig verrückte Idee, und eine große Leinwand auf dem Boden ausgebreitet und unter ihre Fußsohlen Farbe gemacht, und dann hat sie mit einem Tänzer, der das auch hatte, ein Tangobild tanzend mit den Füßen gemalt.

Erzähler:

Hans-Henner Becker bot auf der *Tangonale* auch Berliner Ensembles aus anderen Kulturen eine Auftrittsmöglichkeit.

Becker:

Als ich einmal auf einer Milonga war, war plötzlich eine CD drauf. Und da sagte ich mir: Was ist das für eine Sprache, die Musik klang auch etwas ungewöhnlich. Und ich fragte den DJ: Was ist das? Und da sagte er mir, das ist türkischer Tango aus den 20er Jahren aus Istanbul. Nie gehört vorher. Und dann stieß ich tatsächlich auf eine Gruppe junger türkischer Musiker aus Berlin, aus Neukölln, *Olivinn*, die diese Tradition des türkischen Tango wiederbeleben.

Ensemble Olivinn: Kara.**Sinem Altan:**

Sevmek Isterdik/ Lieben wollten wir ist ein eigener Titel von mir, der sich sehr stark an der orientalischen Tangoform orientiert, also sehr an die ornamentale Melodik anknüpft, aber sowohl in Deutsch als auch in Türkisch gesungen wird.

Erzähler:

Die türkische Komponistin und Pianistin Sinem Altan. Sie gehört zum Ensemble *Olivinn*, einem Quartett, das vor einem Jahrzehnt in Berlin gegründet wurde. Es besteht neben der Pianistin aus der türkischen Sängerin Begüm Tüzemen, dem anatolischen Instrumentalisten Özgür Ersoy, der die türkische Langhalslaute Bağlama spielt, und dem Berliner Percussionisten Axel Meier.

Altan:

Es gibt zwei große Schwerpunkte von Olivinn mittlerweile: der erste wurde nach und nach der Tango und später dann die Suche oder die Fusion zwischen Schubert-Liedern, besonders der Winterreise, und anatolischen Liedern. Das ist auch zurzeit unser Focus. Dann haben wir gemerkt, dass unsere Stärke ist, mit anderen Musikern diese Art von Begegnungen und zwischen den Musikstilen eine eigene neue Sprache zu schaffen. Das große Experiment, das *Olivinn* mit dem türkischen Tango macht, ist, dass wir die Bağlama, die anatolische Langhalslaute in die türkische Tangotradition einbringen. Das ist etwas, was noch nie gemacht worden ist.

Erzähler

Olivinn ist außerordentlich experimentierfreudig. Percussion ist im traditionellen Tango nicht vorgesehen, und das Bandoneon hat sich als typisches Tangoinstrument in der Türkei nie durchgesetzt. Das erweiterte Ensemble verwendet beide ohne jegliche Berührungsängste. Ein Ausschnitt aus dem Tango *Mazi*.

Ensemble Olivinn: Kara**Altan:**

Mazi ist der allererste aufgeschriebene türkische Tango. *Mazi* heißt Vergangenheit. Das ist eigentlich ein sehr getragener und sehr schmerzvoller Tango, den wir mit unserer Interpretation ein bisschen mit dem Tempo und mit dem Wesen des Inhalts auf eine Reise schicken. Es ist ein innerer Konflikt, der diesen Schmerz durch die Leidenschaft und das Temperamentvolle hinausbringt.

Erzähler:

Das Ensemble *Olivinn* hat in Berlin die lange Tradition des türkischen Tangos aufgegriffen, die bis in die 20er Jahre zurückreicht, und zumindest die konzertante Form in einer zeitgenössischen Adaption wiederbelebt. Der Tango öffnete dem Ensemble *Olivinn* den Weg zu seinen musikalischen Experimenten. Der wichtigste Impuls kam durch eine Arbeit an der Neuköllner Oper. Sinem Altan hatte eine Einladung als ‚Composer in Residence‘ erhalten und war dort zwischen 2009 und 2011 tätig. In dieser Zeit schuf sie die Partitur von *Tango Türk*.

Szene aus *Tango Türk*/ Musik**Altan:**

Das war ein Musiktheater-Stück mit einer eigenen Geschichte, die sich anhand der Tangolieder-Komposition entwickelt hat. Es war ein Team von deutsch-türkischen Künstlern, die genau auf dieser Spur eine Geschichte entwickelt haben, die den Putsch in den 80er Jahren in der Türkei thematisiert, dann nochmal einen Schritt zurück geht auf die Republik-Gründungszeit und die Zeit im heutigen Berlin auch aufgegriffen hat. Das war mit einem Ensemble von, ich glaube, 10 oder 11 Musikern in einer Orchestration, die so erwünscht war. Das waren die Hauptwurzeln von *Olivinn*, die traditionellen Instrumente aus der türkischen Musik mit den westlichen Instrumenten in der Tangoform zusammenzubringen.

Szene aus *Tango Türk*/Musik**Erzähler:**

Tango Türk war in diesem Jahrzehnt eines der wichtigsten Projekte deutsch-türkischer Zusammenarbeit im Bereich der Musik. Es ist ein weiteres Beispiel für das große, multikulturelle Potential des Tangos und für die einzigartige Vielfalt der Berliner Tangoszene. – Berlin und Lateinamerika – diese kulturelle Beziehung hat vor gut einhundert Jahren mit dem Tango begonnen. In den letzten Jahrzehnten hat sie in allen Bereichen der Musik, der Literatur, des Films, der Kunst, der Wissenschaft und selbst in der Gastronomie einen nie geahnten Aufschwung erlebt. Während das Interesse der Politik an dem großen Kontinent allmählich gesunken ist, hat sich in Berlin die heimliche Kulturhauptstadt der Lateinamerikaner etabliert.

Musik: Astor Piazzolla „Concierto para Quinteto“

Musikliste

1. Stunde

Titel: Deus Xango
Länge: 01:47
Interpret und Komponist: Astor Piazzolla
Label: TROPICAL MUSIC Best.-Nr: 68.842
Plattentitel: Summit

Titel: Tree Song
Länge: 01:10
Interpret und Komponist: René Aubry
Label: HOPI MESA Best.-Nr: 09911-2
Plattentitel: Libre Parcours

Titel: Chile, la alegria ya viene
Länge: 02:20
Interpret und Komponist: Jaime de Aguirre
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film No! von Pablo Larrain

Titel: Péril
Länge: 01:50
Interpret und Komponist: René Aubry
Label: HOPI MESA Best.-Nr: 3085032
Plattentitel: Seuls au Monde

Titel: March of the smallest feet
Länge: 01:50
Interpret: Tin Hat Trio
Komponist: Carla Kihlstedt
Label: RYKODISC Best.-Nr: RCD 16051
Plattentitel: Book of Silk

Titel: Lied guitare
Länge: 01:19
Interpret und Komponist: René Aubry
Label: HOPI MESA Best.-Nr: 3231682
Plattentitel: Refuges

Titel: Barbasso I
Länge: 02:16
Interpret und Komponist: Vitold Rek
Label: Taso Music Production Best.-Nr: TMP 503
Plattentitel: Bassfiddle alla polacca

Titel: Dolores in a shoestand
Länge: 01:05
Interpret: E.S.T.
Komponist: Esbjörn Svensson, Dan Berglund, Magnus Öström
Label: ACT Best.-Nr: 9016-2
Plattentitel: Tuesday wonderland

Titel: Bordunarosa
Länge: 00:57
Interpret und Komponist: Klaus Paier
Label: ACT Best.-Nr: 9478-2
Plattentitel: À deux

Titel: Buenos Aires hora cero
Länge: 07:57
Ensemble: Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker
Komponist: Astor Piazzolla
Label: Sony Classical Best.-Nr: 88875143462

2. Stunde

Titel: La Hora
Länge: 00:40
Interpret: Ensemble
Komponist: Fernando Solanas
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "La Hora de los Hornos" von Fernando Solanas

Titel: Un gallo que canta
Länge: 02:40
Interpret: Ensemble
Komponist: Carlos Chávez
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Venceremos" von Pedro Chaskel

Titel: Mi Buenos Aires querido
Länge: 00:40
Interpret: Carlos Gardel
Komponist: Alfredo Le Pera
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Im Land meiner Eltern" von Jeanine Meerapfel

Titel: Lunático
Länge: 03:16
Interpret: Gotan Project
Komponist: Philippe Cohen Solal, Christoph H. Mueller, Eduardo Makaroff
Label: YA BASTA/DISCOGRAPH Best.-Nr: 6139852; YAB 038 CD
Plattentitel: Gotan Project - Live (2CD's)

Titel: Desembarcos
Länge: 00:40
Interpret: nicht genannt
Komponist: José Luis Casteniera de Dios
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Desembarcos" von Jeanine Meerapfel

Titel: Amiga mia
Länge: 00:40
Interpret: nicht genannt
Komponist: José Luis Casteniera de Dios
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "La Amiga" von Jeanine Meerapfel

Titel: Replay
Länge: 01:10
Interpret und Komponist: René Aubry
Label: Métisse Music Best.-Nr: 210771
Plattentitel: CD: Now

Titel: Aymara
Länge: 00:40
Interpret: Aimé Painé
Komponist: indigenes Volkslied
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Amor América" von Ciro Cappellari

Titel: Phrase 3
Länge: 01:41
Interpret und Komponist: Michael Rodach
Label: TRAUMTON Best.-Nr: 18392
Plattentitel: On air

Titel: keine Angabe
Länge: 01:15
Interpret: Aimé PainTerranova
Komponist: unbekannt
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "In Berlin" von Ciro Cappellari und Michael Ballhaus

Titel: Praia
Länge: 01:55
Interpret: Giorgina Acosta
Komponist: Karim Ainouz
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Praia do Futuro" von Karim Ainouz

Titel: ohne Angabe
Länge: 02:55
Interpret: Benedikt Schiefer
Komponist: Karim Ainouz
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Zentralflughafen Tempelhof" von Karim Ainouz

3. Stunde

Titel: Neujahrsreveille
Länge: 02:42
Interpret: Grammophon Orchester
Komponist: N. N.
Label: Ariola Best.-Nr: 28233XEU
Plattentitel: Aus der Jugendzeit der Schallplatte - Raritäten Kuriositäten

Titel: La Cumparsita
Länge: 01:50
Interpret: Klaus Gutjahr
Komponist: M. Rodriguez
Label: Tango Futur Best.-Nr: 20592
Plattentitel: Das phänomenale Bandonion

Titel: Präludium und Fuge C-Dur
Länge: 00:50
Interpret: Klaus Gutjahr
Komponist: Johann Sebastian Bach
Label: Tango Futur Best.-Nr: 20592
Plattentitel: Das phänomenale Bandonion

Titel: Quejas de Bandoneon
Länge: 01:15
Interpret: Klaus Gutjahr
Komponist: J. J. de dios Filiberto
Label: Tango Futur Best.-Nr: 20592
Plattentitel: Das phänomenale Bandonion

Titel: Jeanne y Paul
Länge: 00:55
Interpret und Komponist: Astor Piazzolla
Label: BELLA MUSICA Best.-Nr: BM31.7032
Plattentitel: Hommage à Astor Piazzolla, Vol. 2: Años de soledad

Titel: ohne Angabe
Länge: 02:55
Interpret: Mitch Kohn
Komponist: unbekannt
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: aus dem Film "Tango Pasion" von Kordula Hildebrandt

Titel: Los Puentes de Berlín
Länge: 00:49
Interpret: La Bicicleta
Komponist: Judith Brandenburg
Label: BerlinAires Best.-Nr: BA2011
Plattentitel: Tango progresivo

Titel: Amor
Länge: 01:55
Interpret: Duna Rolando
Komponist: Hector Stamponi
Solist: Gabriel Battaglia (Gitarre)
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: Theatermusik: Cafetin del Sur

Titel: Tango que visite bailar
Länge: 01:55
Interpret: Duna Rolando
Komponist: Astor Piazzolla
Solist: Gabriel Battaglia (Gitarre)
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: Theatermusik: Cafetin del Sur

Titel: Sevmek Isterdik
Länge: 02:17
Interpret: Ensemble Olivinn
Komponist: Sinem Altan
Label: Rime Records
Plattentitel: Kara

Titel: Mazi
Länge: 01:35
Interpret: Ensemble Olivinn
Komponist: Sinem Altan
Label: Rime Records
Plattentitel: Kara

Titel: Concierto para Quinteto
Länge: 03:57
Interpret und Komponist: Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo
Label: american clave
Best.-Nr: AMCL CD 1013