

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

38

CAMINANDO PASOS CAMINANDO

Schritt für Schritt

Land	Mexiko 1976
Produktion	Patricia Weingartshofer, Mexiko D.F.
Regie	A. Federico Weingartshofer
Buch	A. Federico Weingartshofer/Mitl Valdéz
Kamera	A. Federico Weingartshofer
Schnitt	Ramón Aupart
Darsteller	Ernesto Gomez Cruz Salvador Sanchez Patricia Reyes Spindola
Uraufführung	September 1976, Pesaro
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1,33
Länge	103 Minuten
Sprache	Mexikanisch und Matlatzinca

Inhalt

In einem abgelegenen Indio-Dorf (San Francisco Oxtotilpan), dessen Alltag durch Verlassenheit und Armut gekennzeichnet ist, versucht der Lehrer Eulalio Guardado alles, um diesen Ort, in dem er sich auf Grund eines behördlichen Irrtums befindet, wieder zu verlassen. Er bittet um seine Versetzung in eine Stadt, in der er mehr Bequemlichkeiten finden kann.

Sein anscheinend langweiliger Alltag hat ihm nach und nach gezeigt, welche geringe Überlebens-Chancen die Kinder des Dorfes haben, wie die Dorfbewohner im Kampf gegen den Kaziken des Dorfes unterliegen und wie fern die Zivilisation aufgrund der fehlenden Verbindungswege ist.

Machtlos muß er zusehen, wie Margarito, der Sohn von Flavina, die ihm täglich das Essen zubereitet, an Unterernährung und aufgrund fehlender ärztlicher Hilfe auf dem langen Weg zur nächsten Stadt stirbt.

Der Lehrer entschließt sich, im Dorf zu bleiben und beginnt, sich an Flavina anzulehnen, die dies in ihrer Einsamkeit hoffnungsvoll akzeptiert.

Er sucht nach einer Möglichkeit, eine Straße zu erbauen, die das Dorf der Zivilisation näher bringen soll. Dabei stößt er auf den Argwohn seines einzigen Freundes im Dorf. Rosendo, ein Eingeborener und Rebell, der eifersüchtig über seine Kultur und Ideen wacht, sagt ihm: "Wege bringen nicht nur etwas, sie nehmen auch etwas ... Hoffentlich verlassen nicht alle Leute das Dorf über diesen Weg."

Eulalio, der in der Straße die Rettung des Dorfes sieht, verpflich-

tet die Bauern vertraglich zum Bau der Straße und erhält dabei die Unterstützung des Kaziken, dem wegen des eigenen Vorteils besonders an der Initiative des Lehrers Eulalio gelegen ist.

Vor den Augen des Lehrers überstürzen sich Ereignisse, die sein Vorgehen in Frage stellen: Bauern verschwinden auf unerklärliche Weise, die Frau des Kaziken wird entführt, eine Guerilla bildet sich, der Ziegelbrenner begeht Selbstmord im Dorfgefängnis. Sie rufen die Vergangenheit Eulalios wieder wach: Die Auflösung seiner Bauernfamilie unter ähnlichen Umständen und die endlose Flucht an der Hand seiner Mutter. Er erkennt, daß Rosendo Recht hatte mit der Vermutung, die Straße werde nur für den Kaziken nützlich sein.

Eulalio stirbt, als er versucht, den Brief an die Behörden, in dem sich die Dorfbewohner zum Bau der Straße verpflichten, zurückzuerhalten. Er kann den Fortschritt nicht mehr stoppen.

Noch lernen die Waisenkinder den Boden zu bearbeiten, noch stellen die Witwen weiterhin das Signal auf, das den Leuten in den Bergen anzeigt, daß sich keine Soldaten im Dorf befinden, aber gleichzeitig frißt sich die Maschine, die die unumgängliche Ankunft des Weges lärmend ankündigt, in jahrhundertlang schweigende Erde hinein.

Interview mit A. Federico Weingartshofer

Von Angelika Kettelhack

Frage: Warum erklärst Du das vom industriellen System der mexikanischen Filmproduktion *unabhängige Kino* als – ich zitiere Dich – "die einzige Möglichkeit, eine kinematographische Strömung zu entwickeln, die näher am aktuellen Moment des geschichtlichen Prozesses von Mexiko ist und die nicht den ideologischen Interessen der herrschenden Klasse im Lande entspricht?"

Weingartshofer: Neben aller Problematik, die ein Arbeiten in einer Industrie mit sich bringt, in der die Arbeitsteilung nach Klassen funktioniert, sind es noch andere Faktoren, die ein getreues Abbild des sozialen Systems dieses Landes liefern und die vor allem verhindern, daß das Kino sich entwickelt. Einige dieser Aspekte sind: Die kommerzielle Zensur (Rentabilität der Filme) und die institutionelle Zensur (Ideologie der Filme), die wir in zweifacher Hinsicht in Frage stellen: einmal als Cinephile, die ein Verleihsystem mit ansehen müssen, in dem mehr als 60 % amerikanische Filme gezeigt werden, zum anderen als Cineasten, die sich verpflichtet fühlen, mit dem industriellen Kino eines Sub-Hollywood zu brechen.

Außerhalb des industriellen Systems zu arbeiten, bedeutet für uns einen weiteren Vorteil: Die Arbeitsteilung erfolgt nach den Fähigkeiten der Mitarbeiter, was eine individuelle und kollektive Entwicklung zur Spezialisierung und zur Team-Produktion erlaubt.

Weil für uns keine kommerzielle Zensur besteht und wir von keiner staatlichen Institution abhängig sind, betreffen uns die genannten beiden Arten der Zensur nicht. Auf der anderen Seite, und das ist ein eher praktischer Grund, kann ein reduziertes Filmteam sich besser homogenisieren und sich den sozialen Gegebenheiten des Drehortes leichter anpassen.

Frage: Mit welchen Mitteln habt Ihr SCHRITT FÜR SCHRITT produziert?

Weingartshofer: SCHRITT FÜR SCHRITT wurde von der Gruppe, die den Film drehte, finanziert. Diese Gruppe, die sich für den

Film zusammenfand, hat ihre Beziehungen durch den Film geschaffen und gefestigt.

Frage: SCHRITT FÜR SCHRITT, die Schilderung eines alltäglichen sozialen Problems, spielt auf dem Lande. Es geht Euch aber wohl nicht nur um die landwirtschaftlichen Probleme, sondern auch um die Frage der Integration der Ureinwohner Mexikos in die heutige Zivilisationswelt?

Weingartshofer: Diese Frage betrifft eine umfassende existentielle Überlegung, einmal, weil die Bevölkerung Mexikos größtenteils aus Bauern besteht und weil wir Realisatoren als Angehörige einer privilegierten Klasse die Probleme der Mehrheit behandeln müssen, da diese selber keinen Zugang hat zum Film als einer Sprache, die sie benutzen kann. Wir als kolonialisierte Klasse müssen unsere Wurzeln im Volk suchen, in seiner Art, die Realität anzugehen. Deshalb ist SCHRITT FÜR SCHRITT ein Film über die Kommunikation, eine Diskussion über die Entwicklung, wie auch ein Film über das Alltägliche, das Alltägliche des Überlebenskampfes für ein Leben, nicht wie wir es kennen, sondern das Leben der Campesinos an der Grenze zum Tod. Bei ihnen ist der Tod Bestandteil des Alltäglichen.

Hier glauben wir das Kino, die Sprache, die Ideologie zu finden, die eine Realität bloßstellen, die uns fremd und unbekannt ist, die aber dieses Land ökonomisch und moralisch genährt hat.

Das Interview wurde im Dezember 1976 in Mexico-City geführt

Patricia Weingartshofer (Produktionsleitung) über die Beziehungen der Arbeitsgruppe zu dem Matlatzinca-Dorf San Francisco Oxtotilpan im Bundesstaat Mexiko:

Während zwei Jahren, jeweils an Wochenenden, bauten wir die Beziehungen zu der Matlatzinca-Gemeinde auf. Die Verbindungen waren rein sozialer Art, gegenseitiges Kennenlernen auf der Basis von großem Respekt auf beiden Seiten. Als die Beziehungen erst einmal hergestellt waren, fragten wir sie um die Erlaubnis, den Film zu drehen. Wir erzählten ihnen, worum es sich handeln sollte und baten sie um Mitarbeit. In diesem Punkte waren wir äußerst vorsichtig, denn normalerweise ändert sich, wenn in einer Gemeinde ein Film gedreht wird, für kurze Zeit die ökonomische Infrastruktur, da sich die Bewohner schnell daran gewöhnen, Geld zu verdienen. Wir berieten uns mit Soziologen und Ethnologen, die zwei Jahre in der Gemeinde gelebt hatten und kamen überein, daß wir ihnen am besten das zahlten, was sie durch ihre normale Arbeit verdienten, zusätzlich Mahlzeiten. So verfahren wir und das Ergebnis der Arbeit als auch der Beziehung wuchs; wir sind soweit gekommen, daß die Dorfbewohner, wenn sie heute in die Hauptstadt kommen, uns besuchen, und auch wir sind oft zu ihnen gefahren.

Die Beziehungen der Arbeitsgruppe – Techniker und Darsteller – haben sich von der Vorbereitungsphase über die Dreharbeiten bis zur Endfertigung jeden Tag mehr gefestigt, so daß SCHRITT FÜR SCHRITT nur der Ausgangspunkt unserer Lehrzeit war und wir augenblicklich mit fünf weiteren Gruppenmitgliedern den Film eines Freundes und dann den nächsten Film von Federico vorbereiten. Wir arbeiten schon ab Drehbuch alle zusammen, damit wir das, was wir gelernt haben, in den beiden Filmen, die wir dieses Jahr (1977) drehen werden, anwenden.

Mehr als ein einfaches Zeugnis von Tomás Pérez Turrent

Es ist viel gesprochen worden über den Film SCHRITT FÜR SCHRITT von Federico Weingartshofer, einem jungen Absolventen der Filmhochschule CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos).

Weingartshofer hat durch seine Kameraarbeit mehr als ein Mal bewiesen, daß er sich in das industrielle Kino-System eingliedern kann, aber als Regisseur wollte er einen anderen Weg gehen. Nach seinem zweiten Film SCHRITT FÜR SCHRITT zu urteilen, und wenn man den Mangel an guten jungen Kameramännern in der Industrie bedenkt, müssen wir annehmen, daß Weingartshofers Entschluß genau richtig war. Sein Film ist aus verschiedenen Gründen einer der besten in den letzten Jahren.

Der Film wurde dem Publikum zwei Tage lang im Salon Rojo (Roten Saal) der Cineteca Nacional (Nationalen Kinemathek) und innerhalb der Reihe 'Diez estrenos internacionales' (Zehn internationale Erstaufführungen) gezeigt.

Das ist eigentlich nicht der Vorführungsrahmen, den dieser Film verdient, aber fürs erste müssen wir uns zufriedengeben. SCHRITT FÜR SCHRITT, gedreht in 16 mm außerhalb aller etablierten Kanäle (sogar außerhalb des CUEC) und auf vollkommen unabhängige Art, hat natürlich keinen Zugang zu der großen kommerziellen Distribution. Der Film scheint dazu verurteilt zu sein, in Kino-Klubs vorgeführt zu werden und in anderen verkümmerten Kanälen und unbedeutenden Zirkeln der unabhängigen Vorführung. Im Gegensatz dazu scheint der Film eine weite Verbreitung auf dem europäischen Markt zu bekommen, wo das Distributions-System des 'anderen Kinos' größer und perfekt organisiert ist.

SCHRITT FÜR SCHRITT war auf dem internationalen Festival des jungen Films in Pesaro (Italien) im September 1976 von zwölf mexikanischen Wettbewerbsbeiträgen der Film, der am meisten Anklang fand. Außerdem zählten die FIPRESCI-Kriker, die im November 1976 in Mexiko-Stadt ihren Kongreß abhielten, SCHRITT FÜR SCHRITT zu den drei interessantesten mex. Filmen. Insofern kann schon von einer minimalen Karriere und von einer minimalen Distribution in einigen europäischen Kreisen gesprochen werden, während er hier in seiner eigenen Umwelt, für die er produziert wurde, dazu verurteilt sein wird, wie wir schon sagten, in Zufalls-Vorführungen herauszukommen.

Man kann sich fragen, ob das Interesse, das das Publikum und die ausländische Kritik gezeigt hatten, durch das Exotische, das Pittoreske oder Folkloristische des Films hervorgerufen wurde. Keineswegs, denn er ist weit entfernt von allem Exotischen, Pittoresken und Folkloristischen. Kurz und gut, es handelt sich um ein wirklich modernes Werk (ohne Anführungszeichen) sowohl in seiner Erzählform als auch in seiner Realitätssehweise, indem in einen Spielfilm die soziale, kulturelle und ethnologische Wirklichkeit integriert wird, indem in einer Reihe von sozialen, politischen und ethnischen Problemen das Problem der Identität das Schwergewicht erhält.

SCHRITT FÜR SCHRITT berichtet von dem Bewußtwerdungs-Prozeß des Dorfschul-Lehrers Eulalio Guardado (Ernesto Gómez Cruz), einem Menschen, der seine eigene Herkunft vergessen und sich seinem eigenen Ursprung entfremdet hat. In einem gottverlassenen Nest kämpft Eulalio mit bestem Willen, um den Seinen den Segen des Fortschritts und der Zivilisation zu bringen. Die nötigen Schritte für die Konstruktion einer Straße, die das Dorf mit dem Rest der Welt verbinden soll, sind sein letztes Werk, während er auf die Versetzung an einen anderen, weniger unwirtlichen Ort wartet. Eulalio fristet sein Leben, umgeben von den Zeichen seiner Entfremdung (die 'Playboy'-Puppe an der Wand) und in der Hoffnung auf die sporadischen Besuche eines ambulanten Händlers, der ihm die Echos seiner Entfremdung bringt (Zivilisation und Fortschritt in Form einer 'durch Farbe verschönten' Photo-geschichte und einiger Lieder.)

Inzwischen erlebt er verzweifelt aber machtlos das Sterben eines seiner Schüler auf Grund von fehlender Medizin. Treuherzig versucht er Kenntnisse über bessere Ernährungsmethoden zu verbreiten. Für ihn würde die Straße den Fortschritt und somit Rettung für die Gemeinde bringen. Dieser Mann fördert den Segen der Zivilisation mit Hilfe einiger Postkarten, die er aus Mexiko angefordert hat und die die wichtigsten Gebäude der Hauptstadt unter Beweis stellen. Diese zeigt er seinen Schülern im Unterricht und lehrt sie gleichzeitig – in einer wahrhaft meisterlichen Sequenz – 'Das Funktionieren der Ampeln'.

Eulalio durchläuft schließlich einen Bewußtwerdungs-Prozeß und findet zu seinem Ursprung zurück durch die Beziehung zu einer Frau seiner eigenen Rasse: Flavina (Patricia Reyes Spindola), deren Mann aus ökonomischen Gründen umgebracht wurde und deren Sohn, Schüler von Eulalio, auf Grund fehlender Medikamente

und ärztlicher Versorgung gestorben ist. Durch diese Beziehung findet Eulalio nach und nach zu sich selbst und seinem Ursprung (die Erinnerung an seine Eltern, die unter ähnlichen Umständen umgebracht wurden wie er sie jetzt mit ansehen mußte). Aber es handelt sich nicht nur um die Entdeckung und Bestätigung einer individuellen Ich-Findung, sondern vielmehr um den Weg einer sozialen und politischen Entwicklung.

Der Fortschritt ist für den, der gekämpft hat, nur die Idee des Fortschritts. In bestimmter Form ist es der Fortschritt im wahren Sinne des Wortes. Die Straße, für die er gekämpft hat, nützt nur denen, die die ökonomische Macht in Händen haben (die nur die Esel der anderen zu vergiften brauchen, um ihre Interessen zu schützen). Sie hilft dem Kaziken, macht die Ausbeutung des Dorfes einfacher und effektiver, erleichtert das Werk der repressiven Kräfte. Das soll nicht heißen, daß es darum geht, eine utopische 'Unberührtheit' (entsprechend den bekannten reaktionären Thesen) zu erhalten, sondern darum, sich dem kulturellen und materiellen Völkermord zu widersetzen. Sobald Eulalio die wirkliche Situation bewußt geworden ist, opfert er sein Leben dem neuen Kampf.

Im Film ist ständig eine Guerilla-Truppe präsent: Unsichtbar, aber vorhanden durch die Verbindung zu den Leuten des Dorfes und die Kontaktaufnahme mit Hilfe von Blechtellern oder Spiegeln, die durch das Reflektieren der Sonnenstrahlen als Signale dienen. Ein flüchtiges Erscheinen ihrer Schatten, bis ein entgegengesetztes Ziel angezeigt wird durch das Marschieren einiger Militäristiefel. Beide Gegenwarten lassen sich mehr fühlen und erraten als sehen. Andererseits können die Aktionen dieser Gruppe, wie die Entführung der Frau des Ladeninhabers, offensichtlich mit der Komplizenschaft des Dorfes rechnen. Natürlich weiß man nicht, wer dieser Gruppe angehört, noch was sie vorhat oder wie ihre politischen Vorstellungen sind. Man kann nur annehmen, daß es sich um eine organisierte Vorhut handelt, die eine Art Klassenkampf heraufbeschwört. Diese Gegenwart bedeutet keine romantisch-revolutionäre Schwärmerei und ist auch nicht die Aufforderung zum bewaffneten Kampf als einziger Lösung (denn man weiß nichts über die Truppe). Mit ihrer Anwesenheit ergibt sich nur eine andere Wahl als der offiziell verordnete Fortschritt.

Weingartshofer erzählt seine Geschichte auf eine ganz entdramatisierte Weise, was ihm erlaubt, nicht in diese superleidenschaftliche Hysterie zu verfallen, die ein Markenzeichen des mexikanischen Kinos zu sein scheint. Und er vermeidet jedes Ausgleiten ins Melodramatische. Andererseits, wahrscheinlich wegen dieses Prinzips, sind die Darsteller sehr gut geführt. In einer homogenen Mischung aus Berufsschauspielern und Laiendarstellern aus San Francisco Oxtotilpan, wo der Film gedreht wurde, ist Salvador Sánchez wie gewohnt sehr gut, aber vor allem die erstaunlichen Interpretationen von Ernesto Gómez Cruz und Patricia Reyes Spindola sind brilliant. Weingartshofer nimmt einige Techniken und Formen des Dokumentarfilms und gleicht sie dem Spielfilmentwurf an (und füllt somit den unechten Abgrund) und verschmilzt die beiden Filmgattungen. Das Resultat: Ein so wirkungsvolles Abbild der Wirklichkeit, daß sie uns von den Darstellern gelebt erscheint, daß sie uns den Rhythmus der Tage und der Arbeiten dieser vergessenen Welt aufzwingt. Auf der anderen Seite scheut sich der Filmemacher nicht, zu gewissen Darstellungsmechanismen des traditionellen Kinos Zuflucht zu nehmen, doch ohne sie zu manipulieren oder mit ihnen den Zuschauer zu manipulieren, so wie es dieses Kino immer gemacht hat.

Man könnte einige schwache Stellen nennen, deren Grund nicht die Mittellosigkeit ist, denn im Allgemeinen war diese vorteilhaft für den Film. (Zu den schwachen Stellen zählt der Tod Eulalios, der unglaublich und schlecht gefilmt wirkt). Aber wichtig ist für den Film als Ganzes gesehen die dialektische Sehweise der Realität und die konstante Echtheit, die bis zur Entdeckung der volkstümlichen Einstellungen geht. Alles in allem verliert sich Weingartshofer nicht in simpler Wirklichkeitsabbildung, es sei denn, um in angemessener Weise eine wahrheitsgetreue Analyse zu liefern.

Tomás Pérez Turrent, Mas alla del simple testimonio, in : Cine, Mexiko-City, 16. 2. 77, S. 46 ff.

Federico Weingartshofer über das 'unabhängige Kino' in Mexiko

Eine Skizze vom *Unabhängigen Kino* (das bisher wirklich nur außerhalb der Film-Industrie besteht) zu geben, erfordert viel Arbeitsaufwand und genügend Zeit, um sie genau herzustellen, da alle Information verstreut und verworren ist. Denn bisher hat sich kein Regisseur und keine Gruppe von Cineasten damit befaßt, eine mögliche ästhetische Position zu beziehen, um die Umstände, besonderen Eigenschaften und Ziele des *Unabhängigen Kinos* in Mexiko klar zu definieren. Alle unabhängigen filmtheoretischen Erklärungen waren bisher spontane, anarchistische und unartikulierte Einzelbemühungen der unterschiedlichsten Filmemacher. Trotzdem ist es möglich, kurz zu skizzieren, was das *Unabhängige Kino* in Mexiko bisher geleistet hat.

An erster Stelle müssen wir auf die Experimentalfilm-Wettbewerbe von 1965 und 1967 hinweisen. Diese zeichnen sich vor allem durch die Unterstützung der Film-Industrie aus. Ihr Ziel ist es, neue Filmemacher zu entdecken und heranzubilden, damit die Filmindustrie erneuert und vergrößert wird. Die Resultate, die insofern interessant waren, als sie den gesteckten Zielen genügten, waren nicht durch die Suche nach einer neuen Film-Sprache gekennzeichnet und boten keine kritische Haltung gegenüber der mexikanischen Realität.

Aus diesem Wettbewerb gingen folgende Regisseure, die heute für das industrielle Kino arbeiten, hervor: Alberto Isaac, Archibaldo Burns, Sergio Vejar, Salomón Laiter etc. Diese Erfahrungen werden sich nicht wiederholen.

An zweiter Stelle muß das Kino erwähnt werden, das im Universitätszentrum C.U.E.C. (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) und in der Filmabteilung der Universität von Mexiko (U.N.A.M.) gemacht wird.

Die Produktion der Filmschule wird dadurch gekennzeichnet, daß es sich um Schüler-Übungen in Super 8 und 16 mm für die jeweiligen Abschluß-Examina handelt. Das bedeutet, daß ideologische und Stil-Richtungen heterogen sind und keine endgültige ästhetische Position einnehmen. Die technische Qualität läßt in den meisten Fällen sehr zu wünschen übrig.

Auf der anderen Seite fördert der Fachbereich für Kulturvermittlung der Universität U.N.A.M. die Produktion von Langfilmen in 35 mm, deren Realisierung die Aufgabe von C.U.E.C.-Absolventen sein sollte. Hiermit wird – über das technische Niveau hinaus – der Anspruch auf eine ideologische Orientierung und ästhetische Position des mexikanischen Kinos erhoben, wenn auch am Ende dieser Fachbereich nur drei Produktionen herausbrachte. *El cambio (Der Wechsel)* und *Meridiano 100 (der 100. Breitengrad)* von Alfredo Joscowitz sowie *De todos modos Juan te llamas (Du heißt auch nur Juan)* von Marcela Fernández Violante haben sich in die Industrie eingegliedert: Die Universität hat diese Produktionen über das kommerzielle Netz des industriellen Systems verliehen. Dennoch ist es ein interessanter Versuch, ein wirklich nationales Kino mit kritischem Bewußtsein und unterschiedlichem Qualitätsniveau herzustellen.

An letzter Stelle muß noch die Bewegung des Super-8-Films erwähnt werden, die seit 1968 besteht. In ihr trafen sich Leute mit Filmerfahrung wie auch reine Amateure, die durch den großen Aufschwung des mexikanischen Kinos verlockt wurden. Einige interessante Arbeiten lassen erwarten, daß verschiedene talentierte Persönlichkeiten später in die Industrie gehen werden. Die Merkmale sind mehr oder weniger die gleichen wie in den beiden weiter oben dargestellten Bewegungen: Unterschiedlichkeit der ideologischen und ästhetischen Positionen, eine vielseitige Handhabung der Filmtechnik und sehr unterschiedliche Haltungen in Bezug auf die historische Realität Mexikos.

Ausgehend von der vorher erwähnten Situation stellte sich Anfang 1975 eine Gruppe von C.U.E.C.-Absolventen die Aufgabe, das unabhängige Kino auf eine andere Art und Weise in Angriff zu nehmen.

Eines der Hauptmotive war es, die Problematik der mexikanischen Realität zum Ausdruck zu bringen, frei von allen Mystifikationen,

allen Mythen, allen Gemeinplätzen, die aus dem mexikanischen Film ein Kino gemacht haben, das nur selten die ökonomische, politische und soziale Realität des Landes mit einem objektiven Bewußtsein durchdenkt und abbildet. Sie wollten ein Kino der Charros, der dekadenten Melodramen, der humoristischen Geschichts-Rechtfertigungen überwinden und einige andere Spielarten des kommerziellen Kinos, dessen Ziel es war, die löwenartige Geldgier der Privatproduzenten zu stillen, die nichts von der gewaltigen Möglichkeit des Kinos als Industrie und Kunst zur ideologischen Formung des mexikanischen Volkes wußten.

Man muß sich das Kino als Kunst und nicht als kommerzielles Produkt aneignen, das heißt, es ist notwendig, Thema und Form unserer Filme nach dem historischen Moment, in dem wir leben, und nach dem historischen Prozeß des Landes auszurichten. Wir sind auf der Suche nach einer Filmsprache, die geeignet ist, unsere Realität auszudrücken, und mit der die entscheidende Bewußtseinsbeeinflussung des mexikanischen Zuschauers in Bezug auf seine Sensibilität, seinen Geschmack und sein Filmverständnis erreicht werden kann.

Wir glauben fest, daß die übernommene Verpflichtung, die tatsächliche mexikanische Realität auszudrücken, nur durch die Entdeckung einer Filmsprache verwirklicht werden kann, die aus dem Bewußtsein hervorgeht, das die Filmemacher von ihrer eigenen historischen Lage haben.

Andererseits könnte man denken, daß die ökonomische Härte, die spärlichen technischen Mittel, mit denen wir rechnen, eine Einschränkung unserer Vorhaben mit sich bringen. Wir sind sicher, daß das Gegenteil der Fall ist. Die Tatsache, mit geringerer ökonomischer Unterstützung und mit einem reduzierten Filmteam zu rechnen, ist auch eine ästhetische Position, die wir als Gruppe angenommen haben. Unser Ziel ist nicht das aufsehenerregende, auffällige Kino, das sich damit begnügt, den Zuschauer mit belanglosen Geschichten zu zerstreuen.

Ein Kino, das darum kämpft, eine Position im historischen Prozeß des Landes zu beziehen, das versucht, auf allen Gebieten zum Humanismus aufzurufen, muß den Fetisch des aufgeblähten Gummielefantens zum Platzen bringen: die bombastische Konzeption eines hohlen Kinos, das sich mit den Zirkusspielen begnügt, denen eine imperialistische Haltung zugrunde liegt.

Biofilmographie

Federico Weingartshofer, geboren 1946 in Mexico City. Ab 1968 Ausbildung an der Filmhochschule CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematograficos). Arbeitete als Kameramann an 47 Kurzfilmen (einige davon drehte er auch in eigener Regie). Er gehört zum Team von Leobardo Lopez, das 1968 *El grito* (Der Schrei) drehte, ein Zeugnis der Studentenbewegung jenes Jahres. Als Kameramann arbeitete er an *Crates* (1970) von Alfredo Joskowitz und an *Derrota* (1972) von Carlos Gonzales Morantes mit, zwei Produktionen des CUEC. Seinen ersten eigenen Langfilm drehte Weingartshofer 1971 mit *Quizá siempre si me muera* (Wer weiß, ob ich sterbe). 1976 folgte *CAMINANDO PASOS CAMINANDO*.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der
deutschen kinemathek, berlin 30, welschstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: angelika kettelhack
druck: b. wollandt, berlin 31