

9. internationales forum des jungen films

berlin
22. 2. – 3. 3.
1979

36

ANACRUSA O DE COMO LA MUSICA VIENE DESPUES DEL SILENCIO

Anakrusis oder wie die Musik nach der Stille
kommt

Land	Mexiko 1978
Produktion	SINC S.A., Mexiko
Regie, Buch	Ariel Zúñiga
Kamera	Luc Toni Kuhn, Antonio Ruiz, Santiago Navarrete, Jesús Zavala
Montage	Ariel Zúñiga
Musik	Alicia Urreta, J.S. Bach, F. Schubert
Ton	Bernardine Lighthart, José Luis Pérez R.
Produktionsleitung	Sonia Fritz
Standfotos	Véronique Godard, Guillermo Navarro
Script-Girl	Aurora Mosso
Darsteller	Adriana Roel (Victoria) Carlos Castanón (Julián) Juan Angel Martinez (Kommandant) Eduardo López Rojas (Polizist) Sergio Calderón (Polizist) Alma Levi (Sekretärin) Pedro Damián (Angestellter) Francisco Ibarra (Angestellter) René Gatica (Student) Ricardo Fritz (Student) Felicita Vázquez (Frau)
Uraufführung	13. 1. 1979 im Museo Nacional de Antropología, Mexiko-Stadt
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	102 Minuten

Inhalt

Victoria ist eine bürgerliche Frau mittleren Alters auf der Suche nach sich selbst, geschieden von ihrem Mann, Mutter einer Tochter, die ihren eigenen Weg geht. Sie kämpft darum, das Erreichte zu festigen: ihre ökonomische Unabhängigkeit und ihr Leben als Kunstdozentin. Während sie so auf sich konzentriert ist und glaubt, daß das politische und soziale Geschehen sie nichts angeht, wird sie plötzlich mit der Wirklichkeit konfrontiert. Ein Vorfall, wie er immer wieder täglich passiert, verändert ihre Einstellung zum Leben.

Aurelia, ihre Tochter, verschwindet: sie soll gekidnappt worden sein, wie ein anonymes Anrufer mitteilt. Die Situation ist eindeutig, aber die Umstände sind zweifelhaft. Die Zweideutigkeit ist

nicht zufällig, sondern bestimmt die Beziehung ihrer Klasse zur sozialen Wirklichkeit.

Victoria versucht zunächst auf legalem Weg, ihre Tochter wiederzufinden, wobei sie auf ein bürokratisches System trifft, das sie bis dahin nicht kannte; aber ihre Suche bleibt ergebnislos. Sie ruft einen Freund zu Hilfe, einen Musik liebenden Journalisten, der wie sie isoliert lebt auf der Suche nach seiner eigenen Utopie. Victoria zieht vorübergehend zu Julián, wo die von anonymen Telefonanrufen Eingeschüchterte hofft, sich etwas erholen und das Ausmaß des Geschehens ermessen zu können.

Sie nimmt allmählich die äußere Wirklichkeit wahr, und die Möglichkeit für Veränderungen deutet sich an. Alles um sie herum bleibt weiterhin zwielichtig bis zu dem Augenblick, in dem sie vom Tod ihrer Tochter erfährt und sich einer zynischen Macht stellen muß. Sie lernt deren Spielregeln kennen, als sie sich entscheiden muß, ob ihre Tochter in einem Massengrab oder einer einzelnen Grabstätte beigesetzt werden soll.

Sie läßt sich in eine neue Suche ein: den täglichen Schrecken zu entlarven, in dem jene leben, deren Anzahl wächst, die nach verschwundenen Familienangehörigen und Kollegen suchen.

ANAKRUSIS ist mehr eine Reflexion über die Skepsis als die Formulierung einer These. Der Titel deutet dies an: er bezieht sich mehr auf das, was kommen wird, als auf das, was bereits geschehen ist.

(Anmerkung: Nach Auskunft des Regisseurs beruht die geschilderte Geschichte auf einem tatsächlichen Fall, der sich in ... zutrug, bei dem erst die Tochter und dann die Mutter, die sie suchte, spurlos verschwanden; der Fall ist durch eine Zeitungsnotiz dokumentiert.)

ANAKRUSIS – enzyklopädisches Stichwort

Anacrouse (anacr'u:z, frz.; von griech. anacrousis, Aufschlag)
→ Auftakt.

Auftakt (frz. anacrouse; ital. anacrusi, engl. upbeat) heißt der Anfang einer Melodie auf unbetontem Takteil. Er kann aus nur einer (häufig im deutschen Volkslied) oder aus mehreren Noten bestehen (z.B. Marschmusik, Fugenthemen der Barockzeit). Beim Dirigieren bezeichnet man als A. den Taktschlag vor dem Einsatz von Orchester oder Chor, unabhängig davon, ob dieses Einsatzzeichen auf betonten oder unbetonten Takteil fällt. – Bis um 1800 sind ein kurzer und ein längerer A. zu unterscheiden. Der kurze A., oft nur in der Melodiestimme, gilt als Zusatz zum 1. Takt. Daher schließen solche Sätze – wie in neuerer Zeit auch bei Hindemith (z.B. op. 11, 2, 3. Teil) – mit einem vollen Takt. Der längere A. gilt dagegen als unvollständiger Takt; für seine Umbildung zu einem ganzen Takt gibt es vor allem 3 Mittel: Dehnung des Anfangsmotivs, das dann erst beim 2. Einsatz auftaktig erscheint (besonders häufig im 16. Jh.); nur die Melodiestimme setzt auftaktig ein, die Begleitstimmen beginnen vorher volltaktig (besonders häufig in Generalbaßstücken); Notierung mit Pause zu Anfang (noch bei Beethoven, z.B. 5. Symphonie, 1. Satz). Seit dem 19. Jh. gilt die Regel, daß auch der längere A. ohne vorausgehende Pause notiert wird; A. und Schluß sollen sich zu einem Takt ergänzen. (...)

(aus: Riemann, Musiklexikon; 12. Auflage, Mainz 1967)

Das unabhängige Kino in Mexiko

Zwei Meinungen

I. Jorge Ayala Blanco
Das subindustrielle Kino

Es will 'sich aus der Entfremdung lösen'. In Wirklichkeit setzt es die Suche nach einer authentischen mexikanischen Realität fort, die 1953 mit Arbeiten begann, die außerhalb der Industrie verwirklicht worden waren wie *Raíces* (Wurzeln, R: Benito Alazraki, 1953) oder *Torero* (Torero, R: Carlos Velo, 1956) und die später nur noch sporadisch als Experimentalfilme auftauchten: entweder ganz spontan wie *El brazo fuerte* (Der starke Arm, R: Giovanni Korporeal, 1958) und *En el balcon vacio* (Auf dem leeren Balkon, R: Jomi Garcia Ascot, 1961) oder im Schutz eines Wettbewerbs wie alle Filme von *La formula secreta* (Die Geheimformel, R: Rubén Gámez, 1965) bis zu *Juego de mentiras* (Spiel der Lügen, R: Archibaldo Burns, 1967).

Seit 1968 spielt sich dieses subindustrielle Kino in drei verschiedenen Formen ab:

- als Auftakt (Trampolin, Visitenkarte) für debütierende Filmemacher, die später in die Industrie einsteigen wollen (wie Cazals), oder solche, die Prestige sammeln wollen, um sich wieder in die Industrie einzugliedern (wie Ripstein);
- als Stilübung, als Selbstzweck aus Dilettantismus (wie bei Gelsen Gas' *Anticlimax*, 1969) oder aus der Notwendigkeit der Film- schulausbildung (wie bei den Absolventen des *Cuec*);
- als Produktionskunststück, das bei einem zehnfach geringeren Kostenaufwand größere künstlerische Freiheiten erlaubt als die Industrie. Da es aber auf dem parallelen Verleihsektor keine Kinos gibt, die die Kosten wieder einspielen, denken diese Filmemacher stets daran, sich wieder in die Polypenarme des Monopolverleihs 'Películas Nacionales' zu begeben, dem sich die am wenigsten offensiven Filme dieses Kinos bereits ausgeliefert haben, nämlich *El topo* (1970) von Jodorowsky, *Reed – Mexico insurgente* (Reed – Mexiko in Aufruhr, 1970) von Leduc und *Los meses y los días* (Die Monate und die Tage, 1970) von Bojórquez.

Die Vorzüge des subindustriellen Kinos bestehen darin, das Experimentieren bis zur letzten Konsequenz zu treiben und trotz der Spärlichkeit der Produktionsmittel ein Höchstmaß an Wirklichkeitsnähe zu erreichen. Doch seine Nachteile sind evident: die Unmöglichkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit, das investierte Geld wiederzusehen; die Degenerierung unabhängiger Filme zu Objekten des gleichgültigen Konsums in studentischen Filmclubs oder zu Skandalobjekten von Luxuskinos (jener mexikanischen Spezies der Filmkunsttheater).

Dieses Kino bezahlt also seine Dynamik und sein manchmal durchscheinendes Schuldgefühl mit dem Scherbenegericht und der Auszehrung. Und in Wirklichkeit machen all diese Zwänge es zu einem durchaus abhängigen Kino, das lediglich außerhalb, unabhängig von der Industrie, doch immer mit einem neidischen Blick nach Churubusco, hergestellt wird. Das tatsächlich unabhängige Kino ist das Kino der revolutionären Militanz, das marginale Kino.

Quelle: Jorge Ayala Blanco, Das mexikanische Kino auf der Suche nach seiner Identität; in: Peter B. Schumann (Hrsg.), Kino und Kampf in Lateinamerika (Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos); 264 S., S. 186 f., München-Wien 1976.

II. Ariel Zúñiga/Filmemacher Das Beispiel ANAKRUSIS

1

Es gibt weder eine umfassende Definition des unabhängigen Kinos noch eine von allen Betroffenen akzeptierte. Im allgemeinen versteht man darunter jenes Kino, das aufgrund seiner Arbeitsmethoden, besonders seiner sozialen Produktionsverhältnisse, seiner sozio-politischen Zielsetzung und seines formalen Anspruchs dafür eintritt, sich von dem Kino zu trennen, das die mexikanische Industrie auf staatlicher oder privater Ebene herstellt.

2

Es ist die Wirkungslosigkeit dieses privaten oder staatlichen Industrie-Kinos, die dem unabhängigen Kino gerade in diesem Augenblick Legitimität und Geltung verschafft (allerdings scheinen sich viele Filmemacher dessen noch nicht bewußt zu sein): die ästhetische und ideologische Wirkungslosigkeit angesichts der politischen und sozialen Entwicklung des Landes, die eine Antwort verlangt.

3

Obwohl das unabhängige Kino Schritte hinsichtlich der sozialen Produktionsverhältnisse, der wirtschaftlichen Verwendung der Mittel und des formalen Experiments unternommen hat, konnte es dennoch gewisse Kinderkrankheiten des veralteten industriellen Kinos nicht vermeiden, die tatsächlich verhinderten, daß es sich so entwickeln konnte, wie die objektiven Bedingungen es verlangten.

So könnte man als Beispiel für den technischen 'Fortschritt' die Synchronisationsmethoden erwähnen, den Ton (der technisch erträglich und politisch verlogen ist) oder die Einfallslosigkeit bei der Montage (sofern man das im mexikanischen Kino typische Aneinanderkleben von Bildern überhaupt Montage nennen kann). Oder das Fehlen von kulturellen und also kinematografischen Leitbildern für Verleih und Vertrieb. Und bei den Filmemachern ließe sich ein hohes Maß an Selbstzensur ausmachen, das besonders durch den Mangel an Vertriebsmöglichkeiten im Land bedingt wird.

4

Die Filmarbeit an ANAKRUSIS geschah unter Bedingungen, die für das unabhängige Kino und seine Konsolidierung als eine Bewegung innerhalb der mexikanischen Kinematografie günstig waren wie z.B. die Spaltung der Schauspieler-Gewerkschaft. So ließ sich der Film innerhalb kürzester Zeit (3 Wochen) mit einem Minibudget (ca. 30.000 DM) drehen. Die Isolierung des Films in einer Bewegung, für die wenige eine Perspektive sehen, begrenzt die Möglichkeiten eines einzelnen Films ohne Bezugspunkt. Abgesehen von seinen besonderen Charakteristika hat der Film zwei Ziele: die Kontinuität eines unabhängigen Kinos zu demonstrieren, das in den letzten Jahren die wichtigsten Beispiele des mexikanischen Kinos hervorgebracht hat (*La formula secreta* von Rubén Gámez/1965, *La hora de los niños* von Arturo Ripstein/1969, *Reed: México insurgente* von Paul Leduc/1970 etc.); und den Geist der ästhetischen Erneuerung und des theoretischen und praktischen Experimentierens aufrechtzuerhalten, der die besagte Kontinuität nährt.

5

Die innere Struktur von ANAKRUSIS stellte uns vor einige Beschränkungen und einige Notwendigkeiten:

- um der Gültigkeit unseres Kinos Dauer zu verleihen, müssen wir höchste technische Qualität von Bild, Ton, Schnitt etc. anstreben;
- wir müssen eine Linie außerhalb des schlecht erforschten und schlecht gemachten Kinos finden, fern ab vom 'Elitismus' und von der 'sozialen Demagogie';
- unser Hauptfeind ist nicht das schlechteste industrielle mexikanische Kino, ebensowenig wie das von den multinationalen Gesellschaften produzierte, fabrizierte und von Verleihern verbreitete Kino, deren Ziel der schnelle Rückfluß der investierten Mittel ist.

Diese Gesichtspunkte, die hier nur flüchtig angedeutet werden konnten, ließen uns ein Kino versuchen, das den Zuschauer auf eine indirekte Weise erreicht, ihm nur die wichtigsten Aspekte der Geschichten in möglichst wenig Anekdoten mitteilt. Das setzt natürlich die Kenntnis der verwendeten Formen und Sprachen voraus. Wir wissen, daß der Film deshalb in Mexiko nur von sehr wenigen Personen verstanden werden wird.

Dies erlaubt uns in einer ersten Etappe, größeres Augenmerk auf den Zuschauer zu lenken – innerhalb der Aufgabe des Filmemachers ein wichtiges Phänomen. Dies erlaubt uns auch eine größere Freiheit für Experimente, eine größere Sorgfalt bei der formalen Gestaltung, die uns die Möglichkeiten zur Korrektur unserer Irrtümer geben wird. Wir glauben nicht, daß dies der einzige Weg oder der bequemste ist. Wir wissen jedoch, daß der Zuschauer in unseren Ländern sich nur für das interessiert, was er kennt, und d.h. im all-

gemeinen für den Spielfilm. Wir wissen auch, daß das von keiner staatlichen Stelle begünstigte Kino viel mehr Möglichkeiten hat, da es außerdem die Kosten der Arbeit entmystifiziert und die sozialen Beziehungen während der Produktion proletarisiert.

Das Experimentieren mit der Länge der Einstellung im Kontext eines Themas (ein Thema ist das Kino für die Mittel- und Unterschichten Mexikos) soll mehr zum Kinoverständnis beitragen; und der Effekt, der sich nachträglich einstellt, soll noch mehr zu dieser Absicht beitragen.

Es interessiert mich nicht, von mir etwas Persönliches filmisch mitzuteilen, das sich als 'Inhalt' niederschlägt, der in einer klassenspezifischen 'Form' erzählt wird.

Biofilmografie

- 1947 am 29. April in Mexiko-Stadt geboren als Sohn eines bekannten Bildhauers.
- 1964 Studium der Politikwissenschaft an der mexikanischen Universität UNAM.
- 1965 Studium der Geschichte und Kunstgeschichte an der Sorbonne in Paris. Nebenbei Ausbildung als Fotograf.
- 1970 Rückkehr nach Mexiko. Als Kameraassistent von Alexis Grivas und 2. Kameramann bei *Reed, México insurgente*, Spielfilm von Paul Leduc.
Tlapehuala, Kurzfilm in Super 8, erste eigene Filmarbeit.
- 1971 - 1974 Filmstudium am CUEC, der bekannten Filmschule der UNAM.
- 1971 *Fundición a la sera perdida*, kurzer Dokumentarfilm über eine antike Technik des Bronzeießens.
Als Kameramann (neben Alexis Grivas, Toni Kuhn und Juan Manuel Gonzalez) bei *Semana Santa Cora*, mittellanger Dokumentarfilm über die Osterfeier der Coras.
- 1972 Kameramann bei *El Mago*, einstündiger Experimentalfilm
Fundición a la sera perdida, neue halbstündige Version.
- 1973 Kameramann bei *El perro y la calentura*, Spielfilm von Raul Kamffer.
Kamera und Schnitt von 25 halbstündigen Fernsehsendungen über mexikanische Maler, Regie: Gustavo Zozaya und A. Zúñiga.
- 1974 *Apuntes*, erster Spielfilm über politische Vorgänge um 1950.
- 1974 - 1976 Kamera, Schnitt und teilweise Regie bei mehr als 400 kurzen Dokumentarfilmen für das CPC, die offizielle Kurzfilmabteilung der mexikanischen Filmindustrie.
Kamera bei drei Fernseh-Coproduktionen zwischen Mexico und BRD (Telepool) über allgemeine Aspekte des mexikanischen Lebens.
- 1976 *Con el sudor de tu frente no comerás*, Kurzspielfilm nach Brechts 'Arbeitsplatz'.
- 1977 *Tentativa 1*, kurzer Dokumentarfilm über den Bildhauer Francisco Zúñiga, seinen Vater.
- 1978 ANACRUSA O DE COMO LA MUSICA VIENE DESPUES DEL SILENCIO, zweiter Spielfilm.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 30