

21. internacionales forum des jungen films berlin 1991

61

41. internationale
filmfestspiele berlin

Neues mexikanisches Kino 1989-1991

- 1 **GOITIA**
Un dios para sí mismo
Goitia - ein Gott seiner selbst
Diego López, 1989

- 2 **INTIMIDAD**
Intimität
Dana Rotberg, 1989/90

- 3 **INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BAÑO**
Intimitäten in einem Badezimmer
Jaime Humberto Hermsillo, 1989

- 4 **LOLA**
María Novaro, 1989

- 5 **LA MUJER DE BENJAMIN**
Benjamins Frau
Carlos Carrera, 1991

- 6 **LOS PASOS DE ANA**
Annas Schritte
Marisa Sistach, 1989

- 7 **PUEBLO DE MADERA**
Dorf aus Holz
Juan Antonio de la Riva, 1990

- 8 **IN NECUEPALIZILI IN AZTLAN -
RETORNO A AZTLÁN**
Rückkehr nach Aztlan
Juan Mora Catlett, 1990

- 9 **ROJO AMANECER**
Roter Morgen
Jorge Fons, 1990

GOITIA

Un dios para sí mismo

Goitia - Ein Gott seiner selbst

Land	Mexiko 1989
Produktion	Cooperativa 'José Revueltas' Estudios Churubusco Azteca S.A. Hugo Scherer, Gonzalo Infante Imaginaria S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica Gobierno del Estado de Zacatecas
Regie	Diego López
Buch	Diego López
in Zusammenarbeit mit	Jorge González De León, Javier Sicilia, José Carlos Ruiz, Enrique Vargas T., Raúl Zermeño
Kamera	Arturo De La Rosa, Jorge Suárez
Musik	Amparo Rubín
Ausstattung	Teresa Pecanins
Schnitt	Sigfrido García
Produktionsleitung	Julio Derbez Del Pino
Darsteller	José Carlos Ruiz (Goitia), Alejandro Parodi, Ana Ofelia Murguía, Patricia Reyes Spíndola, Fernando Balzaretti, Marta Navarro, Aurora Clavel, Angélica Aragón, Alonso Echánove
Uraufführung	22. September 1989, Mexico-Stadt
Format	35 mm, Farbe
Länge	112 Minuten
Weltvertrieb	Latina S.A. de G.V. Vicente García Torres 120 Barrios San Lucas, Coyoacan 04030 Mexico Tel. 549 77 21, Fax 549 13 80

Inhalt

Im Jahr 1958 durchlebt einer der größten mexikanischen Maler dieses Jahrhunderts, Francisco Goitia, im Alter von 76 Jahren in seiner bescheidenen Hütte eine akute Krise.

45 Jahre zuvor war er nach einer langen Studienreise durch Europa nach Zacatecas, wo er geboren wurde, zurückgekehrt und mußte erleben, daß sich mit der Revolution alles geändert hatte. Er stellt sich der erschütternden Realität seines Landes, das in einen blutigen Bürgerkrieg versunken ist. Aber er will nicht kämpfen, nur beobachten, Zeuge sein der vielfältigen Zerstörung und des Horrors, die später in seiner Malerei Gestalt annehmen werden. Die Vision eines abgeschnittenen Kopfes inmitten des Schlachtfeldes wird ihn bis ans Ende seiner Tage verfolgen. Um 1918 befindet sich Goitia inmitten von Elend und Arbeitslosigkeit von Mexiko-Stadt, entwirft seine ersten Arbeiten über die revolutionäre Thematik.

Seine Liebe zu einer Prostituierten, die ihn zurückweist, wird verspottet. - Monate danach arbeitet er an einem ethnographischen Projekt Dr. Manuel Gamios, eines der angesehensten Anthropologen seiner Zeit, mit. Goitia malt und zeichnet die Indios. Aus dieser Beziehung erwächst Jahre später sein Hauptwerk 'Tata Jesucristo', ein Porträt der indianischen Seele.

Während seines Aufenthaltes in einer indianischen Gemeinde im Gebirge von Oaxaca gerät er beim Malen seines 'Tata Jesucristo' in eine schwere seelische Krise, die ihn veranlaßt, sich in den tiefsten Winkel der Berge zurückzuziehen - Gefangener eines akuten Verfolgungswahns.

Anita Brenner, eine intelligente und sensible nordamerikanische Journalistin, Spezialistin für mexikanische Kunst, betrachtet sein Werk im Kontext des Muralismo und seiner wesentlichsten Vertreter. Das provoziert in ihm Abwehr und Verstörung, die sein mangelndes Selbstvertrauen und seine Distanzierung von der Gesellschaft verstärken.

Von dieser Zeit an verändert sich Goitias Leben radikal. Er begibt sich auf eine andauernde spirituelle Suche, die ihn von der Finsternis in seinem Inneren, von dem, was ihn quält und mit Schmerz erfüllt, befreien soll. Das wird ihn für eine Periode von mehr als 10 Jahren von der Malerei fernhalten.

In seiner letzten Lebensphase (1940 - 1960) versucht sich Goitia mit seinem Mystizismus, seiner Gottsuche auszusöhnen durch ein Leben im Dienste der Gemeinschaft. Seine Malerei wird einerseits unpersönlicher, weniger expressiv, erlangt andererseits durch eine Serie ausgezeichneter Selbstporträts große Kraft.

Seine innere Welt mit ihren Obsessionen, ihren Ängsten, ihrem gestörten Verhältnis zur Sexualität bleibt präsent. Als er am Ende seines Lebens ein Bild malt, auf dem an einem vertrockneten Zweig der Kopf eines Enthaupteten hängt - ein in seine Erinnerung tief eingprägtes Bild -, wird er sich bewußt, daß er fähig ist, künstlerisch zu gestalten, sich zu befreien von den Phantasmen, die ihn so beharrlich verfolgten: Endlich findet er durch seine Kunst die Möglichkeit, sein äußeres Wesen mit seinem inneren Ich, Körper und Geist zu versöhnen.

In diesem Film vermischen sich Gegenwart und Vergangenheit. So sieht man das verlassene Kind, den Jugendlichen, der seinen Stolz hinter Bescheidenheit versteckt, die Phantasmen, das Verlangen und den Groll, die audio-visuellen Halluzinationen. Goitias Welt erschließt sich schrittweise in einem Geflecht von sensiblen, emotionalen Bildern eines dunklen und komplexen Universums, das nicht erklärt, wohl aber in seiner tiefen Ambivalenz begrifflich gemacht werden soll.

Produktionsmitteilung

Kritik

(...) Unter einem Strom von Träumen und angefüllt mit Erinnerungen, macht GOITIA, UN DIOS PARA SI MISMO Tabula rasa mit dem lächerlichen mexikanischen Biografien-Kino (der Regisseure Contreras Torres, Soria, Sevilla, Davison, Cazals) und zeichnet mit äußerstem Feingefühl den Lebensweg des Malers Francisco Goitia (1882 - 1960) nach, Sohn eines Großgrundbesitzers während der Diktatur von Porfirio Díaz. Weder ist der Film von der netten Lächerlichkeit eines bürokratischen Heiligenverzeichnisses wie das hölzerne Filmporträt des Expressionisten José Clemente Orozco, das ein seniler Julio Bracho zustande brachte (*En busca de un muro*, 1973) noch ist er ein anekdotenreiches, chaotisches Rezeptbuch mit einer schönfärberischen Ästhetik für fromme Marxisten wie der aufgeblasene Lärm um nichts von Paul Leduc über die 'naive' Surrealistin Frida Kahlo (*Frida naturaleza viva*, 1984). In Sprüngen bewegt er sich, mit genauen geographischen und faktischen Angaben stets Wesentliches über eine der hervorragenden Figuren der nationalen Malerei erzählend, von der man am wenigsten weiß (es existierte allerdings bereits 1981 ein schwerfälliger Dokumentarfilm der Studentin Olga

Cáseres über die Bilder Goitias). Am Anfang, während der Jugendjahre Goitias, von seiner Kindheit bis zu seiner Erfahrung mit der Bauernrevolution von 1910 - 17, wechseln die Zeiten - immer ausgehend von bestimmten Punkten in der Vergangenheit. Danach, während seiner Jahre der Reife, dehnt sich die Zeit der Erinnerung aus und vertieft sich, sie krampft sich zusammen und staut sich auf, sie gleitet dahin mit reizvoller Sanftheit und mündet ins Innere seiner Person, dem bitteren Versiegen seiner Quellen. (...)

GOITIA, UN DIOS PARA SI MISMO besteht aus vier Fragmenten, jedes hat eigene Intensität und einen eigenen lyrischen Impetus: 'Die Rückkehr zum Ursprung', 'Die Abgründe', 'Tod und Auferstehung' und 'Das Leben an sich'. Es sind mehr als bloße Episoden, Bruchstücke oder Fetzen des Lebens; es sind vier poetische 'Stanzen', vier Todesimpulse, vier musikalische Sätze (wie das Quartett Nr. 15 von Schostakowitsch): feierlich, Nachtstück, Elegie und Trauermarsch; vier Segmente, die sich hervorragend zu einem Ganzen fügen, vier autonome Formen in einem festen Gefäß.

Es beginnt mit 'Die Rückkehr zum Ursprung' (der feierliche Satz), wo der Greis sich der geheimnisvoll leeren Leinwand seines vertanen Lebens gegenübersieht. Die Reise führt zu seinen abgeschnittenen Wurzeln und findet ihren Höhepunkt in dem Augenblick, als der junge Goitia mit dem im Schlachtfeld vergessenen Karabiner auf einen verwesenen Vogel einschlägt.

Es folgt 'Die Abgründe' (des Nocturno), in die der Maler hinabsteigt, gequält wie jeder verdammte Immigrant. In seinem verlotterten Dachatelier, erfüllt vom schwindstüchtigen Husten, sieht er sein erschrecktes Abbild im unberührbaren Wasser eines Flusses, oder er sieht sich nackt und schwermütig während eines nächtlichen Bades mit dem Mond sprechen.

Es geht weiter mit 'Tod und Auferstehung' (dem elegischen Satz), mit fiebrigen symphonischen Anklängen an 'Tod und Verklärung' von Richard Strauss, wo dieser Maler, der seine Kunst zehn Jahre lang vernachlässigte, in einem weißen Nachthemd - eine Seele im Fegefeuer - zwischen Säulen aus rotem Marmor in einem Asyl für Geistesgestörte herumstreift. Zusammengekrümmt an der Tür des Klosters, in der Haltung des göttlichen Bettlers, leidet er an denen, die ihn lieben (wie Christus), und besteht auf seinem klösterlichen Weg nach Damaskus, mit dem erlösenden Lichtstrahl seiner verklärten Minderwertigkeit.

Es endet mit 'Das Leben an sich' (der Satz in Form eines Trauermarsches), wo Don Panchito sich in seiner Armut ergeht und wie ein Rasender malt, bis er den letzten Laut eines sterbenden Hundes ausstößt. (...) Im Grunde genommen beginnen zwei der Stanzen, die erste und die dritte, mit dem Besuch des Todes, aber weniger extravagant als in *Relatos* von Corkidi (1986): verlegt in die baufällige Hazienda, verbannt ins Irrenhaus. Aber selbstverständlich findet das letzte Fragment seinen Höhepunkt schließlich mit dem triumphalen Empfang des eigenen Todes. (...)

Jorge Ayala Blanco, 'La disidencia del cine mexicano', Editorial Grijalvo, Mexico 1991

Biofilmographie

Diego López, geb. 1952 in Mexico-Stadt. Filmstudium am CUEC, der Filmschule der UNAM. UNESCO-Stipendium für weitere Ausbildung am kubanischen Filminstitut ICAIC.

Filme

- 1972 *Liebe* (erste Filmarbeit auf Super-8)
- 1978 *Niebla* (erster Spielfilm, 16 mm)
- 1984 *Última función*, Episode zu *Historias violentas* (erste Spielfilmarbeit innerhalb der Filmindustrie)
- 1985 *Crónica de familia* (Spielfilm)
- 1989 GOITIA

INTIMIDAD

Intimität

Land	Mexiko 1989/90
Produktion	Leon Constantíner
Regie	Dana Rotberg
Buch	Dana Rotberg, Leonardo García Tsao, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Hugo Hiriart
Kamera	Carlos Marcovich
Musik	Gerardo Batiz
Schnitt	Oscar Figueroa
Ton	José Antonio García
Ausstattung	Carlos Herrera, Homero Espinoza
Kostüme	Cristina Salgado
Maske	Lucrecia Muñoz
Darsteller	
Julio	Emilio Echeverría
Tere	Lisa Owen
Marta	Angeles González
Pedro	Alvaro Guerrero
Tony	Juan José Nebreda
Uraufführung	7. Februar 1990, Mexico-Stadt
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge	100 Minuten

Inhalt

Julio, ein frustrierter Schriftsteller von 50 Jahren, führt ein fades und langweiliges Leben. Er befindet sich in einer Schaffenskrise, auch seine familiären Beziehungen stecken in einer Sackgasse: Nach dreißig Ehejahren hat sich das Zusammenleben mit seiner Frau Marta erschöpft, sie bleiben nur aus Gewohnheit zusammen. Auch die Beziehung zu seinem einzigen Sohn Tony ist distanziert und konfliktreich, weil er nie fähig war, dessen homosexuelle Neigungen zu akzeptieren. Von seinem Traum als Schriftsteller ist Julio nur der Literaturunterricht geblieben, den er an einem Mädchenkolleg für ein dürftiges Gehalt gibt.

Unverhofft ergibt sich für ihn die Möglichkeit einer Veränderung. Nach einer Reparatur in der Wohnung blieb ein Loch in der Außenwand, durch welches Julio Tere entdeckt, eine schöne junge Frau, die gegenüber wohnt. Tere ist mit Pedro verheiratet, und obwohl diese Ehe erst kurze Zeit dauert, zeigt sie bereits Verschleißerscheinungen: auch die Intimität ist Routine. Durch das Loch in der Wand beginnt für Julio und Tere eine ungewöhnliche und zunächst anonyme Beziehung. Julio lebt wieder auf, weil der heimliche Kontakt zu der jungen Frau die Ödnis seines Lebens aufricht. Zugleich erweckt dies die Neugier von Tere, die sich durch den unbekanntem Bewunderer geschmeichelt fühlt.

Dann aber verstopft Marta das Loch in der Wand, und alles scheint beendet. Das Fenster der Imagination ist wieder verschlossen. Doch eine gewagte Begegnung führt Julio und Tere zusammen. Sie berühren sich schließlich, küssen sich, lieben sich - auf der Dachterrasse, in einer Bibliothek, wo auch immer. In der Schule, in der Tere ihn heimlich besucht, verkehren sich die romantischen Gedichte, die Julio seinen Schülerinnen beibringt, zu Botschaften, zu eigenen Texten. Mit der Liebe erwachen Kühnheit, Spiel und Anmut. Julio hat erneut das Gefühl zu leben, weil er mit Tere Dinge machen kann, die ihm früher undenkbar erschienen; außerdem nimmt er die Arbeit an seinem Roman wieder auf, den er vor Jahren begonnen hatte. Tere ihrerseits entdeckt, daß es für die Liebe kein Alter gibt, und nimmt sich vor, die Beziehung bis zur

letzten Konsequenz zu leben. Die Situation eskaliert: Julio wird von Marta, von der Direktorin seiner Schule und selbst von Tere unter Druck gesetzt. Aber der Wandel ist definitiv. Julio wird nicht mehr der sein, der er einmal war, und wird entdecken, daß die Liebe eine nostalgische Illusion ist und keine Antwort auf seine Erwartungen.

Kritik

(...) Weiteren Einblick in die Gefühlsmisere kleinbürgerlicher Ehepaare ermöglicht uns INTIMIDAD, der erste Spielfilm von Dana Rotberg, einer ehemaligen Assistentin Felipe Cazals (einem der angesehensten Regisseure des neueren mexikanischen Kinos, A.d.Ü.). Sie hat den Ton und die Konventionen der Komödie gewählt und es verstanden, ihrer Verhaltensstudie die Leichtigkeit zu verleihen, die für die Situationskomödie Hollywoods charakteristisch ist. Während andere junge Filmemacher mit komplizierten Projekten debütieren und ihren Ambitionen nicht immer gerecht werden, liefert uns Dana Rotberg einen fesselnden Film, in dem die Rückschläge und Reaktionen der Personen einige Überraschungen für uns bereit halten und keine leichten Lösungen bieten.

Paulo Antonio Paranagua, in: Positif, Nr. 358/1990

Welch ein Sinn für Humor! Gewandte Dialoge, lebhaft und einfallreich. Und die Fähigkeit der Schauspieler, sie zu nutzen und sie nicht zu verschenken. Gut konstruierte Charaktere, die ihrer Bestimmung treu bleiben. Es ist unmöglich, sie etwas sagen zu hören, das nicht mit ihrer Persönlichkeit übereinstimmen würde. Ein klar strukturierter Aufbau des Drehbuchs, der in den Bildern bewahrt und verstärkt wird. (...)

Ein mexikanischer Film mit viel Humor, der die Alltäglichkeit von Routine und Gleichgültigkeit sowie die Illusion eines Neuanfangs im Leben auszudrücken vermag. (...) Ein Film mit Raum für Bösartigkeit, Geilheit und Zärtlichkeit; für einen Anfall von Leidenschaft auf dem Müll des Hochhauses und für ein Gedicht, das in einem kleinen Papierflugzeug davonschwebt. Ein Film über zwei Frauen, verbittert und witzig zugleich die eine, voller Lebenskraft und doch halb stumpfsinnig die andere: über zwei Männer, einen Gefangenen seiner Eifersucht und seines Machismo und - noch schlimmer - einen Gefangenen seiner selbst; über ein haarsträubendes Familienfest mit den Schwiegereltern und über die Befreiung eines Tänzers.

Der lange Atem und die reale Möglichkeit für Kreativität im mexikanischen Kino: wenn man es realisiert ohne falsche Ansprüche, mit Ehrlichkeit und selbstverständlich mit viel Talent. Hoffentlich ist es nicht Debüt und Abschied des Produzenten zugleich, der so freundlich war, sein Glück zwei singulären Talenten anzuvertrauen: Dana Rotberg und Leonardo García Tsao.

Javier González Rubio Iribarren, in: El Financiero, Mexico-Stadt, 14. Februar 1990

Biofilmographie

Dana Rotberg, 1960 in Mexico-Stadt geboren. 1982 Beginn des Filmstudiums am CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica - staatliche Filmschule). 1985 - 1988 Regieassistentin bei Spielfilmen von Felipe Cazals (1985 *Los motivos de Luz*; 1986 *El tres copas, Las inocentes*, 1987 *La furia de un dios*). INTIMIDAD ist ihr erster eigener Spielfilm.

Filme

- 1984 *Elvira Luz Cruz: pena maxima* (mittellanger Dokumentarfilm. Preise: Ariel (höchster mexikanischer Filmpreis), und Preis der mexikanischen Filmkritik)
- 1989/90 INTIMIDAD
- 1991 In Vorbereitung: *Angel de fuego*

INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BANO

Intimitäten in einem Badezimmer

Land	Mexiko 1989
Produktion	Jaime Humberto Hermosillo, Sociedad Cooperativa de Producción Cinematográfica 'José Revueltas'
Regie, Buch	Jaime Humberto Hermosillo
Regieassistentz	Teresa Nieva
Kamera	Guillermo Navarro
Kameraführung	Rafael Ortega
Videokamera	Juan Manuel Martínez
Ton	Salvador de la Fuente
Assistentz	Veronica Nieva
Ausstattung	Leticia Venzor
Assistentz	Ximena Cuevas
Maske	Dario Pie
Musik	Ro(ck)drigo (Distant Instante)
Produktionsleitung	Lourdes Rivera
Produktionsassistentz	Mauricio Menese Guillermo Ruvalcaba Ricardo Sandoval
Darsteller	
Gabriela	Gabriela Roel
Roberto	Alvaro Guerrero
Berta	Marta Navarro
Esperanza	Maria Rojo
Juan	Emilio Echevarria
Uraufführung	2. April 1990, Mexico-Stadt
Format	35 mm, Farbe, 1:1.85
Länge	75 Minuten
Weltvertrieb	Clasa Films Mundiales, S.A. Atletas No. 2, Col. Country Club 04220 México, D.F. Tel. 544 00 29, Fax 549 14 18

Inhalt

Kurz vor Tagesanbruch sucht Gabriela, eine schöne junge Frau von 21 Jahren, Zuflucht im Badezimmer der Wohnung ihrer Mutter. Dort findet sie ihr Freund Roberto. Sie diskutieren darüber, warum er getrunken hat. Und auch über ihre extrem angespannte Finanzlage. Roberto vergewaltigt seine Freundin.

Am folgenden Morgen macht Berta, Gabrielas Mutter, ihrer Tochter Vorwürfe, weiterhin mit Roberto zusammenzuleben, vor allem, weil er eine gescheiterte Existenz, arbeitslos und ohne Zukunftsaussichten ist, genauso wie Bertas Mann (und Gabrielas Vater): der mittelmäßige Schriftsteller Julio, Liebhaber pornographischer Zeitschriften.

In deutlichem Widerspruch zur positiven Lebenseinstellung des Dienstmädchens kulminieren im Badezimmer, dem Zentrum der Privatsphäre dieser Mittelstandsfamilie, deren Konflikte und Verzweiflungen.

Ein Außenseiterfilm

Dies ist ein Schritt weiter in Jaime Humberto Hermosillos Suche nach alternativen Produktionsmöglichkeiten und künstlerischer Unabhängigkeit. Das Ergebnis ist Mexikos erste wirkliche Antwort auf die Krise: fünf Darsteller, ein Kameramann, eine Deko-

ration, 3.000 m Film, was bedeutet, daß nur zwei Szenen wiederholt werden mußten. Die gesamte Handlung spielt sich in einem Badezimmer ab, und die Kamera bleibt in ein und derselben Position, der Sicht des Badezimmerspiegels.

Der Film bietet eine Antwort auf Mexikos Wirtschaftskrise, aber auch auf die ästhetische Krise des mexikanischen Kinos. Seine technische Einfachheit und die extrem geringe Bewegung richten die Aufmerksamkeit verstärkt auf die Vorgänge, ihre Inszenierung und die Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielern, was nicht bloß eine Zurschaustellung von Virtuosität ist. Im eng begrenzten Raum des Badezimmers zerstören die vier Mitglieder einer Familie einander vierundzwanzig Stunden lang (die fünfte Figur gehört nicht zum eigentlichen Drama und dient als Kontrapunkt). Der Film ist also die Widerspiegelung einer Widerspiegelung - das Ergebnis ist außergewöhnlich.

Tomás Pérez Turrent, in: International Film Guide, New York 1991

Gruppenporträt der mexikanischen Mittelklasse

(...) Einer der produktivsten Regisseure der letzten zwanzig Jahre ist Jaime Humberto Hermosillo. Er wollte eigentlich einen Film über einen alten Star drehen und die Hauptrolle Maria Félix anvertrauen. Aber Hermosillo weigert sich angesichts der Krise, die Hände in den Schoß zu legen, und bemüht sich um verschiedene Projekte. In Guadalajara, wo er sich niedergelassen hat, beschäftigte er sich mit Video, um damit anregende Erfahrungen zu sammeln. *La tarea* (als Videokassette unter dem Titel 'Die Aufgabe des Pornographen' 1989 verbreitet) stellt noch einmal das Wagnis einer einzigen Einstellung zur Diskussion, die schon von Hitchcock in *The rope* angewendet wurde. (...) In INTIMIDADES... wieder eine einzige Perspektive, und er erreicht ein sowohl einfaches wie dichtes Werk, ein Gruppenporträt der mexikanischen Mittelklasse.

Paulo Antonio Paranagua, in: Positif, Nr. 358

Biofilmographie

Jaime Humberto Hermosillo, geb. 22. Januar 1942 in Aguascalientes. Zunächst Buchhalter. 1959 Übersiedlung nach Mexico-Stadt. Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Cine Avance'. Filmstudium am CUEC. 1984 Übersiedlung nach Guadalajara, Gründung des Filmzentrums CIEC der Universität.

Filme

- 1965 *Homesick*, erster Kurzfilm
- 1967 *S.S. Glencaim*, Kurzfilm
- 1969 *Los nuestros*, mittellanger Film
- 1971 *La verdadera vocación de Magdalena*, Spielfilmdebüt
- 1972 *El señor de Osanto*, Spielfilm
- 1974 *El cumpleaños del perro*, Spielfilm
- 1975 *Antes del desayuno*, Kurzfilm
- 1976 *La pasión según Berenice; Matinée*, Spielfilme
- 1977 *Naufragio*, Spielfilm
Las apariencias engañan, Spielfilm
- 1978 *Idilio*, Spielfilm
Amor libre, Spielfilm
- 1979 *Maria de mi corazón*, Spielfilm
- 1982 *Confidencias*, Spielfilm
- 1983 *El corazón de la noche*, Spielfilm
Doña Herlinda y su hijo, Spielfilm
- 1987 *Clandestino destino*, Spielfilm
- 1988 *El verano de la señora Forbes*, Spielfilm
- 1989 *Un momento de ira*(Video); *La tarea* (Video)
INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BANO
- 1990 *La tarea*, Spielfilm-Version

LOLA

Land	Mexiko 1989
Produktion	Macondo Cine-Video Spanisches Fernsehen Conacite Dos Cooperativa 'José Revueltas' Jorge Sánchez
Regie	María Novaro
Buch	María Novaro, Beatriz Novaro
Kamera	Rodrigo Garcia
Ausstattung	Marisa Pecanins
Musik	Gabriel Romo
Ton	Carlos Aguilar
Schnitt	Sigfrido Barjau
Produktionsleitung	Dulce Kuri
Darsteller	Leticia Huijara, Alejandra Vargas Marta Navarro, Roberto Sosa Mauricio Rivera, Javier Zaragoza
Uraufführung	24. November 1989, Mexiko-Stadt
Format	35 mm, Farbe
Länge	92 Minuten
Weltvertrieb	Latina S.A. de C.V. Vicente García Torres 120 04030 México, D.F. Tel. 549 7724, Fax 549 1380

Zu diesem Film

Lola ist eine junge Straßenhändlerin, die ihren Platz sucht zwischen Mann und Kind und Job, eine Frau, deren Gefährte nach Los Angeles aufgebrochen ist, weil er sich dort als Rocksänger bessere Möglichkeiten erhofft. Ihr Verhältnis war eh nicht beglückend. Andere Beziehungen, die sie nun eingeht, bieten ebenfalls keine Erfüllung. Sie vernachlässigt ihre siebenjährige Tochter, fast kommt es zur Katastrophe.

Lola ist ein Gegenbild zu den starken, opferbereiten Müttern, die im traditionellen mexikanischen Film triumphieren oder sterben. Ein realistisches Bild der Frau, die zu früh ein Kind bekommt, noch bevor sie zu sich selbst gefunden hat.

María Novaro forscht nicht in den gesellschaftlichen Verhältnissen nach der Ursache von Lolas Schwierigkeiten, sondern verweist auf die Selbstbestimmung des Lebens. Die Gesellschaft erscheint im Hintergrund, in den Ruinen von Mexiko-Stadt, Folge des Erdbebens und Sinnbild für die sozialen Beben im Land. Ein Film, der sich ganz allmählich erklärt und sensible Mittel verwendet, eine stille Demonstration gegen die sonst üblichen dramatischen Effekte aus Sex und Gewalt. (Peter B. Schumann)

Im Gespräch mit María Novaro kurz vor Drehbeginn

Frage: In welchem Kontext siehst du deinen Film?

María Novaro: Ganz am Anfang wirst du mit einer schmerzlichen Tatsache konfrontiert: Die schlechteste Empfehlung für deine Arbeit ist es zu sagen, es handle sich dabei um einen mexikanischen Film. Das sagte mir wortwörtlich ein englischer Produzent, als ich mich wegen der Finanzierung umsahe. Darin liegt die Herausforderung, die Verantwortung: die Dinge nicht als einen Scherz aufzufassen, sondern in dem vollen Bewußtsein, daß es sich um einen Film handelt, der Teil einer Karriere, eines Berufes ist, von dem ich leben möchte. Ich habe die Dinge sehr ernst

genommen und auf das kleinste Detail geachtet, weil ich wollte, daß LOLA korrekt beendet und ein Film wird, der mir die Türen öffnet, um andere Projekte zu realisieren. (...) Seit langer Zeit zeigt das mexikanische Kino nichts von uns, weder von dem, was wir fühlen oder denken, noch von dem, was uns umgibt ...

Frage: Wenn eine Frau Filme macht, fragt man sie sofort, ob es sich um einen Film von Frauen für Frauen handelt?

M.N.: Das ist ein ganz natürliches Problem: Wenn ich von etwas sprechen möchte, das mich erregt, dann muß ich die Dinge auf eine Weise zeigen, die uns Frauen angeht. (...) Ich möchte die Mutterschaft entmythologisieren, möchte ganz nüchtern von der Mutter-Tochter-Beziehung sprechen, ohne dieses Schuldgefühl. Hoffentlich hilft LOLA uns, gelassener zu leben, weil die Bürde der Mutterschaft - für welche Frau auch immer - etwas sehr Negatives beinhaltet. Außerdem interessiert es mich, auf der Leinwand eine Stadt zu zeigen, wie wir sie im Kino noch nicht gesehen haben; eine ziemlich infernalische Stadt, von der wir mexikanischen Filmemacher bisher nicht wußten, wie wir sie zeigen sollten. Eine total verrückte Stadt, voller Angst, Abhängigkeit, Frustration und Ohnmacht. Wenn du durch die einfachen Wohnviertel gehst, in die Häuser, und von den Balkonen herabschaust, dann siehst du, wie die Leute leben, wovon sie sprechen und was sie bekümmert. Nicht ohne Grund liegen die Schauplätze von LOLA hauptsächlich in der Erdbebenzone, weil die Leute dort beim geringsten Anlaß davon sprechen. Es ist etwas, das uns geprägt hat und längst zum Alltagsleben der Bewohner dieser Stadt gehört. Diese teilnehmende Beobachtung ist die Art von Soziologie, die ich immer betrieben habe ...

Patricia Vega, in: La Jornada, México-Stadt, 11. Januar 1989

Die Regisseurin über ihren Film

LOLA ist einer der besten mexikanischen Filme, die in den vergangenen Jahren gedreht wurden - eine ergreifende und überzeugende Parteinahme für das Leben (mit all seinem Charme, seinen Schwierigkeiten, Einsamkeiten, Affekten und Depressionen, seiner Komplizenschaft und seiner Solidarität, einer großen Solidarität) festgehalten.

M.N.: In meinen Filmen geht es um Frauen (um Minderjährige, Schwangere, Mütter und - als nächstes - um eine Frau im Klimakterium), weil das die Welt ist, die ich kenne. Als Mutter dreier Kinder war ich imstande, LOLA zu machen. Ich hatte niemals die Absicht, einen aggressiven Film gegen die Männer zu drehen; ich wollte lediglich in aller Deutlichkeit die Lebensumstände von Frauen zeigen. (...) Die große Anerkennung, die LOLA erhalten hat, stärkt mich. (...) Maßgeblich war für mich 'Die versiegelte Zeit' von Tarkowskij, ein Buch, in dem er genau ausführt, daß die traditionelle dramatische Struktur nicht das Leben reflektiert, daß andere, mehr dem Leben angenäherte Formen existieren wie z.B. poetische Überlegungen. LOLA geht nicht von der traditionell dramatischen Struktur aus, sondern von einer emotionalen Idee, die den Kreislauf einer Depression beschreibt, mit Details, die man sonst kaum wahrnimmt. Während der gesamten Dreharbeiten stand auf einer Wandtafel ein Zitat von Ingmar Bergman, das mir lebenswichtig zu sein scheint: "Das erste, was ein Regisseur machen muß, ist seiner Intuition zu vertrauen; wenn er das aufgibt, ist er verloren." Die Antwort der Zuschauer hat mir gezeigt, daß ich mich nicht geirrt habe. Und ich danke dem Spanischen Fernsehen, daß sie mir vertrauten, als niemanden, nicht einmal Jorge Sánchez (ihr Lebensgefährte und einer der Coproduzenten des Films, A.d.R.), die Geschichte von LOLA interessierte. (Patricia Vega)

María Novaro, geb. 11. 9. 1951 in Mexiko-Stadt. Soziologiestudium, danach Filmstudium am CUEC. Filme: 1982 *Conmigo la pasas muy bien*; 1983 *Querida Carmen*; *Siete a.m.*; 1985 *La perversa*; 1988 *Azul celeste*, Episode zu dem Film *Historias de ciudad*; 1989 LOLA; 1991 *Danzón*

LA MUJER DE BENJAMIN

Benjamins Frau

Land	Mexiko 1991
Produktion	Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco Azteca
Regie	Carlos Carrera
Buch	Carlos Carrera, Ignacio Ortiz
Kamera	Xavier Pérez Grobet
Ton	Fernando Camara
Schnitt	Sigfrido Barjau
Musik	José Amozurrutia
Produktionsleitung	Gustavo Montiel Pages
Darsteller	Eduardo López Rojas, Malena Doria, Arcelia Ramirez, Eduardo Palomo, Ana Bertha Espin, Juan Carlos Colombo, Farnesio de Bernal, Ruben Márquez, Enrique Gardiel, Luis Ignacio Erazo
Uraufführung	25. Februar 1991, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, Farbe
Länge	91 Minuten

Inhalt

Natividad, eine junge Frau von 17 Jahren, langweilt sich zu Haus und in ihrem Dorf. Sie träumt davon wegzugehen. Benjamin, ein dicklicher Mann von 45 Jahren, den das Dorf für einen ziemlichen Dummkopf hält, hat immer mit seiner Schwester Micaela gelebt, die für ihn zugleich Mutter, Ehefrau und Arbeitgeberin ist. Benjamin verliebt sich in Natividad. Angesporn von seinen Freunden, einer Gruppe von alten Faulenzern und Witzbolden, entschließt er sich, Natividad zu entführen.

Leandro, ein junger Lastwagenfahrer, der öfter durch das Dorf kommt, interessiert sich für die junge Frau. Nach einem ersten Zusammentreffen schlägt er ihr vor, ein Nachbardorf zu besuchen. Das Treffen kommt nicht zustande, weil das Mädchen kurz zuvor von Benjamin und seinen Freunden entführt wird. Ohne den Vorfall zu bemerken, verläßt der Lastwagenfahrer das Dorf.

In seinem Zimmer versucht Benjamin, sich auf Natividad zu stürzen, was von Micaela entdeckt wird, die ihm empört befiehlt, das Mädchen aus dem Haus zu schaffen. Benjamin erpreßt sie, indem er Teile aus ihrem verborgenen Tagebuch vorliest, aus dem sich eindeutig die Leidenschaft Micaelas für Paulino, den Priester des Dorfes, erkennen läßt. Weil Natividad dabei zur unfreiwilligen Zeugin wird, muß Micaela zur Komplizin der Entführung werden. Am folgenden Tag bietet Benjamin Natividad alles Geld an, das sich im Haus befindet, um sich mit ihr zu vergnügen. Natividad wartet den passenden Moment ab, eignet es sich an und versucht zu fliehen. Aber während sie über das Dach kraxelt, verliert sie das Geld und erreicht nur, daß einige Dorfbewohner von ihrem Aufenthaltsort erfahren. Ihre Mutter Cristina will sie abholen, aber Natividad weigert sich, nach Hause zurückzukehren, und behauptet, Benjamin zu lieben.

Nach und nach beginnt die junge Frau, den Haus- und Geschäftsbereich der Geschwister zu beherrschen. Ermutigt durch Natividad versucht Micaela, ihre Beziehung zu dem Priester, die für ihn immer platonisch war, zu vertiefen. Paulino weist Micaela nicht nur zurück, sondern entläßt sie sogar, weil er nunmehr in Cristina jemanden gefunden hat, der ihn betreut. Wütend läßt Micaela ihre

Frustration an Natividad aus und wirft sie aus dem Haus. Benjamin holt sie gegen den Willen seiner Schwester zurück. Das Spiel mit der Macht und eine gewisse Zuneigung veranlassen Natividad, zum erstenmal eine Nacht mit Benjamin zu verbringen. Deprimiert durch die Geschehnisse, schließt sich Micaela in ihrem Zimmer ein, während die junge Frau - ganz 'Herr der Lage' - das Geschäft übernimmt.

Leandro kehrt ins Dorf zurück, und bei einer Liebelei im hinteren Teil des Ladens schlägt er Natividad vor, mit ihm zu fliehen. Benjamin entdeckt die zwei, und es beginnt eine Schlägerei zwischen den beiden Männern, die die junge Frau dazu benutzt, um das gesamte Geld aus Haus und Geschäft zu rauben. Trotz seiner ungünstigen Ausgangslage fällt Benjamin über den jungen Mann her, und es scheint, als würde er den Kampf gewinnen. Angesichts dieser Situation entschließt sich Natividad, allein aus dem Dorf zu fliehen.

Micaela kann sich nun wieder um Benjamin kümmern, beherrscht von dem befriedigenden Bewußtsein, sich als Frau durchgesetzt und im Dorf ihr Ansehen gestärkt zu haben.

Produktionsmitteilung

Biofilmographie

Carlos Carrera, geb. 1962, nach einem Studium der Kommunikationswissenschaft Filmstudium am Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC - staatliche Filmschule).

Verschiedene Ausstellungen als bildender Künstler, Illustrationen für Zeitungsbeilagen und für das Bildungsprogramm des staatlichen Fernsehsenders.

Regieassistent und Beleuchtung bei Theaterinszenierung von Ludwig Margules.

LA MUJER DE BENJAMIN ist sein Spielfilmdebüt.

Filme

- 1984 *El hijo pródigo*, Animationsfilm
- 1986 *Cuando me vaya*, Animationsfilm
- 1968 *Malayerba nunca muere*, Animationsfilm (zahlreiche Auszeichnungen und Preise)
Un muy cortometraje, Animationsfilm
- 1989 *La paloma azul*, Animationsfilm
Un vestido blanco como la leche Nido, Animationsfilm
- 1990 *Música para dos*, Animationsfilm
- 1991 LA MUJER DE BENJAMIN, erster Spielfilm

LOS PASOS DE ANA

Annas Schritte

Land	Mexiko 1989
Produktion	Canario Rojo, Feeling Colectivo Izasna
Regie	Marisa Sistach
Buch	Marisa Sistach, José Buil
Kamera	Emmanuel Tacamba
Ton	Susana Garduño
Schnitt	José Buil
Regieassistentz	Carlos García
Produktionsleitung	Eduardo Carrasco, Hector Cervera
Geschäftsführung	Teresa Estrada
Darsteller	
Ana	Lupe Sánchez
Andrés	Andrés Fonseca
Faula	Pia Buil
Juan	Valdwi Durand
Vidal	Emilio Echeverría
Carlos	David Beuchetot
Uraufführung	24. Februar 1991, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	Super 16, auf Video vertrieben, aufgeblasen auf 35 mm, Farbe
Länge	95 Minuten

Inhalt

Zusammen mit ihren zwei Kindern führt die 30jährige geschiedene Ana ein bewegtes Leben. Von ihrem Traum, Filme zu machen, hat sie die Manie bewahrt, ihr Leben auf Video festzuhalten. Als Regieassistentin hat sie eine alternative Aufgabe gefunden. Die andere große Alternative in ihrem Leben ist die Entscheidung für einen der drei Liebhaber, die während der Monate, in denen die Dreharbeiten stattfinden, auftauchen. Und all dies soll dokumentiert werden in Form eines intimen Video-Tagebuchs.

Produktionsmitteilung

Kritik

Als Regisseurin konstruiert Ana ihre Welt durch eine 'bestimmte Art des Sehens'. (Wir erinnern daran, daß wir uns in der Zeitschrift FEM mehrfach damit auseinandergesetzt haben, daß die Sichtweise der Dinge im alltäglichen Leben und in den Massenmedien maskulin geprägt und als solche auch maßgebend für das weibliche Geschlecht ist.) Die Protagonistin bringt das zum Ausdruck, als sie in einer Szene in etwa sagt: "... mehr als eine bestimmte Art zu leben, interessiert mich eine bestimmte Art zu sehen." Und zweifellos hat diese Art des Sehens, die Regisseurin und Protagonistin vertreten, viel mit uns als Frauen zu tun, als Subjekte einer Geschichte und als Kinozuschauerinnen. LOS PASOS DE ANA 'zieht uns in seinen Bann' von Anfang bis Ende (ein offenes Ende, wie unser Leben), absorbiert uns derart, daß wir zurückgeworfen werden auf uns selbst, wenn wir z.B. zusehen, wie sich die Protagonistin in einem Spiel mit dem Spiegel bewegt, das zur Neu-Schöpfung einlädt, um uns jenseits der Stereotypen neu zu erschaffen. Es ist bemerkenswert, wie Sistach, ohne irgendeine diskriminierende Absicht, eine Art 'Heldin des Alltags' kreiert. Eine Heldin wider Willen, eine Art Modell/Anti-

Modell, das uns aufwühlt in unseren Ängsten, Beklemmungen, Fragen und Sehnsüchten. Und Ana, als außergewöhnliche weibliche Repräsentantin (außerhalb des Gewöhnlichen, aber konkret und alltäglich), lehrt uns die Wichtigkeit unseres Daseins, im Alltäglichen widersprüchliche Situationen zu lösen.

Ana ist keine Super-Frau, aber im Lauf der Geschichte wird sie sich zum Subjekt entwickeln mit eigenen Wünschen und Entscheidungen, selber Grenzen setzend. Von einem Moment zum anderen, von Szene zu Szene, setzt sie sich in einem feindseligen und sie ständig herausfordernden Milieu durch.

Tatsächlich paßt Ana sich nicht an, sie spielt es nur, wenn sie sich in einen alten Bilderrahmen stellt und sich uns präsentiert, indem sie sagt: "Diese Frau hat Angst davor, Angst zu haben."

Ana spielt mit ihren Kindern Juan und Paula. Juan, der kleine Partner seiner gut gelaunten Mutter. Juan auf der Suche nach seinem Vater. Juan, der die Freundin von Ana kritisiert und Carlos beschuldigt, Beziehungen auch zu Männern zu haben. Juan, der zu Ana zurückkehren möchte, 'weil er seine kleine Schwester Paula beschützen muß', über die er die Liebe zu seiner Mutter kanalisiert. Juan, der Beschützer, der seine Mutter verurteilt und verteidigt: "... stimmt, wir haben kein Telefon, sie sagen uns immer Bescheid." (...)

Ana 'schafft' eine Welt der Frau in einem feindseligen Milieu, das sie beunruhigt und sie gelegentlich erschreckt, sie aber nicht lähmt. Der einzige Moment, in dem wir sie tatsächlich in die Enge getrieben sehen, ist der, als Luis, ihr Sexualpartner für eine Nacht (und zu dem sie keine lustvolle Beziehung hat), sie bedrängt und sie seine Aufmerksamkeit fordert, weil sie ihren Körper mit ihm geteilt hat. Zuerst folgt er ihr in einen Supermarkt und beschwert sich in Gegenwart der Kinder über ihre Zurückhaltung.

Eines Nachts wartet er auf sie vor ihrer Wohnung und bedrängt sie erneut. Ana kann sich ihm entziehen, betritt ihre Wohnung und verschließt die Tür. Luis klopft wütend (er versteht nicht, kann es nicht). Danach sehen wir Ana verschanzt in einem Winkel, erschreckt, die Nachbarn mit einer Lampe um Hilfe bittend, die sie direkt anleuchtet wie bei einem polizeilichen Verhör. Das ist, ich wiederhole es, der einzige Moment, in dem wir Ana in die Enge getrieben sehen. Und diese Befragung im Stil eines Verhörs richtet sich ganz auf den Gebrauch, den sie von ihrem Körper, ihrer Sexualität macht.

Sie fordert das Recht, nein zu sagen. Ana sagt dies Luis, als dieser von ihr Rechenschaft fordert, warum sie sich einen anderen Namen gegeben habe (Maria): "... weil ich in dieser Nacht eine andere war."

Alicia Lozano Mascarúa, in: FEM, Mexico-Stadt, November 1990

Biofilmographie

Marise Sistach, geb. 1. September 1952 in Mexico-Stadt. Studium der Anthropologie an der Iberoamerikanischen Universität, Filmstudium an der staatlichen Filmschule CCC.

Filme

- 1980 *Y si platicamos de agosto*, Kurzfilm
- 1983 *Conozco a las tres*, mittellanger Spielfilm
- 1985 Kurzspielfilme für das Fernsehen:
 - La cirquerita*
 - Agata, un cuento esquimal*
 - El juego de los besos*
 - Motivos personales; La reyna*
 - Impaviencia sentimental*
 - Gilberto Owen lo recuerdo olvidado,*
 - Un planeta mejor para los niños*
- 1989 LOS PASOS DE ANO

PUEBLO DE MADERA

Dorf aus Holz

Land	Mexiko 1990
Produktion	Conacito Dos Spanisches Fernsehen
Regie	Juan Antonio de la Riva
Buch	Juan Antonio de la Riva Francisco Sánchez
Kamera	Leoncio Villarias
Schnitt	Oscar Figueroa
Ton	Miguel Sandoval
Musik	Antonio Avitia, Grupo Transito
Ausstattung	Guillermo de la Riva Patricia Eguía
Darsteller	
Aurelio	Alonso Echanove
Marina	Gabriela Roel
Nino	Ignacio Guadalupe
Juan José	Ernesto Jesús
José Luis	Jahir e Rubin
Ladenbesitzerin	Angelica Aragón
Don Pancho	José Carlos Ruiz, Mario Almada
Uraufführung	17. November 1990, Mexico-Stadt Muestra Internacional de Cine
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge	98 Minuten
Weltvertrieb	Instituto Mexicano de Cinematografía

Inhalt

Die Geschichte spielt im Dorf San Miguel de las Cruces, in den Bergen im Norden Mexikos, wo die Menschen von der Holzverarbeitung leben und wo José Luis und Juan José nun ihre Schulzeit an der örtlichen Grundschule beenden. Während ihrer letzten gemeinsamen Ferien nehmen wir mit ihnen teil am Leben im Dorf: Wir erfahren von den harten Lebensumständen, dem Vergnügen in dem alten Kino und den Tanzlokalen, den jungen Leuten mit ihren Träumen und Enttäuschungen, ihren Liebschaften und Freundschaften. Es ist die Geschichte der Jungen, denen es an Erfahrungen fehlt und die versuchen, der Monotonie durch kleine Delikte zu entfliehen; und der Alten, deren beste Zeit schon vorüber ist und die jeden Außenseiter zu vertreiben versuchen, damit die gewohnte Ruhe im Dorf nicht gestört wird.

Produktionsmitteilung

Kritik

Es ist der dritte Spielfilm von Juan Antonio de la Riva, in dem er die Chronik des holzverarbeitenden Dorfes San Miguel de las Cruces in den Bergen des Bundesstaates Durango fortsetzt, die er mit seinen ersten beiden Filmen begann.

Erneut nimmt er hier das Thema seines Kurzfilms *Polvo vencedor del sol* (in welchem zwei Arbeiter einen Diebstahl planen) auf, und auch die Hauptfiguren aus *Vidas errantes* finden sich hier wieder.

Er stellt sie in einen größeren Kontext und schildert sie aus der Sicht der beiden Jungen. Beide sind enge Freunde, die die Grundschule beenden und wissen, daß sie sich trennen müssen, weil einer von ihnen mit seiner Familie abreisen wird, um seine

Ausbildung in der Hauptstadt des Bundesstaates fortzusetzen, während der andere von nun an im Sägewerk arbeiten wird. Mit den Augen dessen, der weiß, daß sich ein Kreis in ihrem Leben geschlossen hat, beobachtet de la Riva ihre Welt, die sie bis zu diesem Moment umgeben hat.

Dieser äußerst sensible Blick voller Melancholie und Hoffnung ist das wesentliche Element dieses Films. Vor ihm erscheint das an sich unbedeutende Schauspiel des dörflichen Alltags, mit seinen Liebeleien, seiner Armut, seinen charakteristischen Figuren, mit seinen Manien und Träumen, seinem öden und elenden Zeitvertreib, und den Ereignissen, die nur deshalb Aufmerksamkeit erregen, weil nichts anderes passiert.

Aber diese Facetten des Alltags, die sorgfältig herausgearbeitet werden, gewinnen durch die bewegende Aufrichtigkeit und Zuneigung, mit der sie behandelt werden, an poetischer Kraft. Ohne sich der Erzählweise Hollywoods anzubiedern und ohne in die Vulgarität des Kinos mit vermeintlicher Qualität gewisser einheimischer Produktionen zu liebäugeln und auch, ohne sich in die Kultrolle eines unterentwickelten Autorenkinos zu verirren, findet Juan de la Riva seinen eigenen Weg im Glauben an einige lebendige Wurzeln, im beobachtenden Blick, der frei von der Boshaftigkeit und Verachtung der städtischen Mittelklasse ist, in seinem Interesse für das Alltägliche, ohne sich dabei volkstümlich zu geben. Mit Intelligenz und Aufrichtigkeit beschreibt er seinen Ort und die von ihm so geliebten Menschen, ohne das ein Aufguß oder gar Deformierungen nach den bekannten Mustern entstehen. (...)

Moises Viñas, in: 'El Universal', Mexico-Stadt, 18. 11. 90

(...) Variationslos und ohne Ende pendelt die vielfältige Geschichte hin und her zwischen den nichtssagenden Bildern eines langweiligen Vogelflugs, einer Handvoll pittoresker Figuren (hölzern und unbeweglich wie Bäume im Gebirge) und der erstaunten Sicht eines verblüfften kindischen (mehr als kindlichen) Blicks. Zwischen den Extremen jener abgeschmackten Visionen: nichts als Halbheiten. Nichts Bleibendes, weder in der Beschreibung des Lebens in dem kleinen Gebirgsdorf San Miguel de Cruces, noch in der scheinbar verblüffenden Darstellung der intimen Beziehungen seiner einfachen Bewohner. Ein gewisses handwerkliches Geschick in der filmischen Ausführung ist zwar nicht zu verkennen, aber im fehlt jede Inspiration, erzählerische Frische und jede Poesie. Arbeitsalltag und unerquickliche Freizeit, Anhänglichkeiten und vage Fremdenfeindlichkeit, alltägliche Lauheit und Ernüchterung, unzulänglich entwickelte Episoden und abrupte Intrigen, Vergnügungen und Sehnsüchte, Liebe und herzerreißende Trennung: alles hat Platz in dieser nachschulischen Episode. "Alles, was einem Ort Leben verleiht, geht immer zu Herzen", schreibt der in die Kitschfalle gegangene Regisseur dazu.

Jorge Ayala Blanco, in: El Financiero, Mexico-Stadt, 21. November 1990

Biofilmographie

Juán Antonio de la Riva, geb. 1953 in San Miguel de Cruces/Durango.

Filme

- 1979 *Polvo vencedor del sol*, Kurzfilm
- 1984 *Vidas errantes*, Spielfilm
- 1986 *Obdulia*
- 1990 PUEBLO DE MADERA, Spielfilm

IN NECUEPALIZILI IN AZTLAN - RETORNO A AZTLAN

Yo seré el sol que alumbré la tierra ...!

Rückkehr nach Aztlán

Ich werde die Sonne sein, die die Erde erleuchtet ...!

Land Mexiko 1990
Produktion Juan Mora Catlett Producciones Volcán S.A. de C.V., Sociedad Cooperativa de Producción, Cinematográfica 'José Revueltas', Dirección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica

Regie, Buch Juan Mora Catlett

Kamera Toni Kuhn
Musik Antonio Zepeda
Schnitt Jorge Vargas
Ton Ernesto Estrada
Choreografie Rodolfo Reyes
Bauten/Ausstattung Gabriel Pascal
Maske Julian Piza
Produktionsleitung Jaime Langarica, Jorge Prior

Darsteller

Rodrigo Puebla, Rafael Cortes, Amado Sumaya, Socorro Avelar, Soledad Ruiz, José Chavez Trowe, Marco Antonio Novelo, Roberto Ruy, Martín Palomares, Marcial Salinas, María Luisa Avila, Jairo Márquez Padilla

Uraufführung 16. Januar 1991, Mexico-Stadt

Format 35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge 90 Minuten

Inhalt

RÜCKKEHR NACH AZTLAN ist der erste Spielfilm, der von den uralten Legenden des präkolumbischen Mexikos handelt, von den Azteken, die sich mit den Ruinen ihrer gigantischen Pyramiden und ihren großartigen Kunstwerken unserer Phantasie bemächtigen.

Gesprochen in Nahuatl, der klassischen alten Sprache der Mexikaner, spielt die Geschichte im 15. Jahrhundert, vor der spanischen Eroberung, und erzählt die Abenteuer einer magischen Reise nach Aztlán, dem mythischen Ursprungsort der Azteken. Sie wird von den Emissären ihres Herrschers Motecuzuma und von einem einfachen Bauern namens Ollin unternommen, um eine schreckliche Dürre von vier Jahren zu beenden.

Es ist eine Welt, in der Mythos und Magie sich vermischen mit Realität, extremer Gewalt und philosophischen Erörterungen.

Der Film wurde an archäologischen Stätten gedreht, und die Musik wird auf original präkolumbischen Instrumenten gespielt. Das Drehbuch wurde durch ein Stipendium der John S. Guggenheim-Stiftung gefördert und basiert auf einer 5jährigen Forschungsarbeit unter archäologischer Beratung.

Juan Mora Catlett über seinen Film

Die Vorbereitung des Films, von der Idee bis zum Schreiben des Drehbuchs und seiner Verfilmung, war ein Prozeß, der viele Jahre dauerte, weil ich ständig auf mangelndes Interesse stieß. Zuerst versuchte ich, die mexikanischen Kulturinstitutionen zu interessieren in dem Glauben, es könnte ihre Aufmerksamkeit wecken.

Sie schickten mich jedoch alle mit dem Argument weg, daß es ein gefährliches, absurdes und ökonomisch wenig rentables Thema sei. Während meiner fünfjährigen Nachforschungen suchte ich gleichzeitig eine Finanzierungsmöglichkeit. Hier konnte ich sie nicht finden. In den Vereinigten Staaten gelang es mir, die Guggenheim-Stiftung dafür zu interessieren, die mir ein Stipendium für das Schreiben des Drehbuchs gab, und erst aufgrund dieser Anerkennung begann sich in Mexiko einiges zu bewegen. Gleichzeitig erhielt ich den 'Ariel' (wichtigster mexikanischer Filmpreis, A.d.Ü.) und eine Prämie aus dem 'Fonds für besondere künstlerische Qualität'. Von dem Moment an lief die Finanzierung des Films. Die Unterstützung verschiedener Institutionen erlaubte mir schließlich, ihn zu drehen. Danach kam die Endfassung, die ziemlich kompliziert war, weil der Film auf Spanisch gedreht war und später in Nahuatl synchronisiert wurde. Die Synchronisation und die Herstellung der Musik mit prähispanischen Elementen kostete mich mehr Zeit als die Dreharbeiten: fast sieben Wochen. Danach begann das Geldproblem für die Fertigstellung, den Vertrieb, die Mischung . (...)

Die Tonspur erhielt eine wunderbare Klangstruktur, die zu einer Art filmischer Handschrift wurde; da sind einmal die Bilder, die auf den prähispanischen Bilderhandschriften basieren: die Zeichnung, die Lesart, die Kamerabewegung, die lateral verläuft, weil man die Handschriften lateral liest; und da ist zum anderen der Ton. Wie las man die alten Handschriften, die immer begleitet waren von einem auf besonders poetische Weise gestalteten Text, damit sie sich besser ins Gedächtnis einprägen, weshalb auch Musik und rhythmische Elemente verwendet wurden? Nicht allein die Musik, sondern der gesamte Ton des Films, das Geräusch des Windes, des Regens, des Wassers, der fallenden Steine, das Geräusch der Wildnis, stammt von prähispanischen Musikinstrumenten.

Gedreht wurde der Film ursprünglich in Spanisch, um der Schwierigkeit für die Schauspieler zu entgehen, die Texte in Nahuatl auswendig lernen zu müssen. Deshalb wurde der Film in Nahuatl synchronisiert und mit spanischen Untertiteln versehen. Es handelt sich um den ersten Spielfilm mit einem prähispanischen Thema.

Im Dokumentarfilm hat man sich des Themas oft bedient, aber im Spielfilm ist alles fast immer eurozentristisch: wenn vergangene Epochen behandelt werden, dann die Eroberung Mexikos oder die Erscheinung der Heiligen Jungfrau von Guadalupe. Es geht dabei immer darum, die Bipolarität zu erhalten: das Zusammentreffen oder die Konfrontation zweier Kulturen, die Zerstörung der einen Welt durch die andere. Ich glaube nicht, daß es so ist, sondern daß es vielmehr eine Frage der Integration ist, denn wir sind nunmal keine Azteken, wir sind aber auch keine Spanier. Wozu also die Augen nach den europäischen oder nordamerikanischen Metropolen zu verdrehen, anstatt uns hier zu betrachten? (...)

Dieses polarisierte Bild von den bösen Spaniern und den armen Indios stimmt nicht. Es gab eine Reihe von Konflikten politischen Charakters, die für die Geburt dieses Landes bezeichnend waren. Dieser Film bringt nicht die Conquista zur Sprache: Das Thema werde ich in einem anderen Film angehen, den ich über Eréndira machen möchte, eine Indianerin aus Michoacán, die den Spaniern ein Pferd stahl und es in einer Schlacht gegen sie benutzte. RÜCKKEHR NACH AZTLAN beschäftigt sich mit der prähispanischen Welt, und ich habe sie nicht auf manichäische Weise behandelt, nicht versucht, sie zu idealisieren: 'Schaut, wie wunderbar die alten Mexikaner waren!', sondern bin mit Akribie vorgegangen, um die positiven und negativen Seiten zu zeigen, weil dies alles zu uns als Nation und als Kultur gehört. Nur so können wir etwas zum Mosaik der Weltkultur beitragen. (...)

Ich begann meine Arbeit mit Analysen, beraten durch Archäologen und Wissenschaftler. Die alten Mexikaner dachten anders als wir. Wie also mache ich diese Welt zugänglich, ohne sie herabzusetzen, ohne sie zu karikieren? Ich mußte einen Grenzbereich

finden: das war der Mythos. Die Mythen der Menschen gleichen sich überall auf dem Planeten; was variiert, ist die Form des Mythos. Ich bin der Ansicht, daß die Menschen die Mythen kennen: also nehme ich den Mythos und gebe ihm eine prähispanische Gestalt. Danach ist die Geschichte insoweit zugänglich, als wir alle sie kennen, und sie ist schwierig in dem Sinn, daß wir nicht gewohnt sind, Kino auf diese Weise zu lesen. Wie liest du ein Bild, an das du nicht gewöhnt bist? Es ist wie ein Lernprozeß, für mich genauso wie für den Zuschauer.

Juan Mora Catlett in einem Interview von Luis Enrique Ramirez, in: El Financiero, Mexico-Stadt, 6. November 1990

Kritik

Rückgewinnung der Vergangenheit bedeutet nicht, sie an einem dekorativen Heiligenbild, einer Urkunde, einem Stammbaum, einem Alter von Wundern mittelmäßiger Tröstung festzumachen. Im Unterschied zu den vielen anderen Versuchen, Glanz und Herrlichkeit prähispanischer Epochen auf die Leinwand zu bringen, bedient sich RÜCKKEHR NACH AZTLAN von Juan Mora Catlett weder der Stereotypen Hollywoods noch epischer oder heroischer Konventionen. Grundlage von Moras Drehbuch ist die Rekonstruktion einiger Legenden aus den Bilderhandschriften der Nahua-Indianer: die von der Ankunft der fünften Sonne, der Geburt der Bewegung namens Ollin, und von einer Mission, die Moctezuma I. ins Ursprungsland der Azteken, nach Aztlán, mit dem Auftrag schickt, die Gottesmutter Coatlicue um die Beendigung der Dürre zu bitten, die die Region um die Hauptstadt Tenochtitlán verwüstet.

Es bedurfte einer ungewöhnlichen Forschungsarbeit von fünf Jahren (abgesehen von der Übersetzung des Drehbuchs in Nahuatl und der optischen Suche), um einen langsam fließenden Film zu erhalten, der sowohl die Banalitäten der sonderbaren Quelle als auch die scheinheilige Verherrlichung unserer Vorfahren beiseite läßt, um im Gegensatz dazu in einer filmischen Interpretation den aztekischen Symbolen Nachdruck zu verleihen. Die visuelle Arbeit besticht in ihrer plastischen Erkundung des menschlichen Körpers durch die exzellenten Bemalungen und die beinahe choreographischen Bewegungen, die mit der ausgedörrten Landschaft des Tales von Mezquital kontrastieren. Die Bilder erhalten durch die perfekte Kameraarbeit von Toni Kuhn eine besondere Qualität. Die Musik von Antonio Zepeda (der selbst mitspielt) verfällt niemals einem touristischen Exotismus, sondern schafft eine unheilvolle Aura, die auf den Menschen, Priestern und Göttern lastet, die im Alten Mexiko zusammenleben. Es gibt weder wehleidiges Elend noch verstoßene Nostalgie in diesem Film, der Vergangenheit als eine ästhetische und mystische Erfahrung kreiert und neu erschafft.

Während des Tages glüht die Sonne auf die kärgliche Vegetation und die staubige Erde, wo Moctezuma I. der Sonne entgegentritt, um besiegt und gestürzt zu werden.

Die Legende vom Ursprung unserer Sonne ereignet sich in einer Nacht vor Beginn der Zeit. Rings um ein Lagerfeuer versammelt sich eine Reihe von Gottheiten, die Ollin bitten, daß er sich im Feuer opfert, damit am Himmel ein neuer Stern strahlt. Ollin argumentiert, daß er arm und krank sei, aber schließlich wirft er sich in die Flammen und begründet eine neue Ära. Die zweite Legende erzählt von der Beziehung zwischen den Sterblichen und ihren Göttern. Die aufreibende Reise nach Aztlán findet ihren Höhepunkt, als die Abgesandten auf Coatlicue treffen und mit ihr reden können. Sie klagt ihre Nachfahren an, sich korrumpiert zu haben: Die herrschenden Stände übten eine Tyrannei über ihr Volk aus, nahmen exotische Früchte zu sich, während das Volk Hunger leide; sie kleideten und schmückten sich mit Edelsteinen in einer Zeit, in der die Dürre das Land verwüste. Sie hätten Aztlán für immer verloren. In gewisser Weise nimmt diese Verdammung die Ankunft der Spanier vorweg.

Die Einfachheit, mit der der Regisseur uns Aztlán beschreibt, desillusioniert. Die berühmte Stadt wird auf eine für Menschen unerreichbare Pyramide reduziert. Dabei entsteht ein Gefühl von Leere: In den ausgetrockneten Ebenen und Ortschaften gibt es nie mehr als ein Dutzend Personen. Mora möchte eine uns ungewohnte Kosmogonie zeigen, ein symbolisches Universum, das uns fremd ist, obwohl wir immer mit ihm gelebt haben.

Naief Yehya, in: unomásuno, Mexico-Stadt, 24. November 1990

Biofilmographie

Juan Mora Catlett, Studium an der Film- und Fernseh-Akademie in Prag. Professor für Film am CUEC der UNAM. Verschiedene Auszeichnungen und Preise. 1982 Preis der Mexikanischen Filmakademie für den besten Schnitt. 1986 Guggenheim-Stipendium. 1987 Preise der Mexikanischen Filmakademie für das beste Drehbuch.

RETORNO A AZTLAN ist sein erster Spielfilm.

Film

1990 IN NECUEPALIZILI IN AZTLAN -
RETORNO A AZTLAN

ROJO AMANECER

Roter Morgen

Land Mexiko 1990
Produktion Cinematográfica Sol, S.A. de C.V.
Valentin Trujillo, Héctor Bonilla

Regie Jorge Fons
Buch Xavier Robles unter Mitwirkung
von Guadalupe Ortega Vargas

Kamera Manuel Garzón
Musik Karen und Eduardo Roel
Schnitt Sigfrido Garcia
Ausstattung Helmut Greiser

Darsteller
Maria Rojo, Héctor Bonilla, Damián Bichir, Bruno Bichir, Jorge Fegán, Ademar Arau, Eduardo Palomo, Carlos Cardán, Martha Aura

Uraufführung 23. 9. 1990, San Sebastián

Format 35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge 95 Minuten

Weltvertrieb Cinematográfica Sol
División Norte
2462-9 03300 México, D.F.
Tel. 604 34 31, Fax 604 35 37

Inhalt

Allem Anschein nach ist es ein Tag wie jeder andere im Leben einer Mittelstandsfamilie, die ein Apartment am Platz der Drei Kulturen im Viertel Tlatelolco in Mexico-Stadt bewohnt. Es herrscht eine gespannte Atmosphäre. Die Handlung spielt zehn Tage vor Beginn der Olympischen Spiele, auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung von 1968.

Während des Frühstückes entspinnt sich eine Diskussion zwischen den Familienmitgliedern: Der Vater, ein 'Bürokrat von Rang' warnt seine erwachsenen Söhne, sie sollen sich von der Bewegung fernhalten, weil er weiß, daß etwas Gravierendes passieren wird. Die Jungen - ein Student der Naturwissenschaften und ein Präparator - verteidigen ihre Position; die anderen Kinder, ein 9jähriger Junge und ein etwas älteres Mädchen, sind aufgeregt und neugierig, und der Großvater, ein ehemaliger Revolutionär, äußert seine Mißbilligung.

Im Laufe des Tages scheint alles normal, und jeder geht seinen täglichen Verpflichtungen nach, im Haus oder außerhalb, aber es beginnen sich beunruhigende Dinge zu ereignen: ein Stromausfall im gesamten Wohnblock und die Blockierung der Telefonleitungen, so daß die Direktverbindung mit dem Familienoberhaupt praktisch unmöglich ist.

Am Nachmittag horchen der Jüngste, die Mutter und der Großvater auf die Zwischenfälle bei der Versammlung auf dem Platz, bis diese beendet ist und am Himmel bengalische Lichter als Ankündigung des Ausnahmezustandes erscheinen. Es ist eine bedrohliche Atmosphäre, als plötzlich Schüsse zu hören sind, nachdem das Militär den Platz besetzt hat. Aus Angst vor verirrt Kugeln beginnt im Inneren des Hauses eine Zeit des Schreckens. Die Jüngste ist bei einer Nachbarin, während die erwachsenen Söhne und der Vater noch nicht zurückgekehrt sind. Nach einem erneuten Schußwechsel stürzen die verstörten Jungs mit einigen Kameraden, von denen einer schwer verletzt ist, in die Wohnung. In der Nacht scheint es, als hätten die Familie und die Studenten ein sicheres Refugium gefunden. Schläge und drohende Stimmen

fordern, daß man öffnen soll. Die jungen Leute verstecken sich, und der Vater öffnet die Wohnungstür. Einige bewaffnete, gewalttätige Typen - scheinbar Agenten - stürzen herein ...

Produktionsmitteilung

Ein wertvoller Beitrag über ein düsteres Kapitel

Glücklicherweise mußte ROJO AMANECER nicht 30 Jahre auf seine Aufführung warten wie *La sombra del caudillo*. Natürlich wird es Zeit brauchen, um die heilsame Wirkung zu ermessen, die die ungewöhnliche Tatsache für das mexikanische Kino haben wird, daß die Filmbeauftragten - zumindest dieser Regierung - keine Angst haben vor den dunklen Kapiteln der Geschichte dieses Landes. ROJO AMANECER ist deshalb ein Symbol, dessen Bedeutung jenseits seiner filmischen Qualitäten liegt.

Als Film geht diese Arbeit von Jorge Fons von einer zutreffenden Prämisse aus: Angesichts der wirtschaftlichen Unmöglichkeit, das Gemetzel vom 2. Oktober 1968 in Tlatelolco zu rekonstruieren, beschreibt man die Ereignisse am Beispiel einer Mittelsstandsfamilie, die in einem der umliegenden Hochhäuser am Platz der Drei Kulturen wohnt. Die einzelnen Familienmitglieder sind ihrerseits Repräsentanten verschiedener Haltungen gegenüber der 68er Bewegung: der Großvater (Jorge Fegán), ehemaliger Militär der Revolution, vertritt die Meinung, "daß die Regierung an diesen Aufrührern ein Exempel statuieren soll"; die Eltern (Héctor Bonilla und Maria Rojo), ebenfalls Vertreter einer konservativen Haltung, aber - zumindest im Falle der Mutter - mit einer Bereitschaft, die verschiedenen Gesichtspunkte ihrer studierenden und an der Bewegung beteiligten Söhne (Damián und Bruno Bichir) anzuhören. Und die minderjährigen Kinder, Unbeteiligte am Geschehen wegen ihrer kindlichen Unwissenheit.

Zusammen mit diesen Personen bewahrt ROJO AMANECER die Einheit von Raum und Zeit: Die Geschichte beschreibt, was ihnen innerhalb von 24 Stunden in ihrer Wohnung passiert, vom Tagesanbruch des 2. Oktober bis zum folgenden Morgen. Aufgrund dieser Struktur beginnt der Film in einer Atmosphäre des Alltäglichen, die mit der Entwicklung der Ereignisse eine dramatische Spannung erhält - was mit der Kenntnis der Zuschauer zusammenhängt, die das Unvermeidbare der Tragödie voraussehen.

Geringfügige Abweichungen vom Normalen - die Unterbrechung von Strom und Telefon, die Anwesenheit bewaffneter Männer auf den Dächern - sind die ersten Anzeichen für das Ende der häuslichen Normalität. Wenig später, am Schluß der Versammlung auf dem Platz, bricht das Chaos aus: Einige bengalische Lichter am Himmel sind das Signal, mit dem das Militär und die paramilitärischen Gruppen beginnen, auf die versammelte Menge zu schießen. Die Familie versucht, sich vor den in die Wohnung eindringenden Kugeln zu schützen. Die Situation kompliziert sich, weil die Söhne mit einigen gleichaltrigen Demonstranten heimkehren, von denen einer schwer verletzt ist.

Es ist bereits Nacht, als der Vater endlich nach Hause kommt. Er wußte, daß die Regierung die Niederschlagung der Demonstration plante. Die Dinge scheinen sich zu beruhigen, und die Familie sieht, wie das Fernsehen die Ereignisse leugnet. Die jungen Leute gehen davon aus, daß es angesichts des Massakers zu einem Volksaufstand kommen wird. Bei Tagesanbruch stürmen einige bewaffnete Agenten die Wohnung. Die Gewalt ist noch nicht beendet in Tlatelolco.

Nach der Vorführung auf dem Festival von San Sebastián beanstandete irgendeine ausländische Kritik den exzessiv blutigen Ausgang von ROJO AMANECER. Für uns, die wir in dem Land leben und die Erinnerung an 1968 haben, konnte der Film auf keine andere Weise enden. Um nicht die äußeren Gewalttätigkeiten zeigen zu müssen, mußten Fons und seine Drehbuchautoren Xavier Robles und Guadalupe Ortega jene irrationale Gewalt in das Innere der Wohnung verlegen. Mit einem anderen Schluß lieferte der Film Gefahr, nicht das Ausmaß dessen zu zeigen, was der

2. Oktober bedeutete: den straffreien Mord an den unbewaffneten Einwohnern, die brutale Mißachtung der Menschenrechte. Die Absicht von ROJO AMANECER ist es aufzurütteln, die Empörung angesichts eines Staatsverbrechens wiederzubeleben und diese Absicht durchzusetzen.

Dennoch ist der Film nicht frei von Defekten: die Rhetorik vereinzelter Dialoge, in denen versucht wird, die Studentenbewegung in einigen Sätzen zusammenzufassen; die schauspielerische Hysterie von Maria Rojo und Eduardo Palomo; ein Direktor, der den Eindruck vermittelt, man habe ihn in den Grotten von Cacahuamilpa aufgenommen.

Im mexikanischen Spielfilm ist ROJO AMANECER die erste und gültige Darstellung eines Ereignisses, das ganze Generationen geprägt hat. Daß man den Film in jedem beliebigen kommerziellen Kino sehen kann, läßt auf einen entscheidenden Fortschritt für die Ausdrucksmöglichkeit unseres Kinos schließen. Das heißt, daß bereits andere provozierende und kontroverse Themen als '1968' zur Sprache gebracht werden können.

Leonardo García Tsao, in: El Nacional, Mexico-Stadt, 25. Oktober 1990

Fons und die Märtyrerlogik der Telenovela

Vom Beginn des schwarzgründierten Vorspanns an hört man das Ticktack eines Weckers, der die quälende Vergänglichkeit des Häuslichen markiert und mit Nachdruck den Gang der Zeit wahrnehmbar macht. Welch eine Metapher bzw. eine signifikante Metonymie der Studentenbewegung von Juli bis Oktober 1968 und des sie beendenden Massakers im Auftrag des Präsidenten. Der siebente Spielfilm des Anhängers der heiligen Gruppe der Echeverristen, Jorge Fons (*Nosotros*, 1970, *Los Cachorros*, 1970, *Caridad*, 1972, *Los Albañiles*, 1976), ohne gültiges Werk und derzeit strebsamer Fernsehmacher, ist eine simple, vermutlich erlebte und vage belegte Chronologie des Gemetzels vom 2. Oktober in Tlatelolco.

Eine ausschnittsweise Chronologie von unzusammenhängenden Daten, eine Chronologie aus dem Blickwinkel der Unmöglichkeit des Sich-Zurückziehens und über die ewigen Werte des Familienlebens, eine unverdauliche Chronologie des Opfertums, die die Opfer nicht daran hindert, sich mit den zwangsweisen Besuchern um zehn Uhr nachts zum Essen an den runden Tisch des Eßzimmers zu setzen. (...)

Die Nacht von Tlatelolco hatte bereits ihre journalistische Chronik (Poniatowska, Monsiváis), ihren Roman (González de Alba, *Del Paso*), ihre Dichtung (Paz, Becerra) und ihren unübertrefflichen Dokumentarfilm (*El Grito* von López Aretche, 1968-70); es fehlte nur noch die gewaltige Telenovela in Form des kommerziellen Kinos.

Ein Gemetzel außerhalb des Schauplatzes, ein Gemetzel im Off, ein Gemetzel der nur gehörten Schußwechsel, über das nur gesprochen wird, ein Gemetzel, um blinde Zuschauer zu reizen, während Carlito sich mit seiner Mutter und seinem Großvater unter dem Bett versteckt, ein Gemetzel im Innern einer eher mechanischen dramatischen Struktur und einer genauso mediokren wie voraussehbaren Entwicklung ...

Wer waren jene, die die Brigaden des Olympischen Bataillons ausbildeten? Niemand weiß es, niemand wußte es. Es interessiert wenig, weil man gemäß der Paranoia von Fons/Robles die ganze Studentenbewegung in einem Tag monumentaler Repression konzentrieren kann.

Die ganze Repression ist Vorwand für eine 'Märtyrerlogik', die die anachronistischen mexikanischen Kommunisten völlig begeistert, und das einzig Schlechte an dem kollektiven Gemetzel war das bürgerliche Gemetzel einer Familie. (...)

Jorge Ayala Blanco, in: El Financiero, Mexico-Stadt, 24. Oktober 1990

Jorge Fons

Filme

- 1968 *Trampa de amor*
- 1969 *El quelite*
- 1970 *Nosotros*
Los Cachorros, Spielfilm nach einem Roman von Mario Vargas Llosa
- 1972 *Caridad*, Episode in *Fé, esperanza, caridad* (unter Beteiligung von Alberto Bojérquez und Luiz Alcoriza)
- 1976 *Los Albañiles*, Spielfilm (im Wettbewerb der Berliner Filmfestspiele aufgeführt und ausgezeichnet mit dem Silbernen Berliner Bär)
- 1984 *Asi es Vietnam*, langer Dokumentarfilm
Diverse Fernsehserien
- 1990 ROJO AMANECER

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Redaktion dieses Blattes: Peter B. Schumann
Druck: graficpress