

Film in Mexiko : vom Melodrama zur Zeitkritik

Autor(en): **Zaugg, Fred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1977)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933008>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Film in Mexiko – vom Melodrama zur Zeitkritik

Unmittelbar vor dem Regierungswechsel lud der mexikanische Staat die FIPRESCI, die internationale Organisation der Filmkritiker und Dachorganisation nationaler Filmkritikerverbände und -vereinigungen, zu einem Kolloquium über den mexikanischen Film ein. An dieser internationalen Tagung über das nationale Filmschaffen Mexikos nahmen 15 Delegierte aus 14 Staaten teil. In erster Linie ging es dabei um eine Standortbestimmung für die scheidende Regierung Echeverria, die während ihrer Amtszeit dem Film in wirtschaftlicher, politischer und kultureller Hinsicht eine grosse Bedeutung beigemessen hatte und auch vor grossen, zum Teil unpopulären Investitionen nicht zurückschreckte. Für die Filmkritiker – die FIPRESCI hatte ursprünglich zu diesem Kolloquium angeregt – ergab sich die seltene Möglichkeit, den Film am Alltag, am Leben eines Volkes zu prüfen. Die folgenden Ausführungen können indessen nicht Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben: Erstens basieren sie notgedrungen auf der Auswahl von Filmen, die den Teilnehmern vorgelegt wurden, andererseits auf Begegnungen und Eindrücken in einem zeitlich und geographisch engen Rahmen, dauerte der Aufenthalt doch nur knappe zwei Wochen, welche die Delegierten in Mexico City und seiner näheren Umgebung verbrachten, vornehmlich aber in den Räumen der Cineteca Nacional.

Verstaatlichte Filmindustrie

Mexiko ist ein Filmland. Diese Feststellung mag erstaunen, weil das mexikanische Filmschaffen in der Schweiz kaum in Erscheinung tritt. Das filmische Mexikobild stammt für uns aus zweiter, in den meisten Fällen aus nordamerikanischer Hand, genauer aus den Studios von Hollywood. Es ist eingebaut in das Genre des Western als ein längst klassisch gewordenes Element, das in der Regel als ein Klischee unter anderen bezeichnet werden muss und kaum dazu angetan ist, etwas über den mexikanischen Menschen, über Volk und Land auszusagen.

Dessen ungeachtet kann Mexiko auf eine eigene Filmindustrie hinweisen, die bis in die Anfänge des Filmschaffens überhaupt zurückreicht und zu verschiedenen Malen eine Bedeutung gewonnen hat, die weltweite Anerkennung fand. Diese Filmtradition in einem Land, das sich zur Dritten Welt zählt, ist ungewöhnlich, und wohl nicht zu unrecht vermutet man kolonialisatorische Tendenzen hinter dieser Entwicklung, bedingt allein schon durch die relative Nähe der Filmgiganten von Hollywood. Der Umstand, dass heute die Filmindustrie in Mexiko verstaatlicht ist, weist andererseits auf einen Ablösungsprozess hin, der sich von der wirtschaftlichen nun auch auf die kulturelle und gesellschaftspolitische Seite auszudehnen beginnt. Aus der Selbständigkeit in der Produktion wird die Selbstbesinnung in der Thematik.

Dass gerade diese Entwicklung nur dank einer veränderten Beziehung der Behörden zum Medium Film und zu seiner Aufgabe in der Gegenwart möglich geworden ist, wird vor allem aus der in neueren Werken aufgezeigten Problematik ersichtlich, in der das Melodrama zugunsten aktueller gesellschaftlicher Themen in den Hintergrund tritt und der mexikanischen Realität in relativer Unabhängigkeit Raum gegeben wird. Allerdings dürfen ob solchen Anzeichen die Grenzen einer verstaatlichten Filmproduktion nicht übersehen werden, die auf verschiedensten Ebenen Möglichkeiten einer indirekten Zensur einschliesst, indem letztlich doch nur produziert werden kann, was die Hürden der Amtsstellen fehlerlos nimmt.

Diese Mängel aufzudecken, wäre eine eingehende Kenntnis der neben der staatlichen Filmindustrie ein Schattendasein fristenden unabhängigen Produktion und der lebendigen filmischen Arbeit im Underground, sei es im Bereich der Hochschulen oder im weiter gefassten der politischen Aktivität, notwendig. Während ein Teil der unabhängigen Produktion in beispielhafter Weise in das Programm des Kolloquiums aufgenommen wurde, fehlte die Begegnung mit dem Schaffen der Underground-Filmer – sie arbeiten meistens mit Super-8 – ganz. Die Betrachtung des mexikanischen Films beschränkt sich deshalb wohl nicht ausschliesslich auf Filme aus staatlicher Produktion, aber auf eine vor allem die Entwicklung der staatlichen Anstalten dokumentierende Auswahl.

Wandlung im Bild der Frau

Der Wandel zeichnet sich vor allem im Bild des mexikanischen Menschen ab. Eine ganze Reihe von Filmautoren beschäftigen sich beispielsweise mit der Jugend, jener der anonymisierenden Grossstädte und jener aus den Urbevölkerungsgruppen, die unter dem Verlust ihrer Tradition, ihrer Volks- oder Stammesgemeinschaft leidet und mit der industrialisierten Moderne und der importierten fremden Moral nicht zurecht kommt. Vielleicht noch deutlicher ist die Veränderung des Frauenbildes. War bisher die Frau im mexikanischen Filmschaffen auf Mutter, Nonne oder Dirne reduziert, so erhält sie nun ein differenziertes, psychologisch durchgestaltetes Gesicht, das den engen Rahmen des alten Schemas sprengt.



Aufweichungen im starren Frauenschema: «La pasión según Berenice» von Jaime Humberto Hermosillo.

Zwei Beispiele zu dieser Feststellung: Während des Kolloquiums wurde in den Kinos von Mexico-City mit grossem Erfolg der Film «*La pasion segun Berenice*» (1976) von Jaime Humberto Hermosillo gespielt. Es handelt sich dabei um die Geschichte einer jungen Witwe, die, Lehrerin von Beruf, bei ihrer betagten kranken Patin lebt und sie pflegt. Ein Verhältnis zum Arzt der alten Frau zerbricht am Willen zur Unabhängigkeit des Mannes. Er zieht aus der Kleinstadt weg – fast ein Westernmotiv. Mit Feuer zerstört Berenice die Bindung an die Kranke und tötet die Patin, in der sie das Hindernis sieht, das vor ihrem Glück, vor ihrer Freiheit steht. Zwar ist dieser Film von seiner Machart her durchschnittlich und bleibt noch ganz in der melodramatischen Tradition stecken, aber die Frau als Handelnde, als den Weg ihres Lebens Bestimmende und hier allerdings in die Kriminalität Führende, die Frau als Individuum ist neu und hat geradezu revolutionären Charakter. Das zeigte sich etwa auch in den Reaktionen der Bevölkerung jener Kleinstadt, in welcher der Film gedreht wurde: So sind wir nicht, hiess es da. So wollen wir uns im Film nicht sehen, hätte es wohl heissen müssen.

Ein nicht weniger neues mexikanisches Frauenbild zeichnet Rafael Corkidi in «*Pafnucio santo*» (1976). Dieser Film hat vom Bild her surrealistischen Charakter und erinnert mit seinen Perspektiven an Gemälde von Salvador Dali. Corkidi, der vor drei Jahren mit «*Auandar Anapu*» (1973) in Locarno Aufsehen erregt hat, wählt bekannte Landschaften und Gebäude Mexikos als Drehorte und verfremdet sie durch ungewöhnliche Kameraeinstellungen zu einer Art von psychologischen Räumen, von Innenräumen. In diesen Umgebungen lässt er Begegnungen zwischen einem göttlichen Boten in Baseballtenue und den wichtigsten Frauen aus der mexikanischen Geschichte stattfinden. Der Gesandte des Himmels sucht eine «Mutter Gottes», eine Frau, die bereit wäre, einen neuen Messias zu gebären. Er findet sie nicht. Sein Auftrag lässt sich nicht erfüllen. Keine der Frauen will ein Kind haben, das sie nicht auch besitzen darf, das ihr nicht gehört. Ein ketzerischer Gedanke von entlarvender Aktualität – und einer über Mexiko hinausreichenden Gültigkeit. Bis in die Musik hinein, die er gängigen Opern entlehnt, arbeitet Corkidi mit bekanntem «Kunstgut» und fügt daraus Neues, ein Suchender, der mit wenig Aufwand eigene filmische Ausdrucksformen gestaltet, der das Experiment wagt.

Selbstverständlich müssten noch weitere Filme aus der rund dreissig Werke umfassenden Auswahl genannt werden, wollte man den Wandel des Frauenbildnisses im heutigen Filmschaffen Mexikos näher untersuchen. Marcela Fernandez Violante, eine der wenigen weiblichen Filmschaffenden Mexikos, wählt einen historischen Stoff, den 1926 ausbrechenden Konflikt zwischen Kirche und Staat, um die Frau als Exponentin der Machthaber, als verwundbare Stelle eines Systems und als Opfer darzustellen, wobei dieser Zug nur als Element der vielschichtigen politischen Erzählung «*De todos modos Juan te llamas*» verstanden werden darf. «*Balun Canan*» von Benito Alazraki andererseits führt den Muttertypus weiter, indem er eine aristokratische Frau in ihrem Kampf um ihr Gut, um die feudalistische Zeit schildert und dabei auf der Seite des Volks uralte magische Kräfte mobilisiert.

Leitbilder des mexikanischen Films

Ohne die künstlerische Qualität der genannten Werke gegeneinander abwägen zu wollen, sei auf verschiedene Gemeinsamkeiten hingewiesen, die im ganzen aktuellen Filmschaffen Mexikos als eine Art von Leitmotiven, als typische, in zahlreichen Varianten immer wieder feststellbare und wohl mit dem Volksempfinden in direktem Zusammenhang stehende Elemente hingewiesen. Der mexikanische Film ist – das wird schon aus den Beispielen zum Bild der Frau deutlich – im ursprünglichen Sinn des Wortes elementar. Er ist nahe an der Erde und nahe am Himmel gedreht, nahe am Wasser und nahe am Feuer. Gerade die Flamme als läuternde und zerstörende Kraft tritt immer wieder in Erscheinung, ja sie spielt als eine allgegenwärtige Unperson eine wesentliche dramatische Rolle, die für den Europäer oft von übertriebener Auf-

dringlichkeit ist, vom Mexikaner indessen auf die Nähe der Vulkane, auf das Leben mit dem Feuer der Erde und der Sonne zurückgeführt wird.

Sozusagen als Parallele zum Feuer ist die revolutionäre Komponente zu sehen. Revolution ist in Mexiko eine Konstante, ein Dauerzustand einerseits und eine Sehnsucht andererseits. Revolution scheint einem als Wort an jeder Strassenecke zu begegnen, in jeder Zeitung. Und es wird dem Mexikoreisenden bald klar, dass hier Revolution nicht die gleiche Bedeutung hat wie in Frankreich oder in Russland, dass hier Revolution nicht historisch zu fassen ist, weil sie, wie ein Filmschaffender es ausdrückte, nie ganz «ausgelebt» wurde.

Vielleicht könnte man soweit gehen zu sagen, die Revolution, wie sie im mexikanischen Alltag zu finden ist, habe melodramatische Züge angenommen anstelle der politischen. Damit wäre denn auch eine weitere Eigenschaft des mexikanischen Filmangebots genannt. Das Melodrama, Dominante der schwächsten Zeiten in der Geschichte des Films in Mexiko, gehört auch heute noch zu den auffälligsten Merkmalen, aber auch zu den eigenständigsten und kraftvollsten Elementen. Hier bietet sich eine Parallele an, die enge Beziehung zur Religion, zum mexikanischen Kompositum Religion, das in heutiger Zeit kaum seinesgleichen hat und nicht kirchlich fixiert werden kann, weil in mancher Hinsicht der christliche Glaube mit dem überlieferten zu einer undurchdringlichen Einheit verschmolzen ist. Die Abstufungen bis hin zum noch fast unberührten religiösen Brauchtum in den lebendig gebliebenen, allerdings heute von Auflösung und Aussterben bedrohten Stämmen der Urbevölkerung sind Legion. Kein Wunder, dass diese Kräfte, diese intellektuell nicht fassbare Potenz in die Filme einfließt. Als letzte Konstante sei der surrealistische Zug genannt, der indessen nicht unbedingt mit dem mexikanischen Volk, sondern mit der künstlerischen Phantasie, dem schöpferischen Ausdruck in Zusammenhang gebracht werden muss.

Die genannten «Leitmotive» sind nicht von der historischen Entwicklung des mexikanischen Films zu trennen. Eigenartigerweise steht allerdings am Anfang der Filmgeschichte Mexikos, die von Emilio Garcia Riera in umfassender Weise (bisher sieben Bände) dargestellt worden ist, ein Dokumentarist, Salvador Toscana Barragan, der eine filmische Chronik Mexikos und seiner Revolution von 1910 bis 1917 schuf. In den gleichen Jahren überschwemmten amerikanische und europäische Spielfilme den mexikanischen Markt und erdrückten die in den Anfängen steckende eigene Filmproduktion. In den zwanziger Jahren führte dann Miguel Contreras Torres nicht allein den Stierkampf in den Spielfilm ein, sondern wählte auch als erster geschichtliche Themen. Der zunehmenden Monopolisierung des mexikanischen Films durch die Vereinigten Staaten wirkte groteskerweise das Aufkommen des Tonfilms entgegen, der vor allem aus sprachlichen Gründen die Möglichkeit bot, ein nationales Kino zu entwickeln. Der Spanische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg brachten dann für die mexikanische Filmindustrie einen derartigen Aufschwung, dass sie bald – wenigstens mengenmässig – an der Spitze der spanischsprachigen Filmindustrie stand. Das *Melodrama lacrimogeno* und die *Comedia ranchera* waren jene mexikanischen Filmspezialitäten, mit denen die politisch-wirtschaftliche Situation ausgenützt werden konnte.

Fernando de Fuentes gehört zu den Namen, auf denen die mexikanische Filmgeschichte ruht. Er erfand die folkloristischen Ranch-Komödien, drehte aber vor allem die ersten kritischen Filme über die Revolution: «*El Compadre Mendoza*» (1933) und «*Vamonos con Pancho Villa*» (1935). Durch das Fehlen einer ernstzunehmenden Konkurrenz steigerte sich die Herstellung 1938 auf 57 Filme, 1943 auf 70 und 1949 gar auf 100. Was sich als wirtschaftlicher Erfolg abzeichnete, stellte in kultureller Hinsicht einen Verlust des Eigenständigen dar. Dass jedoch gleichzeitig Meisterleistungen geschaffen werden konnten, zeigte etwa der überragende Regisseur Emilio Fernandez mit «*Maria Candelaria*» (1943). Unter 96 in den Kriegsjahren debütierenden Regisseuren befand sich auch Julio Bracho, ein noch heute aktiver Kämpfer für die Sache des Films, die für ihn zur Sache der Freiheit geworden ist.

Buñuels massgeblicher Einfluss

Das Jahr 1946 wurde durch die Ankunft von Luis Buñuel zu einem Wendepunkt für den mexikanischen Film. Mit «*Los Olvidados*» (1950) zeigte der spanische Meister seinem Exilland einen Weg, der noch heute als der gangbarste und vielversprechendste auf der Identitätssuche der mexikanischen Filmschaffenden erscheint: Er öffnete den Blick auf eine hoffnungslose Jugend in einem kriminellen Milieu ohne idealisierende oder moralisierende Tendenzen und zeichnete dieses Gesellschaftsbild mit einer formalen Könnerschaft, die dem lokalen Thema internationale Aufmerksamkeit sicherte. Auch Buñuel drehte in der Folge kommerzielle Filme, doch mit «*El*» (1953), «*Ensayo de un crimen*» (1955), «*Nazarin*» (1959) und «*El Angel Exterminador*» (1962) schuf er die aus der gleichgeschalteten Produktion herausragenden Werke. Ihre Nachwirkung ist noch heute im mexikanischen Filmschaffen unverkennbar. Neben Buñuel sind Carlos Veloso und Jose Miguel Garcia Ascot als wichtige Regisseure jener Zeit zu nennen.

Wenn der mexikanische Staat 1959 die Churubusco-Studios kaufte, um Arbeitsplätze zu erhalten, so war damit noch keine Qualitätssteigerung eingehandelt. Erst mit dem Plan von Rodolfo Echeverria konnte die Unterhaltungskonfektion zugunsten eines Kinos reduziert werden, das sich «als Kunst, als Industrie und als soziales Kommunikationsmittel» versteht. Die Verbesserung der Filme, die Rückgewinnung und die Erschliessung von Märkten, bildeten die anvisierten Ziele. Dabei sollte dem Filmschaffenden freie Entfaltung der Kreativität und der Initiative zugesichert werden. Rodolfo Echeverria stand während der Präsidentschaft seines Bruders Luis Echeverria als Direktor der nationalen Filmbank an der Spitze eines staatlichen Systems, das von der Produktion bis zur Spielstelle alle Stufen der Filmwirtschaft einschliesst. Auch die Filmhochschulen, die Studios und die Archivierung in der Cineteca Nacional stellen Teilgebiete einer als umfassend zu bezeichnenden Verstaatlichung dar.

Die doppelte Zielsetzung – nach aussen marktgerechtes Ausführprodukt und nach innen kulturelles Bildungsgut – birgt die Gefahr in sich, dass nicht in erster Linie mexikanisches, eigenständiges und eigenwilliges, sondern internationales Kino gemacht wird. «*Foxtrot*» (1975) von Arturo Ripstein muss hier als abschreckendes Beispiel genannt werden, doch auch die in Mexiko beliebten Komödien haben trotz dem polit-kritischen Gehalt wenig Originalität aufzuweisen: «*Calzonzin Inspector*» von Alfonso Arau beispielsweise ist eine Umsetzung von Gogols «*Revisor*», «*Maten al Leon*» von Jose Estrada könnte als Rondo der Diktatur bezeichnet werden und «*Las fuerzas vivas*» von Luis Alcoriza als politische Satire auf die mexikanische Revolution und ihren angedeuteten Leerlauf eines Perpetuum mobile.

Diese eher negativen Beispiele beeinträchtigen jedoch die Tatsache nicht, dass der engagierte Autorenfilm in den letzten Jahren in Mexiko eine Renaissance erlebt hat, die internationale Beachtung verdient. In erster Linie gilt es dabei auf jene Filme hinzuweisen, die bereits an europäischen und schweizerischen Festivals diesen Umschwung dokumentierten. «*Reed: Mexico Insurgente*» (1971) von Paul Leduc, «*Juan Perez Jolote*» (1973 bis 1974) von Archibald Burns, «*Chin Chin el Teporocho*» von Gabriel Retes und «*Actas de Marusia*» (1976) von Miguel Littin zeigen verschiedene Richtungen der Loslösung vom Melodrama und Hinwendung zur Zeitkritik auf. Leduc und Littin stellen Geschichtsrekonstruktionen gegen Legende und Episode, der eine mit der Nachzeichnung der Arbeitsweise von John Reed (amerikanischer Reporter während der mexikanischen Revolution), der andere mit der Chronik vom Untergang eines chilenischen Dorfes, das sich gegen die Unterdrückung durch die Bergwerkbesitzer und die Armee als Instrument der Machthaber auflehnt und ausgerottet wird.

Der erst 25jährige Retes schildert als Alptraum die Bedrohung der Jugend durch die Grossstadt, die zu einem Labyrinth wird, in dem es schwierig ist, Liebe zu finden, und kaum möglich, Wurzeln zu schlagen. Burns führt in seiner Romanverfilmung einen



Auf der Suche nach Glück, Freiheit, Ruhe, Gemeinschaft: «La casa del sur» von Sergio Olhovich.

Chamula-Knaben von seinem Stamm weg in die industrialisierte Gesellschaft und lässt ihn wieder zurücktasten zum Ort seiner Herkunft, in seine vom Alkohol zerfresene, in ihrer Existenz in Frage gestellte Tradition.

Identitätssuche und Selbstbesinnung

Das Suchen nach einer neuen Identität wird noch in andern Werken direkt ins Bild übertragen. So etwa in «*La casa del sur*» (1974) von Sergio Olhovich. Er stellt den Traum des Menschen, der eine eigene Wohnstätte sucht – für Wohnung könnte Glück, Freiheit, Ruhe, Gemeinschaft gesetzt werden –, in die ewige Mühle der Unterdrückung und macht aus einem politischen Pamphlet einen Bilderbogen von dichterischer Kraft, ein Gleichnis der menschlichen Existenz zwischen dem Ausgeliefertsein und dem Erwachen zu eigenem Handeln und Suchen. Spielt hier die wiederum surrealistische Züge aufweisende Bildästhetik noch eine grosse Rolle, so arbeitet Federico Weingartshofer in seinem «*Caminando pasos ... caminando*» (1976) – dieser Film vertrat unter anderem am Kolloquium das unabhängige Filmschaffen – mit einer äusserst nüchternen Bildsprache. Es geht hier um einen Weg, um das Vorwärtsschreiten der Zivilisation in abgelegene Gegenden. Der Weg könnte den Arzt bringen, den sterbenden Knaben auf dem Rücken seiner Mutter retten, aber Wege nehmen auch etwas... Die ganze Problematik der Entwicklungshilfe wird hier in einer einfachen, erschütternden Geschichte sichtbar.

Welche Verwirrung falsch verstandene Kommunikationen bringen können, zeigt

«*Canoa*» (1975) von Felipe Cazals auf. Ausgehend vom Revolutionsjahr 1968, das in Mexico-City zur blutig niedergeschlagenen Demonstration vom 2. Oktober führte, wird die Geschichte von fünf Angestellten der Universität Puebla protokollarisch widergegeben, die sich auf eine Exkursion begeben wollten und dann von der Bevölkerung des Dorfes San Miguel Canoa als rote Gefahr in einem wilden Blutrausch niedergemetzelt und verstümmelt wurden. Die Person des Priesters, der durch sein Verhalten zu dieser Lynchjustiz Anlass gab, spielt dabei eine besonders wichtige Rolle. Zugleich wird aber auch klar, welche Verantwortung den Medien zukommt, wenn ein grosser Prozentsatz der Bevölkerung noch zu den Analphabeten gehört. Gerade in dieser Beziehung wurde der Film als ein einzigartiges Informationsmittel erkannt.

Die Selbstbesinnung am weitesten vorgetrieben hat Paul Leduc mit seinem Dokumentarfilm «*Mezquital*», einem Alphabet des heutigen Mexiko, einem Alphabet eines – das Wort ist im übertragenen Sinn zu verstehen – Völkermords. Kommentarlosse Bilder und Befragungen ergeben zusammen einen Katalog der Probleme eines Staates, der seit Jahrhunderten ein Schmelztiegel ist, ein Konglomerat verschiedener Rassen, ein heterogenes Gebilde zwischen Geschichte und Zukunft, das immer wieder vor die Entscheidung gestellt wird, Integration, Revolution oder Erhaltung in den Vordergrund zu stellen. Beispielsweise zeigen schon die Namen der genannten Filmschaffenden, aus wie vielen Gegenden der Welt hier Menschen eine Heimat gefunden haben, an der zu arbeiten, die mitzugestalten sie ihre Kräfte einsetzen.

Entscheidend ist die Tatsache, dass die Bedeutung des Films als Volkssprache erkannt worden ist. Filmförderung lässt sich nicht auf das Finanzielle reduzieren. Wohl versucht das staatlich geprägte Filmschaffen Mexikos die Waage zu halten zwischen Wirtschaft und Kultur, Selbstbesinnung, Politik und Volksbelustigung, wohl wird eine kritische Haltung gegenüber dem Staat und der Gesellschaft toleriert, aber – dies sei als einschränkende Feststellung zu einem vielversprechenden und zum Teil qualitativ hochstehenden Programm, wie es dem Kolloquium zugrunde lag, beigelegt – Filmförderung müsste auch Filmerziehung einschliessen und für ein unabhängiges Filmschaffen noch offener bleiben. Erst dann wird der sich abzeichnende Bewusstwerdungsprozess, die Identitätssuche zu einer über die Kinos hinaus wirksamen Bewegung. Die Ansätze dazu sind vorhanden.

Fred Zaugg

FILMKRITIK

Network

USA 1976. Regie: Sidney Lumet (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/99)

Als Networks werden die grossen amerikanischen Fernsehgesellschaften bezeichnet, die auf rein kommerzieller Basis arbeiten. Die Kosten des Programms wie auch seine Verbreitung werden ausschliesslich durch die Einkünfte der Fernsehwerbung bestritten. Wohl gibt es heute in den Vereinigten Staaten, vor allem auf lokaler und regionaler Ebene, neue Formen des Fernsehens wie etwa das Paycable, doch die bedeutenden nationalen Fernsehketten funktionieren als reine Privatgesellschaften auf der Ebene der Rendite, des geschäftlichen Erfolgs. Unschwer auszudenken, dass sich das Gerangel um die höchsten Einschaltquoten – wer mehr Zuschauer an seinen Kanal binden kann, wird mit den werbenden Firmen auch bessere Verträge aushandeln können – auf die Programmgestaltung auswirkt: wohl nicht immer im positiven Sinne, gilt es doch, Massen zu mobilisieren.

Auf diesem Hintergrund spielt Sidney Lumets «Network». Er berichtet von einem