

Sabina Pfleger/Sabine Schlickers

## “La ley de Herodes, ¡...o te chingas o te jodes!” – Tendenzen des mexikanischen Gegenwartsfilms

Am Ende des Sexeniums von Salinas Gortari (1988-1994) fragte Peter Schumann sich, was nach erneuter Privatisierung der Filmwirtschaft bleiben würde. Und er mutmaßte: “Vor allem frustrierte Hoffnungen” (Schumann 1996: 579). Sieben Jahre später wenden wir uns erneut dem mexikanischen Film zu – voller Hoffnung zeigen zu können, dass es vielleicht doch keinen Grund gibt, frustriert sein zu müssen.

Der vorliegende Überblick informiert in fünf zeitlich rückschreitenden Szenen über Tendenzen des mexikanischen Films und Filmbetriebs, ohne dabei den Blick auf historische Vorläufer zu verlieren. Szene 1 zeigt mittels der Filme “La ley de Herodes” und “El crimen del padre Amaro” die Mechanismen der Zensur; Szene 2 widmet sich mit “Sexo, pudor y lágrimas” neben anderen Filmen der neuen *comedia light*; in Szene 3 zeigen wir mit “Amores perros” das Thema Gewalt und eine neue filmische Ästhetik; Szene 4, “¡Que viva México!”, beleuchtet das traurige Kapitel Filmpolitik und -förderung von Eisenstein bis heute und Szene 5 bietet eine Retrospektive auf das “Goldene Zeitalter” des mexikanischen Films.

### Szene 1: “¡...o te chingas o te jodes!”<sup>1</sup> – Der mexikanische Gegenwartsfilm und die Zensur

[...] Todo lo debemos a nuestro Partido, Vargas. Te voy a regalar eso [saca un botón del PRI], como me lo regaló el propio gobernador Sánchez [se lo pone en el reverso de la chaqueta]... Suerte, Vargas. Ahora lo que queda es: ¡¡trabajar!!

Vargas sale de la oficina; el licenciado saca otro botón igual de un cajón y se lo tira al licenciado Ramírez:

Mira Ramírez, eso me lo regaló el Presidente Miguel Alemán. Lo ganaste por haber conseguido a este pendejo (“La Ley de Herodes”, 1999).

---

<sup>1</sup> Neben der sexuellen Bedeutung von “vögeln” enthalten die Verben *chingar* und *joder* auch die pejorative Bedeutungskomponente von “gefickt werden” im übertragenen Sinn. *Viva México, ¡hijos de la chingada!* ist der Schrei der mexikanischen Unabhängigkeitsbewegung.

[...] Wir schulden unserer Partei alles, Vargas. Ich schenk' dir das hier [holt eine Anstecknadel des PRI hervor], genauso wie mir einst der Gouverneur Sánchez eine geschenkt hat [steckt ihm die Nadel ans Revers]... Viel Glück, Vargas. Jetzt heißt es: Arbeiten!!

Vargas verlässt das Büro; der *licenciado* holt eine identische Anstecknadel aus der Schublade und wirft sie dem Beamten Ramírez zu:

Guck' mal Ramírez, die habe ich vom Präsidenten Miguel Alemán bekommen. Die hast du dir verdient, weil du diesen Trottel gefunden hast ("Das Gesetz von Herodes", 1999; unsere Übersetzung).

In diesem kontroversen Film lernt der Protagonist Juan Vargas (Damián Alcázar) allmählich, wie man als Volksvertreter sein Volk zu regieren hat: mit Härte, einer Pistole und Durchsetzungsvermögen, aber keineswegs mit Gerechtigkeit und Demokratie. Sein anfängliches Zögern, seine Überzeugung, dass man es möglicherweise auch anders machen könnte, verflüchtigt sich im Verlauf der filmischen Erzählung. Mehr und mehr gerät er in die Fänge der Korruption, der Macht und des politischen Filzes. Die filmische Ausdrucksebene (Bild, *mise en scène*, Schnitt, Musik) verstrickt sich immer dichter mit der inhaltlichen, politischen Ebene, und der Protagonist Juan Vargas verliert sich in den Strängen beider.

Kein so neues Thema, keine neuen filmischen Erzählformen, obschon solide strukturiert (Drehbuch: Vicente Leñero) und verfilmt (Regie: Luis Estrada). Dennoch sorgte der Film für Furore und es war zeitweilig damit zu rechnen, dass er aus den Kinos genommen wird.<sup>2</sup> Der Diskurs des Films, seine Handlung und die ausgezeichnete Interpretation irritierten die *Priistas*.<sup>3</sup> Zwar wurde auf Seiten der *supervisión*<sup>4</sup> durchaus schon mal hinter verschlossenen Türen über die realexistierenden Probleme der Einheitspartei PRI und ihrer korrupten Machenschaften gesprochen – aber doch nicht im

<sup>2</sup> Die 1983 gegründete staatliche Filmanstalt IMCINE (*Instituto Mexicano del Cine*) und ihre Filmaufsichtsbehörde waren bis zum 5. Januar 1999 (Datum des Inkrafttretens eines neuen Gesetzes zur filmischen Produktion in Mexiko; vgl. DOF vom 05.01. 1999) verantwortlich für den Inhalt aller nationalen Produktionen bzw. deren Zensur, sprich Aufhebungsverbot oder eingreifende Änderungen in Drehbuch und Realisation, wobei diese Behörde von anderen Regierungsstellen abhängig war und auch auf direkte präsidentiale Befehle operierte. Zur "Nichtaufführung" von "La ley de Herodes" kurz vor den Präsidentschaftswahlen aufgrund angeblicher technischer Defekte vgl. *The Washington Post/EU, Mundo* (09/12/1999) sowie *CNN/EU, Nota Principal* (09/12/1999-02:02) und *The Miami Herald/EU, Américas* (09/12/1999).

<sup>3</sup> *Priista* = Anhänger der Partei PRI (*Partido Revolucionario Institucional*).

<sup>4</sup> Die Zensurbehörde hat sich selbst diesen euphemistischen Titel gegeben (Sánchez 2002: 137).

Film. Und schon gar nicht in einem Film für ein Massenpublikum. Für die allgegenwärtige Zensur – vom *treatment* über den *director's cut* bis hin zur Aufführung – galt die Regel, dass ein Film mehr sage als tausend Worte, daher war man auf strengste Auswahl der Bilder, die in den heimischen Kinos gezeigt werden durften, bedacht. Das hatte zur Folge, dass bis zur Uraufführung von “La ley de Herodes” die mexikanische Realität selten bis gar nicht filmisch dargestellt oder aber derart verfremdet wurde, dass man den Eindruck gewann, die Filme spielten in einem fiktiven Land:

Para nuestras películas, durante mucho tiempo, en efecto, no pudo existir ni el PRI ni la CTM ni PEMEX ni el ejército ni las secretarías de estado ni la corrupción administrativa ni el fraude electoral, ni nada. México no podía llamarse México sino País Imaginario (Sánchez 2002: 137).

Es stimmt, in unseren Filmen durfte es lange Zeit weder den PRI geben, noch die CTM, keine PEMEX, kein Militär, keine Ministerien, keine Korruption, keinen Wahlbetrug, rein gar nichts. Mexiko durfte sich nicht Mexiko nennen, sondern Land der Einbildung (Sánchez 2002: 137, unsere Übersetzung).

Wenn auch der Film bereits im direkten Vorlauf der politischen Ereignisse in die Zeit der “mexikanischen Wende” fällt und sich damit einiger geschichtlicher Bedeutung selbst beraubt, so steht er dennoch für den Triumph des neuen Realismus im mexikanischen Kino und im Gegensatz zum Wunschkinos seitens des “weichdiktatorischen” PRI-Regimes.<sup>5</sup> Die Zeiten der uneingeschränkten Zensur näherten sich entschieden ihrem Ende. Denn der Film animierte auch andere Filmemacher, sich spezifischen Themen der sozialen und politischen Realität zu nähern, die vor “La ley de Herodes” nur begrenzte Chancen auf eine Aufführung in den nationalen Kinos hatten.<sup>6</sup> Ein Beispiel dafür ist die für den Oscar als bester ausländischer Film nominierte Literaturverfilmung “El crimen del padre Amaro”.<sup>7</sup>

Während “La ley de Herodes” als filmische Parodie das Idealbild der regierenden Partei (unter Miguel Alemán) demonstrierte,<sup>8</sup> griff “El crimen del

<sup>5</sup> Die Regierungsform der mexikanischen Einheitspartei PRI wird oft als *dicta-blanda* (weiche Diktatur), im Gegensatz zu klassischen lateinamerikanischen *dicta-duras* (harte Diktaturen) bezeichnet. Das begründet sich in ihrer Langlebigkeit und Zähigkeit und der allmählichen und omnipräsenten Auswirkungen der Partei auf die Entwicklung des gesamten Landes.

<sup>6</sup> Eine positive Ausnahme ist die bereits 1999 entstandene städtische Komödie “Todo el poder” (Regie: Fernando Sariñana), die ebenfalls die Korruption anprangert, aber durch ihre komödienthafte Darstellung auch verwässernd in ihren politischen Aussagen ist.

<sup>7</sup> “El crimen del padre Amaro” (2002, Regie: Carlos Carrera).

<sup>8</sup> Der Parodiecharakter ist das Einzige, was den Film mit dem gleichnamigen Erzählungsband (1967) von Jorge Ibarguengoitia verbindet.

padre Amaro” – für das katholische Mexiko – noch brisantere Themen auf: Kirche, Sex und Korruption.<sup>9</sup>

Der junge *padre* Amaro verführt eine Dorfschönheit und zwingt diese, nachdem er sie geschwängert hat, das Kind abzutreiben. Bei der Behelfsoperation in einer zwielichtigen “Klinik” stirbt die junge Frau. In nüchternen, oberflächlich-realistischen Bildern, ohne Zugang zur Innenwelt seiner Figuren, erzählt der Film seine Geschichte in einer schmucklosen Aneinanderreihung der Konfliktbereiche Zölibat und Abtreibung. Das Ganze wird durchsetzt mit Elementen der Korruption der Kirche und gekrönt mit der unmotivierten, äußerst klischeehaft inszenierten Problematik des Drogenhandels sowie Anspielungen auf die EZLN, verwandte Guerillagruppen und mit ihnen sympathisierender Befreiungstheologen.

Die Kirche forderte umgehend zum Boykott des Films auf.<sup>10</sup> Die heftigen Reaktionen wurden durch viele kirchennahe Institutionen wie z.B. “Pro Vida”<sup>11</sup> unterstützt, die die neue Regierung, insbesondere den Innenminister Santiago Creel und den Präsidenten Fox, ins Kreuzfeuer der Kritik nahmen.<sup>12</sup> Vor dem Hintergrund des erst kurz zuvor erfolgten Papstbesuches infolge der Heiligsprechung des Indios Juan Diego mag diese Überreaktion nachvollziehbarer werden.

Die Bemühungen um ein Verbot des Films waren jedoch nutzlos, zumindest für einen Großteil des Landes. Das Publikum lechzte nach einer kritischen Darstellung der Institution Kirche und der Medienwirbel heizte die Stimmung noch weiter an: Nach nur zehn Tagen landesweiter Spielzeit, mit Ausnahme der katholischen Hochburgen Guadalajara und Monterrey, wo

<sup>9</sup> Es sei hinzugefügt, dass die Verfilmung damit lediglich die bereits von dem portugiesischen Schriftsteller Eça de Queirós in “O crime do padre Amaro” (1875/76 und 1880) geschilderten Ereignisse übernimmt, leider aber ohne Eças stets waltenden Zynismus zu adaptieren.

<sup>10</sup> “Bischöfe, Erzbischöfe und Priester nutzen ihre Predigten, um die Gläubigen zu ermahnen, sich nicht durch die Versuchung der Neugier leiten zu lassen und sich dem Boykott des Films anzuschließen” (Nachrichtenagentur EFE, 19.08.2002, unsere Übersetzung).

<sup>11</sup> “Pro Vida” spricht sich “für das Leben” und “gegen Abtreibung” aus – eine Botschaft, die der Film ohnehin vermittelt.

<sup>12</sup> Jorge Serrano, Vorsitzender von “Pro Vida” formulierte das so: “No porque haya libertad de expresión nos van a atropellar. Si Creel no tiene los pantalones para aplicar la ley, que se vaya a su casa y deje el puesto a alguien al que no le tiemble la mano para hacer respetar el Estado de derecho”/“Nicht weil es Meinungsfreiheit gibt, darf man mit uns so umspringen. Wenn Creel [Innenminister Mexikos] keinen Mumm hat, das Gesetz anzuwenden, dann soll er nach Hause gehen und seinen Posten jemandem überlassen, dem nicht die Hände zittern, wenn dem Rechtsstaat Respekt gezollt werden soll” (Jorge Serrano zur Nachrichtenagentur EFE, 19.08.2002, unsere Übersetzung).

der Film verboten wurde, war der Film mit 79 Millionen Pesos an der Kinokasse gesegnet worden – ein Rekord für Filme aus nationaler Produktion.

Einen ähnlichen Ertrag dürfte nur „Amores Perros“<sup>13</sup> eingespielt haben, in dem übrigens ebenfalls Gael García Bernal in der Hauptrolle zu sehen ist. Diese neuen Filme richten sich mit jungen, unverbrauchten Schauspielern an ein vorwiegend gutsituiertes, städtisches, junges Publikum – ein Konzept, das „Altavista-Films“, eine der größten Produktionsfirmen des Landes,<sup>14</sup> ebenso bewusst verfolgt wie eine aggressive Marketingstrategie in allen verfügbaren Medien.<sup>15</sup>

Der Triumph der Zuschauer könnte auch einen Sieg der unabhängigen Filmstudios und der Filmemacher bedeuten, nicht nur über die Zensur, sondern auch über die mangelnde Infrastruktur von Produktion und Vertrieb. Zumindest „Amores perros“ hat den Weg in die europäischen Kinos gefunden und bei einem ebenfalls jüngeren Publikum die Lust auf neues mexikanisches Kino geweckt.

Aber noch steckt der „neue mexikanische Film“ in den Kinderschuhen, die Filmförderung ist eher sparsam, die Produktionsmöglichkeiten sind begrenzt und der finanzielle Gewinn aus den Filmen stellt sich nur sehr langsam ein.<sup>16</sup> Allen neuen Ansätzen zum Trotz finden nur wenige nationale Produktionen ihren Weg in die heimischen Kinos. Victor Ugalde kommentiert:

En la década de los ochenta la producción promedio anual superaba las cien películas de largometraje. Con una política como la Zedillista, los directores mexicanos quizá sólo tendrían la oportunidad de filmar una cinta de largometraje cada catorce años en promedio y en el mejor de los casos, podrían realizar unas tres películas en toda su vida: su ópera prima, su película de madurez y la obra senil.

In den achtziger Jahren erreichte die durchschnittliche Filmproduktion mehr als 100 Spielfilme pro Jahr. Durch die von Zedillo beeinflusste Politik konnten mexikanische Filmemacher im Durchschnitt nur alle 14 Jahre einen Spielfilm machen, und im besten Fall konnten sie dann drei Spielfilme in ihrem Leben reali-

<sup>13</sup> „Amores Perros“ (2000: Alejandro González Iñárritu), siehe unten.

<sup>14</sup> Mexikanische Spielfilme werden nach amerikanischem Vorbild gemacht: private Finanzierungen, große Verleihketten, unabhängige Produzenten. Ebenso wie in Europa sind in der mexikanischen Filmindustrie Produktion und Verleih voneinander getrennt, aber nur sehr selten werden mexikanische Filme durch Koproduktionen mit dem Fernsehen finanziert.

<sup>15</sup> So wird beispielsweise der Film „Todo el poder“ als Beginn der „era de la mercadotecnia“ des mexikanischen Kinos bezeichnet <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>>.

<sup>16</sup> Vgl. Alvarado, Eduardo „Les pescan sus éxitos“, in: *REFORMA*, 25.11.2002, Sección „GENTE“.

sieren: ihr Erstlingswerk, ihr Reifewerk und das Alterswerk (unsere Übersetzung).

Mehr und mehr setzen sich heute die neuen Strömungen und Tendenzen beim Publikum durch. Es besteht ein großer Bedarf an eigenen häuslichen Themen, die die mexikanische Realität spiegeln; die Produktionsfirmen erobern sich neue Märkte, suchen nach kreativeren Finanzierungsmöglichkeiten und werden damit unabhängiger von staatlichen Finanzierungs- und Kontrollmechanismen. So zeigt sich der "neue mexikanische Film" mit alten Themen im neuen Erzählgewand und erfährt trotz aller politischer und finanzieller Widrigkeiten einen Aufschwung.

### **Szene 2: "Mujer, mujer divina, tienes el veneno que fascina..." – Die neue *comedia light***

Maßgeblichen Anteil dieses filmischen Aufschwungs hat sicherlich auch die Auseinandersetzung mit einem – wenngleich nicht neuen, so doch neu entdeckten – Thema: Beziehung und Sexualität. War das mexikanische Kino bis *dato* eher auf eine verklärte romantische Sicht der Beziehungen der Geschlechter abonniert gewesen (der klassische "Macho", der die jungfräuliche Schönheit anbetet), so zeigen die jüngeren Produktionen eine neue Dramatisierung des Themas. Der Bogen reicht von *Screwball-Comedies* ("Sexo, Pudor y Lágrimas" – 1998, Antonio Serrano, und "Cilantro y perejil" – 1996, Rafael Montero), realistisch-komischen, urbanen Dramen ("El segundo Aire" – 2001, Fernando Sariñana) bis hin zu eher melancholisch oder gar destruktiv-postmodernen, theatralischen Darstellungen ("Crónica de un desayuno" – 2000, Benjamín Caán; "La habitación azul" – 2002, Walter Doehner Pecanins).

Klar erkennbar bleibt eine Filmstruktur, die sich stark am Geschmack des Großstadtpublikums und der neueren Fernseh-*Telenovelas* orientiert, sich gegen Konventionen des klassischen Kinos wendet und mit einer frischen, umgangssprachlichen Dialogführung neue Akzente setzt:

Se discuten así tal vez las profundas cuestiones de los orgasmos, la impotencia, la esterilidad y las vaginas estrechas, sin faltar el planteamiento de la promiscuidad y la castidad como opciones extremas, para terminar barruntando el tema de la moda, el de la guerra de los sexos (Sánchez 2002: 228).

So werden hier die vielleicht tiefgründigen Fragen von Orgasmus, Impotenz, Sterilität und engen Vaginas aufgeworfen, ohne dabei die Problematik der Promiskuität und der Keuschheit als extreme Möglichkeiten zu vergessen, um schließlich das Modethema des Geschlechterkriegs heraufzubeschwören (Sánchez 2002: 228, unsere Übersetzung).

Alle angeführten Filme können dem neuen *género light* zugeordnet werden: Erzählstrukturen, die mehr Unterhaltung als Inhalt bieten; Schauspieler, bekannt aus Funk und Fernsehen, die für hohe Einspielsummen sorgen; ein Marketing, das mehr verspricht als der eigentliche Film halten kann. Man geht ins Kino, um sich zu amüsieren und um von leichten Geschichten unterhalten zu werden, die eine Abwechslung zum tristen Grau des Alltags bieten. Kino als identifikationsstiftendes Moment für ein junges Stadtpublikum der gehobenen Mittelschicht. Besonders typisch für diese neue Leichtigkeit ist der Film “Y tu mamá también” (2001, Alfonso Cuarón). Die Geschichte führt zwei Großstadtjungen mit einer erfahrenen, sexuell attraktiven Frau an einen Strand. In der Tradition der *Road-Movies* werden die wechselnden “Stellungen” dieser Dreiecksbeziehung vorgeführt. In banal-trivialen Dialogen sollen die Figuren ausgelotet werden, erreichen aber selten den nötigen Tiefgang. Dennoch war der Film ein kommerzieller Erfolg und wurde mit unterschiedlichen Preisen ausgezeichnet. Was sicherlich auch darauf zurückzuführen ist, dass es innerhalb der Dreierkonstellation homoerotische Szenen der Modeschauspieler Gael García Bernal und Diego Luna gibt, die in ihrer Deutlichkeit das Publikum entzückten.

Aber nicht alle Filme beschäftigen sich auf niedrigem filmischen Erzähl-niveau mit neuen alten Themen, sondern es gibt auch auf der filmischen Ausdrucksebene neue Tendenzen im mexikanischen Kino der Gegenwart.

### **Szene 3: “Corriendo...¡con una bestia atrás..!” – Gewalt und neue filmische Ästhetik**

Die Uraufführung von “Amores perros” (2000, Alejandro González Iñárritu)<sup>17</sup> beschäftigte Publikum und Kritik gleichermaßen: Ein viel diskutierter Kassenschlager, der es neben zahlreichen Auszeichnungen bis zur Oscar-Nominierung brachte. Der Film bezieht sich ambivalent auf “Liebe der Hunde”, aber auch auf “hündische Liebe” und stellt damit programmatisch eine zynische Analogie zwischen der animalischen Welt und der menschlichen Beziehungen her. Gewalt spielt daher in diesem Film eine große Rolle: Gewalt des urbanen Umfelds, Gewalt der Hundekämpfe, Gewalt der männlichen Dominanz in einer Beziehung – Gewalt als Symbol, als Quintessenz unserer Zeit, vor allem der mexikanischen Großstadtrealität.

Erzähltechnisch ist “Amores perros”, im Vergleich zu den oben angeführten Erfolgskomödien, äußerst komplex. Alle Handlungsstränge beginnen

---

<sup>17</sup> Vgl. auch die interessante *website* des Films <[www.amoresperros.com](http://www.amoresperros.com)>.

und enden in einer einzigen Szene, in der ein Autounfall dargestellt wird, der die unterschiedlichen Protagonisten des Films zusammenführt und auch immer wieder trennt. Ein Film ohne *Happy-ending*, ein Film, der mit rasanter Schnitttechnik die Zuschauer von Bild zu Bild hetzt, mit seiner unruhigen, zum Teil handgehaltenen Kamera keine Möglichkeit zum Verweilen bietet und durch schräge *House-* und *Acid-*Musik-Unterermalung ein zusätzliches Moment von Angespanntheit verschafft.

Möglicherweise weist „Amores perros“ dem mexikanischen Kino einen neuen Weg: Nicht nur durch Inhalte, sondern auch durch eine neue Ästhetik, durch andere filmische Möglichkeiten ein neues Publikum und – auch international – neue Märkte zu erobern.<sup>18</sup> Viele jüngere mexikanische Filme folgen dieser innovativen Richtung, beispielsweise „De la calle“ (2001, Gerardo Tort) oder „Perfume de Violetas“ (2000, Maryse Sistach). Neue High-Tech-Entwicklungen – Multimedia, Internet, virtuelle Realitäten, Musik, Video, DVD – beflügeln die Industrie und lassen junge Filmemacher zu Wort kommen, die oftmals aus ganz anderen kreativen Bereichen zum Film gefunden haben (Iñárritu war z.B. ein erfolgreicher Diskjockey im kommerziellen Radio, bevor er zum Film fand).

Wie nehmen die offiziellen filmischen Institutionen (IMCINE, FIDECINE, CONACULTA)<sup>19</sup> diese neuen Entwicklung an? Oder sind die offiziellen Filmförderungsinstitute noch immer anachronistisch verkrustet?

#### **Szene 4: ¡Que viva México! – Filmpolitik und -förderung von Eisenstein bis heute**

Ein kurzer Blick auf die Haltung der offiziellen Filmförderungs- und Produktionsstellen in Mexiko zeigte bereits (Szene 1), dass Filmförderung in Mexiko sich schon immer im Spannungsfeld von „geht nicht“ bis „unmöglich“ bewegt hat. Das war in den frühen dreißiger Jahren, als der russische Regisseur Sergei Mijailowich Eisenstein in Mexiko lebte und arbeitete, nicht anders, und hat sich bis heute auch nur unwesentlich verändert. Anhand des

<sup>18</sup> So erhielt der mexikanische Film „Mil Nubes de Paz Cercan el Cielo, Amor, Jamás Acabarás de Ser Amor“ von Julián Hernández auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin 2003 den „Teddy-Awards“ für einen der besten Spielfilme mit einer homosexuellen Thematik. In Mexiko ist er in den Kinos noch gar nicht gelaufen.

<sup>19</sup> IMCINE (*Instituto Mexicano del Cine*), das offizielle nationale Filminstitut, FIDECINE (*Fideicomiso del Cine*), Filmförderungsfond, CONACULTA (*Consejo Nacional para las Culturas y las Artes*) – das Kulturinstitut (*Instituto oficial dedicado a la difusión y el estímulo de las artes*), das in Mexiko das kulturelle Schaffen dominiert und kontrolliert, sowohl finanziell als auch künstlerisch.

Kultfilms „¡Que viva México!“ soll im Folgenden beispielhaft die Irrationalität der Förderung der nationalen Filmproduktion erläutert werden.

Bevor Eisenstein nach Mexiko kam, ging er 1930 – weithin bekannt durch „Panzerkreuzer Potemkin und Oktober“ – nach Hollywood. Er folgte einer Einladung von Charlie Chaplin und verbrachte einige Monate in Los Angeles, aber keines seiner Projekte wurde aufgegriffen, da sie zu politisch waren.

Danach bereiste Eisenstein das Land, das ihn so unfreundlich empfangen hatte,<sup>20</sup> war fasziniert von seiner Natur, seinen Menschen und den präkolumbischen Kulturzeugnissen. Und er konzipierte einen Film, der Vergangenheit und Gegenwart ebenso in sich vereinen sollte wie den Traum, losgelöst von den starren Vorgaben der sowjetischen Kunst. Er wollte etwas Neues entwickeln und schuf in den Jahren 1931-1932 etwas Einzigartiges in der Filmgeschichte: „¡Que viva México!“, bestehend aus einem Prolog, vier voneinander unabhängigen Kapiteln und einem Epilog. Einzigartig ist der Film leider auch, weil er nicht existiert und nie existiert hat: Finanziert von dem US-amerikanischen Ehepaar Sinclair, dem der alleinige Besitz der Negative zugesprochen worden war, verlor Eisenstein – der Theoretiker und Praktiker der Montage – paradoxerweise das Recht auf den Schnitt seines eigenen Materials.<sup>21</sup> Streitereien um Geld mit den Sinclairs führten dazu, dass diese das Material an andere Filmemacher weiterverkauften, die es entsprechend verhunzten. Schließlich wurde das komplette Filmmaterial im Museum of Modern Arts in New York eingelagert, das es 1979 nach Moskau überführte, wo Eisenstein 1948 gestorben war. Die sowjetischen Filmemacher brachen das Copyright, das immer noch bei den Sinclairs liegt, schnitten das Material auf 90 Minuten zurecht und unterlegten den stummen Kunstfilm, der alle Gattungen sprengte, mit exzessiver Musik und störenden Kommentaren. Bis hierhin folgen wir der neuesten Darstellung von Sánchez (2002: 37-46) sowie einigen Korrekturen von Moreau.

Aber die Geschichte geht weiter, und sie wirft ein Licht (oder besser gesagt einen Schatten) auf die staatliche Filmförderungs politik Mexikos. Felix von Moreau, ein in London arbeitender Produzent, schilderte uns seine Er-

---

<sup>20</sup> Bei seiner Ankunft in Mexiko steckte man ihn zunächst ins Gefängnis – warum, weiß man bis heute nicht (vgl. Sánchez 2002: 38ss.).

<sup>21</sup> Eisenstein wurde von Stalin unter Mordandrohung befohlen, in die UdSSR zurückzukommen. Eisenstein willigte unter der Bedingung ein, das Material von *¡Que viva México!* mitzunehmen, um den Film in Moskau beenden zu können – aber Stalin verweigerte Eisenstein die Erlaubnis.

fahrungen, die er 1998 zusammen mit seinem Regiekollegen Lutz Becker in Mexiko machte. Die beiden hatten kurz zuvor das Copyright des gesamten Materials für „¡Que viva México!“ von den Sinclairs erworben, es teilweise restauriert und digitalisiert und traten in Kontakt mit IMCINE, dem mexikanischen Filminstitut. IMCINE sagte ihnen sofort die fabulöse Summe von 50% des 6,2 Millionen US-Dollar umfassenden Budgets zu; Mexiko sollte die ausschließlichen Vorführrechte für Lateinamerika bekommen. Einige Wochen später flogen die beiden Produzenten erneut nach Mexiko, um den Vertrag abzuschließen, der durch Korrespondenz *via* E-Mail vorbereitet worden war. Doch diesmal wurden sie von dem IMCINE-Direktor nicht einmal empfangen; nachdem sie insistierten, bedeutete er ihnen, niemals von einer Ko-Finanzierung gesprochen zu haben; die E-Mails und Briefe waren verschwunden. Auch weitere Diskussionen und Verhandlungen mit CONACULTA erwiesen sich als zwecklos. Das Engagement eines reichen mexikanischen Industriellen gab dem Projekt neue Hoffnung – eine Hoffnung, die ebenfalls zerstört wurde, nachdem die Regierung eines seiner Produkte mit einer hohen Mehrwertsteuer belegte, seine Gewinnmargen geschmälert wurden und er damit das Eisenstein-Projekt *ad acta* legen musste.

„¡Que viva México!“ ist sicherlich kein Einzelfall und ein gutes Beispiel für die Desorganisation, das Chaos und die Ignoranz, mit denen die staatlichen Filmförderer ihre Pfründe verteilen. Noch gibt es die Förderung für den „*independent*-Film“ und für den „Kunstfilm“, aber diese Produktionen werden zunehmend zu Liebhaberstücken einer verschwindend kleinen Elite. Das Kino ist heute urban, modern, bietet mehr *entertainment* als Kunst und sucht andere Wege, die nicht immer nur in vergangener Glorie schwelgen wollen; es will weg vom Maguey- und Azteken-Mythos (und seiner Ästhetik), hin zu neuen Themen, frischen Erzählungen und Erzählformen.

Zudem werden Filme damals wie heute für ein Publikum gemacht, das auch zahlen kann: Ein Filmbesuch kostet rund 40 Pesos (ca. 4 Euro), und das nur am Kinotag (mittwochs); der normale Kinobesuch schlägt mit 55-70 Pesos zu Buche. Ein teures Vergnügen (rechnet man nicht das obligatorische Popcorn, die Cola, Eis und Schokolade dazu), das unbezahlbar ist für die untere Mittelschicht, die mit der ganzen Familie ins Kino gehen will: Der Mindestlohn liegt zur Zeit bei 42 Pesos pro Tag – ein Kinobesuch ist also

teurer als das Tagesgehalt der Armen in der Stadt, das auf dem Land noch niedriger ist.<sup>22</sup>

Doch trotz aller sozioökonomischen Schwierigkeiten kehrt der mexikanische Film zum Land zurück und zeigt die Provinz und den einsamen Helden in der Weite der mexikanischen Landschaft, den *Charro* (mexikanisch für "Cowboy"). Ein Versuch, die gute alte "goldene" Zeit des mexikanischen Films zurückzuholen?

### Szene 5: "Ay, Jalisco, ¡no te rajes!" – Vom "Goldenen Zeitalter" zur bleiernen Zeit?

Das "Goldene Zeitalter" der mexikanischen Filmindustrie begann 1936 mit "Allá en el rancho grande" (Fernando de Fuentes), erreichte seinen Gipfel während des Zweiten Weltkrieges und verebbte zu Beginn der fünfziger Jahre mit der zunehmenden Konkurrenz des Fernsehens. Hollywood unterstützte das mexikanische Kino finanziell – nicht etwa aus Altruismus, sondern um so das Hitler-freundliche Argentinien auszuschalten, das mit seinen populären Tangofilmen eine ärgerliche Konkurrenz in Lateinamerika darstellte, und um Mexiko als Rohstofflieferant an sich zu binden (Schumann 1982: 84). In Mexiko werden riesige Kinopaläste errichtet, die die heutigen Cinemaxx-Bunker sogar in der Anzahl der Sitzplätze weit übertreffen.<sup>23</sup> Und in dieser Zeit entstehen unzählige Filme in vielfältigen Untergattungen,<sup>24</sup> von denen wir im Folgenden exemplarisch nur auf jene hinweisen möchten,<sup>25</sup> die heute neu aufgenommen und weiterverarbeitet werden.

"Allá en el rancho grande" führte das Genre des Heimatfilms ein: "Liebe und Ehre, Mut und Gewalt, Machismo und Jungfräulichkeit, Natur und Folklore, Blut und Boden" (Schumann 1982: 84). Symptomatisch ist bereits die Rezeptionsgeschichte von "Allá en el Rancho Grande", denn der Film wurde

<sup>22</sup> 43% der insgesamt 110 Millionen Mexikaner lebt unterhalb der Armutsgrenze; ein Bauer verdient vier Pesos (0,40 Euro) am Tag (Statistisches Bundesamt Mexikos, vgl. <www.inegi.gob.mx>).

<sup>23</sup> Das Alameda-Kino bot 3.480 Zuschauern Platz; in den vierziger Jahren entstanden sogar noch größere Kinos. 1948 verfügte Mexiko-Stadt mit 3 Millionen Einwohnern bereits über 83 Kinos, 1950 existierten im Land an die 2.000 Kinosäle (vgl. García/Avina 1997: 44f.).

<sup>24</sup> Im Folgenden beziehen wir uns maßgeblich auf das reich bebilderte Heft *Época del oro del cine mexicano*, herausgegeben von Gustavo García und Rafael Aviña.

<sup>25</sup> Den umfassendsten Überblick über das mexikanische Kino der Jahre 1926 bis 1944 liefert noch immer die umfangreiche *Historia documental del cine mexicano* von Emilio García Riera.

in Mexiko erst erfolgreich, nachdem er in ganz Lateinamerika und den hispanischen Zirkeln der USA gezeigt worden war. Gedreht wurden in Mexiko in dieser Krisenzeit, die mit dem Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs zusammenfiel, vorwiegend häusliche Melodramen im Stil von “Madre querida”, die das Gros des mexikanischen Volkes nicht ansprachen. Dies änderte sich schlagartig mit der Produktion mehrerer Filme, die im ländlichen Milieu angesiedelt waren und dank der dort agierenden *Charros* (deren Tracht von den Musikern der mexikanischen *Mariachi*-Musik her bekannt ist) jenes Lokalkolorit verbreiteten, mit dem man in Lateinamerika und der gesamten Welt gemeinhin Mexiko verband (und auch wohl heute noch verbindet). Der bekannteste *Charro* war Jorge Negrete, er verkörperte weltweit den singenden Macho, dem die Frauenherzen nur so zuflogen.<sup>26</sup>

In der Neo-*Ranchera* “Una de dos” (2002, Marcel Sisniega), nach dem gleichnamigen Roman von Daniel Sada, erliegt der *Ranchero* Oscar unwissentlich der Liebe von Zwillingsschwestern, die ihn so lange einvernehmlich teilen, bis er von Hochzeit spricht. Im Unterschied zu den *Ranchera* und *Charro*-Filmen des Goldenen Zeitalters sind die des beginnenden 21. Jahrhunderts jedoch ironisch bis hyperrealistisch und werfen einen neuen, frischen Blick auf die Realität in der Provinz und ihre Protagonisten.

Francisco Sánchez beschreibt diese Tendenz der Neo-*Rancheras* im Gegensatz zum klassischen *Rancho Grande* wie folgt:

La falsa visión del cine de charros sobre la provincia mexicana tuvo que irse consumiendo a sí misma hasta que se agotó. [...] El cineasta se asoma al microcosmos de un pueblo mexicano, con su cura, su iglesia, sus campesinos, el viejo rico, la solterona que se refugia en la religión, los mendigos, la vida simple y natural de la provincia. Pero no es la hacienda idílica del cine mexicano, sino un mundo complejo, en el que existen la traición, la injusticia, la soberbia (Sánchez 2002: 243).

Die falsche Vision des Charro-Kinos über die mexikanische Provinz musste sich verbrauchen, bis sie schließlich verschwand. [...] Der Filmemacher blickt in den Mikrokosmos eines mexikanischen Dorfes mit seinem Priester, seiner Kirche, seinen Bauern, dem reichen Alten, der alten Jungfer, die sich in die Religion flüchtet, den Bettlern, dem schlichten und natürlichen Leben in der Provinz. Aber es ist keineswegs die idyllische Hazienda aus dem mexikanischen Kino, sondern eine komplexe Welt, in der Verrat, Unrecht und Hochmut existieren (Sánchez 2002: 243, unsere Übersetzung).

In den späten vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden dann die Grundfeste der Nation attackiert. Die Filme, deren Titel für sich sprechen, weisen alle antifamiliäre Tendenzen auf: In “La Casa chica” (Roberto Gavaldón)

<sup>26</sup> Zur Musik in den Filmen vgl. Eßer (in diesem Band).

bekämpfen sich die Geliebte (Dolores del Río) und die Ehefrau (Miroslava); in „Aventurera“ (Alberto Gout) wird aus der respektablen Matrone aus „Jalisco“ eine Puffmutter, in „Sensualidad“ verfällt der integre Richter einer Kriminellen und verlässt seine Familie.<sup>27</sup>

María Félix (1915-2002), die Ikone des mexikanischen Films, wurde 1942 auf der Straße von Fernando A. Palacios entdeckt, im Schauspielunterricht unterwiesen und einer Schönheitsoperation unterzogen. Sie spielte zwischen 1943 und 1970 in 47 Filmen (Taibo 1985), zumeist in der Rolle der *mujer mala* (lies: unabhängig, leidenschaftlich, diabolisch, frech): „Doña Bárbara“ (1943, F. Fuentes), „La mujer de todos“ (1946, Julio Bracho), „La devoradora“ (1946, F. Fuentes), „Doña diablo“ (1949, Tito Davison). Auch privat wich sie von bürgerlichen Moralvorstellungen ab: Mehrmals verheiratet, darunter mit Agustín Lara, führte sie ein turbulentes Liebesleben. Bekannt sind ihre Liebschaften mit Jorge Negrete, Frida Kahlo und Miguel Alemán.

Zusammen mit der nicht minder bekannten Schauspielerin Dolores del Río<sup>28</sup> repräsentierte Félix noch einen anderen Frauentypus: „that of upholder of the values and ideals of the Mexican Revolution, as followers of the Mexican cinematic Revolutionary *par excellence*, Pedro Armendáriz“ (Gyrko 1984: 21): In „Flor Silvestre“ (1943) folgt die Protagonistin ihrem Mann (Pedro Armendáriz) an die Erschießungsmauer; in „Enamorada“ (1946) wird die stolze Tochter eines Anhängers von Porfirio Díaz „domestiziert“. Sie verlässt ihren nordamerikanischen Verlobten – dessen Darstellung mit dem typischen Yankee-Akzent in „La ley de Herodes“ wieder aufgenommen wird –, um dem stolzen Reiterhelden zu Fuß in die Revolution zu folgen.<sup>29</sup> Ab Mitte der fünfziger Jahre wird dann das Genre des Revolutionsfilms von Gavaldón (1955, „La escondida“) und Rodríguez (1957-1958, Pancho Villa-Trilogie; 1958, „La cucaracha“) fortgeführt. Emilio Fernández dreht zudem nicht minder berühmt gewordene folkloristische Filme wie

<sup>27</sup> Hierbei dürfte es sich um eine Adaptation nach Motiven aus *Suprema ley* handeln, einem Roman von Federico Gamboa, dem mexikanischen Erfolgsautor des späten 19. Jahrhunderts.

<sup>28</sup> Dolores del Río (1905-1983) hatte 1925 als „Spanierin“ in Hollywood debütiert. Nach 29 nordamerikanischen Filmen begann sie 1943 mit „María Candelaria“ ihre mexikanische Karriere. Ihr letzter von 19 mexikanischen Filmen war „Los hijos de Sánchez“ (1978).

<sup>29</sup> „Enamorada“ kann auch als Intertext für „El crimen del padre Amaro“ (siehe oben) herangezogen werden: Kann der Geistliche in „Enamorada“ noch verklärt das „Ave María“ in der Kirche singen, so wird Amaro beim Eintritt in die Kirche mit dem schiefen, lauten Gesang der Sanjuanera konfrontiert.

“María Candelaria” (1943), “Pueblerina” und “La Perla”, die ihm den Beinamen “El Indio” einbrachten, denen heute jedoch mangelnder kritischer Intellekt vorgeworfen wird.<sup>30</sup> Zeitgleich erwirbt der nordamerikanische Magnat Jenkins in der Hauptstadt das Aufführungsmonopol und bestimmt fortan über Produktion und Distribution der Filme (Contreras Torres 1960).

Obgleich die republikanischen Flüchtlinge mit der Beendigung des spanischen Bürgerkriegs 1939 nach Mexiko kamen, dauerte es noch drei Jahre, bis sich die Filmschaffenden unter ihnen im mexikanischen Kino etablierten. Luis Buñuel trat erst 1946 hinzu, nachdem er in den USA mit seinen surrealistischen Arbeiten keinen Erfolg hatte verbuchen können. Zu dieser Zeit entstanden dann auch erst Filme mit städtischem, meist proletarischem Hintergrund. Als Gründungsfilm gilt “Campeón sin corona” (1945, Alejandro Galindo), mit dem Galindo versuchte, die von Samuel Ramos in “El perfil del hombre y la cultura en México” (1938) entwickelte Theorie des mexikanischen Minderwertigkeitskomplexes umzusetzen, und mit dem er zugleich eine Milieustudie der *barrios bajos* vorlegte. Sehr viel provokanter in der Darstellung auswegloser Armut ist der legendäre Buñuel-Film “Los olvidados” (1950), der – ähnlich der Rezeptionsgeschichte von “Allá en el Rancho Grande” (s.o.) – erst nach der Auszeichnung in Cannes in den mexikanischen Kinos erfolgreich lief.

Parallelen zu “Los olvidados” gibt es im heutigen Kino mit Filmen, die sich sozialen Realitäten stellen, wie “De la calle”, der sich mit dem brutalen Schicksal der Straßenkinder in Mexiko-Stadt auseinandersetzt, oder “Perfume de Violetas”, der die Ausweglosigkeit ungebildeter junger Frauen im Wechselspiel zwischen Gewalt und Sex im Stil des *underground*-Realismus verfolgt (s.o. Szene 3).

Buñuels Karriere in Mexiko setzt sich nach dem großen Erfolg von “Los olvidados” fort. Stets bereit, die Vorurteile und Scheinheiligkeit der Bourgeoisie zu kritisieren, filmt er 1952 “Subida al cielo”, in dem er Onyrisches und Surrealistisches innerhalb des Alltäglichen auf gewohnt ironische Art miteinander vermischt. Im gleichen Jahr präsentiert er das psychologische Melodram “Él”, drei Jahre später einen ähnlich pathologischen Protagonisten in der Literaturverfilmung “Ensayo de un crimen” (1955), gegen die der

<sup>30</sup> Erst der unter dem Einfluss des italienischen Neorealismus entstandene Film “Raíces” (1953) von Benito Alazraki stellt “das konfliktbergende Zusammenleben zwischen indianischer und okzidentaler Kultur” mit Hilfe von Laienschauspielern dar; “Tarahumara” (1964, Alcoriza) indes wird zum ersten Mal authentische Indios auf die Leinwand bringen (vgl. Teißl, S. 2f.).

Autor Rodolfo Usigli Protest einlegte. „Nazarín“ (1958) und „Viridiana“ (1961, gedreht in Spanien) sind die beiden hervorragenden Spielfilme Buñuels in der mexikanischen Filmgeschichte.

In den fünfziger Jahren verkörpert Pedro Infante den sozialen Aufstieg mit Filmen wie „Necesito dinero“ (1951, Zacarías, ) und „Ahora soy rico“ (1952, I. Rodríguez) – das urbane Unterschicht-Melodrama mutiert zum mondänen Melodram.

Zeitgleich entwickelt der *Banco Nacional Cinematográfico* den Förderungsplan für ein Kino „nationalen Interesses“ und hoher Qualität (*Plan Garduño*), und so adaptierte man die Werke der großen mexikanischen Autoren: „Talpa“ (1955, Crevenna) nach Juan Rulfo, bei dem der weltbekannte Fotograf Manuel Álvarez Bravo als zweiter Kameramann assistierte. „El impostor“ (1956, Emilio Fernández) handelt wie seine Vorlage „El gesticulador“ (1937/47) von Rodolfo Usiglo von politischem Fanatismus und Hochstapelei, und die Verfilmung von „La sombra del caudillo“<sup>31</sup> zeigt bereits schonungslos die Seiten der mexikanischen Politik – Seilschaften, Verrat, Machtstreben, unrechtmäßige Aneignung von Geldern und Ländereien – die heute zur Zensur eines vergleichsweise harmlosen Films wie dem oben besprochenen „La ley de Herodes“ führen.

Weniger bekannt ist die Untergattung des kommerziellen „Grenz-Films“, die seit 1938 mehr als 300 Filme zum Thema mexikanisch-nordamerikanische Grenze produziert hat: Im Gegensatz zum *Nuevo Cine Mexicano* ist dieses Kino von technischer und erzählerischer Armut, hat einfache Handlungsstränge und geht stark von Stereotypen aus. Im Allgemeinen blicken diese Filme von Mexiko-Stadt aus auf die Grenze (Iglesias 2002: 83).

Iglesias rekonstruiert drei Bilder, die in diesen Filmen vermittelt werden: Die Grenze als Zwischenort der Migration, der tausend Möglichkeiten, aber auch des Leids und des Vergessens. Zum zweiten als großes Bordell und gewaltbestimmtes Handlungsfeld der Drogenmafia<sup>32</sup> in Action- und Abenteuerfilmen; zum dritten als Ort des Verlustes kultureller Identität der Mexikaner, die sich dem US-System vollkommen anpassen.

In den technisch und ästhetisch anspruchsvolleren Streifen des so genannten *Nuevo Cine Mexicano* ändert sich der Blick auf die Grenze. Unter

<sup>31</sup> 1960, Regie: Julio Bracho, nach dem gleichnamigen Roman von Martín Luís Guzmán (1929).

<sup>32</sup> Vgl. dazu auch den 2002 erschienen Roman *La reina del sur* des spanischen Autors Arturo Pérez-Reverte, der in Vorbereitung zur Verfilmung ist, unter Mitwirkung von Salma Hayek.

postkolonialer Linse wird diese hier zum Ort des Austauschs, die Konfrontation mit dem "Anderen" führt zum Erlangen einer eigenen bikulturellen Identität, so in "Bajo California: El límite del tiempo" (1999, Carlos Bola-do), "Santitos" (1997, Alejandro Springall) und in "Lone Star" (1996, John Sayles).

**Schlusszene: ¡"Ándele quiero enviar un mensaje: [...] que vayan y chingen a su madre"!**<sup>33</sup>

Die fünf vorausgegangenen Szenen zeigten folgende Tendenzen des jungen mexikanischen Films: Junge, "unverbrauchte" Filmemacher und Darsteller, eine neue filmische Ästhetik, aktuelle, politisch und sozial differenzierte Themen und vor allem eine Abnabelung vom bisherigen staatlich geförderten und inhaltlich kontrollierten Filmschaffen. Filme werden heute auch in Mexiko am Publikumsgeschmack orientiert produziert. Das *Marketing* innerhalb und außerhalb Mexikos verschafft der Industrie neue Geldquellen. Zwei Jahre in Folge sind mexikanische Filme auch international ausgezeichnet und für verschiedene Kategorien des Oscar nominiert worden. Ein gutes Zeichen, das Hoffnung gibt auf ein neues Zeitalter des mexikanischen Films – ob golden oder silbern, bleibt freilich abzuwarten.

## Literaturverzeichnis

- Alvarado, Eduardo (2002): "Les pescan sus éxitos". In: *REFORMA*, 25.11.2002, Sección "GENTE".
- Ayala Blanco, Jorge (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. Mexiko-Stadt: Océano.
- Contreras Torres, Miguel (1960): *El libro negro del cine mexicano*. Mexiko-Stadt: Hispano-Continental.
- Estrada, Marién (2002): "Un sexenio de cine mexicano. Así hablan los críticos". In: <www.mileniosemanal.com>.
- Gamboa, Federico ([1896]<sup>9</sup>1920): *Suprema ley*. Mexiko-Stadt: Gómez de la Puente.
- García, Gustavo; Avina, Rafael (1997): *Época del oro del cine mexicano*. Mexiko-Stadt: Clío.
- García Riera, Emilio (1960-1970): *Historia documental del cine mexicano*. Mexiko-Stadt: Era, 1969 Bd. 1, 1970 Bd. 2.
- Gyurko, Lanin A. (1984): "Cinematic Image and National Identity in Fuentes' *Orquídeas a la luz de la luna*". In: *LATR*, 17/1, S. 3-24.

<sup>33</sup> Emilio "Indio" Fernández in einem Interview der Wochenzeitschrift *Proceso* (Num. 357, 05.09.1983).

- Iglesias, Norma (2002): "Das Kino und die Grenze Mexiko-USA/El cine y la frontera México-Estados Unidos". In: *¡Atención México!. Positionen der Gegenwart/Posiciones en la actualidad*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 83-87.
- Pérez-Reverte, Arturo (2002): *La reina del sur*. Madrid: Santillana.
- Sánchez, Francisco (1999): *Océano de películas*. Mexiko-Stadt: Conaculta.
- (2002): *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. Mexiko-Stadt: Conaculta.
- Schumann, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- (1996): "Der mexikanische Film heute". In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *Mexiko heute*. Frankfurt/Main: Vervuert, S. 566-579.
- Taibo, Paco I. (1985): *María Félix: 47 pasos por el cine*. Mexiko-Stadt: Mortíz/Planeta.
- Teißl, Verena (o.J.): "Zwischen Staat und Rebellion. Notizen zum mexikanischen Film der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts". In: <[www.matices.de/26/mexikokino.htm](http://www.matices.de/26/mexikokino.htm)>.

## Filmverzeichnis

Sämtliche angeführten Filme können unter folgenden Websites abgerufen werden:

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>

Zusätzlich geben diese Websites weiterführende Informationen:

[www.unam.mx/filmoteca/](http://www.unam.mx/filmoteca/)

[www.imcine.gob.mx](http://www.imcine.gob.mx)

[www.cinetecanacional.net](http://www.cinetecanacional.net)

[www.imcine.gob.mx](http://www.imcine.gob.mx)

[www.amoresperros.com](http://www.amoresperros.com)

[www.cnienlinea.com.mx](http://www.cnienlinea.com.mx) (Stichwort: "movies")

[www.quevivamexico.com](http://www.quevivamexico.com)