



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Repräsentationsweisen des Indigenismus im
nationalen Kino Mexikos der *época de oro*“

Verfasserin

Michaela Verena Brandl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.Phil.)

Wien, Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Elke Mader

Inhaltsverzeichnis

1 DANKSAGUNG	6
2 EINLEITUNG	3
3 ANTHROPOLOGIE UND KINO	7
3.1 Zur Definition von Film/Kino	7
3.2 Cultural Studies	8
3.3 Anthropologie und Kino: Zur wissenschaftlichen Relevanz dieser Beziehung	9
3.4 Die strukturelle Mythologie: Claude Lévi-Strauss	11
3.4.1 Strukturalismus und Film: Lee Drummond	15
3.4.2 Peter Wollen	17
3.5 Der semiotische Ansatz: Ferdinand de Saussure	18
3.5.1 Semiotik und Film: Christian Metz`s semiotische Filmanalyse	21
3.6 Stuart Halls konstruktivistischer Denkansatz	22
3.6.1 Michel Foucaults Diskursanalyse	24
4 IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN IM FILM	29
4.1 Theoretische Konzeptionen von Identität	29
4.1.1 Identitätskonstruktion auf subjektiver und kollektiver Ebene	30
4.1.2 Nationale Identität: Ein narratives Konstrukt?	34
4.1.3 Indigenismus als politisches Identitätskonstrukt	37
4.2 Konzeptionen des Nationalen	42
5 INDIGENISMUS - SEINE ENTSTEHUNG, ENTWICKLUNG UND GESELLSCHAFTLICHE ROLLE IN MEXIKO	47
5.1 Formierung des Indigenismus als Begriff	48
5.2 Indigenismus: Definitionen und Theorien	49
5.3 Der Indigenismus als Instrument des nationalen Identitätsdiskurses	54
5.4 Einfluss des Indigenismus auf die Erziehungs- und Territorialpolitik	57

6 KINO UND GESELLSCHAFT IN MEXIKO	62
6.1 Entstehungskontext des nationalen Kinos	62
6.2 Der intellektuelle Diskurs im Verhältnis zur filmischen Reflexion nationaler	65
6.3 Nationales Kino: Überblick seiner unterschiedlichen Genres	69
6.4 Stereotypisierungen im Film: Repräsentation – Macht – Differenz	73
6.4.1 Ethnizität im Film	75
7 SKIZZIERUNG DER FILMANALYSE	83
7.1 Analyse der Bauformen	87
7.1.1 Einstellungsgrößen	88
7.1.2 Kameraeinstellungen und Montage	89
7.1.3 Die auditive Ebene von Ton und Geräusch	90
7.1.4 Musik	91
7.1.4.1 Analyse der Filmfiguren	92
7.2 Herangehensweise	94
8 INHALTLICHE DARSTELLUNG UND SEQUENZANALYSE DER AUSGEWÄHLTEN FILMBEISPIELE	96
8.1 Biographische und soziologische Filminterpretation	96
8.1.1 Inhaltsangabe zu <i>Rio Escondido</i> :	100
8.1.1.1 Sequenzanalyse	
8.1.2 Inhaltsangabe zu <i>Flor Silvestre</i> :	109
8.1.2.1 Sequenzanalyse	
8.1.3 Inhaltsangabe zu <i>Maria Candelaria</i> :	122
8.1.3.1 Sequenzanalyse	
9 BEDEUTUNGSKONSTRUKTIONEN	137
9.1 <i>Rio Escondido</i> (1948)	137
9.1.1 Das Verhältnis von Stadt und Land:	138
9.1.2 Repräsentationsformen von Ethnizität	139
9.1.2.1 Beziehung zwischen Sandoval und Rosaura	
9.1.2.2 Rosaura und die indigene Dorfgemeinschaft	
9.1.2.3 Verhältnis zwischen Felipe Navarro, dem Pfarrer und Rosaura	

9.2	<i>Flor Silvestre (1943)</i>	143
9.2.1	Verhältnis zur Natur: Der Begriff <i>tierra</i> und seine Bedeutungszuschreibungen	144
9.2.2	Repräsentationsformen von Ethnizität	145
9.2.2.1	Beziehung zwischen Esperanza und José Luis	
9.2.2.2	Esperanza als Bedrohung der familiären Ordnung	
9.2.2.3	José Luis und das Verhältnis zu seinem Vater Fransisco	
9.3	<i>Maria Candelaria (1944)</i>	148
9.3.1	Verhältnis von Kultur und Natur	148
9.3.2	Repräsentationsformen von Ethnizität	150
9.3.2.1	María Candelaria und die indigene Dorfgemeinschaft	
9.3.2.2	Beziehung des Pfarrers und Don Damians zur indigenen Dorfgemeinschaft	
10	ZUSAMMENFASSUNG	153
11	RESÜMEE	159

Filmverzeichnis:

Río Escondido 1948

Genre: Melodrama

Verleih: Clasa – Mohme

Produzent: Producciones Raúl de Anda

Produktionsleitung: Enrique L. Morfín

Regisseur: Emilio Fernández

Drehbuch: Emilio Fernández; Mauricio Magdaleno

Kamera: Gabriel Figueroa; Luis Osorno Barona

Musik: Francisco Domínguez

Uraufführung: 12. Februar 1948, Mexico City

Darsteller: María Felix, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Agustín Isunza u.a.

Flor Silvestre 1943

Genre: revolutionäres Melodrama

Verleih: Clasa Films Mundiales

Produzent: Films Mundiales

Produktionsleitung: Augustin J. Fink

Regisseur: Emilio Fernández

Drehbuch: Emilio Fernández; Mauricio Magdaleno. Roman: Sucedio Ayer, Fernando Robles

Kamera: Gabriel Figueroa

Musik: Francisco Domínguez

Uraufführung: 24. April 1943, Mexico City

Darsteller: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Miguel Ángel Ferriz, Armando Soto La Marina, Augustín Isunza u.a.

María Candelaria 1944

Genre: Melodrama

Verleih: Clasa Films Mundiales, Metro – Goldwyn- Mayer

Produzent: Film Mundiales

Produktionsleitung: Armando Espinosa

Regisseur: Emilio Fernández

Drehbuch: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno

Kamera: Gabriel Figueroa, Domingo Carrillo

Musik: Francisco Domínguez, Rodolfo Halffter

Uraufführung: 20. Jänner, Mexico City

Darsteller: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Rafael Icardó u.a.

1 Danksagung

An meine Eltern,

Für ihre Unterstützung und emotionalen Halt während der herausfordernden Unstruktur meiner Umstände..

An all jene, die mich mehr und weniger intensiv begleitet haben,

an die non-verbalen Empathie-Schupser. Auf das Dazwischen.

2 Einleitung

Das Interesse für die vorliegende Arbeit entwickelte sich aus den wertvollen Erfahrungen des Alltäglichen, die ich während meines Auslandssemesters an der UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) in Mexico City sammeln durfte. Dabei wurde mir ein Blickwinkel auf die mexikanische Gesellschaft ermöglicht, der sich aus dem Verhältnis scheinbarer Gewohnheit und einprägsamen Momenten der Verwirrung bildet.

Mexiko City offenbarte sich als sozialer Schmelztiegel und machtvolleres staatliches Zentrum, innerhalb dessen Spannungsverhältnisse kommuniziert, visualisiert und erlebbar gemacht werden. Dabei eröffnete sich die Vielschichtigkeit der mexikanischen Kultur, die über einen allgegenwärtigen politischen Geist zu Tage tritt.

Ich erlebte die alltägliche Präsenz von politischem Aktivismus, die Kraft des sozialen Zusammenhalts und die Dynamik solidarisierten Massen. Forderungen verschiedenster ethnischer Gruppierungen nach sozialen Veränderungen vermittelten ein Bild momenthafter Lebendigkeit, das sich der Fixierung politischer Institutionen und Strukturen entgegenstellte.

Die Glorifizierung linker Veteranen vermengte sich mit der Auflehnung ländlicher Bevölkerungsgruppen und dem damit einhergehenden Faktum nach wie vor existierender und sich verfestigender Unterdrückungsmuster, die sich mit selbstbewussten Forderungen ihrer weiblichen Mitglieder nach Gleichberechtigung verbanden. Über die Verschmelzung verschiedenster Eindrücke repräsentierte sich die Hauptstadt Mexikos als Kommunikationszentrum zwischen zwei unterschiedlichen Lebenswelten, dem von Bonfil Batalla bezeichneten *mexico profundo* und dem so genannten *mexico imaginario*.

Die dauerhafte und verpflichtende Auseinandersetzung mit der indigenen Lebenswelt und Kultur, die aufgrund der Institutionalisierung des so genannten Indigenismus eingegangen worden ist, erscheint dabei als fundamentales politisches Moment, welche die alltägliche Dynamik und Lebendigkeit in Mexiko charakterisiert und mitgestaltet. Der nationale Diskurs Mexikos wird über seine einflussreiche Kraft stetig geformt und verhandelt und eröffnet dabei sich wandelnde Perspektiven auf Formen der Integration, Konstruktionsweisen von Differenz und darauf aufbauende Vereinheitlichungsstrategien im Sinne einer nationalen Identität und Gemeinschaft.

Meine vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den spezifischen Repräsentationsweisen des Indigenismus im nationalen Kino Mexikos und seiner Rolle im Bestreben einer authentischen nationalen Identitätskonstruktion.

Auf Grund meiner Schwerpunktsetzung auf visuelle Darstellungsformen, die Repräsentation von Zeichen und damit einhergehende Bedeutungskonstruktionen, entschied ich mich für eine filmanalytische Herangehensweise. Das Medium des Kinos zählt dabei durch seine einflussreiche Breitenwirkung, nicht zuletzt wegen der nach wie vor hohen Analphabetenrate in Mexiko, als bedeutsame Kommunikationsform. Der historische Kontext meiner Filmauswahl bezieht sich dabei auf die Hochblüte des nationalen Kinos in Mexiko, der so genannten *época de oro* (goldenes Zeitalter), die sich nach der bedeutsamen Zäsur der Revolution entwickelte und über deren erkämpften Ideale den wieder bzw. neu gefundenen mexikanischen Nationalismus zelebrierte.

Da der institutionalisierte Indigenismus eine relationale Funktion innerhalb der mexikanischen Politik einnimmt, somit eine verbindende und machtvolle Rolle in der Nationastaatlichkeit zukommt, fokussiere ich auf die spezifischen Repräsentationsweisen von Ethnizität, über die sich die nationale Bedeutsamkeit und die spezifischen Denkweisen über ihn offenbaren.

Meine zentrale Fragestellung widme ich der Art und Weise wie das nationale Kino Vorstellungen sozialer Normen kommuniziert, über die sich der indigenistische Diskurs verdeutlicht. Zusammen mit bedeutsamen Landschaftsrepräsentationen und der filmischen Handlungsstränge soll seine Rolle in der Konstruktionsweise einer einheitlichen nationalen Identität hervorgekehrt werden. Ein wesentlicher Fokus in meiner Betrachtungsweise stellt dabei die Perspektive von spezifischen Genderkonstruktionen dar, die zusammen mit den Aspekten der Klasse und *Rasse*¹ einen geschärften Blick auf das Konzept der Ethnizität, seiner Repräsentationsweisen und Bedeutungszuschreibungen innerhalb der mexikanischen Nation ermöglichen.

¹ Die kursive Hervorhebung des *Rasse*- Begriffs, verweist auf das Wissen seiner historischen Entwicklung und negativen Konnotationen im deutschen Sprachraum und betont seine problematische Handhabung im sozialwissenschaftlichen Diskurs.

Meine Arbeit beginne ich dabei mit Erörterungen zur wissenschaftlichen Relevanz anthropologischer Betrachtungsweisen auf das Medium des Kinos. Meine theoretische Umrahmung baut dabei auf strukturalistische als auch poststrukturalistische Herangehensweisen auf. In diesem Zusammenhang arbeite ich mit zentralen anthropologischen Ansätzen, die sich auf Claude Lévi- Strauss Konzeption der binären Oppositionspaare und seiner strukturalen Mythenanalyse beziehen. Stuart Halls konstruktivistischer Denkansatz hebt dabei spezifische soziale bzw. historische Kontextualisierung in der Wirkungsweise von Film als Teil eines Repräsentationssystemen hervor, die in Anlehnung an Michel Foucaults diskursanalytische Darlegungen die konstitutiven Begrifflichkeiten von Macht und Wissen miteinbringen. Der Film erscheint in seiner mythischen Funktionsweise dabei als Instrument nationaler Ideologien, anhand derer Wirklichkeiten konstruiert und kommuniziert werden.

Um sich den Repräsentationsweisen des Indigenismus in konkreter Weise anzunähern werden im Folgenden theoretische Konzeptionen zu Identitätskonstruktionen erörtert. Auf Grund der Zäsur der mexikanischen Revolution innerhalb des nationalen Diskurses wird hier das konstitutive Spannungsverhältnis zwischen dem Aspekt der Kontinuität und der gleichsam notwendigen Wandelbarkeit innerhalb der Vorstellungsweisen von Identität hervorgehoben und in Bezug zu Betrachtungsweisen auf das Konzept von Ethnizität gesetzt. Abgerundet werden diese Erörterungen mit Benedict Andersons, Etienne Balibars und Immanuel Wallersteins Anmerkungen zum kolonialen Entstehungskontext der mexikanischen Nation.

Über die Formierung des Indigenismus Begriffes wird folglich eine historische und soziale Kontextualisierung unternommen, über die sich sowohl der indigenistische Diskurs als auch seine Wirkung auf die politische Praxis in der postrevolutionären Phase offenbart. Eine genauere Betrachtung schenke ich hierbei seiner konkreten Rolle innerhalb des Identitätskonzepts der *mestizaje* und dem damit einhergehenden nationalen Ziel einer kulturellen Vereinheitlichung. Sein spezifischer Einfluss auf die Popularkultur wird dem filmanalytischen Teil meiner Arbeit in einer aufschlussreichen Weise vorangestellt.

Auf Grund der nationalistischen Emanzipationsbestrebungen und der Neubewertung des mexikanischen Selbstbildes, erläutere ich kurz den Entstehungskontext des nationalen Kinos.

Joanne Hershfield und Anne T. Doremos verschaffen dabei einen guten Überblick über die unterschiedlichen populären Filmgenres und ihren vermittelten nationalen Identitätsvorstellungen. Diese werden dabei den weitaus selbstkritischeren intellektuellen Diskurs gegenübergestellt, um den Blick auf deren spezifische filmische bzw. populäre Umsetzungsweisen zu verdeutlichen.

Stuart Halls Darlegungen von Stereotypisierungsprozessen, sowie die spezifischen Formen der Repräsentation des Konzepts der Ethnizität über den konkreten Blick der Genderkonstruktionen nach McClintock und Yuval-Davis, geben dabei meiner filmanalytischen Herangehensweise ein verständliches theoretisches Fundament.

Bei der Auswahl meiner Filme beziehe ich mich auf einen Regisseur als gleich bleibenden Bezugspunkt. Ich entschied mich dabei für die Filmwerke *Río Escondido*, *Flor Silvestre* und *María Candelaria*, die innerhalb der *época de oro* einen hohen Bekanntheit genossen und bis heute einen konstitutiven Bestandteil der mexikanischen Filmwelt darstellen. Ihre inhaltlichen Bezüge verweisen in unterschiedlichen thematischen Akzentuierungen auf den nationalen Diskurs, dessen Bedeutungskonstruktionen herausgeschält und in Bezug zum gesellschaftlichen Kontext gesetzt werden.

3 Anthropologie und Kino

Um für meine folgende Analyse des Indigenismus und seiner Repräsentation im mexikanischen Film einen angemessenen kontextuellen Rahmen zu schaffen, möchte ich vorab notwendige Definitionen, Theorien und ihre dazugehörigen historischen Entwicklungen ausarbeiten und darlegen. Ein grundlegender Aspekt meiner vorliegenden Arbeit liegt demnach in der Untersuchung einer wissenschaftlich relevanten Beziehung zwischen Kino und Anthropologie und ihre wesentlich kompatiblen Angelpunkte, die im Generellen von großer sozial- und kulturwissenschaftlicher Relevanz sind und im Speziellen einerseits neue Forschungsfelder eröffnet, andererseits die Möglichkeit bietet schon existierende Fragestellung in diesem Beziehungsverhältnis neu zu bearbeiten und durch hinzugewonnene Betrachtungsweisen zu komplettieren.

3.1 Zur Definition von Film/Kino

Der Begriff des Kinos ist in besonderer Weise gekennzeichnet durch seinen alltäglichen und undifferenzierten Wortgebrauch. Diese unhinterfragte Behandlung des Kinobegriffs verdeckt oft seine mehrfach inhärenten Bedeutungsebenen, die mittels wissenschaftlicher Aufschlüsselung offen gelegt werden können. Gordon Gray gibt uns aus filmwissenschaftlicher Perspektive folgende Definition:

„Cinema can be taken to mean very different things at different times- a physical space („I am going to the cinema“), a medium of entertainment („Casablanca is a cinema masterpiece“), or even an entire industry with all the connections and entanglements that entails („I am studying Bollywood cinema“)" (Gray 2010: X).

Kino als physischer Ort sehe ich im erweiterten Sinne als analog zu den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen bezüglich des Verhältnisses Kino und Publikum. Die zweite Komponente bezieht sich auf die anfänglichen Bedürfnisse Kino als Kunstform zu betrachten. Über die Bezugnahme auf den filmischen Inhalt versuchte man der konkreten Bedeutung des Kinos auf die Spur zu kommen. Das Kino als gesamtes Industriesystem zu verstehen beinhaltet im Wesentlichen die Dimension der Produktionsverhältnisse sowie die Frage ihrer nationalen Handhabung.

Ideologische Aspekte und spezifisch gelagerte Machtverhältnisse fließen in diese Perspektive mit ein und bieten dabei die Möglichkeit einen vielschichtigeren Blick auf die soziale Bedeutsamkeit des Mediums zu werfen.

Die Kommunikationswissenschaft versteht Film als Informationsträger innerhalb der breiteren Dimension der Massenkommunikation. Medium wird nach dem New American Heritage Dictionary verstanden als „(...) *agency...by means of which something is accomplished, conveyed, or transferred*“ (Peterson 2003: 3). Kommunikationsmedien gelten somit als Behelfe in der Übermittlung von Symbolen, der die menschliche Vier-Augen-Kommunikation als ursprüngliche Form der Vermittlung von Bedeutung zugrunde liegt. Unser Körper fungiert hier als Medium in seiner natürlichsten Weise. Die Massenmedien gelten als technologische Transformation des Kommunikationssystems, indem sie der direkten Kommunikation zwischengeschaltet werden. Für Peterson liegt der analytische Ausgangspunkt der Kommunikationswissenschaften in der Auffassung von Kino/Film als technische Reproduktion von Sprache. Das Medium wird in seiner Betrachtungsweise als Form von Text verstanden und bietet damit die Grundlage einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung. In Anlehnung dazu stellt sich aus anthropologischer Perspektive die konkrete Frage, wie der Film als Medium operiert um menschliche Kommunikation zu transportieren, und welche Bedeutsamkeit dieser Vermittlung innerhalb der sozialen und historischen Prozesshaftigkeit zukommt (vgl. Peterson 2003:5).

3.2 Cultural Studies

In enger Verbindung zur kommunikationswissenschaftlichen Perspektive steht die spezifische Herangehensweise der Cultural Studies.

Innerhalb der Kommunikationswissenschaft, die sich über den Begriff des Mediums mit der Kommunikation von bestimmten Inhalten und Kontexten beschäftigt und diese als kulturpseuzifisch betrachtet, widmen sich die Cultural Studies im Rahmen einer diskursiv-konstruktivistischen Herangehensweise speziell der Analyse von Zeichen und darin eingelagerte Bedeutungsebenen. Ihr transdisziplinärer Ansatz umfasst ein weites theoretisches Feld miteinander vernetzter Betrachtungsweisen, die unter dem Aspekt der Prozesshaftigkeit verschiedene Perspektiven parallel entstehen lassen.

Transdisziplinarität und kritische Kulturanalyse gelten als Kennzeichen der Cultural Studies und bedeuten in diesem Sinne ihre Konkretisierung durch verschiedene disziplinäre Zusammenhänge, welche die Kommunikations- und Medienwissenschaft, Soziologie, Sprach- und Literaturwissenschaft aber auch die Kultur- und Sozialanthropologie u.a. umfassen.

Neben der theoretischen Pluralität gilt die Politisierung des Kulturbegriffs als einheitliches Moment. Kultur ist demnach immer auch Politik, kulturelle Fragen immer politische Fragen. Folglich sind dem Kulturbegriff Machtverhältnisse eingeschrieben, die legitimiert aber auch in Frage gestellt werden können (Vgl. Hepp, Winter 2008: 10). Über das Zusammenwirken verschiedener Disziplinen kann die theoretische Erkenntnis als Produkt einer politischen Praxis betrachtet werden und ist somit immer positionsbestimmt und nicht neutral. Die Vorgehensweise der kritischen Kulturanalyse akzentuiert sowohl eingelagerte Machtverhältnisse als auch Handlungsspielräume, die wiederum in kulturelle und gesellschaftliche Kontexte eingebunden sind. In Anlehnung an die kommunikationswissenschaftliche Definition von Film als Medium, also als eine Form von Sprache möchte ich meine Ausrichtung innerhalb der Cultural Studies auf poststrukturalistische Theorien von Sprache, sowie Repräsentation und Formen von Identität legen. Film und Kino werde ich im speziellen als Mittler kultureller Texte auffassen. Innerhalb eines diskursiven Kontextes werden durch sie relevante Bedeutungen transferiert und gleichzeitig ihre gesellschaftlich einflussreiche Funktion offengelegt.

3.3 Anthropologie und Kino: Zur wissenschaftlichen Relevanz dieser Beziehung

„Throughout the world, media have become a part of the rythms of human life. As means of communication, as symbols for modernity and transformation, and as resources for cultural action, they have become part of human culture. Media consumption throughout the world involves not only passive viewing but ritual activity, ways of speaking, play, and forms of social organization“ (Peterson 2003: 2).

Die mediale Präsenz und ihre soziale Wirkungsweise forderten zu einer Neuüberdenkung des Konzepts von Kultur heraus, das als zentrales Aufgabenfeld der Human- und Sozialwissenschaften zuallererst nach einer anthropologischen Auseinandersetzung verlangt.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Bezeichnung des so genannte „cultural turn“, der dabei die Relevanz von Bedeutung in der Definition von Kultur hervorhebt. Insbesondere die Cultural Studies verstehen unter dem Kulturbegriff nicht mehr eine bloße Veräußerung von Dingen, vielmehr einen Prozess von sozialen Praktiken, über die Bedeutungen produziert und ausgetauscht werden.

Kulturelle Bedeutungen regulieren und organisieren demnach soziale Praktiken, beeinflussen unser Verhalten und haben folglich reale und praktische Auswirkungen. Über unseren alltäglichen Gebrauch von Dingen, was wir darüber denken, fühlen oder sagen, auf welche Weise wir sie repräsentieren, produzieren wir Bedeutung. Bedeutung per se vermittelt dabei auch ein Gefühl oder Verständnis unserer Identität, wer wir sind und zu wem wir uns zugehörig fühlen. Damit verbindet sich die Frage wie Kultur benutzt wird, um Identität zu einer Gruppe und Differenz zwischen sozialen Einheiten aufrechtzuerhalten. Die symbolische Sphäre liegt demnach im Zentrum sozialen Lebens (Vgl. Hall 2007: 2f). Innerhalb der Bandbreite an Forschungsbereiche der Kultur- und Sozialanthropologie, stellt das Konzept von Differenz eine zentrale theoretische Perspektive dar, vor allem im Nahbereich strukturalistischer und poststrukturalistischer Denkweisen.

„(...) all anthropological work remains shaped by disciplinary attention to the ways people are constituted as „same“ and „other“, and sees all forms of knowledge (including „scientific“ knowledge) as situated and local“ (Peterson 2003: 10).

Die sozio-kulturelle Kontextualisierung als anthropologische Grundlage muss dabei im Vordergrund stehen, um der räumlich und zeitlich bedingten Wissensproduktion gerecht zu werden. Die Relevanz des Kinos als wissenschaftliches Instrumentarium beruht in der Repräsentation räumlich wie zeitlich fixierter sozialer Gegebenheiten, die dabei Einblicke ermöglichen, deren Zugänglichkeit ansonsten verwehrt bleibt. Dazu zählt die Einsicht in historische Veränderungen bezüglich Formen der Ästhetik sowie Transformationen in Bezug auf Ideen, gesellschaftlicher Vorurteile und Befangenheiten, die aufgrund ihrer fixierten Darstellungsweisen unter dem Blickwinkel der Prozesshaftigkeit betrachtet werden können. Die Funktionsweise des Kinos, die Fähigkeit Menschen und Massen zu mobilisieren, sowie dessen gesellschaftlicher Einfluss, ermöglicht dabei zusätzliche Erkenntnisse in Bezug auf Sozialisation und Enkulturation.

Gordon Gray betont darüber hinaus die Bedeutung der kulturellen Globalisierung und in Zuge dessen die kulturbedingten Unterschiede in den Interpretationsweisen des Betrachters von filmisch verarbeiteten Botschaften (Vgl. Gray 2010: Xf). Zur wissenschaftlichen Relevanz des Kinos an sich äußert sich Gray wie gefolgt:

„(...) Fictional feature film can act as a guide to cultural constructions of everyday life, to symbolic and metaphoric communication, and to political and economic forces“ (Gray 2010: XI).

Die anthropologische Forschungsrichtung des Kulturrelativismus, ermöglicht dabei eine differenziertere Betrachtungsweise auf den sozio-kulturellen Kontext und bietet der Filmwissenschaft eine perspektivische Erweiterung, die aufgrund gesammelter Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Bevölkerungsgruppen für die Miteinbeziehung anthropologischer Denkweisen spricht.

Die unhinterfragte Vorannahme von Film als rein westliches Produkt, impliziert die universelle Gültigkeit konstruierter Filmtheorien bzw. Modelle und fordert eine offene und aufmerksame Betrachtungsweise auf Wirkung und Funktion dieses Mediums. Neben den gegenseitigen Beeinflussungen von Anthropologie und Kino können drei Bereiche zusammenfassend eingebracht werden, welche die Anthropologie ihrerseits den Film- und Medienwissenschaften in ergänzender Weise bietet: Ethnographie, Analyse auf Basis interkultureller Vergleiche, sowie alternative theoretische Paradigmen. Meiner vorliegende Arbeit möchte ich speziell den letzten Aspekt der anthropologischen Bandbreite an theoretischen Konzeptionen heranziehen und Claude Lévi-Strauss als einen Vertreter der strukturalen Anthropologie in einer aufschlussreichen Weise miteinbeziehen.

3.3 Die strukturele Mythologie: Claude Lévi-Strauss

Als Vertreter der strukturalen Anthropologie versucht Lévi-Strauss in seinen wissenschaftlichen Abhandlungen Regelsysteme ausfindig zu machen, die sowohl die praktische Sphäre als auch die kognitiven Produkte einer Gesellschaft durchdringen. Seine Herangehensweise ist stark von der Sprachwissenschaft beeinflusst und baut auf theoretische Aspekte Ferdinand de Saussures auf. Lévi-Strauss betrachtete die soziale Sphäre als Produkt des menschlichen Geistes und stellt sich damit gegen andere

Pioniere der Anthropologie wie Emile Durkheim oder Jean Piaget, die in umgekehrter Weise in der sozialen Sphäre die Bestimmung unserer Denkweise verorten. Aus strukturalistischer Perspektive kann man als weiteren Schritt folgern, dass Kulturen im Generellen Produkte unseres Denkens sind. Wie die Sprache so existiert auch das durch Kulturen gebildete symbolische System in einer äußeren Form sowie im Individuum, die dieses wiederum weitergeben als auch selbst vererbt und übernommen haben (Vgl. Deliége 2004: 35).

„The social system is a „symbolic“, conceptual system conceived in and of the same order as the mind, and its existence precedes that of the individual. According to this reasoning, then, there is a set of rules that, like language, are used by people to create the world“ (Deliége 2004:35).

Lévi-Strauss setzt sich in seinen Forschungen mit Fragen nach der Struktur des menschlichen Denkens auseinander und versucht besonders mit seiner strukturalen Mythenanalyse auf eine generelle Logik des menschlichen Denkens zu schließen. In seiner Betrachtungsweise von Kultur und Sprache als ein sich gegenseitig bedingendes Verhältnis, setzt er als dritte absolut geltende Instanz den menschlichen Geist hinzu:

Wir haben nicht genügend berücksichtigt, dass Sprache und Kultur parallele Modalitäten einer weit grundlegenderen Tätigkeit sind: ich denke hier an den Gast, der unter uns weilte, obwohl niemand daran gedacht hatte, ihn zu unseren Debatten einzuladen: *den menschlichen Geist* (Lévi-Strauss 1971: 84).

Ihn erkennt er als Quelle bestimmter universell geltender Regelmechanismen, die wiederum in kulturellen sowie sozioökonomischen Äußerungsformen in Erscheinung treten (Vgl. De Ruijter 1991: 125). Sprache erscheint für ihn „(...) *insofern als Bedingung der Kultur, wie diese letztere eine der Sprache ähnliche Architektur besitzt. Beide bauen sich mit Hilfe von Gegenüberstellungen und Wechselbeziehungen auf, anders ausgedrückt, mittels logischer Beziehungen*“ (Lévi-Strauss 1971: 81).

Die Verwendung des Mythos gilt für Lévi-Strauss als geeinigtes Mittel, um diese Prinzipien des Denkens zu durchdringen. Seine These beruht auf der Annahme, dass der Logik der Mythen sowie der Logik des Denkens die gemeinsame Erfahrung der Opposition zugrunde liegt. Das Denken in Dichotomien stellt also eine grundlegende Funktionsweise des menschlichen Verstandes dar, die sich in einem System binärer Oppositionspaare ausdrückt.

Das Individuum findet seine Position innerhalb dieser Gegensätze, mit denen es sich ständig in einer Auseinandersetzung befindet und Sinn sowie Bedeutung produziert. Die Beziehungen zwischen diesen Begriffen bilden die Grundlage der Analyse (Vgl. De Ruijter 1991: 17). Mythen gelten für ihn als linguistische Gebilde, die ebenso in ihrer mündlichen sowie visuellen Erscheinungsform eine Sprache benutzen. Sie sind demnach mit einem Code ausgestattet, wodurch wiederum eine Botschaft weitervermittelt wird.

In Anlehnung an de Saussures Unterscheidung von *parole* (Rede) und *langue* (Sprache) bewegen sich diese mythischen Mitteilungen gleichzeitig auf einer rein sprachlichen sowie metasprachlichen Ebene. Darauf aufbauend zeigen sich im Mythos so genannte konstitutive Einheiten (Mytheme), die auf der Ebene des Satzes ausfindig gemacht werden. Diese auch sinnbildenden Einheiten genannten Mytheme gelten als Bestandteile eines Codes zweiter Ordnung, wonach die Codes „erster Ordnung“ die Sprachen wären, in denen die Mythen erzählt werden. In der Analyse eines Mythos werden die Ereignisse in kurzen Sätzen beschrieben, dessen Teileinheiten immer eine Beziehung zwischen einem Subjekt und einem Prädikat darstellen. Diesen Teileinheiten gehen wiederum der zur strukturellen Sprache zuordenbaren Teileinheiten voraus, wie Phoneme, Morpheme oder Semanteme.

Entscheidend ist, dass die bedeutsamen Mytheme keine isolierten Elemente darstellen und innerhalb eines Systems existieren. Sie repräsentieren so genannte Beziehungsbündel, die durch die innerhalb des Systems hervorgerufenen Kombinationen und Abwandlungen zu ihrer Bedeutung gelangen (Lévi-Strauss 1971: 232). Der Sinn oder die Bedeutung gelten als strukturiert und können aufgrund dessen kommuniziert und verstanden werden. Die innere Logik der Mythen wird mittels drei Analyseebenen, bezeichnet als Gerüst, Code und Botschaft herauskristallisiert. Das Gerüst gilt nach Lévi-Strauss als eine Gesamtheit von Merkmalen, die in mehreren Funktionen als dauerhaft erscheinen. Eine spezielle Betonung findet bei ihm die Beziehung zwischen Code und Botschaft. Der Code entspricht der Sprache des Mythos und findet seinen Ausdruck zum Beispiel im kulinarischen- oder Bekleidungs-Code. Sie können aber auch Gegensätze sinnlicher Qualitäten repräsentieren und sich im Verhältnis von Oppositionen wie roh/--gekocht, heiss/kalt oder laut/leise zeigen. Abhängig von deren Eignung und Nützlichkeit werden diese Codes vom Mythos herangezogen, um eine bestimmte Botschaft zu

vermitteln. Die Botschaft wiederum stellt sich als gleichbedeutend mit dem mythischen Inhalt und seiner Bedeutung heraus.

Die Struktur der Botschaft und des Codes gilt als ident. Die Lesart oder Auslegung eines Mythos kann nicht in interpretativer Weise von Außen gestaltet werden, sondern ergibt sich aus dem Mythos selbst oder dem ethnographischen Kontext. Kennzeichnend für Lévi-Strauss ist, dass er letzteren insofern heranzieht und thematisiert, um seine These der im Mythos inhärenten logischen Struktur zu untermauern. So beschäftigt er sich in seiner Arbeit *The story of Asdiwal* mit den Mythen der Tsimian und analysiert diese auf Basis von vier Ebenen, die zu seiner Entwicklung beitrugen; der geographischen, soziologischen, ökonomischen und kosmologischen. Er unterzieht sie einem Vergleich, wobei die Symbolismen der einzelnen Ebenen als Transformationen einer darunter liegenden gemeinsamen logischen Struktur beschrieben werden (Vgl. Mader 2008: 166-169).

Diese Transformationen können innerhalb eines kulturellen Gefüges aber auch darüber hinaus verschiedene Variationen eines Mythos hervorrufen, indem sie von anderen Gesellschaften adaptiert und angepasst werden. Auf dieser abstrakten Ebene versucht Lévi-Strauss durch Gegenüberstellungen von Ähnlichkeiten und Ambivalenzen die dem Mythos zugrunde liegenden Strukturen herauszuschälen, die wiederum die logischen Strukturen menschlichen Denkens beschreiben. Diese logischen Strukturen, die durch binäre Oppositionspaare charakterisiert sind kursieren nach Lévi-Strauss primär um die Gegensätze von Kultur und Natur sowie dem Eigenen und dem Fremden, die folglich in weitere Gegensatzpaare binärer Natur münden. Das mythische Denken wählt demnach die Sinn bildenden Einheiten (Mytheme) nach deren Eignung aus, bestimmte binäre Oppositionen auszudrücken (Vgl. Mader 2008: 173). Der Analyst hat demnach die Aufgabe zu zeigen wie diese Gegensatzpaare ein System formen und innerhalb dessen Bedeutung produzieren.

Lévi-Strauss theoretischer Ansatz ist durch eine merkliche Spannung gekennzeichnet. Einerseits interpretiert der den Mythos als einen Dialog und interaktiven Prozess, (...) *der den Menschen mit seiner Umwelt verknüpft (...)*“, andererseits ist er als Reflexion des Denkens auf sich selbst zu betrachten (De Rujiter 1991:119). Im weiteren Verlauf seiner Auseinandersetzung zeigt sich seine Tendenz den Mythos als vermehrt losgelöst von der soziokulturellen Wirklichkeit anzusehen.

Das Subjekt wird demnach eine rein passive Rolle zugeschrieben und den präexistenten Denkstrukturen untergeordnet. Nichts desto trotz stellt Lévi-Strauss Ansatz besonders auf Basis seiner Mythentheorie eine interessante Herangehensweise für die Filmanalyse dar. Filme können dabei einerseits als in einer modernen Weise operierende Mythen angesehen werden. Zudem stellen Widersprüchlichkeiten und Gegensätzlichkeiten bzw. binäre Oppositionen, die in Begrifflichkeiten aufgeschlüsselt bestimmte grundlegende Themenkreise umschließen, fundamentale Charakteristika im Aufbau populärer Filme und ihrer narrativen Dynamik dar.

3.3.1 Strukturalismus und Film: Lee Drummond

In Anlehnung an Lévi-Strauss's strukturaler Anthropologie beschäftigt sich der Anthropologe Lee Drummond mit spezifischen Gegensatzpaaren, die seiner Ansicht nach in jeden populären Filminhalten wiederkehren. In seinem Werk *American Dreamtime* (1996) setzt er sich mit dem populären Kino in den USA auseinander und postuliert dabei drei Fragen, die sich aus anthropologischer Sichtweise auf das Kino ergeben: Warum sind bestimmte Filme Blockbuster? Was fasziniert die Menschen an diesen Filmen? Welche Vorstellungen kommen dabei zum Tragen? In seiner filmanalytischen Herangehensweise bedient er sich nicht den Methoden der klassischen Filmtheorie sondern der Methodologie der anthropologischen Semiotik, die innerhalb des Rahmens einer Mythenanalyse im kulturellen Kontext seine Anwendung findet (Vgl. Mader 2008: 180). Vereinfacht ausgedrückt sucht er mithilfe dieser Methodologie nach bestimmten Bedeutungsmustern innerhalb kultureller Produktionen. Er betrachtet populäres Kino als ein System von Zeichen, das demnach in die semiotische Rubrik moderner Kulturproduktionen verortbar ist und sieht in diesen, dem Film inhärenten Zeichensystemen direkte, auf die Kultur der behandelten Gesellschaft bezogene Analogien (Drummond 1996: 36). Das Grundprinzip eines jeden Films ist es Themen zu verarbeiten, die einerseits von gesellschaftlicher Relevanz sind, in denen sich andererseits auch jedes Individuum wieder finden und identifizieren kann. Seine Kernfrage dreht sich demnach um „(...) *how, and not wether, popular movies like Star Wars shape and transform our most fundamental values and most cherished truth. That, in brief, is the goal of this particular exercise in the cultural analysis (...)*“ (Drummond 1996: 9).

Kino wird für ihn als eine Form von Mythos angesehen, der einerseits durch die Perzeption eines Publikums rituell manifestiert wird, andererseits durch den filmischen Inhalt gekennzeichnet ist. Im Mythos wie im Film wird mit Elementen der Wirklichkeit experimentiert, die in Form von Widersprüchen abgehandelt werden. Wie in Mythen geht es in Filmen gleichermaßen um Achsen von Bedeutungskonstruktionen, die er wie bereits erwähnt in Verbindung zu Claude Lévi-Strauss Gegensatzpaaren festmacht und hinsichtlich seiner filmischen Betrachtungsweise adaptiert bzw. weiter ausführt. Diese Achsen bewegen sich entlang drei Dichotomien: Ein Strang betrifft die Beziehung Mensch und Tier bzw. Mensch und Artefakt/Maschine, der zweite bezieht sich auf dem Wir bzw. dem Eigenen und Sie bzw. dem/den Anderen, der dritte umfasst die Sphäre von Leben und Tod.

Diese drei Arten von Dilemmas sind nach Drummond fester Bestandteil des populären Kinos und zeigen sich besonders bezogen auf die Kinowelt von Hollywood in überlappender und zirkulierender Weise als immer wiederkehrende inhaltliche Filmeinheiten. Entgegen Leví-Strauss, der mit seiner Konzeption der binären Oppositionspaare, die ursprüngliche Struktur menschlichen Denkens beschreibt, somit der historischen Komponente weniger Aufmerksamkeit schenkt und die Idee der Struktur als vermehrt resistent gegenüber Wandel ansieht, hebt Lee Drummond in seiner Auseinandersetzung mit Gegensätzen die Konzeption der *Schismogenesis* von Gregory Bateson hervor:

„Schismogenesis: the representation of unresolvable dilemmas that lie at the heart of a cultural system, a representation that makes life bearable only by disguising its fundamental incoherence“ (Drummond 1996: 2).

Im Zentrum von Mythen und Ritualen lassen sich demnach gesellschaftliche und kognitive Widersprüche, Konflikte und Konfrontationen verorten, die zwar ungelöst bleiben, durch ihre Repräsentation jedoch einen wesentliche Beitrag zu kulturellen Prozessen und Entwicklungen leisten und in Verbindung mit den drei Bedeutungsachsen eine grundlegende Auseinandersetzung finden (Vgl. Mader 2008: 182).

3.3.2 Peter Wollen

In direkter filmtheoretischer Hinsicht ist Peter Wollens Ansatz von derselben strukturellen Herangehensweise geprägt. Auch als eine Form des *Cine-Strukturalismus* (Leonard et al. 1999: 170) bezeichnet, bezieht er sich auf Basis der Autorthorie² in unmittelbarer Weise auf Claude Lévi-Strauss, indem er in Anlehnung auf binäre Strukturen seine filmanalytische Herangehensweise aufbaut. Wie bei Lee Drummond funktioniert Film und seine notwendige narrative Dynamik durch seine Aufschlüsselung von Oppositionen. Entgegen Lee Drummonds Konzeption der drei Bedeutungsachsen, findet sich bei Peter Wollen eine besonders kennzeichnende Auseinandersetzung entlang der Dichotomie des Eigenen und des Fremden.

In seiner filmischen Analyse fokussiert er besonders auf das populäre Filmgenre des *Westerns* und kristallisiert primäre Dichotomien heraus, die sich in hauptsächlicher Weise um den Gegensatz Wildnis und Garten im Sinne von Natur versus Kultur dreht und in konkretere Gegenüberstellungen mit gesellschaftlichen Manifestationen wie Siedler versus Nomade, Europäer versus Indigener, wild versus zivilisiert, Osten versus Westen u.a. eine weiterführende Aufschlüsselung erfährt (Vgl. Braudy, Cohen 1999: 527). Die Bezeichnung *Western* steht in direkten Zusammenhang mit der Erschließung und Besiedelung des amerikanischen Landes in Richtung des „wilden Westens“ und trägt demnach die wesentliche Bedeutung der amerikanischen Entstehungsgeschichte in sich. In Verbindung zur physischen Besiedelung der Wildnis stehen abstrakte Ideen wie Demokratie, Recht und Gesetz, christliche Lehre und Moral, schulische Bildung, Kultur, und dem bezeichnenden kapitalistischen Wirtschaftssystem, dessen Komplexität sich filmisch verarbeitet innerhalb der Dichotomie von Wildnis versus Garten/Zivilisation allesamt wieder finden lassen.

Auf Basis des zentralen Aspekts der kreativen Individualität innerhalb der Autorentheorie werden Konzeptionen des Sozialen, Kollektiven und Nationalen erst durch die analytische Einbettung in eine Bandbreite von Filmen zum Vorschein gebracht.

²Der Begriff des Autors „(...)leitet sich von dem lateinischen Begriff des »auctors« ab, was in seiner späteren Bedeutung Urheber und Schöpfer bedeutet, ursprünglich jedoch »Mehrer und Förderer« hieß. Im aktuellen Sprachgebrauch bezieht es sich auf den Verfasser eines – wie auch immer medial vermittelten – Textes, also den Urheber eines Werkes der Musik, Bildenden Kunst, Fotografie, Literatur oder Filmkunst“ (Stiglegger 2000: 12). Das Autorenkino im Speziellen hebt die Persönlichkeit des *auteur* in der Produktion eines Films hervor. Ohne äußere, z.B. ökonomisch bedingte Einflussnahme gilt er als alleiniger Urheber seines filmsichen Ausdrucks „(...)in der Art und Weise, wie er seine eigene Weltsicht im Visuellen, wie er seine Figuren in Raum und Zeit konstituiert“ (Stiglegger 2000:8).

Hierbei wird ein dialektisches Verhältnis zwischen Autor und Genre geschaffen, wodurch einander gleichende strukturelle Ebenen erkennbar werden. In diesem Zusammenhang wird der Western als spezifische Filmgattung mit John Ford als einflussreichen Regisseur in eine bedeutsame Verbindung zueinander gesetzt und verdeutlicht dabei als ein zentrales Beispiel den primären Motor des Hollywood- Kinos, der in der Zusammenkunft von künstlerischer Sensibilität und den erfolgreichen klassisch mythischen Handlungstypen zum Ausdruck gebracht wird. Das Genre des Westerns zeigt sich für Wollen als Beispielhaft, da diesem viele mythische Aspekte wie z.B. Grenze, Individualismus, das Land, Gesetze und Ordnung gegen Anarchie, auf denen die nationale Identität der Vereinigten Staaten beruhen, inhärent sind (Loew 2005: 51).

Beide Theoretiker stehen in ihrer filmanalytischen Vorgehensweise folglich in engen Zusammenhang mit dem strukturalistischen Denkansatz. In Verbindung zu Anthropologie und Film ist es Lee Drummond, der sich in einer grundsätzlicheren Weise mit mythischen Theorien und Weltbildern auseinandersetzt und das populäre Kino generell als eine Form von Mythen im kulturellen Gefüge der Gegenwart betrachtet. Peter Wollens analytischer Ansatz ist einerseits durch seine filmwissenschaftliche Perspektive der Autorentheorie gekennzeichnet, andererseits steht seine spezifischere Auseinandersetzung innerhalb des Filmgenres des Western in einer direkteren Beziehung zum nationalen Kontext Amerikas und dient demnach der Analyse einer spezifischeren amerikanischen Denkweise, die zwar durch das Medium Film in einer mythischen Weise operiert, jedoch unter dem Deckmantel nationaler Mythen, im Sinne politischer Ideologien begrifflich besser zu fassen ist.

3.4 Der semiotische Ansatz: Ferdinand de Saussure

Ein Pionier innerhalb des Studiums der Sprache, dessen Auseinandersetzung als grundlegender Ausgangspunkt des Strukturalismus gilt, ist Ferdinand de Saussure mit seinem semiotischen Ansatz. Über seinen Denkansatz versucht er zu erläutern wie Sprache Bedeutungen produziert und setzt sich somit mit der Funktion von Sprache im Allgemeinen auseinander. Die Essenz seiner Erklärung hebt den Aspekt der unbedingten Systemgebundenheit von Bedeutung hervor.

Bedeutung kann demnach nur innerhalb eines Systems existieren. Wesentlich in seiner Konzeption ist seine Zweiteilung von Sprache. In der Veräußerung von Sprache unterscheidet er zwischen Sprache als *langue* und Sprache als *parole*, indem erstere die formalen und grammatikalischen Regeln beschreibt und letztere den individuellen Sprechakt oder einen verfassten Text als Ausdrucksmöglichkeit von Meinung bezeichnet. In seinem Versuch die Funktion der Sprache als System zu erläutern unternimmt er eine weitere Teilung, die sich innerhalb des sprachlichen Systems nach einem konkreten Innen wendet und unterscheidet folglich zwischen Signifikat und Signifikant, die beide zusammen die Bedeutung eines Wortes produzieren. Ersteres bezieht sich auf die Benennung eines Objekts, zweites verleiht diesen seine Bedeutung, indem Assoziationen und Konzepte über die bezeichnete Materie in uns hervorgerufen wird. Jedoch kann der Signifikant abhängig von den unterschiedlichen Sprachen durch andere Signifikate zum Ausdruck gebracht werden. Das Verhältnis zwischen den Bezeichnenden und Bezeichneten und die daraus resultierende Bedeutung ist daher variabel und hängt vom jeweiligen kulturellen Kontext ab.

Im Gegensatz zu Lévi-Strauss` Konzeption der binären Oppositionspaare hebt de Saussure explizit hervor, dass der Wert des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, sprich des Signifikaten nicht von einer vorexistentiellen ursprünglichen Bedeutung abhängig ist, sondern von der Beziehung zu anderen Signifikaten.

Lapsley und Westlake erläutern diesen Ansatz anhand des Beispiels eines Schachspiels. Wenn nun die Bedeutung eines Wortes als analog zu dem Wert einer Spielfigur gesehen wird, zeigt sich die Veränderbarkeit dieser Bedeutung anhand des Kontextes. Der Wert oder die Bedeutung zum Beispiel eines Bauers ist demnach abhängig von dem erreichten Stadium des Spiels einerseits, der Beziehung zu den übrigen Bauern und die generell noch auf dem Spielbrett übrigen Spielfiguren. Die Differenz zu anderen Zeichen erzeugt demnach die Bedeutung (Vgl. Lapsley, Westlake 1988: 34). Die einfachste Weise Differenz festzumachen wird von Strauss` Ausgangspunkt der binären Oppositionspaare ersichtlich. Die Bedeutung eines Konzepts oder Wortes wird demnach durch die Heranziehung eines direkten Gegenübers postuliert. Die existierenden Schattierungen zwischen diesen Oppositionen werden jedoch in einer vereinfachten Weise ausgelassen.

Es bedarf zusätzlich zur Postulierung von Bedeutung innerhalb der Konzeption von binären Oppositionen eine erweiterte Betrachtung der Unterschiede durch ein Differenzierungssystem, das eine ausgedehntere Sicht in der Produktion von Bedeutung erlaubt und die oben genannten Abstufungsmöglichkeiten miteinschließt. Anders gesagt, Bedeutung wird produziert durch ein System der Unterschiede. Als Akteure sind wir daher einem unaufhörlichen Differenzierungsakt innerhalb des Sprachsystems unterlegen. Zu dieser Differenzierungsebene addiert sich die historische Dimension, die dazu beiträgt, dass Wörter über die Zeit ihre Bedeutung ändern. Die Konzepte, auf die sich die Bedeutung beziehen unterliegen einer stetigen geschichtlichen Wandlung. Jede sich historisch entwickelnde Neuorientierung innerhalb einer Bedeutungskonstruktion modifiziert die Vorstellungswelt einer spezifischen Kultur und fordert diese gleichzeitig heraus, die Vorstellungen über die Welt in einer differenzierteren Weise zu denken und zu klassifizieren (Vgl. Hall 2007: 31).

Innerhalb des Studiums der Sprache, als grundlegender Ausgangspunkt des Strukturalismus, versucht Ferdinand de Saussure die Funktion der Sprache zu theoretisieren und verhalf dadurch auch der Filmanalyse und -kritik zu mehr Wissenschaftlichkeit, die sich durch die Ablehnung an impressionistischen, rein gefühlsbezogenen Kritiken auszeichnet (Vgl. Gray 2010: 56). Primär legt er das Fundament für eine Sichtweise, die Sprache als soziale Praxis erkennt und hebt sie dadurch von der Annahme einer bloßen Vermittlerposition zwischen Dingen und Bedeutung ab.

Seine Fokussierung auf den formalen Aspekten der Sprache ermöglichte es einerseits ihre Repräsentation auf wissenschaftlicher Ebene analysierbar zu machen, andererseits jedoch versperrte ihn dieser formale Ansatz davor die interaktive und dialogische Dimension der Sprache und die damit in Verbindung stehende Frage von Machtverhältnisse miteinzubeziehen. Trotz der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Abhandlung des Phänomens der Sprache unter formalen Aspekten bleibt die Ansicht aufrechterhalten, dass es sich hierbei um kein abgeschlossenes System handelt, da es offenkundig ein sich stetig wandelndes Terrain darstellt (Hall 1997: 34f).

3.4.1 Semiotik und Film: Christian Metz`s semiotische Filmanalyse

Christian Metz`s filmtheoretisches Schaffen ist einerseits geprägt von dem Verhältnis von Film und Sprache und in späterer Folge gekennzeichnet durch die Adaptierung einer psychoanalytischen Ebene in Anlehnung an Jacques Lacan. Sein Versuch eine Semiologie des Films zu denken gründet vorab in der Frage, ob Kino als sprachliche Form nach de Saussure angesehen werden kann. Er versuchte eine Wissenschaft von Film zu etablieren, fokussierte auf rein formal inhaltliche Bezüge und sah anfänglich Film nicht als Kommunikationsform sondern als sogenanntes „One-Way-System“. Nach Metz besitzt der Film keine Sprache im Sinne der strukturalistischen Linguistik, die diese als System von Zeichen zum Zwecke der Kommunikation ansieht. Die Dichotomie von *langue* und *parole* kann demnach nicht auf den Film angewandt werden, da kurz gesagt keine kleinste Einheit bestimmt werden kann, die nicht eine Bedeutung in sich trägt, sowie die einzelnen Buchstaben des Alphabets. Sogar die kleinste Einheit eines shots/Bildes entspricht nicht der Bedeutung eines Wortes, sondern kann ebenso die Aussage eines Satzes Ausdruck verleihen. Es gibt demnach kein „Wörterbuch der Bilder“ (Leonard et al. 1999: 168). Film wird seiner Ansicht nach vielmehr als Dublikation und nicht als Artikulation von Realität betrachtet (Vgl. Lapsley, Westlake 1988: 39). Nach Metz bewegt sich die filmische Bedeutung auf der Ebene der Erzählstruktur. Die Filmsemiotik soll sich demnach nicht auf der bildlichen Ebene vollziehen, die für ihn keine bedeutungsvollen Codes enthält sondern auf der narrativen Stufe, also in den qualitativen Inhalten einzelner filmischer Segmente und deren Beziehung zueinander. Er entwickelte folglich eine Tabelle der `Großen Syntagmen`, ein Klassifikationssystem filmischer Segmente „(...) um zu erklären, wie im Film Kausalität, Sukzessivität, Zeitsprünge, Folgen usw. bezeichnet werde“ (Leonard et al. 1999: 168). Aus seiner objektivistischen, formalen und ideologiefreien filmanalytischen Herangehensweise adaptierte er in Anlehnung an Althusser`s Ideologietheorie und seiner Konzeption der *Interpellation* in späterer Folge eine psychoanalytische Sichtweise auf den Film und seine Wirkungsweise. Die Kinoleinwand diene als Spiegel und somit als Bildner der Ich-Funktion. Das im Kind hervorgerufene Gefühl der Entfremdung und Unvollkommenheit nach der Realisierung eines von der Mutter unabhängigen Selbst gilt als Motor in der Funktion des Kinos.

Der Identifikationsprozess konstituiert sich innerhalb der filmischen Rezeption durch die Identifikation mit einem „Anderen“ und ist geprägt von der Angst im Erblicken des „Anderen“ und seiner Differenz (Vgl. Leonard et al. 1999: 170). Mit diesem grundlegenden Antrieb der individuellen Identifikationssuche sei die Maschinerie des Kinos auf engste Verbunden. *„Die Gesetze des klassischen Hollywood-Erzählkinos bewirken demnach die Platzierung des Zuschauers in einer Position der Omnipotenzgefühle vermittelnden Pseudodominanz über die Welt“*, die nach Metz die manipulative Kraft des Kinosystems ausmacht (Leonard et al. 1999: 170).

3.5 Stuart Halls konstruktivistischer Denkansatz

Ausgehend vom dargelegten Exkurs strukturalistischer Ansätze innerhalb der Disziplinen Anthropologie, Sprach- sowie Filmwissenschaft möchte ich Theoretiker der poststrukturalistischen Perspektive als notwendige Ergänzung hinzuziehen. Aufbauend auf die Semiotik, welche die Beziehung von sprachlichen Zeichen (Signifikanten) und Bedeutungen (Signifikaten) problematisiert, steht bei beiden Betrachtungsweisen die Sprache im Zentrum von Wirklichkeitskonstruktionen. Entgegen der strukturalistischen Ambition kulturübergreifende, ahistorische, abstrahierte und auf formale Bezüge abzielende Gesetzmäßigkeiten zu formulieren, versucht letztere innerhalb kultureller Formationen, so genannter Diskurse Konstruktbedingungen von Bedeutung, deren Wandelbarkeit, sowie damit zusammenhängende Komponenten von Wissen und Macht mit einzubeziehen.

Stuart Hall beschäftigt sich als Vertreter der poststrukturalistischen Betrachtungsweise innerhalb der Cultural Studies mit konkreten Repräsentationssystemen und ihren spezifischen Bedeutungsproduktionen. In seiner konstruktivistischen Arbeitsweise werden *semiotische*, aufbauend auf Ferdinand de Saussure und *diskursanalytische* Denkansätze in direkter Anlehnung an Michel Foucaults Konzeptionen von Macht, in verbindender Weise zum Ausdruck gebracht.

Sprache sieht Hall als grundlegendes Instrument in der Bedeutungsproduktion. Kultur wird demnach als Text begriffen, der mittels der Zeichen Bedeutungen hervorbringt, die vorwiegend von Mitgliedern derselben Kultur in ähnlicher Weise verstanden und interpretiert werden.

Der semiotische Ansatz beschäftigt sich demnach mit der Repräsentationsweise, wie Sprache Bedeutung produziert. Die diskursive Betrachtungsweise setzt sich mit den Auswirkungen und Konsequenzen von Repräsentationen auseinander.

Sie umfasst folglich die politische Sphäre innerhalb der konstruktivistischen Herangehensweise und untersucht die dahinterstehenden Repräsentationssysteme. Genauer gesagt geht es hierbei um die Frage wie das innerhalb eines Diskurses produzierte Wissen einerseits mit Aspekten von Macht verbunden ist, gesellschaftliches Verhalten reguliert sowie Subjektivität und Identität konstruiert. Der diskursive Ansatz betont die spezifische historische Einbettung von Repräsentationsformen, wie demnach über Sprache bestimmte Bedeutungen innerhalb eines speziellen räumlichen und zeitlichen Kontextes konstruiert werden, um ein einheitliches kulturelles Verständnis hervorzu-
bringen.

Nach Stuart Halls Auffassung von Sprache gelten jegliche kulturelle Veräußerungen, die durch unsere Sinne wahrnehmbar sind und mittels Repräsentation Bedeutung erlangen, als eine Form von Text. Vor diesem Hintergrund unterscheidet er zwischen zwei Repräsentationssystemen. Ersteres beinhaltet die Korrelation von diesen Objekten mit bestimmten Konzepten bzw. mentalen Repräsentationen, die wir über sie haben und in uns tragen. Dabei handelt es sich nicht um individuelle Konzepte, vielmehr sind sie gekennzeichnet durch unterschiedliche Anordnungs- und Klassifikationsweisen. Innerhalb diesem ersten Repräsentationssystem schaffen wir ebenso durch die Anwendung der Prinzipien von Ähnlichkeit und Differenz komplexe Verbindungen zwischen Konzepten, sowie deren klare Unterscheidungen voneinander. Bedeutung ist demnach abhängig von der Beziehung zwischen den Dingen dieser Welt und dem kognitiven konzeptuellen System in uns. Um diese Konzepte und Bedeutungen auszutauschen benötigen wir Zugang zu einer gemeinsamen Sprache. Innerhalb des zweiten Repräsentationssystems werden folglich die geteilten Konzepte in Sprache übersetzt.

In diesem Sinne können wir unsere Vorstellungen und Konzepte mit geschriebenen Wörtern, Klängen oder visualisierten Bildern verbinden. Diese Wörter, Klänge oder Bilder, welche mit Bedeutung ausgestattet sind gelten als Zeichen, die wiederum unsere mentalen Konzepte repräsentieren und somit als Träger bestimmter kultureller Inhalte fungieren.

Die Dinge, unsere Konzepte über sie und dessen Ausdruck in Form von Zeichen, erfahren über die beiden eben erläuterten Prozesse ihre Verbindung zueinander und können zusammen als *Repräsentation* bezeichnet werden.

Um bedeutungsvoll innerhalb eines kulturellen Gefüges miteinander zu kommunizieren ergänzt Hall das Konzept der Repräsentation um den Begriff des kulturellen Codes. Dieser Code verbindet innerhalb des Repräsentationssystems die Konzepte und Vorstellungen mit unserem Ausdrucksvermögen, der Sprache und fixiert folglich das Verhältnis von Konzept und Zeichen. In Analogie zu de Saussures Konzept von Signifat/Signifikant erklärt er dies anhand der Unterscheidung zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort. Die willkürliche Kombination von Buchstaben innerhalb eines Wortes trägt keine Bedeutung in sich und erlangt erst seine Aussage, indem es in ein Repräsentationssystem eingebunden ist. Innerhalb des Repräsentationssystems sind es diese Codes, die für eine bedeutsame Übersetzung zwischen unserem Konzept und unserer gebrauchten Sprache sorgen. Sie teilen uns mit welches Konzept wir über ein bestimmtes Objekt benutzen um verständnisvoll zu kommunizieren. Diese Codes werden über die Sozialisation innerhalb einer Gesellschaft erlernt und bewirken einerseits ein Denken in ähnlichen Konzepten über die Welt sowie ihre Sinnkonstruktion über ein geteiltes Sprachsystem (Vgl. Hall 2007: 6-25).

3.5.1 Michel Foucaults Diskursanalyse

Foucaults Diskursanalyse stellt die zweite theoretische Sphäre in Stuart Halls konstruktivistischen Ansatz dar. Seine drei hauptsächlichen theoretischen Stränge befassen sich mit dem Konzept des Diskurses, den Bereichen von Macht und Wissen, sowie der Frage nach dem Subjekt. Im Gegensatz zum semiotischen Ansatz, der die Produktion von Bedeutung auf rein sprachlicher Ebene verortet, indem Wörter als Zeichen innerhalb von Sprache fungieren, versteht Foucault unter Repräsentation weniger ein statisches und geschlossenes linguistisches System.

Seine Herangehensweise umfasst eine breitere und weitläufigere Auffassung von Bedeutungsproduktion innerhalb einer Kultur. Er legt seinen Fokus nicht auf die Sprache sondern auf den Diskurs, den er als Ausgangspunkt in der Betrachtungsweise eines Repräsentationssystems setzt.

Unter Diskurs versteht er vielmehr die Produktion von Wissen durch Sprache und verweist damit die Sphäre der Zeichenhaftigkeit in eine weniger relevante Position. Ein Diskurs gibt uns über sprachliche sowie nicht sprachliche Äußerungen zu verstehen wie über eine bestimmte Sache zu einer bestimmten zeitlichen Periode gedacht und kommuniziert werden soll. Der Begriff Wissen wird als soziales Wissen aufgefasst, welches sich individuell verkörpert und geteilte Meinungen hervorbringt.

Der Diskurs beeinflusst also auf welche Art Ideen Eingang in die Praxis finden und wie diese individuelles Verhalten regulieren und versucht demnach die Sphäre des Sprachlichen mit dem Bereich des Praktischen zu verbinden. Bedeutung und bedeutungsvolle Praxis wird folglich innerhalb eines Diskurses konstruiert. Außerhalb eines Diskurses können Dinge zwar real und materiell existent sein, Relevanz erlangen diese jedoch erst durch das von Diskursen produzierte Wissen, wodurch bedeutungsvolles Kommunizieren ermöglicht wird, das sich über soziale Handlungsweisen manifestiert. Über den Aspekt des Rituals werden Bedeutungen gefestigt, Gesten, Verhaltensweisen und alle Zeichen, die den Diskurs begleiten bestimmt bzw. festgelegt. *„(...) Es (das Ritual) fixiert schließlich die vorausgesetzte oder erzwungene Wirksamkeit der Worte (...) und die Grenzen ihrer zwingenden Kräfte* (Foucault 2010: 27).

An dieser Stelle und in enger Verbindung zu Foucaults Hervorhebung der historischen Komponente spielen die Aspekte von Macht und Wahrheit eine wesentliche Rolle. Er spricht dabei von bestimmten Zeitpunkten, innerhalb derer gewisse Individuen oder Körperschaften über mehr Macht verfügen, um über gewisse Dinge zu sprechen. Das in einem Diskurs konstruierte Wissen und die Dimension der Macht sind unweigerlich miteinander verbunden und hinterlassen einen wesentlichen Einfluss auf soziales Verhalten. Diesbezüglich setzt er voraus, *„(...) dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses (...) kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“* (Foucault 2010: 11). In diesem Sinne legt Foucault seinen Fokus auf institutionelle Apparate, wie innerhalb dessen durch den Aspekt der Macht eingefärbte Wissenskonstrukte operieren um soziales Verhalten zu regulieren. Die vom semiotischen Ansatz wenig beachtete Komponente der Geschichtlichkeit spielt in Foucaults Herangehensweise folglich eine grundlegende Rolle.

Durch die Produktion von Wissen werden Wirklichkeiten geschaffen, die für „wahr“ gehalten aber nie als absolute Wahrheit angesehen werden können, da sie immer an einem geschichtlichen und kulturellen Kontext gebunden sind, innerhalb dessen sie als gültig und richtig angenommen werden. In seinem Verständnis von Macht stellt er sich explizit gegen die marxistische Konzeption von Ideologie, die das Verhältnis von Wissen und Macht immer in Bezug auf ökonomische Interessen einer herrschenden Klasse setzt. Macht bewegt sich demnach nicht, entgegen der allgemeinen Annahme, von einer gesellschaftlichen Spitze, in Sinne eines souveränen Staates, Richtung gesellschaftlicher Basis. Vielmehr erkennt Foucault im Machtbegriff das Charakteristikum der Zirkulation. Machtbeziehungen durchdringen demnach private wie öffentliche Ebenen sozialen Lebens. Dabei erfährt die von marxistischer Seite postulierte klassenbedingte Trennlinie von Unterdrücker und Unterdrückten durch Foucaults Annahme eine tendenzielle Auflösung, indem diese Rollen durch die netzartige Zirkulation von Macht einen ständigen Wechsel unterzogen sind. Die Konstruktion von Wissen und Macht innerhalb von zeitlich und kulturell geprägten Diskursen trägt demnach mehr Spielraum in sich. Macht kann daher neben ihrer repressiven und kontrollierenden Eigenschaft auch als produktive Kraft angesehen werden.

Foucaults Interesse an den radikalen Brüchen und Diskontinuitäten zwischen historischen Perioden und deren unterschiedliche diskursive Formationen verdeutlicht sich in seiner Fokussierung auf den Machtaspekt, der dabei seinen produktiven Charakter in der Herstellung neuer kultureller Diskursformationen zu erkennen gibt (Vgl. Hall 2007: 42-50).

Entgegen der semiotischen Repräsentationstheorie und ihrer Akzentuierung der Sprache als Bedeutungsproduzent, fokussiert Foucault auf den Diskurs als Entstehungsquelle von Bedeutung. Mit diesem Begriffswechsel werden die zwei wesentlichen Perspektiven von Geschichtlichkeit und Macht miteinbezogen, die den semiotischen Ansatz in produktiver Weise ergänzen. Die Sprache als Analysekriterium spielt sowohl im semiotischen wie auch im diskursiven Ansatz eine fundamentale Rolle und positioniert demnach beide in die konstruktivistische Denkweise. Sprache wird von beiden Herangehensweisen in einem weitläufigen Sinne gebraucht. Foucaults Definition von Diskurs unternimmt dabei eine zusätzliche Erweiterung des Sprachbegriffs.

Andere Elemente wie die gesellschaftliche Praxis und der institutionelle Einfluss auf individuelles Verhalten werden in seinem Sprachverständnis mit eingeschlossen und unterscheiden sich dadurch von de Saussures rein formal arbeitenden linguistischen Model innerhalb der Repräsentationstheorien. Das Subjekt wird von beiden Ansätzen in eine ausführende Rolle verwiesen, indem die dahinter stehenden Systeme, im einen Fall das linguistische, im anderen das diskursive System, den Bedeutungsrahmen festlegen, innerhalb dessen der Einzelne agiert und den Dingen Ausdruck, jedoch nicht individuelle Bedeutung verleiht. Foucault versteht Subjekt als sozialen Körper, der durch Wissen produzierte Bedeutung neben dem sprachlichen Ausdrucksvermögen auch über Verhalten und soziale Praxis offenbart.

Zusammengefasst werden für meine vorliegende Arbeit sowohl strukturalistische wie poststrukturalistische Aspekte herangezogen und bilden dabei meine wesentliche theoretische Grundlage. Stuart Halls Erläuterungen diskursiv konstruierter Repräsentationsformen, sowie Foucaults Betonung der Komponenten von Wissen und Macht stellen für meine Frage der Darstellungsweise des mexikanischen Indigenismus im populären Kino der *época de oro* ein wesentliches theoretisches Fundament dar. Stuart Halls Hervorhebung der politischen Sphäre und die Beleuchtung dahinterstehender Repräsentationssysteme bietet dabei meiner Forschungsfrage und den sie umschließenden nationalen Rahmen ein grundsätzliches theoretisches Instrumentarium. Foucaults Fokus auf die Zirkulation und Produktion von Wissen und Macht innerhalb eines Diskurses gelten als weitere elementare und miteinzubeziehende theoretische Aspekte; insbesondere seine Bezugnahme auf institutionelle Apparate, ihre durch Macht gefärbte Verbreitung von Wissenskonstrukten sowie ihr dementsprechender Einfluss auf die Regulation sozialen Verhaltens.

Die strukturalistische Relevanz zeigt sich in der signifikanten filmischen Präsenz binärer Gegensätzlichkeiten, die sich als konstitutives Moment der narrativen Dynamik herauskristallisieren und in Anlehnung an Drummond und Wollen wesentliche Bedeutungsstränge produzieren und transportieren. Dabei ergibt sich das Spannungsverhältnis zwischen der strukturalistischen Ambition kulturübergreifende, ahistorische Gesetzmäßigkeiten zu formulieren und der konstruktivistischen Betonung einer diskursiven Verortung von spezifischen Bedeutungsproduktionen.

Diese Diskrepanz verdeutlicht ferner die theoretische Gegenüberstellung der Aspekte von kontextgebundener Wandel – bzw. Veränderbarkeit und fixierter Kontinuität oder auch wesenhafter Ursprünglichkeit, die sich im theoretischen Bestreben einer Allgemeingültigkeit artikuliert.

Dieselbe Divergenz findet sich darüber hinaus in den Auseinandersetzungen rundum die Vorstellungsweisen hinsichtlich des Konzepts von Identität, die über das Massenmedium Film zum spezifischen Ausdruck gelangen und durch die nationale Diskursivität bedeutsamen Konstruktionsweisen unterliegen.

4 Identitätskonstruktionen im Film

Kino als System betrachtet, das ebenso die Sphäre der Rezeption sowie den Kontext der Produktion mit einschließt, ist im Sinne der vorherigen Erläuterungen eng verbunden mit dem Prozess der Identität, Identitätsbildung und Identifikation. Der grundlegende Antrieb der individuellen Identitätssuche liegt der Faszination am Kino zugrunde und findet sich sowohl auf der Ebene subjektiver als auch kollektiver Identitätsprozesse wieder. So beschäftigte sich u.a. Christian Metz innerhalb der filmischen Rezeption mit subjektiven Identitätsprozessen. In Anlehnung an Jacques Lacan beschreibt er den Film in seiner Funktion als Spiegelbild. Er fungiert als Bildner einer Ich-Funktion, die sich während der filmischen Rezeption durch die Identifikation mit einem „Anderen“ und dessen Differenz zum „Eigenen“ konstituiert.

Kollektive Identitätsprozesse werden innerhalb der Sichtweise des Kinos als Mythos und ideologisch arbeitendes Medium ersichtlich und in den Ansätzen von Lee Drummond und Peter Wollen herausgearbeitet. So beschäftigt sich ersterer mit dem mythischen Aspekt von Kino, also der filmischen Verarbeitung von den der Menschheit zugrunde liegenden existenziellen und emotionsgeladenen Fragen. Letzterer setzt sich mit Kino und Film als innerhalb eines nationalen Rahmens, ideologisch arbeitendes Medium auseinander. In Anlehnung an Leví Strauss Leitgedanken der binären Oppositionspaare, erfährt das Verhältnis zwischen „dem Eigenen“ und „dem Fremden“ eine grundlegende Auseinandersetzung und eröffnet dabei gleichsam das theoretische Feld und damit einhergehende Diskussionen rundum die Konzeptionen von Identität. Kino als Medium zur Formierung von Identitäten soll als These die folgenden Ausführungen begleiten.

4.1 Theoretische Konzeptionen von Identität

Der Begriff der Identität hat in den letzten Jahrzehnten einen sehr inflationäre Verwendung erfahren, der dazu geführt hat die wissenschaftliche Sichtweise auf diesen Begriff zu verschleiern und der Frage was denn mit Identität genau bezeichnet wird wenig Aufklärung zu vermitteln. Seine Zirkulation in alltäglichen Diskursen gibt jedoch auch Einblick in wesentlich neue Betrachtungs- und Gebrauchsweisen von Identität wodurch Rückschlüsse auf verändernde subjektive wie kollektive Befindlichkeiten gezogen werden

können. Etymologisch wird der Identitätsbegriff zwischen zwei entgegen gesetzten Wortgruppen angesiedelt. Einerseits steht er in enger Verbindung mit den Verben „suchen“, „finden“ oder „gewinnen“, andererseits sind ihm die Bedeutungen von „verlieren“, „Verlust“, oder „auflösen“ ebenso inhärent (Vgl. Binder 2004: 1). In gesellschaftlicher wie individueller Hinsicht lässt sich dieses Verhältnis zwischen den Forderungen nach Veränderbarkeit, Flexibilität und Dynamik und dem Bedürfnis nach Stabilität und Kontinuität verorten. Stuart Hall spricht von Identität als eine Überbrückungsleistung der *„(...) Kluft zwischen dem Innen und dem Außen- zwischen der persönlichen und der öffentlichen Welt. Identität vernährt oder verklammert das Subjekt mit der (gesellschaftlichen) Struktur“* (Hall 1994:182).

4.1.1 Identitätskonstruktion auf subjektiver und kollektiver Ebene

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen dargelegt werden, an denen Identitätskonstruktionen stattfinden. Dabei widme ich meinen Fokus auf die für meine Arbeit relevante Ebene kollektiver Identitäten, wobei die individuelle Basis als wesentlicher Referenzrahmen beibehalten wird.

Identität im Allgemeinen kann nach Jan Assmann bezeichnet werden als:

„(...) eine Sache des Bewusstseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes. Das gilt im individuellen wie im kollektiven Leben. Person bin ich nur in dem Maße, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist Gruppe „Stamm“, „Volk“ oder „Nation“ nur in dem Maße (existent), wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt“ (Assmann 1992: 130).

Grundlegend handelt es sich beim Identitätsbegriff um das individuelle Verständnis über die Eigentümlichkeit des eigenen Wesens. Dies inkludiert gleichsam ein Bewusstsein über sich selbst und die damit einhergehende Fähigkeit der Reflexion. Die Voraussetzung für Reflexion findet sich im Verhältnis zu einem Anderen, dass als wesentliche Grundbedingung dem Identitätsbegriff eingeschrieben ist. Auf individueller wie kollektiver Ebene ist diese Beziehung idealerweise gekennzeichnet durch gegenseitige Anerkennung aber auch gegenseitigen Einfluss aufeinander. Stuart Hall spricht hier von einer Spiegelung des Anderen in einem Selbst, dessen Ambivalenz den Prozess der Identifikation konstruiert. Diese *„(...) Notwendigkeit des Anderen für das eigene Ich, das Eingeschriebensein der Identität in den Blick des Anderen (...)“* (Hall 1994:73) hebt

den dynamischen Aspekt des Identitätsprozesses hervor und betont die Wechselwirkende Bedingtheit von Gemeinschaft und Subjekt in ihrer jeweiligen Identitätskonstitution. In diesem Zusammenhang beschreibt er die soziale Verbindung von Subjekt zu einem Kollektiv und betont, dass

„(...) der innere Kern des Subjekts nicht autonom war und sich selbst genügte, sondern im Verhältnis zu `bedeutenden Anderen` geformt wurde, die dem Subjekt die Werte, Bedeutungen und Symbole vermittelten – die Kultur, in der er/sie lebte“ (Hall 1994:182).

Jan Assmann unterscheidet hier zwischen einer Ich- und einer Wir-Identität und bezeichnet ihre Beziehung zueinander mit dem Begriff der Interdependenz. In diesem Sinne hängt der Teil immer vom Ganzen ab *„(...) und gewinnt seine Identität erst durch die Rolle, die er im Ganzen spielt, das Ganze aber entsteht erst aus dem Zusammenwirken der Teile“* (Assmann 1997: 131). Die kollektive oder Wir-Identität beschreibt er als Bild, dass eine Gruppe von sich selbst konstruiert und mit dem sich ihre Mitglieder identifizieren. Damit Identifikation mit einer Gruppe ermöglicht wird braucht es eine gemeinsam geteilte „symbolische Sinnwelt“ bzw. gemeinsam geteiltes „Weltbild“. Sprache dient hier als Medium um ein gemeinsames Wissen und ein gemeinsames Gedächtnis zu produzieren und in diskursiver Weise aufrechtzuerhalten. Allgemeiner gesprochen handelt es sich bei Sprache um *„die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems“* (Assmann 1997: 139). Innerhalb dieses Symbolsystems wird Sprache im weiteren Sinne als kultureller Text verstanden, der sich in Erzählungen aber auch Traditionen, Riten und jeglichen kulturellen Visualisierungsformen wieder findet und eine bedeutende Sphäre in der Konstruktion einer Gemeinschaft stiftenden Sinn darstellt.

Markus Degen unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einem essentialistischen und einem diskurstheoretischen (konstruktivistischen) Identitätskonzept (Degen 2008: 24f). Erstere beschreibt eine starre und unbewegliche, als „natürlich“ angesehene Identitätsform. Sie ist gekennzeichnet durch geteilte fundamentale Werte, die ihre unhinterfragbare Gültigkeit auf einer weit zurückliegenden Vergangenheit bezieht. Diese Vergangenheitsbezogenheit findet in der Tradition seine gegenwärtige Ausformung. Bedeutungen innerhalb der Tradition können zwar über die Zeit unterschiedliche Akzentuierungen bzw. Fokussierungen erfahren, bleibt aber als konstitutives

gesellschaftliches Kriterium immer in einer Weise existent und wird niemals vollkommen verschwinden. Degen erwähnt an dieser Stelle den mexikanischen Anthropologen Bonfill Batalla und die in seinem Werk *México profundo* (2005) vermittelte Grundansicht der Beschaffenheit einer spezifischen mexikanischen Identität. Dabei stellt er unter kritischer Betrachtung ein imaginäres und konstruiertes Mexiko in eine spannungsgeladene Beziehung zu einem tiefgründigen und wahren mesoamerikanischen Mexiko, das trotz jahrhundertelanger Kolonialherrschaft überdauern konnte.

„Lo imaginario aquí es occidente; pero no es imaginario porque no exista, sino porque a partir de él se ha tratado de construir un México ajeno a la realidad de México“ (Batalla 2005: 227).

Seiner Ansicht liegt die mexikanische Identität in einer vorkolonialen historischen Tiefe. Er kategorisiert sie als ethnische bzw. mesoamerikanische Identität, die sich als stark und resistent genug und in dem Sinne als authentisch bewahrheitet hat.

„Pese a esa larga historia de dominación y a las transformaciones impuestas a las culturas de estirpe mesoamericana, los pueblos indios permanecen y forman el sustrato fundamental del México profundo“ (Batalla 2005: 187).

Demgegenüber steht eine diskurstheoretische Konzeption von Identität. *„Identität existiert somit nicht primär, sondern wird erst durch die Sprache geformt und vermittelt“* (Degen 2008: 25). Durch ihren polysemischen Charakter wird auch ihre Wandelbarkeit in Bezug auf ihre Bedeutungen offenkundig und verleiht dem Identitätsbegriff einen ständig in Bewegung befindlichen Konstruktcharakter. Degen spricht hier weiters von zwei Instrumenten, die dem Identitätsbegriff eine temporäre Fixierung verleihen. Eines bezeichnet er als „privilegierte Signifikanten“, zweiteres ergibt sich durch *„die spezifische Form der Grenzziehung, die das Feld der Differenzen konstituiert“* (Degen 2008: 28). Der Begriff Mexiko stellt für ihn ein solcher privilegierter und Identität stiftender Signifikant dar, der andere und beweglichere Signifikanten wie Klasse, Ethnie oder Rasse in sich trägt, folglich fixiert. Sein offener symbolischer Charakter vermittelt daher das Bild einer Ganzheit, die als imaginäre Vorstellung den notwendigen Zusammenhalt einer Gemeinschaft herstellt. Die diskursiv gestaltete Strukturiertheit einer Gesellschaft beinhaltet unterschiedliche Differenzrelationen, die sich aus dem eingeschriebenen Mangel im Identitätsbegriff ergibt. Dieses „Feld von Differenzen“ liefert die reflexive Dynamik, die

den Identitätsprozess einer Gemeinschaft kennzeichnet und das Bewusstsein über sich selbst als Kollektiv produziert. Im Verhältnis zu einem äußeren Dritten wird eine nach innen wirkende identitäre Fixierung hervorgerufen, die eine temporäre Auflösung sämtlicher Differenzen herbeiführt (Vgl. Degen 2008: 26). Assmann bezieht sich hier auf das so genannte „antagonistische Prinzip“ (Assmann 1997: 154), das in der Konstruktion kollektiver Identität ein wesentliches Moment darstellt. Dieses Bemühen einer vornehmlichen Vereinheitlichung nach Innen bedingt den gleichsam entgegengesetzten Aspekt des Antagonismus, wie im Abschnitt über die politische Identität nochmals ersichtlich wird.

In ähnlicher Weise betont Stuart Hall den wandelbaren Charakter des Identitätsbegriffs, hebt jedoch die spezifische zeitliche Komponente und damit zusammenhängende Diskursformationen hervor, innerhalb derer neue Identitätskonstruktionen entstehen können. Seine Ansicht steht in engen Zusammenhang mit den Einflüssen der Globalisierung und einer postmodernistischen Auffassung von Identität.

„In dem Maße, in dem sich die Systeme der Bedeutung und der kulturellen Repräsentation vervielfältigen, werden wir mit einer verwirrenden, fließenden Vielfalt möglicher Identitäten konfrontiert, von denen wir uns zumindest zeitweilig mit jeder identifizieren könnten“ (Hall 1994: 183).

Durch die Vervielfältigung der Identifikationsmöglichkeiten und den fließend übergehenden Identifikationsmomenten wird in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem so genannten `dialogical turn` vermehrt die Verbindung von Sprache, Diskurs und sozialen Kontext eingeleitet. Identität wird demnach erst erzählend konstruiert und „in eine Form gebracht.“ Der narrative Aspekt von Identität in Form eines Sich-Erzählens, auf subjektiver wie kollektiver Ebene rückt ins Zentrum der gegenwärtigen Identitätskonzeptionen und stellt die notwendige Kohärenz wieder her, die durch die zunehmende gesellschaftliche Segmentierung eine scheinbare Auflösung erfährt. Die Konstruktionsarbeit des Einzelnen, sein Eingewobensein in ein System sozialer wie kultureller Repräsentationen und historisch spezifischer Diskurspraktiken stehen im Mittelpunkt dieses Ansatzes. Heiner Keupp beschreibt diesbezüglich das Konzept der „Patchwork-Identität“:

„Das Subjekt wird als Konstrukteur seiner eigenen Person betont, und die Aufmerksamkeit wird darauf gerichtet, dass unter Bedingungen der Fragmentierung, Widersprüchlichkeit und Pluralisierung der Lebensformen die Integrationsleistungen der Subjekte notwendigerweise eine kreative Eigenwilligkeit annehmen“ (Keupp 1999: 275).

Das Selbst wird demnach mittels reflexiver Narration ständig refiguriert, indem vergangene Ereignisse immer wieder neu arrangiert und interpretiert werden. Demnach ist der narrativen Identität in kollektiver wie subjektiver Hinsicht, ein funktionaler Charakter eingeschrieben, der einem Vereinheitlichungsprozess identitärer Widersprüchlichkeiten und Diskontinuitäten dient. Dabei werden Identitätsrelevante Ereignisse auf einer Zeitachse in Bezug zueinander gesetzt und ergeben so eine konstruierte Selbsterzählung, die durch die Produktion kohärenter Verbindungen hergestellt wird (Wodak 1998: 55).

4.1.2 Nationale Identität: Ein narratives Konstrukt?

In den folgenden beiden Abschnitten möchte ich mich mit der spezifischen Beschaffenheit von Identität auf nationaler Ebene auseinandersetzen. Identifikationsmöglichkeiten werden hier einerseits über die symbolische Sphäre vermittelt, gleichsam erlangt der alltägliche Bereich sozialer Praxis an Bedeutsamkeit, innerhalb dessen kollektive Handlungsweisen ein Bewusstsein der Zugehörigkeit herstellen. Symbolische bzw. narrative sowie politische Identitätskonstruktionen gelten dabei als konstitutive Komponenten, die gleichsam auf die nationale Identifikation einwirken.

Erstere kann dabei primär durch die Kraft der Imagination konstruiert werden und bestehen. Benedict Anderson betont in seinem Verständnis von Nation den Aspekt einer notwendigen und verbindenden Vorstellung der Mitglieder über ihre existierende Gemeinschaft und beschreibt Nation folglich als:

„(...) eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. Vorgestellt ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“ (Anderson 1996: 15).

In Bezug dazu setzt er die Wichtigkeit von Sprache und ihre historische Entwicklung als ein demokratisiertes und für alle Angehörigen einer Gemeinschaft gleichermaßen zugängliches Medium. Printmedien wie Buchdruck gelten für ihn als Grundlage in der Entstehung eines Nationalbewusstseins. Waren die Printmedien in ihrer Funktion einer täglichen Leserschaft gleichzeitig zugänglich und daher fundamental für die Imagination einer gemeinschaftlichen Existenz, so übernahm der Buchmarkt die Rolle einer sprachlichen Fixierung, die ein Bild vergangener Zeiten errichten konnte, „(...) *das für die subjektive Vorstellung der Nation von zentraler Bedeutung ist*“ (Anderson 1996: 51).

Aufgrund des Kriteriums der Begrenztheit und damit zusammenhängende Ein- und Ausschließungsverfahren erhält die Imagination einer nationalen Gemeinschaft ihre Realitätsrelevanz durch den Glauben an sie und der Identifikation mit ihr. Dieser imaginäre Vorstellungskomplex einer größeren kollektiven Einheit bzw. Nation wird in diskursiver Weise konstruiert und in Form von Erzählungen über die Nationalkultur vermittelt. Nationale Identität ist als Produkt von Diskursen zu denken und offenbart in diesem Sinne seinen konstruktiven Charakter (Vgl. Wodak 1998: 61).

In Anlehnung an Benedict Andersons Konzept der Existenz des Nationalen durch die Vorstellungskraft ihrer Angehörigen, betont Stuart Hall den Vergangenheitsbezug in der Herstellung nationaler Identität. Innerhalb der für die nationale Identifikation fundamentalen Narrative einer Nationalkultur erarbeitet Hall fünf so genannte „diskursive Strategien“:

1. Die Erzählung der Nation findet in nationalen Geschichten ihren Ausdruck und wird über verschiedene Medien in den Alltag eingebunden. Geschichten, Landschaften, geschichtliche Ereignisse, nationale Symbole und Riten, Sieg und Niederlage werden durch diese Erzählungen repräsentiert und miteinander in Bezug gesetzt. Sicherheit und Bedeutung werden vermittelt, Alltagsleben und „nationales Schicksal“ finden eine direkte Verknüpfung.
2. Betonung der Ursprünge, Kontinuität, Tradition und Zeitlosigkeit. Nationale Identität liegt in der Natur der Dinge und wird als ursprünglich repräsentiert. Die diskursiv manifestierte Imagination eines einheitlichen Wesens eines Nationalcharakters steht hier im Zentrum.
3. Erfindung der Tradition. Hall bezieht sich hier auf Hobsbawn. Traditionen schaffen Ordnung, Gemeinschaftlichkeit und ein Verständnis über historische Verwirrungen.
4. Ursprungsmythos bezieht sich auf die Bedeutung eines nationalen Ursprungs, der zumeist in vorvergangener mythischer Zeit verortet wird.
5. Idee eines „reinen ursprünglichen Volkes“ wird oftmals zur Begründung nationaler Identität herangezogen.

Die Wichtigkeit der narrativen Identitätskonstruktion besteht in ihrer Funktion als Vermittlungsinstanz zwischen Gleichheit und Differenz, als konstitutive Momente in der Dynamik von Identität. Halls Kategorisierungsversuch verdeutlicht dennoch eine vermehrte Vergangenheitsorientierung, die zwar einen wichtigen Platz einnimmt, in der Konstruktion nationaler Identität jedoch zu kurz greift. Ruth Wodak erkennt an dieser Stelle seinen wesentlichsten Kritikpunkt und empfiehlt Leszek Kolakowskis differenziertere Auflistung zur kategorialen Ergänzung nationaler Identität:

1. Die grundlegende Idee eines „nationalen Geistes“. Er findet seinen Ausdruck in bestimmten kulturellen Lebensformen und kollektiven Verhaltensweisen, besonders in krisenhaften Momenten und ist nicht an historische Erfahrungen gekoppelt.
2. Das historische Gedächtnis, dessen Inhalte keinen Wahrheitsanspruch haben müssen, wirkt umso stabilisierender auf das Konstrukt der nationalen Identität, je weiter ihre Erzählungen zurückliegen und je weniger sie überprüfbar sind.
3. Antizipation und Zukunftsorientiertheit spielt auf personaler Ebene wie in der Konstruktion nationaler Identität eine wichtige Rolle. Zeigt sich in imaginierten Zielvorstellungen zukünftiger Interessen, sowie in Entwicklungsbedürfnissen hinsichtlich eines nationalen Selbstbildes.
4. Die Kategorie des nationalen Körpers findet, in Analogie zu Andersons nationalen Kriterium der Begrenztheit, seinen Ausdruck in der symbolischen Beschreibung der Größe eines Staates und seine Angehörigen. Er umfasst in seiner Bedeutung ebenso das nationale Territorium, dessen Landschaften und Natur.
5. In Bezug auf Hall sieht auch Kolakowski die Wichtigkeit eines benennbaren Anfangs in Form eines oftmals legendenhaften Schöpfungsmythos.

Es lässt sich schlussfolgern, dass die diskursive Konstruktion nationaler Identität alle drei zeitlichen Achsen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit einschließt (Vgl. Wodak 1998: 62-64). Wichtige Ordnungskriterien diesbezüglich sind nach Ruth Wodak der Aspekt des Ursprungs, der Kontinuität/Tradition, des Wandels, sowie der Zeitlosigkeit und Antizipation, die wiederum in ihrer Bedeutungsstärke begleitet werden von räumlichen, lokalen und territorialen Dimensionen.

In Anlehnung an Stuart Halls Kategorisierung, welche die nationale Identifikation an die Bedeutung von Erzählungen der Nationalkultur koppelt, und in weiterer Folge an Lévi-Strauss erläuterten strukturalen Mythentheorie, verbindet Kurt Hübner nationale Identifikation mit den Grundzügen mythischen Denkens, als dem wissenschaftlichen Ansatz entgegen gesetzte Form der Wirklichkeitsverarbeitung. Mythos und nationales Denken verweisen auf dieselben strukturellen Gegebenheiten. Die nationale Denkweise sucht demnach in Form nationaler Narrative grundsätzliche Widersprüchlichkeiten

auszuloten, die sich im Versuch der ideellen Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen, des Ganzen und des Teils, des Ideellen und Materiellen sowie der Vereinheitlichung von Vergangenheit und Gegenwart ausdrückt (Vgl. Hübner 1991: 281). Das grundsätzliche mythische Charakteristikum der Ganzheitlichkeit kann also im menschlichen Bedürfnis nach Auflösung der Widersprüchlichkeiten gesucht werden. Nation und die Identifikation mit ihr scheint dieses wesentliche Verlangen in Ansätzen zu befriedigen.

Zudem scheint die Kritik an Halls zu starrer Orientierung am Vergangenen in der Konstitution nationaler Identität nur teilweise bestätigt. Wichtig ist dessen Rückwirkung ins Gegenwärtige, die in Form von symbolischen Reinszenierungen Kontinuität vermitteln, gleichsam den Aspekt der Wandelbarkeit in sich trägt. Die Notwendigkeiten nach Kontinuität und Wandelbarkeit zeigt sich folglich ebenso auf der Ebene nationaler Identität. Die Begrifflichkeit des Nationalcharakters beschreibt die durch Mythen, in Form nationaler Erzählungen, und Traditionen hervorgerufene Konstante und bildet eine System stabilisierende Struktur. Die flexiblen und veränderbaren Aspekte lassen sich unter dem Begriff der nationalen Identität subsumieren. Sie wird in öffentlichen Diskursen konstruiert, immer wieder neu geformt und findet im Moment der Wandelbarkeit ihr spezielles Merkmal.

4.1.3 Indigenismus als politisches Identitätskonstrukt

Mit der politischen Ebene möchte ich den letzten gesellschaftlichen Bereich hervorheben, in dem Identitätskonstruktionen stattfinden.

Politische Identität stellt zunächst eine spezifische Fassung von Gruppenidentität dar. Sie entsteht *„aus einer Praxis verbindlichen kollektiven Handelns in der Gegenwart, deren Folgen sich der Einzelne (...) in seiner Lebenswelt nicht entziehen kann“* und meint demnach das Bewusstsein der Zugehörigkeit einer gewissen Verbindlichkeit die für alle gilt (Mayer 2004: 52). Politische Identität meint hier die Wechselwirkung zwischen Zuwendung, Sicherheit und Orientierung seitens der Regierenden und die gleichzeitige Forderung einer bewussten Verantwortung der gesellschaftlichen Masse für das allgemein Verbindliche, das durch den Politikbegriff zum Ausdruck gelangt.

Entgegen Gellners Auffassung von Nationalismus als einem politischen Prinzip, das besagt, dass politische und nationale Einheiten deckungsgleich sein sollten, schließt diese Identitätsform kulturelle Vielfalt mit ein und hebt ihre Bedeutung für die politische Praxis hervor (Vgl. Gellner 1995: 8).

In direkten Zusammenhang mit Nationalismus und kultureller Diversität steht der Begriff der Ethnizität. Seine ursprüngliche Form findet er im griechischen Wort *ethnos* (Volk) und bezeichnet die Dichotomie eines nicht-ethnischen „uns“ gegenüber einem ethnischen „Anderen“, dessen Grundbedeutung in den gegenwärtigen Konzepten von Ethnizität und Nationalismus erhalten blieb (Vgl. Hutchinson 1996: 4). In der Auseinandersetzung mit diesen Termini beschäftigt man sich mit Aspekten von Beziehungen zwischen Gruppen, die sich als kulturell unterschiedlich betrachten und von anderen auch so gesehen werden (Vgl. Eriksen 2002: 4).

Das zweite Charakteristikum des Ethnizitätsbegriffs bezieht sich auf die Innenperspektive einer ethnischen Gruppe und beschreibt eine Zugehörigkeit bzw. Identität, die sich auf die Gruppe selbst bezieht. Die Identität von Gemeinschaften bzw. ethnische Gruppen konstituiert sich über Selbst- und Fremdzuschreibungen. Kulturelle Besonderheiten, die faktisch beobachtbar sind, werden einerseits von Außenstehenden erkannt und begriffen und sind andererseits im Bewusstsein der Mitglieder, die sich diese Besonderheiten innerhalb einer Gruppe teilt, selbst verankert. Diese kulturellen Eigenheiten, die von außen wie von innen eine spezifische Identitätszuschreibung konstruieren, können dadurch erst aktiviert und in gegebenen Situationen für strategische Zwecke eingesetzt werden (Vgl. Kößler 1995: 4). Thomas Hylland Eriksen meint hierzu:

„Ethnicity refers both to aspects of gain and loss in interaction, and to aspects of meaning in the creation of identity. In this way it has a political, organisational aspect as well as a symbolic one“ (Eriksen 2002: 13).

Fredric Barth betrachtet Ethnizität als gesellschaftliches Konstrukt und untersucht diesen Begriff auf Basis der sozialen Organisation einer ethnischen Gruppe. Die mit der Geburt erfahrene soziale Umgebung und deren spezifische soziale Struktur gelten als wesentliche Kriterien auf der sich das Gefühl einer Zugehörigkeit aufbaut. Er betrachtet ethnische Gruppen als „*units of ascription*“, die durch die sozialen Grenzen die Fortdauer ihrer Gemeinschaft sichern (Hutchinson 1996: 9).

Barth geht demnach von der Konstruktion ethnischer Identitäten aus, die sich entlang der erwähnten sozialen Grenzen durch Interaktion zwischen Gruppen konstituiert und somit ein sich ständig in Bewegung befindendes Spannungsverhältnis zwischen Exklusion/ Inklusion und Selbst- und Fremdzuschreibung beschreibt.

„The critical focus of investigation from this point of view becomes the ethnic boundary that defines a group, not the cultural stuff that it encloses. The boundaries to which we must give our attention are of course social boundaries (...)“ (Barth 1998: 15).

Sein Modell von Ethnizität hebt den sozialen und gesellschaftlichen Prozess hervor, der das Bild interethnischer Beziehungsgeflechte als dynamisch und verhandelbar darstellt. Der Fakt der kulturellen Unterschiedlichkeit zweier Gruppen allein kreiert nicht Ethnizität. Es muss zumindest ein Minimum an Kontakt bestehen. Dieser Kontakt wird gewährleistet durch eine gewisse Gemeinsamkeit der jeweiligen Mitglieder zweier unterschiedlicher Ethnien, die als Basis die Interaktion ermöglicht um darauf aufbauend wiederum ihre jeweiligen kulturellen Differenzen hervorzuheben (Vgl. Eriksen 1995: 263). Ethnizität wird demnach in der konstruktivistischen Sichtweise dargestellt als *„the social organisation of cultural difference“* (Barth 1998: Untertitel).

Kritisiert wird dieser konstruktivistische Ansatz durch die mangelnde Differenzierung von ethnischen Zugehörigkeiten, die sich aus der Möglichkeit des Zugangs zu Ressourcen von verschiedenen Gruppen her ergeben. Weiters wurde auf Barths verengte Sicht von Aspekten, die zu ethnischen Zugehörigkeitsgefühlen beitragen aufmerksam gemacht. Demnach werden die kulturellen Merkmale und die Signifikanz des Symbolischen in der Konstitution ethnischer Identität zu gering geschätzt. (Vgl. Hutchinson 1996: 10).

Der ethnosymbolistische Ansatz und dessen Begründer Anthony Smith erkennt Ethnizität grundsätzlich als *„(...) the study of politically induced cultural change“* (Hutchinson, Smith 1994: 87). Diese Perspektive auf das Modell der Ethnizität betont die Kontinuität von vor-modernen und modernen Formen sozialen Zusammenhalts. Entgegen Barth bringt Smith die spezifische Wechselwirkung zwischen einer ethnischen Gruppe und der Nation zum Ausdruck. Zu den an- und fortdauernden Charakteristika in der Formierung und Kontinuität von nationaler und im Spannungsverhältnis zu dieser stehenden ethnischen Identität zählen MythenErinnerungen, Werte, Traditionen und Symbole (Vgl. Leoussi: 2007: 21).

„Ethnicity itself was to be understood in a phenomenological manner as a bundle of shifting attitudes, sentiments and perceptions. Hence, it was necessary to account for the durability of ethnic groups in terms of symbolic boundary mechanism such as words, signs, languages, dress and architecture, the manner in which elites communicate symbols and the successive mythic structure in which such symbols were embedded (Smith 2009: 23f).

In diesem Sinne werden primordiale³ Aspekte von Ethnizität als Qualität zur Stiftung einer Gruppenidentität anerkannt, die jedoch in einer gewissen Abhängigkeit zu äußeren Anlässen stehen um aktiviert zu werden. Im Unterschied zum primordialistischen Ansatz werden hier die grundlegende Flexibilität in der Nutzung symbolischer Kriterien und ihre Anpassungsfähigkeit an soziale und politische Gegebenheit hervorgehoben.

Der Versuch einer Abgleichung der primordialistischen und Konstruktivistischen Sichtweise verbirgt sich demnach in der theoretischen Ambition des Ethno-Symbolismus. Diese interethnische Beziehungen, besonders innerhalb eines nationalen Gefüges, die mit Hilfe der unterschiedlichen Ausrichtungen von Ethnizitätskonzepten untersucht werden, sind zumeist nicht-egalitärer Natur und mit dem Machterwerb oder einer Positionerhaltung bzw. –rückgewinnung verbunden. Dies zeigt sich auch im nicht immer deckungsgleichen Verhältnis einer ethnischen Identität zu ihrer nationalen Identität. Ethnische Gruppen stehen demnach in einer Wechsel wirkenden Beziehung zum Nationalstaat. Spezifische kulturelle Eigenheiten werden von den Mitgliedern einer ethnischen Gruppe hervorgehoben und in ein übergeordnetes nationales Konstrukt und dessen Symbolsystem eingeordnet. So können politische Machthaber in ihrem Bestreben nach Vereinheitlichung nationale Charakteristika produzieren, die oftmals durch Rückbeziehung „alter traditioneller“ Werte konstruiert werden und den Versuch darstellen ethnische Gruppen in ihrer identitätsstiftenden Wirkung in die nationale Ebene miteinzubeziehen. Ebenso spielen nationale Ziele eine wichtige Rolle, die mittels politischer Ideologien Einfluss auf ethnische Gruppen ausüben.

³ Primordiale Aspekte werden als natürliche Eigenschaften von Personen und sozialen Gruppen beschrieben. Für die primordialistische Sichtweise sind kulturelle Systeme weitgehend selbsterhaltend und resistent gegenüber gesellschaftlichen Wandel, da sie sich auf historische Kontinuitäten wie Mythen, Geschichtem, Werte und Symbole in ihrer Definition von Ethnizität beziehen. Grundsätzlichen Erklärungsmangel zeigt dieser Ansatz hinsichtlich der Veränderungen der Identitäten ethnischer Gruppen.

In direkten Zusammenhang mit diesen Erläuterungen steht das politische Konstrukt des mexikanischen Indigenismus. Er wird im folgenden Kapitel eine spezifischere Auseinandersetzung erfahren. Zunächst möchte ich ihn auffassen als:

„(...) intellektuelle Strömung zur Bewahrung und Förderung indianischer Traditionen entstandene Bewegung in den ibero-amerikanischen Staaten; nunmehr Regierungspolitik mit der Absicht, indigene Bevölkerungen durch gelenkten Kulturwandel zu integrieren“ (Hirschberg 1999: 184).

Mit der Bezeichnung des Indigenismus werden folglich unterschiedliche ethnische Gruppierungen und deren kulturelle Diversität in einer allgemeinen Begrifflichkeit zusammengefasst und einem größeren Zusammenhang untergeordnet. Durch diese sprachliche Gleichschaltung kultureller Differenzen wird eine Homogenisierung angestrebt, mit der eine vereinfachte/rationalere politische Praxis ermöglicht wird.

Das dahinter liegende Ziel gilt der Bildung eines mestizischen Volkes. Das Konzept der *mestizaje* dient der Verschleierung kultureller Unterschiede zwischen indigenen und nicht-indigenen innerhalb der mexikanischen Nation, im Versuch eine „nationale Kultur“ zu etablieren. Indigenismus kann als politisches Identitätskonstrukt beschrieben und verstanden werden, da von Intellektuellen „Trägergruppen“ Werteverlagerungen und Bedeutungswandlungen vorgenommen werden, die durch ein neuwertiges nationales Symbolgerüst seinen Ausdruck findet. Die Repräsentation des *lo indigena*⁴ wird mittels Zeichen und Symbole in alltäglicher manifestiert. Diese neuen Fremdzuschreibungen rufen einen verändernden Blick auf die, unter den Deckmantel des Indigenismus zusammengefassten Gruppierungen der indigenen Bevölkerungsteile hervor, die wiederum in das Selbstbild der Indigenen selbst aufgenommen werden. Durch den Integrationsversuch der neu erschaffenen Kategorie des Indigenismus in die politische Ebene, wird einerseits die Grenze sozialer Handlungsmöglichkeiten erweitert, im Gegenzug und vor dem Hintergrund des lang angelegten Ziels der *mestizaje*, gleichsam kulturelle Assimilation eingefordert.

⁴ Genauere Erörterung siehe Kapitel 5.

4.2 Konzeptionen des Nationalen

An dieser Stelle soll ein kurzer Einblick in theoretische Konzepte des Nationalen geben werden, die insbesondere für den kolonialen Kontextes von Relevanz sind und die vorherigen Erläuterungen aufschlussreich ergänzen.

Gilt zwar, wie bereits erwähnt, die fundamentale Funktion von Sprache und deren Distribution als wesentlicher Aspekt in der Aufrechterhaltung und Tradierung nationaler Vorstellungswelten auf deren Basis ein Zusammenhalt fiktiver Gemeinschaften ermöglicht wird, so müssen an dieser Stelle unterschiedliche Entstehungskontexte hinsichtlich kolonialer Bedingungen und ihrer Herstellung eines Nationalbewusstseins vorangestellt werden. Ausgehend vom europäischen Kontext soll ein historischer Überblick geschaffen werden, über den sich bedeutsame Verbindungen zum kolonialen Bezugsrahmen ableiten lassen.

Anderson bezieht sich dabei auf das kulturelle System der Dynastien und deren religiös bedingte Organisationsweise von Gemeinschaft, die als Entstehungsquelle der Konstruktion des Nationalen im europäischen Kontext vorausging. Getragen wurde der Zusammenhalt durch die Existenz so genannter heiliger Sprachen (wie z.B. Latein oder Arabisch). Sie wurden als Medium mit einer überirdischen Ordnung verknüpft, die sich mit der geteilten Vorstellung einer dualen Welt verband, und damit *„eine zweisprachige, zwischen der Umgangssprache und dem Lateinischen vermittelnde Intelligenz zwischen Himmel und Erde“* legitimierte (Anderson 1996: 24). Die heiligen Sprachen wurden als nichtwillkürliche Zeichen wahrgenommen (Vgl. Anderson 1996: 22). Ihre Wirkungsweise verband sich mit einer Vorstellung von Zeit, die auf dem Denken einer überzeitlichen Simultanität beruhte, welche die *„Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Zukunft in einer unmittelbaren Gegenwart“* meint und die Bedeutsamkeit des Wortes „inzwischen“ obsolet werden lässt (Anderson 1996: 32). Die damit einhergehende einflussreiche Kraft der Kirche und ihres leteinschreibenden Klerus verbinden sich dabei signifikant mit dem dynastischen Gesellschaftssystem, das auf einer gottgegebenen Legitimation des königlichen Herrschaftsanspruchs beruhte. Die Zugehörigkeit zu einem Territorium, das zumeist durch unklare und durchlässige Grenzziehungen gekennzeichnet war, wurde über die religiöse Legitimität hergestellt und führte zu dem Zusammenhalt multietnischer Großreiche.

Durch die beginnenden Forschungsreisen während des Mittelalters reduzierte sich das religiös bedingte Zugehörigkeitsgefühl, über neue in Erfahrung gebrachte Vorstellungen menschlichen Zusammenlebens. Die heiligen Sprachen verloren an Einflussmacht, die religiösen Gemeinschaften wurden zunehmend fragmentiert und territorialisiert. Industrialisierung, die Entstehung des Buchdrucks und die Bestrebungen Martin Luthers die heilige Schrift der Masse zugänglich zu machen, galten u.a. als einflussreiche Aspekte dieser Entwicklung. Mit diesen Prozessen verband sich die Entstehung anderer Wahrnehmungsformen von Zeit. Sie beruht auf der Trennung von Vergangenheit und Gegenwart und dem historischen Denken als Verkettung von Ursache und Wirkung. Die neue Form der Gleichzeitigkeit gestaltet sich durch eine „zeitliche Deckung, messbar durch Uhr und Kalender“ (Anderson 1996: 32).

Die Reproduzierbarkeit von Printmedien intensivierte das Verfassen von Büchern in den jeweiligen Landessprachen und förderte zudem ein Bewusstsein für diese Gleichzeitigkeit, auf das sich die charakteristische Vorstellung des Nationalen als fiktive, gleichsam anonyme Gemeinschaft aufbauen konnte. Die Präsenz unterschiedlicher Landessprachen wurde anfänglich noch zur Zentralisierung dynastischer Verwaltungsapparate benutzt und daher zu Herrschaftssprachen erhoben. Die gleichzeitige Anpassung der lateinischen Sprache an den Buchmarkt führte zu ihrer Entmystifizierung und bewirkte so eine Egalisierung vorab getrennter sprachlicher Sphären. Die Zusammensetzung des daraus entstandenen Begriffes der Verwaltungssprache verweist dabei bereits auf den Aspekt einer administrativen Institutionalisierung im Sinne eines Staates, und stellt gleichsam einen Bezug zur Vorstellung einer notwendigen kulturellen Einheit her, die dem Terminus des Nationalen eingeschrieben ist. Auf Basis der Trennung von Staat und Nation schließt sich hier die bedeutsame Frage an, ob nun wie Gellner meint, Nationen aus Nationalismen entstehen, also die Idee und Vorstellung über das Nationale Nationen hervorbringt (Vgl. Gellner 1994: 55), oder institutionelle Strukturen bzw. administrative Apparate und die damit einhergehende Tradierung politischer Diskurse diesen vorausgingen.

Die gegenübergestellten Erläuterungen beider vorherigen Kapitel zu nationaler Identität als narratives Konstrukt bzw. politischer Identität verdeutlichen bereits diese Diskrepanz.

Im europäischen Kontext wird in Anlehnung an Anderson mit dem Begriff der Landessprache eine territorial begrenzte kulturelle Einheit suggeriert, auf deren Basis naturalisierte Konzepte des Nationalen im Sinne einer bereits existierenden einheitlichen Kultur abgeleitet wurden.

In seiner Arbeit „Die Konstruktion von Völkern: Rassismus, Nationalismus, Ethnizität“ hält Immanuel Wallerstein fest, *„dass in den allermeisten Fällen der Staat der Nation vorausging, auch wenn ein weit verbreiteter Mythos das Gegenteil behauptet“* (Balibar, Wallerstein 1992: 101). Zusammen mit Anderson betont er innerhalb des kolonialen Kontextes die Erschaffung von Verwaltungseinheiten, die speziell im iberoamerikanischen Raum, insbesondere Mexiko als Entstehungsquelle des Nationalen dienten. Anstelle der Landessprache als wesentliche Komponente in der Entwicklung eines Nationalbewusstseins erlangt im kolonialen Kontext der Aspekt der Reise konstitutive Bedeutsamkeit.

Die im europäischen Raum gleichsam praktizierten Reisen absolutistischer Amtsträger, die den Zentralisierungsbemühungen noch existierender dynastischer Reiche dienten, verlagerten sich dabei auf die neu eroberten Gebiete. Sie waren zunächst gegen den dezentralen und partikularen feudalen Adel gerichtet, dessen räumliche Ausdehnung durch das Prinzip der genealogischen Erbfolge begrenzt und zufällig war. Die Reisen absolutistischer Funktionäre hingegen beruhten auf Fähigkeit und Sprache, ermöglichten einen erweiterten Bewegungsradius und verbanden sich mit dem wesentlichen Aspekt eines Karriereaufstiegs. Die Unterscheidungskriterien von Fähigkeit und Geburt bzw. Tod bedingten folglich unterschiedliche Formen räumlicher Mobilität. Konstitutiv für die kolonialen Verwaltungseinheiten und deren kreolischen Amtsträger war die gleichsamen Wirksamkeit beider Komponenten, die letztendlich zur Entstehung ihrer nationalen Unabhängigkeit beitrugen. Waren die Kreolen zwar sprachlich, religiös durch Bräuche und Vorfahren, direkt mit ihrem spanischen Mutterland verbunden, bedingte ihr Geburtsort ihre gleichzeitige Unterordnung. Entgegen dem geographischen Bewegungshorizont der spanischen Funktionäre, der sowohl ihr Heimatland als auch die eroberte Neue Welt umfasste, unterlag der Kreole horizontalen und vertikalen Begrenzungen. Durch ihren stetigen Wachstum und die zunehmende lokale Verwurzelung galten sie als Stabilisierungsfaktor des Kolonialreichs und gleichzeitigen Gefahr für die

spanische Macht. Ökonomische Unterwerfung und Ausbeutung charakterisierte ihr Verhältnis zur spanischen Krone.

Die verstärkte Kontrollausübung und damit einhergehende Verbesserung der transatlantischen Kommunikation bewirkten die Ausbreitung freiheitlicher Ideen der Aufklärung und führten nach Anderson zur kennzeichnenden Festigung bzw. Autonomisierung der Verwaltungseinheiten. Die begrenzten Reisen der Kreolen ermöglichten eine Identifizierung mit diesen Gebieten und schafften ein Bewusstsein der Verbundenheit. Sie wurden als Herkunftsländern der Kreolen wahrgenommen und erlangten dadurch nationale Bedeutsamkeit. Der konstitutive Einfluss der Printmedien schuf auch hier die signifikante Wahrnehmung einer Gleichzeitigkeit. Aufgrund der landschaftlichen Weite und Isoliertheit erlangten dabei die Provinzzeitungen wesentliche Relevanz. Durch die spanische Sprache konnte das Denken und die Vorstellung über den Nationalismus tradiert werden. Zusammen mit der Bedeutung des Spanischen als Nationalsprache und der einheitlichen kreolischen Erfahrung ihrer verhängnisvollen Geburt außerhalb Spaniens, leitet sich an dieser Stelle eine charakteristische Ambivalenz des spanisch-amerikanischen Nationalismus ab, der gleichsam durch Bestrebungen nach Vereinnahmung und lokalem Partikularismus geprägt war (Vgl. Anderson 1996: 69).

Den Fakt, dass die kreolische Elite als sich etablierte politische Einheit im eigentlichen Sinne einer anderen Nation angehört als die Mehrheit der Beherrschten, beschreibt Ernest Gellner dabei als so genannte *„Verletzung des nationalistischen Prinzips“*. *„Dies kann passieren, wenn sich ein größeres Reich das nationale Territorium einverleibt, oder auch dadurch, dass die lokale Herrschaft von einer fremden Gruppe ausgeübt wird“* (Gellner 1995: 8).

Ein Charakteristikum für die nationalistische Entwicklung der ehemaligen Kolonialreiche offenbart sich insbesondere in der späten Einführung eines Bildungs- und Schulsystem. Hier macht Smutny Florian auf die Wichtigkeit einer offeneren und intergativen Gestaltung aufmerksam, die Elitepositionen mehrerer Hochkulturen herstellen kann und dabei *„durch fortlaufende Standardisierung einer kulturellen und sprachlichen Norm in eine relativ homogene nationale Gesellschaft mündet“* (Smutny 2004:46). Gleichsam akzentuiert Etienne Balibar in seiner Sichtweise auf die Rolle der Bildung als Institution zur Schaffung einer nationalen Norm schulisch produzierte innerstaatliche Ungleichheiten, die durch ethnische Zuschreibungen naturalisiert und festgeschrieben werden

(Vgl. Balibar, Wallerstein 1992: 127). Smutny betont dabei einen konstitutiven Doppelcharakter in der Nationalisierung von Gesellschaft, der in der nationalen Homogenisierung zum Ausdruck gelangt und von einem gleichzeitigen Prozess einer sozialen Stratifizierung auf ethnischer Basis begleitet wird (Vgl. Smutny 2004: 55).

Vor diesem Hintergrund gilt es folglich den Blick auf die innergesellschaftlichen Verhältnisse und deren konkrete politische Entwicklung zu richten. Über den Aspekt der Reise und den damit entstandenen Bewusstsein von Verbundenheit verdeutlicht sich dabei die spezifische Frage nach dem Verhältnis zu Territorium innerhalb des politischen Diskurses. Damit einhergehende Auseinandersetzungen bezüglich Strukturpolitik, der Dynamik zwischen Kontrolle und Integration, sowie der Relevanz von Bildung werden dabei über ethnische Differenzierungsprozesse ausverhandelt. Die Bedeutung, Entstehung und der Einfluss des institutionalisierten Indigenismus auf die politische Praxis stellt dabei das Zentrum meiner folgenden Erläuterungen dar.

5 Indigenismus - seine Entstehung, Entwicklung und gesellschaftliche Rolle in Mexiko

Der Indigenismus gilt als einflussreiche, aber auch ambivalent wahrgenommene Kraft innerhalb des nationalen Diskurses. Über ihn werden gleichsam die Konstruktion von Antagonismen und Vereinheitlichungsstrategien hergestellt, welche die mexikanische Politik kennzeichnen und die Dynamik des nationalen Diskurses charakterisieren. Sein Denken über ihn sowie sein Einfluss auf die politische Praxis sollen in den folgenden Ausführungen im Mittelpunkt stehen.

Die Präsenz zweier Zivilisationen, die durch den Moment der spanischen Eroberung ihren Anfang nahm und eine dauerhafte und unausweichliche Auseinandersetzung mit dem „Anderen“, den „Fremden“ in spezifischem Sinne dem „*Indigenen*“, „*lo indígena*“ bewirkte, gilt dabei als konstitutives Spannungsverhältnis des mexikanischen Nationalbewusstseins. Der Anthropologe Bonfil Batalla unterteilt die Koexistenz dieser beiden unterschiedlichen kulturellen Gefüge zum einen in ein die indigene Lebenswelt bezeichnendes *mexico profundo* und den europäisch gekennzeichneten machtvollen Einfluss des so genannten *mexico imaginario* (Vgl. Batalla 1990: röm.2). Beide Aspekte charakterisieren in fundamentaler Weise die innergesellschaftliche Dynamik der mexikanischen Nation. Indem die unter diesem Begriff subsumierte indigene Bevölkerung nach Batallas Bezeichnung als präexistente, der mexikanischen Gesellschaft zugrunde liegende Kultur beschrieben wird und letztere einen fiktiven, mit Macht ausgestatteten und Richtungsweisenden Konstruktcharakter in sich trägt, wird auf eine spezifische Ambivalenz innerhalb der nationalen Identität Mexikos hingewiesen. Dieses in der mexikanischen Gesellschaft verankerte Spannungsverhältnis zeigt weitreichende Wirkungen und verdeutlicht unter den Aspekt der historischen Prozesshaftigkeit, vielschichte Bedeutungsebenen, die das mexikanische Nationskonzept und dessen Diskursivität beeinflussen. Die Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ stellt den zugrunde liegenden Motor des mexikanischen Nationsbildungsprozesses dar. Sie ist in direkter Weise im Begriff des Indigenismus eingeschrieben, dessen Entstehungsgeschichte ich im folgenden Abschnitt eine kurze Ausführung widmen möchte.

5.1 Formierung des Indigenismus als Begriff

Auf die Frage ab wann genau in Mexiko von der Existenz eines Indigenismus gesprochen werden kann, hängt nach Scheuzger von einer vorhergehenden Bestimmung des Begriffs ab. Bezeichnend für den Terminus des Indigenismus ist, dass er sich aus historischer Perspektive einer definitorischen Fixierung entzieht. So erfährt der Begriff unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen und –verschiebungen, die durch bestimmte „(...) *Formen der Hinwendung der sich selbst als nicht indigen begreifenden Teile der Gesellschaft zu den Bevölkerungsgruppen, welche von diesen als indigen betrachtet wurden, ihren Ausdruck finden*“ (Scheuzger 2009: 194). Die Formen der Auseinandersetzung können auf politischer, administrativer, wissenschaftlicher, literarischer oder künstlerischer Ebene stattfinden.

Bis zur politischen Institutionalisierung des Indigenismus, die in der Literatur als der Beginn einer authentischen Auseinandersetzung mit der indigenen Bevölkerung bezeichnet wird und ihm seine klassische Bedeutung verleiht, kursierten unterschiedliche Diskurse über das „Andere“, Indigene, welche die mexikanische Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen beeinflusste. Die Differenzierung der Termini *Indio* und *indígena* bzw. *comunidad indigena* eröffnet einen Blick auf die unterschiedlichen Betrachtungsweisen, die in dem Begriff des Indigenismus mit eingelagert sind. Die Zerteilung dieser Begrifflichkeiten deutet auf die indigenistische Diskursivität hin, die in ihrer über die Zeit entstandenen Bandbreite an Bedeutungsproduktionen und theoretischen Orientierungen dem Indigenismus Begriff mit eingeschrieben sind. Dabei ist die Kategorie des *Indio*⁵ in eine evolutionistisch geprägte Denkweise eingebettet, die ihn getrennt von seinen kulturellen Gefüge betrachtet und im Wesentlichen darauf bestrebt war sein Unterworfensein theoretisch zu naturalisieren. Mit dem Begriff *indígena* wird auf seine kulturelle bzw. ethnische Bezugsgruppe verwiesen. Beeinflusst von kulturellrelativistischen Denkansätzen verstärkt sich seine gesellschaftliche Bedeutung und politische Relevanz. Dabei wird erst mit seiner politischen Institutionalisierung in der postrevolutionären Phase der Indigenismus in seinem klassischen Verständnis etabliert.

⁵ Trotz der abwertenden Perspektive, die dem Begriff des Indio in der Betrachtungsweise der Kolonisatoren auf die indigene Kultur mit eingeschrieben ist, wird er aufgrund seines Gebrauchs als identitäre Selbstbezeichnung der gegenwärtigen indigenen Bevölkerung und seiner synonymen Bedeutung für politischen Aktivismus, in den folgenden Ausführungen nicht kursiv hervorgehoben.

5.2 Indigenismus: Definitionen und Theorien

Luis Villoro hebt in seiner Definition die eben angedeutete Prozesshaftigkeit hervor und betont die unterschiedlichen Bedeutungsebenen, die der Indigenismus-Begriff über die Zeit erfahren hat, indem er ihn zunächst beschreibt als „(...) *conjunto de concepciones teóricas y de procesos concieniales que, a lo largo de las épocas han manifestado `lo indigena`*“ (Villoro 1987: 15). In gleicher Weise betont auch Martina Lydia Kaller die dem Terminus inhärente Bandbreite unterschiedlich gelagerter Denkansätze. In ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit der mexikanischen Identität und seinem Selbstverständnis versteht sie unter Indigenismus:

„(...) sämtliche Erscheinungsformen theoretischer und historiographischer Auseinandersetzungen, die sich mit dem typisch Indianischen/Indigenen beschäftigen. Diese Arbeiten drücken die jeweils zeitlich bedingten Vorstellungen dessen aus, was über die indianische Bevölkerung, ihre Kultur, ihre Mentalität, ihre Sitten, mit einem Wort –über ihre historische Welt ausgesagt wird“ (Kaller 1988: 38f).

Beide verweisen mit ihren Definitionen auf die spezifische, an einen historischen Kontext gebundene, indigenistische Diskursivität und verdeutlichen gleichzeitig seine von außen konstruierte Beschaffenheit. So handle es sich beim Indigenismus nicht um die Betrachtung eines realen Phänomens bzw. um eine selbstbestimmte Bewegung des Indios, sondern sei erst aus der Perspektive des Nicht-Indios denkbar (Vgl. Maihold 1986: 9). Unter der konkreteren Perspektive seiner Institutionalisierung wird zunehmend seine Rolle in Bezug auf die Bestrebungen nationaler Vereinheitlichung hervorgehoben. Nach Maihold wird der Indigenismus allgemein als „(...) *die von den amerikanischen Staaten betriebene Politik verstanden, die Probleme, denen die indianischen Gemeinschaften gegenüberstehen, zu berücksichtigen und mit dem Ziel zu lösen, die Gemeinschaften in die entsprechende Nationalität zu integrieren*“ (Maihold 1986: 18). Mit dem Bestreben ihrer Integration etablierte sich der Indigenismus als konstitutives Element innerhalb der aufkommenden nationalen Ideologie der *mestizaje*. Dabei wird er von Joanne Hershfield beschrieben als Netzwerk intellektueller, politischer und künstlerischer Ideen, welche die Wurzeln nationaler Identität in den präkolonialen Kulturen Mexikos verortet sieht (Vgl. Vaughan, Lewis 2006: 266).

In diesem Zusammenhang umfasst der Indigenismus nach Alfonso Caso, den Begründer des für die politische Institutionalisierung so fundamentalen „Instituto Nacional Indigenista“, zwei konstitutive Bereiche, nämlich „(...) *an awareness of the Indian's predicament and a state plan for dealing with it*“ (Martin 1997: 77). Beide Momente, einerseits seine durch die Institutionalisierung hervorgerufene politische Aktivierung und gleichzeitig die ihm vorausgegangenen und eingeschriebenen Diskursivitäten, möchte ich in meinem Verständnis des Indigenismus Begriffes mit einbeziehen.

Günther Maihold unternimmt in diesem Zusammenhang eine Unterteilung in drei unterschiedliche Epochen, in denen bestimmte Diskurse die jeweilige indigenistische Politik beeinflussten:

- Dabei verbindet er die Kolonialzeit mit einer unter kirchlichen Einfluss gestandenen indigenistischen *Politik der Segregation*.
- Die Phase der Unabhängigkeit bezieht sich für ihn auf die *politischen Inkorporationsbestrebungen* der kreolischen Nationalelite, die versucht war die indigene Bevölkerung unter der Prämisse des ökonomischen Fortschritts in die Gesellschaft einzugliedern.
- Mit der Zäsur der mexikanischen Revolution wird die kennzeichnende *indigenistische Politik der Integration* eingeleitet, die bis heute den Prozess des mexikanischen Selbstverständnisses prägt (Vgl. Maihold 1986: 131).

Trotz des Ursprungs wesentlicher Konfliktherde innerhalb der kolonialen Politik, die grundlegende Fragen zur territorialen Handhabung eröffneten, aber auch das Spannungsverhältnis zwischen Assimilation und Segregation offen legten, möchte ich meinen Fokus auf den spezifischen Nationsbildungsprozess legen, der mit der indigenistischen Politik der Inkorporation ihren Anfang nimmt. Dabei kann die mexikanische Revolution als grundlegende Zäsur betrachtet werden, die eine Werte-verschiebung innerhalb des indigenistischen Diskurses bewirkte. In beiden Phasen wird das nationale Identitätskonzept der *mestizaje* als nationale Vereinheitlichungs-strategie angestrebt, jedoch unter scheinbar unterschiedlichen Vorzeichen.

Liberalismus und aus Europa stammende evolutionistische Denkansätze fusionierten und formten dabei den intellektuellen Diskurs der prärevolutionären Epoche, insbesondere während der prägenden Regentschaft Porfirio Díaz. Der missionarische Einfluss der Kirche auf das Erziehungswesen, sowie ihre Stellung als Institution mit großem Landbesitz wurde unter dem aufkommenden Prinzip des Laizismus gebrochen. Die Bedeutsamkeit der Kirche zeigte sich in der spezifischen Rezeptionsweise der christlichen Soziallehre und den damit verbundenen Vorstellungen des Naturrechts. Dabei wird die Vernunft als gottgegebene Eigenschaft betrachtet und als Unterscheidungsprinzip im Verhältnis zur Natur gesetzt. Sie befähigt den Menschen im Sinne eines geordneten Eigensinns in seine natürliche Umgebung gestalterisch einzuwirken. Das Prinzip der Vernunft verbindet sich mit dem Aspekt der individuellen Freiheit und führt zur Ansicht eines naturgegebenen Urteilsvermögens bzw. moralischen Gewissens, das innerhalb der gemeinschaftlichen Ordnung der Familie erlernt wird (Vgl. Klüber 1966: 30f).

Vor diesem Hintergrund stellte sich die nationale Prämisse des ökonomischen Fortschritts gegen das Prinzip eines politischen Partizipationsinteresses, das über den propagierten Leitspruch „menos política, mas administración“ zum spezifischen Ausdruck gelangt. Der große Einfluss europäischer Evolutionismustheoretiker wie August Comte und Herbert Spencer zeigt sich in der wissenschaftlichen Gruppe der Positivisten, die den Präsidenten zur Seite standen und die staatliche Doktrin des „Fortschritts durch Ordnung“ umzusetzen versuchten. Dabei sollte das bereits entstehende Bewusstsein vom mestizischen Charakter Mexikos auf Basis einer natürlichen Überlegenheit der kreolischen bzw. spanischen Elite gedacht werden. Unter evolutionistischer Perspektive etablierte sich eine konstruierte Naturnähe der indigenen Bevölkerung, die über biologische wie rassische Komponenten die These ihrer Unterlegenheit begründete. Daraus leitet sich der Mangel an rationaler Handlungsfähigkeit ab, der wiederum ihren Ausschluss aus dem politischen Handlungsbereich rechtfertigte. Ihre rassische Inferiorität wird dabei durch Zuschreibung von Charaktereigenschaften begründet, die sich aus den speziellen klimatischen Bedingungen ableiten lassen. Julio Guerreros betrachtet in seiner 1901 veröffentlichten Untersuchung *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social* diesbezüglich keineswegs nur kriminologische Aspekte, vielmehr arbeitet er eine interessante Zuordnung naturbedingter Eigenschaften heraus.

Dabei wird:

„ eine Tendenz zur Trägheit („pereza“) als Folge der dünnen Luft, Übellaunigkeit und Melancholie als Folge der mit den plötzlichen Regengüssen auftretenden Luftfeuchtigkeit, Zufallsgläubigkeit und ein damit verbundener Hang zum Spiel als Folge der Unberechenbarkeit der meteorologischen Schwankungen genannt (Matzat 1996: 122).

Die von Spencer und Comte geprägte Forderung einer in Harmonie mit dem materiellen Wachstum befindenden moralischen Entwicklung steht in engen Zusammenhang mit den umweltbedingten Charakterzuschreibungen. Dieses ungleiche Verhältnis ist nach Martin Luis Guzmán bereits im Aztekenreich verankert, in der die moralische Entwicklung der „alma indígena“ mit der materiellen Machtentfaltung nicht Schritt halten konnte (Vgl. Matzat 1996: 124). Als Reaktion darauf verfasste der einflussreiche Positivist Justo Sierra gegen Ende der porifistischen Ära sein Werk *La evolución del pueblo mexicano*, in dem er das fortschritts hemmende Element auf die ethnischen Gemeinschaft verlagerte. Die Einzelperson des Indios ist nach ihm mit einer rationalen Kapazität ausgestattet, die seine Bildungsfähigkeit gewährleistet. Der Mythos des „guten Wilden“ findet so erstmals Eingang in die indigenistische Debatte. Das Konzept der gesellschaftlichen Inkorporation spiegelt demnach das staatliche Zivilisierungsbestreben der indigenen Bevölkerung wieder und findet in der forcierten Erziehungspolitik ihren spezifischen Ausdruck. Mit der liberalistischen Doktrin, die den Individualismus in ihr Zentrum stellt und korporatistische Elemente als Hindernis für den nationalen Fortschritt betrachtet, bot sich für den Indio die einzige Möglichkeit auf individueller Basis in das nationale Geschehen Eintritt zu erlangen. Er wird von seiner territorialen und damit verbundenen kulturellen Umwelt abstrahiert um seine nationale Erziehung zu garantieren, die ihn auf den „richtigen“ Weg einer mestizischen Identität führen soll.

Mit der revolutionären Zäsur etablierte sich eine kulturell relativistische Ausrichtung, die als Politik der Integration des indigenen „Anderen“ ihre konkrete Bezeichnung findet. Die intellektuelle Vereinigung der *Ateneo de la Juventud*, die sich aus den wichtigsten Mitgliedern wie Alfonso Caso, Pedro Enriquez Ureña und José Vasconcelos zusammenstellte, richtete sich gegen die Denkströmung der Positivisten und setzten sich in kritischer Weise mit den Lebensbedingungen der Indigenen auseinander.

Besonders in den Werken Vasconcelos` wie *Indiología* (1926), *La Raza Cosmica* (1925) und Manuel Gamios *Forjando patria* (1916) verbindet sich das Bemühen ein authentisches Bild indigener Realität zu beschreiben mit dem Versuch neue Gedanken bezüglich der nationalen Identität Mexikos zu formulieren. Diese Auseinandersetzungen zeigten großen Einfluss auf die politische Institutionalisierung des Indigenismus, der unter der Regentschaft Lázaro Cardenas seine Hochblüte erfuhr.

Die politische Aktivierung des indigenistischen Diskurses gab der Suche nach einer einheitlichen nationalen Identität, die in einer authentischen *mexicanidad* münden sollte, eine neue Denkrichtung und fokussierte auf die kulturelle Aufwertung der indigenen Bevölkerung. Der so genannte „kulturelle Nationalismus“ sowie die Methode der „Massenmobilisierung durch Massenkontrolle“ wurden zu den Schlagwörtern der cardenistischen Epoche. Die Hierarchisierung von Kulturen wurde abgelehnt, vielmehr betonte man unter dem Einfluss kulturelrelativistischer Annahmen das Prinzip der kulturellen Pluralität, also „die Gleichwertigkeit partikularer Kulturen einzelner Gesellschaften“ (Maihold 1986: 122). Wesentlich für diese Werteververschiebung innerhalb der mexikanischen Politik war die Gründung des 1. *Congreso Indigenista Interamericano* 1940 in Patzcuaro, indem die Grundannahmen des kulturellen Relativismus als theoretisches Fundament des Indigenismus erklärt wurden. Maihold bezieht sich hier auf zwei Grundforderungen. Die Ablehnung des evolutionistischen Ethnozentrismus und die damit einhergehenden Bedingung der Erforschung der indigenen Kulturen (Vgl. Maihold 1986: 125). Dabei wurde die kulturelle Diversität der unterschiedlichen ethnischen Gemeinschaften anerkannt. Man versuchte ihre „inneren“ Eigengesetzlichkeiten zu verstehen, setzte den Indio also in direkten Bezug zu seinem kulturellen Umfeld, seiner ethnischen Gemeinschaft. Die für Mexiko charakteristische angewandte Anthropologie wurde durch verstärkt betriebene Feldforschungspraktiken zu dieser Zeit ins Leben gerufen und verlieh dem Indigenismus seine wesentliche Ausprägung. Man versuchte in Zuge der Erforschung indigener Lebenswelten soziokulturelle Entwicklungsprogramme einzuleiten. Gekennzeichnet waren diese durch einen kompromissartigen Austausch, der die politische Praxis bestimmen sollte. Die indigenistische Integration zielte darauf ab den Indio, der nach wie vor im Bild des *campesino* (Kleinbauern) betrachtet wird, mit grundlegenden Mitteln des modernen Lebens, also technologischen Kenntnissen auszustatten bei gleichzeitiger Wertschätzung eigener Kulturelemente (Vgl. Maihold 1986: 128).

Die theoretische Auseinandersetzung gegenüber dem indigenen Bevölkerungsanteils wechselte mit der revolutionären Zäsur ihre paradigmatische Ausrichtung. Dabei verlagerte sich die Suche nationaler Vereinheitlichung von der ökonomischen Doktrin, welche die rassische Inferiorität in Zuge materiellen Fortschritt zu naturalisieren versuchte, auf die politische Bemühung nationale Integrität auf Basis einer gemeinsamen kulturellen Identität herzustellen. Wie nun die im Indigenismus Begriff inhärente Widersprüchlichkeit zwischen kulturelrelativistischen Prinzip und nationaler Homogenisierung innerhalb des nationalen Identitätsdiskurses gehandhabt wird, möchte ich im folgenden Abschnitt einer kurze Erläuterung unterziehen.

5.3 Der Indigenismo als Instrument des nationalen Identitätsdiskurses

In Anlehnung an die Beschreibungen des „Indigenismo als politisches Identitätskonstrukt“ wird bereits seine Rolle als Instrument des nationalen Identitätsdiskurses angedeutet. Um seiner Bedeutung in diesem Zusammenhang einen konkreteren Einblick zu verschaffen muss das mestizische Projekt einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Vor dem theoretischen Hintergrund kulturelrelativistischer Prägung, wurde der offizielle nationale Diskurs auf Basis dreier Elemente begründet: Der indianischen Vergangenheit, dem spanischen Erbe und der mestizischen Gegenwart (Vgl. Thiel 2009: 6). Die nationale Identität der postrevolutionären Epoche, soll unter Emanzipation jeglicher europäischer Orientierung, im Begriff der *mexicanidad* eine neue Ausrichtung finden. Die nach Assmann notwendige „*Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichende Kontinuität*“ (Assmann 1997: 133) um die Vorstellung einer nationalen Gemeinschaftlichkeit zu gewährleisten, wurde durch die Integration der indianischen Vergangenheit in den nationalen Identitätsdiskurs erstmals Rechnung getragen. Gleichzeitig bewirkte dies eine Aufwertung der indianischen Kultur, die die Ansicht seiner naturbedingten Rückständigkeit verdrängte. Der institutionalisierte Indigenismus fungiert hier als Instanz zwischen nationaler Identität und staatlicher Integrität.

Sein spezifisches Verhältnis zum Staat werde ich im folgenden Kapitel näher erläutern. An dieser Stelle soll seine Stellung hinsichtlich des mestizischen Projektes hervorgehoben werden.

Die kulturelrelativistische Ausrichtung gegenüber der indigenen Bevölkerung bei dem gleichzeitigen Versuch ihrer Integration in die nationale Gesellschaft macht nach Maihold dem Indigenismus inhärenten strukturellen Konflikt offenkundig (Vgl. Maihold 1986: 126). Dabei wurde der Indio über seinen Vergangenheitsbezug „zum Symbol der Nationalität“ erklärt. Über den präkolumbianischen Indio werden demnach positive Werte herausgefiltert, die sich der mestizischen Ideologie als dienlich erweisen. Diese so genannte Kulturselektion bewirkt also die Fortdauer kompatibler und die Destruktion irrelevanter kultureller Elemente. So werden „(...) *nur solche Werte in die nationale Identität einbezogen, die sich als entwicklungsrelevant und symbolisch-integrativ erweisen*“ (Maihold 1986:148). Stereotypisierungen erfuhren folglich eine Umkehrung in den Charakterzuschreibungen. Der Indio wird nun als patriotisch, sanftmütig, ehrlich und loyal beschrieben (Vgl. Dawson 1998: 290f). Dem lebenden Indigenen, seinen Bedürfnissen nach einer in seinem Sinne authentischen Identität wird nicht Rechnung getragen, vielmehr wird er als „noch-nicht-Mexikaner“ betrachtet (Maihold 1986: 108). Die intellektuelle Auseinandersetzung innerhalb des institutionalisierten Indigenismus diene folglich der mestizischen Ideologie und das, nach Peter Wade aus bestimmtem Grund:

„The recreation of (blackness and) indigenouness in the nationalist discourse of this period is, of course, neither accidental nor benign. It is necessary because elites and middle classes want to re-establish the possibility of making hierarchical distinctions of race (and thus also class and region), distinctions which threaten to vanish if the process of *mestizaje* were really to reach its ideological goal of homogenisation“ (Cammack, Dunkerley 2005: 245).

Vor diesem Hintergrund kann das auf der *mestizaje* basierende Ziel eines mono-ethnischen Staates, vielmehr als „nation-building ideology“ und nicht als gelebter Prozess betrachtet werden. Dabei wird das Konzept der *mestizaje* auch als „*all-inclusive ideology of exclusion*“ beschrieben, da es auf der einen Seite die für jeden offen stehende Möglichkeit der Inklusion propagiert, gleichzeitig jedoch ihre ideologisch bedingte Abhängigkeit der bewusst Ausgeschlossenen verkennt (Vgl. Cammack, Dunkerley 2005: 242f). Das inhärente Spannungsverhältnis zwischen Gleichheit und Differenz wird also von bestehenden Machtdispositionen mitgestaltet und beeinflusst. Dabei erfährt gerade das durch die Forderung der Auflösung gekennzeichnete „Indigene“ (indigenouness) innerhalb der *mestizaje* eine bewusste Neuerschaffung.

Zwei Diskursformen lassen sich innerhalb der Ideologie der *mestizaje* herauslesen. Peter Wade bezieht sich hier auf Florencia E. Mallon, die *mestizaje* zum einen beschreibt als

„(...) an official discourse of nation formation, a new claim to authenticity that denies colonial forms of racial/ ethnic oppression by creating an intermediate subject and interpellating him as „the citizen““, zum anderen als „(...) discourse of social control – which is always gendered – marginalises and even erases indigenoussness“ (Cammack, Dunkerley 2005: 241).

In Anlehnung dazu spricht Klor de Alva von einer „chameleonic nature of mestizaje“, die einerseits den amerikanischen Mestizen ideologisch innerhalb des westlichen, den indigenen Teil ablehnenden Lagers verortet, oder ihn als ideologisches Manöver auf die Seite „des Indigenen“ stellt und gegen den Westen platziert (Vgl. Cammack, Dunkerley 2005: 242). Es handelt sich also wiederum um eine nationale Elite oder „Trägergruppe“, die den Diskurs über die, zum Symbol der nationalen Identität erhobenen Ideologie der *mestizaje* prägen und mitgestalten.

Der paternalistische Unterton im Begriff des Indigenismus bleibt durch seine Stellung innerhalb des staatlichen Gefüges erhalten. Durch seine Bindung an politische Prioritäten ist in ihm eine „gewisse theoretische Willkürlichkeit“ eingeschrieben (Maihold 1986: 139), die ihm zum Instrument des nationalen Identitätsdiskurses, in diesem Sinne des mestizischen Projektes machen. Diese Betonung findet sich auch bei Aguirre Beltrán, der seit der cardenistischen Periode bis in die 70er Jahre des vorherigen Jahrhunderts den indigenistischen Diskurs fundamental prägte. Er beschreibt den Indigenismus zudem als Resultat eines paradigmatischen Konfliktes. Dabei ist er einerseits einen „(...) evolutionistisch begründeten zerstörerischen Assimilationismus“ verhaftet. Dieser findet seinen Ursprung im kolonialen Kulturkontakt und der von beiden Seiten akzeptierten Überlegenheit der sich durchgesetzten westlichen Kultur (...)“ und gesellt sich in spannungsgeladener Weise neben die Forderung eines „(...) kulturalistisch verstandenen absoluten Respekt vor der indigenen Welt“ (Vgl. Aguirre Beltrán 1976d: 227 in: Maihold 1986: 150).

5.4 Einfluss des Indigenismo auf die Erziehungs- und Territorialpolitik

Federführend in diesem Zusammenhang war die Veröffentlichung von Andrés Molina Enriquez Werk *Los Grandes Problemas Nacionales* (1909) bereits am Vorabend der Revolution. Als nationales Hauptproblem erkannte er die Eigentumsordnung auf dem Land. Er setzte sich erstmals mit den ethnischen Konstellationen Mexikos auseinander und bezieht sich auf zwei wesentliche Aspekte innerhalb der Indio-Problematik: „*Die Struktur der Systeme des Bodenbesitzes und die Bildung von sozialen Gruppen*“ (Maihold 1986: 89). Karl Hölz spricht in diesem Zusammenhang von einem internationalen Problem der kulturellen Spaltung des Landes in einen „zivilisierten“, die Stadt repräsentierenden und einen den ländlichen Bereich zugeordneten „barbarischen“ Teil. Diese Differenzierung ist nach ihm bereits im kolonialen Blick auf den „Anderen“ und der damit verbundenen Perspektive angelegt, die nunmehr auf der geographischen Ebene seinen spezifischen Ausdruck findet (Vgl. Hölz 1998:131).

Die Bedeutung des Indigenismus in diesem Zusammenhang zeigt sich durch seinen Einfluss auf die neue Ausrichtung der staatlichen Strukturpolitik. Der starke zentralistische Fokus der porfiristischen Ära, der die mächtige Stadt als repräsentativen Angelpunkt betrachtete von der aus das Land durch effektive Instanzen, der so genannten Kaziken, kontrolliert und erfasst werden sollte, erfährt unter Cardenas eine dezidierte Ablehnung. Seine Bemühung richtete sich folglich auf eine strukturelle Angleichung der Stadt-Land Dichotomie, die durch Einführung korporativer Elemente erreicht werden sollte. In Anlehnung dazu gibt Maihold hier eine gute Aufschlüsselung der ins Leben gerufenen Institutionen. Die wesentlichsten möchte ich an dieser Stelle kurz erwähnen.

Die Institutionalisierung findet ihren bedeutsamen Anfang mit der Gründung des *Departamento Autónoma de Asuntos Indígenas* 1936. Sie mündete 1948 in das einflussreiche *Instituto Nacional Indigenista (INI)*, die durch die direkte Anbindung von weiteren 11 so genannten *Centros Coordinadores Indigenistas* einen weitreichenden über das Land verteilten Einfluss bewirkten. Ihr integraler Tätigkeitsbereich umfasste Fragen der Landwirtschaft, Ökonomie, Infrastruktur und das Erziehungs- und Gesundheitswesen. Sie stellt die entscheidende institutionelle Verankerung indigenistischer Politik dar.

Mit ihrer direkten Anbindung an das Sekretariat des Präsidenten „*geling es dem Indigenismus unter Anerkennung der Prioritäten der staatlichen Politik seine Position im Machtgefüge zu festigen*“ (Mailhold 1986: 136).

Die wesentliche Aufgabe der institutionellen Vernetzung galt dem Aufbrechen alter Strukturen wodurch entlegene Gebiete mittels verbesserter Kommunikationswege, Gewährung von Krediten und Einführung neuer Techniken, sowie durch Erziehungsprogramme zur Vermittlung der spanischen Sprache in das nationale Gefüge integriert werden sollten. Im Gesundheitswesen hebt Aguirre Beltrán dabei das Bestreben einer kompromissartigen Anerkennung traditioneller medizinischer Praktiken hervor, die sich in einer rationalen Betrachtung und säkulare Handhabung äußerte, um die Zusammenwirkung mit magischer und religiöser Vorstellungen zu schwächen (Aguirre Beltran 1979: 149 in: Vgl. Mailhold 1986: 157).

Die *Escuela Nacional de Antropología* spiegelt den langfristig angelegten Charakter des cardenistischen Programms wieder. Gebiete wie Geschichtsschreibung und Archäologie fanden ebenso Platz wie der gesellschaftspolitisch einflussreiche Bereich der Anthropologie. Die enge Verbindung des institutionalisierten Indigenismus mit der Anthropologie als Disziplin verschärfte sich und wurde durch die ökonomische Entwicklung des Landes beeinflusst. Die Unterordnung unter das nationale Ziel sowie die Integration in die staatliche Politik bedingten zudem eine begrenzte Theoriedynamik der mexikanischen Anthropologie, die sich wie bereits erwähnt auf dem Feld der Sozialtechnologie⁶ und der angewandten Anthropologie spezialisierte und sich mit der Aufgabe des gelenkten Kulturwandels befasste (Vgl. Mailhold 1986: 129-136).

Die für Mexiko kennzeichnende Problematik bezüglich der Bodenbesitzverhältnisse, die mit der zapatistischen Bewegung und ihren Forderungen während der Revolution erstmals Eingang in den öffentlichen Diskurs fanden, wurde mit seiner Verankerung im Verfassungsartikel 27 erstmals Rechnung getragen. Cardenas reagierte diesbezüglich mit einer massiven Landverteilungspolitik zu Gunsten von Landlosen und Kleinbauern, und hatte folglich wesentliche integrative Wirkung auf den indigenen Bevölkerungsanteils.

⁶ Brockhaus Enzyklopädie 20.Bd.:

Bezeichnung für den Ansatz, analog zur Anwendung technologischen Wissens für den Ausbau des technischen Fortschritts, das sozialwissenschaftliche Wissen zur Lösung konkreter praktischer Fragestellungen der Gesellschaft nutzbar zu machen. Damit geht die Problematik einher, über technischen Zugriff weniger auf den soziopolitischen Kontext einzugehen, als scheinbar wissenschaftliche Vorgaben dem Interesse einer bestimmten Gruppe auszurichten.

Kennzeichnend für seine Agrarreform war die teilweise Verdrängung des unter porfiristischen Diktat florierenden *hacienda*-Systems durch die Wiedereinführung des so genannten *ejido*-Systems. Der Ursprung dieser Organisationsform reicht auf die präkolumbianische zurück und fand auch Anfang der Kolonialzeit bereits eine abgewandelte Anwendung. Die teilweise Neubelebung basierte auf gemeinschaftlichen bäuerlichen Grundbesitz unter staatlicher Kontrolle und erwirkte nicht allein durch seinen historischen Bezug einen wesentlichen integrativen Effekt. Auch seine sozialistische Prägung stellte folglich einen strukturellen Kompromiss zur kommunalen Organisationsweise der indigenen Lebenswelt dar.

Vorarbeit bezüglich eines die ländlichen Bereiche erfassenden Erziehungssystems wurde bereits unter Porfirio Díaz geleistet. Eine in den Zahlen ersichtliche Senkung der Analphabetenrate wurde erstmals unter José Vasconcelos in der postrevolutionären Phase erreicht. Seine positive Intention bezüglich der Integration der indigenen Bevölkerung, die er mit seiner langjährigen Tätigkeit als Bildungs- und Erziehungsminister praktizierte, fand zunächst in seiner Werk *La raza cosmica* eine theoretische Abhandlung. In ihr beschreibt er gerade das Fehlen einer kontinuierlichen latein-amerikanischen Tradition als produktive kulturelle Leere, die es erlaubt eine optimale Auswahl geeigneter Kulturelemente zu treffen. Diese Auswahl bedinge eben auch die Einbeziehung indigener Kulturwerte, die sich letztendlich in einer „universellen Überlegenheit“ der mestizischen Rasse manifestieren sollte (Vgl. Maihold 1986: 106f). Auch bei Bonfil Batalla *Mexico Profundo* (2005) finden seine Ambition und Einfluss bezüglich indigenistischer Bildungspolitik eine positive Hervorhebung (Vgl. Batalla 2002:113). Seine philosophischen Überlegungen einer „Lateinamerikanischen Synthese“ leiteten sich auf Basis einer kulturellen Integration sowie gesellschaftlichen Emanzipation aller sozialen Gruppen ab (Vgl. Deutscher 1989: 141). Unter der pädagogischen Konzeption einer „sozialistischen Erziehung“ fanden die diskursiven Auseinandersetzungen innerhalb der Erziehungspolitik ihre politische Bestimmung speziell während der cardenistischen Periode. Diese Erziehungsmaßnahmen, die auch eine speziell technische Ausbildung inkludierte, stellten sich gegen eine elitäre, besitzbürgerlich ausgerichtete Pädagogik; sie waren vielmehr auf die gesellschaftliche Integration, politische Partizipation und individuelle Emanzipation besonders der ärmeren indigenen Landbevölkerung und der Arbeiterschichten im generellen orientiert.

Die sozialistische Ausrichtung manifestierte sich in weitläufigen ruralen Schulen und pädagogischen Einrichtungen. Sie wurde auch deswegen als produktiv und integrativ betrachtet da das allein auf Laizismus beruhende Erziehungssystem des Porfirismus „(...) *keine ethnische Komponente (berücksichtigt), während in dem Begriff „sozialistisch“ eine ethnische Bedeutung enthalten sei, die auf eine altruistische Tendenz hinweise und die Brüderlichkeit aller Mexikaner betone*“ (Deutscher 1989: 132).

Die unterschiedliche gelagerte Strukturpolitik, die sich im Agrar- und Erziehungssektor wirkungsvoll manifestiert, verweist auch auf die verschiedenen Betrachtungsweisen hinsichtlich des Stadt-Land-Verhältnisses.

Dabei gilt im Porfirismus die Stadt als absolutes Zentrum, die die Aussendung von Ordnung bewahrenden Einheiten, den Kaziken als die geeignete Methode betrachteten um eine nationale Einheitlichkeit herzustellen. Im Erziehungswesen galt es vielmehr eine starke ökonomische Mittelschicht zu produzieren. Die Funktion der Stadt während der Politik Cardenas war zwar nicht weniger bedeutsam, mit dem Motto „Massenmobilisierung durch Massenkontrolle“ wird jedoch das Interesse auf die politische Aktivierung und Zustimmung der Landbevölkerung verlagert. Der Erziehung und Bildung wird mit dem Ziel nationaler Vereinheitlichung ein missionarischer Charakter zugesprochen. Der mobilen und pilgernden Lehrerschaft wird hier folglich eine ähnliche staatliche Funktion als kompensierende Kontrollinstanz zugesprochen.

Mary Kay Vaughans Bezeichnung des „erzieherischen Kreuzzuges“ betont den entzündeten Enthusiasmus der ruralen Lehrerschaft, die sich selbst als „(...) *part of a mystical crusade for the nation, modernity, and social justice*“ betrachteten (Vaughan, Lewis 2006 : 158).

Die integrative Strukturpolitik, ihr Anliegen die soziale Basis zu stärken und die Bedeutung der Stadt zu neutralisieren zeigt sich innerhalb des Erziehungs- und Bildungssektor besonders in der Funktion und Bedeutung der Kulturpolitik. Vasconcelos war auch hier federführender Initiator und politischer Unterstützer. Besonders in der Kunstströmung des *muralismo* findet die indigene Bevölkerung erstmals eine starke visuelle Repräsentation. Die riesigen und präsenten Wandgemälde von u.a. Diego Riviera, David Alfaro Siqueiros und Clemente Orozco, schmücken bis heute viele wichtige öffentliche Plätze und Gebäude und erwirkten im damaligen nationalen Diskurs einen doppelten Effekt.

Einerseits wurde die indigene Vergangenheit in den Abbildungen integriert und glorifiziert, also ein neues geschichtliches Bewusstsein produziert, die ebenso durch seine Visualisierung der ungebildeteren Masse zugänglich war. Zudem wird mit dem *muralismo* und seiner symbolischen Einbindung der ländlichen indigenen Bevölkerung in das städtische Leben, auch hier das kulturpolitische Bestreben die gefestigte Stadt/Land-Dichtotomie aufzubrechen, offenkundig.

Der Einfluss des Indigenismus und seine integrative Absicht werden besonders innerhalb der Strukturpolitik der cardenistischen Ära, die speziellen den Erziehungs- und Agrarsektor umfassten, offenkundig.

Die politische Doktrin der „Massenmobilisierung durch Massenkontrolle“ verband sich folglich mit der Notwendigkeit Gleichheit zuallererst auf der Basis herzustellen. Den Gegensatz der Stadt als Repräsentant des Westens und dem Land als Sinnbild der ausgebeuteten indigenen Lebenswelt galt es auszuschalten.

Der Indigenismus, seine intellektuelle Diskursivität diene genau diesem integrativen Zweck. Dabei ist ihm sein instrumenthafter Charakter innerhalb des nationalen Gefüges ebenso eigentümlich wie die Verpflichtung einer dauerhaften Auseinandersetzung mit der indigenen Bevölkerung, die der Staat durch seine Institutionalisierung eingegangen ist.

6 Kino und Gesellschaft in Mexiko

Die postrevolutionäre Periode der 1920er bis 1950er Jahre betont mit ihrer Bezeichnung des „kulturellen Nationalismus“ das notwendige enge Zusammenspiel von staatlich gelenkter Kulturpolitik und der Konstruktion nationaler Identität, das auf Basis eines gemeinsamen kulturellen Zugehörigkeitsgefühls aufgebaut werden sollte.

Die allgemeine populistische Ausrichtung der postrevolutionären Regierungen zeigt seine Blüte besonders während der Präsidentschaftsperiode Cardenas, dessen Politik den Erfolg der so genannten „goldenen Epoche“ des nationalen Kinos bis in 1950er Jahre prägte. Charakteristisch waren seine staatlichen Finanzierungen und Beförderungen kulturpolitischer Maßnahmen. Die auf Homogenisierung orientierte Kulturpolitik kann innerhalb der nationalen Konsolidierungsbestrebungen als komplementär zur integrativen Strukturpolitik betrachtet werden. Wurde durch letztere die Zustimmung der breiten Masse erreicht und eine nationale Identifizierung befördert, so konnten im kulturellen Bereich Diskurse nationaler Identität und Ideologie in den verschiedensten künstlerischen Strömungen visuell repräsentiert werden, die in ihrer weitreichenden Wirkung auf Grund der hohen Anaphabetenrate der breiten Bevölkerung zugänglich war. Dabei wurden verschiedenste kulturelle Institutionen unterstützt und unterschiedliche Bereiche wie Literatur, Bildende Künste, Malerei und im besonderen Maße das massentaugliche Kino befördert, um sie zweckdienlich zu instrumentalisieren.

Durch kulturpolitische Maßnahmen galt es also auf visueller Ebene die Vorstellung einer nationalen Gemeinschaft, „imagined community“ zu vermitteln. Das Kino eignete sich im besonderen Maße als ideales Medium zur Konstruktion einer kollektiven nationalen Identität, und diente dabei gleichzeitig der Verschleierung sozialer Konflikte und gesellschaftlicher Disparitäten.

6.1 Entstehungskontext des nationalen Kinos

Joanne Hershfield liefert in ihrem Beitrag *Screening the Nation* (2006) wesentliche Eckdaten, die einen guten Überblick über die Entwicklung des nationalen Kinos in Mexiko verschaffen. Dabei betont sie zunächst den Einfluss des Hollywood- Kinos, unter dem sich das mexikanische Publikum erstmals repräsentiert sah.

Durch die Linse amerikanischer Filmemacher wurde das Bild eines exotischen Mexikos gezeichnet, das sich, bedingt durch die Erfahrungen im Spanisch-Amerikanischen Krieg 1898, auch in rassistischen Stereotypisierungen manifestierte (Vaughan, Lewis 2006: 263). Mit der verstärkten Industrialisierung und der Entstehung des Tonfilms entwickelte sich erstmals das Interesse den mexikanischen Film auf nationaler Ebene zu unterstützen. Dies stand zudem in Zusammenhang mit der ablehnenden Haltung des lateinamerikanischen Publikums gegenüber den Versuchen Hollywoods die spanische Sprache in ihren Produktionen zu adaptieren. Cardenas Kulturpolitik reagierte mit der Gründung des CLASA (Cinematográfico Latino Americana, S.A.), das mit Hilfe staatlicher Unterstützung die mexikanische Filmindustrie national etablierte und zu einer eigenständigeren ökonomischen, ideologischen und ästhetischen Entwicklung verhalf. Mit den 1930er Jahren konnte sich die nationale Filmindustrie festigen, die sich in den klassischen Genres des *melodramas*, des *comedia ranchera* sowie sozialen Komödien manifestierte und gleichzeitig das nationale Kino im Generellen charakterisierte. Die Bezeichnung der *época de oro*, kennzeichnet die Blütezeit des nationalen Kinos in Mexiko, die ab den 1940er Jahren ihren Höhepunkt feierte.

Da sich das nationale Kino mit der Repräsentation nationaler Ideologie bzw. nationaler Identität befasst, wird an dieser Stelle das identitätstheoretische Prinzip der Selbst- und Fremdbestimmung offenkundig. Die Entstehung des nationalen Kinos zeigt dabei eine direkte Verbindung mit seiner Perzeption von außen, also seinen Erfolg im internationalen Raum. In direkten Zusammenhang damit stehen die verstärkte Industrialisierung und der Einfluss des Marktes, die im Kontext des nationalen Kinos in Mexiko nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Joanne Hershfield bezieht sich hier auf Alan Knight, der eben nicht allein den politischen Einfluss auf die kulturellen Homogenisierungsbestrebungen hervorhebt. Er meint, dass die filmischen Inhalte „*emanated not from the state but from the market. In other words, cultural transformation and homogenization were basically socioeconomic, not political, processes*“ (Vaughan, Lewis 2006: 260). Neben dieser einseitigen Beurteilung lässt sich innerhalb des nationalen Gefüges zudem ein Wechsel wirkender Einfluss zwischen den Publikumsbedürfnissen und den politischen Vorstellungen der zu vermittelnden filmischen Inhalte herauslesen, die die audio-visuellen Diskurse nationaler Identität während der postrevolutionären Ära umfassten.

Verschiedene Bedürfnisse und Vorstellungen nationaler Identifikation prägten dabei den filmischen Markt, der zusammen mit der Politik auf die gesellschaftliche Einwirkung der Modernisierung unter Berücksichtigung der bedeutsamen revolutionären Legate, reagierte.

Die soziale Modernisierung bedingte die Suche nach einer neuen *mexicanidad*. Moderne und prämoderne Aspekte in weiterem Sinne wirkten dabei gleichzeitig auf die unterschiedlichen Vorstellungswelten und Wirklichkeitskonstrukte, die es von politischer Seite auszugleichen galt. Die Bedeutung der kollektiven Erinnerung stellt dabei einen fundamentalen Aspekt in der Konstruktion nationaler Identität dar, die den post-revolutionären visuellen Diskurs bedeutsam mitgestaltete. Andrea Noble bezieht sich hierbei auf Nancy Wood, die eine aufschlussreiche Definition liefert, indem sie kollektive Identität beschreibt als:

„(...) that which testifies to a will or desire on the part of some social group or disposition of power to select and organize representations of the past so that these will be embraced by individuals as their own. If particular representations of the past have permeated the public domain, it is because they embody an intentionality – social, political, institutional and so on – that promotes or authorizes their entry“ (Wood 1999: 2 in: Noble 2005: 54).

Entgegen der Betrachtungsweise auf den Begriff der Erinnerung als rein elitäres Konstrukt zur Vermittlung einer nationalen Einheit erkennt Mary Kay Vaughan innerhalb der postrevolutionäre Kulturpolitik einen „(...) *improvised, multivalent, accumulative process that grew through interaction between state and society*“ (Noble 2005: 54).

In Anlehnung dazu lässt sich der Begriff der *mexicanidad* ebenso wenig als statisches Konzept, vielmehr jedoch als dynamisches und fließendes Konstrukt begreifen (Vgl. Noble 2005: 3).

Die diskursive Konstruktion nationaler Identität erfährt über die Bezeichnung der *mexicanidad* eine Neuausrichtung von Bedeutungszuschreibungen. Die Abhängigkeit des Marktes von den Bedürfnissen des Publikums prägten den visuellen Diskurs über die Vorstellungen nationaler Identität ebenso wie der Einfluss der nationalen Kulturpolitik. Der soziale und revolutionsbedingte ideologische Wandel bewirkte die politische Notwendigkeit einer übergreifenden und zusammenführenden Identitätsvorstellung, die sich im visuellen Diskurs über die *mexicanidad* manifestiert.

Die indigene Lebenswelt erfuhr innerhalb des Konzeptes der *mestizaje* unter den kulturpolitischen Maßnahmen Cardenas` eine symbolische Neubewertung, die speziell die diskursiv konstruierte Repräsentationsweise der verschiedenen Kunstrichtungen charakterisierte und den auf Integration ausgerichteten nationalen Diskurs über den einflusssträchtigen visuellen Weg festigte. Dabei sollte das gemeinsame kulturelle Zugehörigkeitsgefühl über einen einheitlich wahrgenommenen Vergangenheitsbezug hergestellt werden. Die Imagination einer gemeinsamen Ursprünglichkeit manifestiert sich dabei als kollektive Erinnerung und stellt ein wesentliches Merkmal in der Konstruktion nationaler Identität dar.

6.2 Der intellektuelle Diskurs im Verhältnis zur filmischen Reflexion nationaler Identität

Bevor ich eine überblicksartigen Darstellung der unterschiedlichen filmischen Genres und ihrer ungleich gelagerten Konstruktionen von *mexicanidad* gebe, möchte ich kurz die einflussreiche jedoch kritische Gegenseite zur propagierten nationalen Kulturpolitik darstellen. Anne T. Doremos beschreibt dieses Verhältnisses zwischen kritischen intellektuellen und dem kulturpolitischen Diskurs als doppelgesichtig und einander entgegengesetzt. Dabei kursieren diese Diskursivitäten in zwei unterschiedlich wahrgenommene künstlerische Ausdrucksformen:

„Two of the artistic mediums that played major roles in constructing a national consciousness and identity from 1929 – 1952 were literature – particularly the novel and the essay – and the film“ (Doremus 2001: 3).

Die einander entgegen gesetzten Produktionen von Bildern über die Nation beeinflussten gleichzeitig unterschiedliche Bereiche der mexikanischen Gesellschaft. Die divergente Zirkulation und ungleichen nationalen Funktionen der beiden medialen Kunstrichtungen reflektieren so einerseits Interessen und Vorstellungen der sozialen Elite über die literarische Kommunikationsform, die Bedürfnisse und Erwartungen der Unterschicht auf der anderen Seite finden ihren Ausdruck über das Massenmedium Film. Der intellektuelle Diskurs und dessen nationale Identitätskonstruktionen wirkten auf einen relativ kleinen aber einflussreichen Publikumszirkel und repräsentierten im Wesentlichen die Sicht auf Mexiko als moderne Nation.

In ihrer Analyse des mexikanischen Charakters versuchten sie Schwachpunkte herauszuschälen, die als hinderlich für den modernen Fortschritt betrachtet wurden und oft über die Konstruktion von Archetypen speziell als Repräsentanten der ärmeren Bevölkerung ihre bildlich-symbolische Abhandlung fanden. Die gebildete Mittelklasse verkörpert dabei den „authentischen Mexikaner“ in der Hoffnung das notwendige Selbstbewusstsein für den nationalen Wandel herbeizuführen. Gleichzeitig galt die Intention der Literaten den durch die Revolution instabil gewordenen privilegierten Status der Intellektuellen und sozioökonomische Elite wiederherzustellen. Die Darstellung der ärmeren Bevölkerung als Träger störender nationaler Charaktereigenschaften diene zudem als emotionales Ventil für die Ängste und Vorurteile der Schriftproduzenten ebenso wie ihrer elitären Leserschaft. Die Literatur, als eine Form der so genannten „Hochkultur“ ist Ausdrucksmittel des intellektuellen Diskurses und fungiert komplementär zum propagierten kulturellen Nationalismus als Quelle für Nationalstolz und nationaler Identität (Vgl. Doremus 2001: 3f).

Im Zentrum des Prozesses der Selbstwerdung Mexikos und seiner Vorstellungen nationaler Identität stand die Auseinandersetzung mit seinem indigenen Bevölkerungsanteil, über den sich der spezifische nationale Diskurs gestaltete. Als gegensätzlich zu der nach Einheit strebender populistischer Politik und Fokussierung auf die Integration der Massen, versucht sich der intellektuelle Diskurs über den Begriff der Inauthentizität an den nationalen Charakter Mexikos anzunähern. In Samuel Ramos und Jorge Cuestas Werken *El perfil del hombre y la cultura en México* und *Ensayos políticos* (1934) werden über diesen Kernaspekt der mexikanischen Inauthentizität das Grundübel und die Quelle für die Entwicklung von Charakterdefiziten ausgemacht. Beide betrachten den kulturellen Nationalismus als weitere Verschleierungstaktik im Prozess einer echten und reflektierten Selbstwerdung Mexikos. Dabei versucht Ramos über den historischen Bezug Gründe aktueller sozialer Manifestationen herauszuschälen. Im Archtyp des *pelado*, als Repräsentant der ärmeren Bevölkerungsschichten erfährt der inauthentische mexikanische Charakter seine Personifizierung. Er beschreibt diese städtische Figur als wertlose Kategorie „(...) of the social fauna; he is a form of human rubbish from the great city. He is an animal whose ferocious pantomimes are designed to terrify others“ (Ramos 1962: 58f in: Doremus 2001: 86f). In ihm bündeln sich die schlechten nationalen Charaktereigenschaften, wodurch er als gesellschaftliches Resultat der nationalen In-

authentizität seine soziale Bestimmung findet. Auf „höherer“ gesellschaftlicher Ebene zeigt sich dieser Komplex weit indirekter, da die gebildete Mittelschicht von ihrem Verständnis des Verbergens unbewusst Gebrauch macht. Über die Auseinandersetzung mit dem *pelado*, als offenkundigste nationale Schwachstelle soll das mexikanische Nationalbewusstsein gestärkt werden. Gründe für die Entstehung dieses Archetypus, die im sozialen Kontext verortet sind, seinen Charakter und Verhalten in oft zwingenderweise bedingen, ignoriert Ramos indem er den *pelado* als separate Einheit ohne Verhältnis zur Außenwelt betrachtet.

Im Gegensatz dazu fokussiert Jorge Cuesta auf die politische Ebene, um sich mit der mexikanischen Inauthentizität zu befassen. Wie auch Ramos betont Cuesta den kulturellen Einfluss Europas, den es zwar nicht zu imitieren jedoch in einer maßvollern Weise zu integrieren gilt. Kulturelle Nationalisten würden Mexiko nur eine weitere politisch konstruierte Maskierung bieten, um eine authentische Reflexion über sich selbst als Nation zu umgehen. Die Politik wäre hinderlich für den Modernisierungsprozess, vielmehr sei sie für die kulturelle und politische Rückständigkeit verantwortlich. So behauptet Cuesta, „(...) *that Mexico will never discover its authentic self so long as the politicians continue to promote a fictitious idea of the nation*“ (Doremus 2001: 91).

Weitere literarische Abhandlungen beschäftigten sich besonders mit dem ländlichen Bereich Mexikos und seiner psychischen Konstitution. Der nationale Charakter wird dabei durch die imaginierte Figur des provinziellen Mexikaners ausgeforscht, über die speziell in José Revueltas Werk *El luto humano* (1943) selbstzerstörerische Kräfte der nationalen Psyche herausgeschält werden. Für ihn liegt die Verantwortung für dieses psychologische Trauma im kolonialen Kulturkontakt und seiner ländlichen, kulturellen und letztendlich identitären Enteignung der indigenen Bevölkerung. Der entfremdend wirkende Kapitalismus beeinflusst dabei zudem eine Verfestigung der negativen psychologischen Tendenzen im Nationalcharakter. Das idealisierte Konzept der *mestizaje* findet bei Revueltas eine negative Auslegung. Er beschreibt dieses Konstrukt nationaler Identität vielmehr „(...) *as synonymous with the repression and destruction of indigenous identity*“ (Doremus 2001: 113).

Einflussreiche Anthropologen und Essayisten wie Manuel Gamio, aber auch Alfonso Caso und Luis Villoro förderten ein Zusammenwirken zwischen politischen und intellektuellen Diskurs.

Auf Basis der cardenistischen Aufwertung der indigenen Kultur unterstützen sie das nationale Identitätskonzept der *mestizaje*. Als angestrebtes nationales Integrationsprodukt soll es zur Auflösung rassischer Unterschiede beitragen. Gamios Werk *Forjando Patria* (1909) betont hierbei die Notwendigkeit die unterschiedlichen ethnischen Elemente zu vereinen, um sich auf den Weg einer modernen Nation zu begeben. Die Regierung versuchte diese Konzepte zu übernehmen und in die gesellschaftliche Realität umzusetzen, wobei Anthropologen wie Alfonso Caso aber auch Gamio selbst unterstützende Schritte unternahmen, indem sie wie bereits erwähnt den Indio nicht mehr über die biologisch begründete Differenz definierten und seine Unterlegenheit fixierten, sondern seine kulturelle Andersartigkeit hervorheben und positiv bewerteten. Das mestizische Selbstbewusstsein sollte gestärkt und der Minderwertigkeitskomplex überwunden werden. Luis Villoro beschäftigte sich dabei mit den entgegengesetzten Kräften des europäischen und indigenen Selbst innerhalb der mestizischen „Seele“, die miteinander in ständigen Konflikt stehen und sich einerseits durch rationale- objektive, andererseits durch instintive und irrationale Impulse äußert. Beide seien untrennbare Komponenten innerhalb dessen, die zusammen den spezifischen Charakter des Mestizen formen und ihn als universell definieren (Vgl. Doremus 2001: 134-140).

Trotz des temporären Zusammenwirkens bleibt festzuhalten, dass der Intellektuelle Diskurs auf die verdrängten, verschleierte und bewusst zurückgehaltenen Aspekte des offiziell propagierten nationalen Diskurses fokussierte. Das filmische Genre im Gegensatz dazu widmete sich der Unterstützung nationaler Ziele und vermittelte Bilder nationaler Einheit, Identität und Stolz und bot gleichzeitig visuell repräsentierte Verhaltensweisen, die der sozialen Stabilität dienen und die mexikanische Bevölkerung für den sozioökonomischen Wandel vorbereiten sollte. Klassenbedingte Antagonismen wurden kompensiert und in einer entschärfenden Weise dargestellt. Die Betrachtung der indigenen Bevölkerung als Quelle nationaler Identitätsdiskurse wird von beiden Ausdrucksformen folglich in unterschiedlicher Weise bestätigt, wobei die filmische Repräsentation die ärmere indigene Gesellschaftsschicht als authentischen Teil der mexikanischen Nation porträtiert, während sie der literarische Diskurs benutzt um sich mit den Schwächen nationalen Bewusstseins auseinanderzusetzen.

„(...) *Through their constructions of national identity, authors and filmmakers appealed to shape the interests, desires, and fears of two distinct audiences*“ (Doremus 2001: 182). Beide Kunstformen zeigen dabei mit ihren Konstruktionen nationaler Identität eine zwar diametrale gleichzeitig auch komplementäre Wirkung innerhalb des nationalen Gefüges.

6.3 Nationales Kino: Überblick seiner unterschiedlichen Genres

Der Einfluss des Kinos auf die breite Masse, insbesondere die unteren Bevölkerungsschichten macht es nach Hershfield zu einem „*powerful site for the negotiation of nationalism in Mexiko*“ (Vaughan, Lewis 2006: 260). Speziell während der *época de oro* zwischen 1930 bis 1950 wurde das Kino zum wesentlichen Instrument in der Konstruktion, Definition und Repräsentation nationaler Identität:

Der mexikanische „(...) film took part in the postrevolutionary state`s *compagna nacionalista* (nationalist campaign). This campaign involved a concerted political and cultural effort – to mold a national „sentiment“ that could unite a diverse and divided population. This sentiment came to be known as Mexicanidad, a set of discourses that identified an „essential“ Mexican identity“ (Vaughan, Lewis 2006: 259).

Innerhalb unterschiedlicher Genres kursierten folglich verschieden gelagerte Vorstellungen nationaler Identitätskonstruktionen. Damit zusammenhängende Repräsentationen von Verhaltenscodes, moralischen Werten sowie von Traditionen und ritualisierten Praktiken charakterisieren dabei die filmischen Gattungen, die letztendlich in unterschiedlicher Weise den modernisierungsbedingten sozialen Wandel thematisierten und dem Publikum Handlungsoptionen im Umgang mit dieser gesellschaftlichen Herausforderung lieferten.

Aurelio de los Reyes differenziert hierbei zwischen zwei Stränge des nationalen mexikanischen Kinos dieser Zeit; einem *nacionalismo conservador* und einem *nacionalismo liberal*. Der konservative Diskurs des filmischen Nationalismus einerseits zelebrierte die farbenächtigen indigenen Traditionen und Praktiken sowie traditionelle familiäre und religiöse Werte. Der liberale Nationalismus repräsentierte auf der anderen Seite die modernen Aspekte des postrevolutionären Mexikos, insbesondere die wachsende Urbanisierung und Modernität (Vgl. Vaughan, Lewis 2006: 265).

Eine ähnliche Unterteilung unternimmt Joanne Hershfield. In ihrer Analyse „Race and Ethnicity in the classical cinema“ (Hershfield, Maciel 1999: 81) versucht sie die Art der visuellen Repräsentation rassistisch und ethnischbedingter Differenzierungen, als sichtbare Eckpfeiler nationaler Identitätskonstruktionen herauszuschälen. Sie unterscheidet dabei zwischen dem indigenistischen Genre, das sich im wesentlichen über den gemeinsamen präkolonialen Vergangenheitsbezug mit dem Konzept der *mestizaje* befasst, und der filmischen Repräsentation des *Hispanismo*, der konträr zur cardenistischen Politik über die Idealisierung des Machismo eine Verbindung zwischen patriarchalen *hacendados*, Staat und Paternalismus schaffte und die Facette des spanisch-europäischen Erbes glorifizierte.

Das indigenistische Genre wurde mit den Filmwerken *Redes* (1934), produziert von der Regisseurengruppe rundum Fred Zimmermann, Paul Strand, Emilio Gómez Muriel und *Janitzio* (1934) unter der Regie von Carlos Navarro, feierlich ins Leben gerufen. Ersteres befasste sich erstmals mit der Repräsentation indigener Auflehnung gegen ihre soziale Unterdrückung, der als Aufstand armer indigener Fischer, die sich dem autoritären kreolischen Dorfpatron entgegenstellten, dargestellt wurde. *Redes* auf der anderen Seite erzählt die mythische Romanze zwischen Malinche und Cortes und bringt dabei den Betrug der indigenen Sklavin an ihrem eigenem Volk zum Ausdruck, der sich in der Bedrohung ihrer kulturellen Ordnung über die Vereinigung mit dem Spanier manifestierte. Beide Filme zielten darauf ab, die soziale Position der Indigenen zu legitimieren, vermittelten aber gleichsam eine stoische Akzeptanz ihrer Armut und vermieden so einen Blick auf die dafür verantwortlichen sozialen Ursachen. Insbesondere in *Redes* wird die Verherrlichung körperlicher Arbeit als heroisiertes Klassenbewusstsein dargestellt, und findet sich als wiederkehrender Aspekt in späteren indigenistischen Werken wieder.

Unter Emilio Fernandez folgte eine Wiederbelebung des indigenistischen Genres, der die goldene Epoche des mexikanischen Kinos im Wesentlichen charakterisierte. Durch meine spezifische Filmauswahl werde ich Erläuterungen zu seiner spezifischen Darstellungsweise des Indigenen zum Zwecke einer angemessenen Kontextualisierung an den Beginn meiner filmanalytischen Ausführungen verlegen.

Das Genre des Melodramas galt als populäre Filmgattung, innerhalb dessen die Betrachtungsweise auf die indigene Lebenswelt und ihre gesellschaftliche Positionierung zum Ausdruck gebracht wurde.

Die Narrationsweise des Melodramas baut auf die Dynamik des Gut-Böse Prinzips auf, wobei die repräsentierten Heldenfiguren oftmals als symbolische Vertreter des Volkes fungieren. Verschiedene Genre-Unterteilungen repräsentieren unterschiedliche soziale Rahmenbedingungen und damit einhergehende Herangehensweisen, welche auf die nationale Integration der indigenen Kultur und Lebenswelt abzielen.

Das so genannte Familienmelodram handelte dabei im Wesentlichen vom Aufeinanderprallen traditioneller wie moderner Wertvorstellungen in ihrem Anliegen adäquate Verhaltensmodelle zu vermitteln. Das städtische Melodram wiederum kehrt diesen Aspekt in den außerfamiliären gesellschaftlichen Raum, spiegelt folglich die individuellen Herausforderungen der florierenden, ökonomisch bedingten Modernisierung und repräsentiert diesbezügliche Umgangsweisen. Das revolutionäre Melodram fokussiert hingegen auf die gewonnenen revolutionären Ideale und betont dabei die Partizipation der Massen an diesem bezeichnenden Ereignis.

Die Ideologie des *Hispanismo* auf der anderen Seite findet seinen filmischen Niederschlag in der Komödie als zweites maßgebendes Genre des nationalen Kinos in Mexiko. In der *comedia ranchera* zeigen sich gleichbedeutende, jedoch den offiziellen politischen Diskurs entgegengesetzte Vorstellungen von Nation und nationaler Identität. Hierbei findet der gesellschaftliche Kontext des prärevolutionären *hacienda*-System seine Glorifizierung, wobei insbesondere über die filmische Figur des so genannten *charro* die patriarchale Struktur und der mexikanische *machismo* eine Wiederbelebung erfahren. Mit seiner Repräsentation als wohlwollend, stolz und tapfer symbolisiert er den idealen Nationalcharakter. Die *comedia ranchera* bekräftigt dabei in ihrem visuellen Diskurs das Bedürfnis nach Kontinuität prärevolutionärer Traditionen und Werte, die ebenso als Bestandteil der mexikanischen Identität repräsentiert wurden (Vgl. Hershfield, Maciel 1999: 81-91). Die durch den rapiden sozialen und ökonomischen Wandel verunsicherten Massen fanden in diesem Rückbezug eine Verstärkung des nationalen Identitätsgefühls.

Die bereits über die Literatur behandelte Figur des *pelado* findet als zweite jedoch indigen geprägte Stereotypisierung Eingang in das komödiantische Genre. Konträr zum intellektuellen Diskurs werden im Film die gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen umgekehrt. In seiner Darstellung als armer in die Stadt gezogener Mexikaner vermittelt er das Bild eines einfachen aber „authentischen“ Charakters, der wohlhabende Klasse hingegen werden korrupte und arrogante Eigenschaften zugeschrieben.

Zweck dieser dem städtischen Milieu zugeordneten so genannten Cantinflas Komödie war es den Armen wie Reichen die Möglichkeit zu bieten sich gegenseitig zu belächeln. Soziale Spannungen fanden so zu einem Ausgleich, bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der sozioökonomischen Ordnung (Vgl. Doremus 2001: 81).

Melodrama und Komödie als charakteristische Genres des nationalen Kinos ergänzten sich in ihrer Repräsentationsweise nationaler Identitätskonstruktionen. Insbesondere die Verortung des erzählerischen Rahmens im städtischen wie ländlichen Raum komplettierte die Bandbreite an Vorstellungen nationaler Identifikation. Beide Genres unterstützten den Nationalismus, indem der Publikumsmasse ein Gefühl von Stolz, Identität und Einheit vermittelt wurde. Soziale Unzufriedenheit versuchte man durch die Darbietung verschiedener Ausgleichmodelle gegenüber sozialer und ökonomischer Ungerechtigkeiten entgegenzuwirken. Die gesellschaftliche Masse wurde über das nationale Kino idealisiert, besonders mit der Symbolisierung des armen und vermehrt indigenen Bevölkerungsanteils als gegenüber der sozialen Elite bevorzugte Repräsentanten nationaler Charaktereigenschaften. Weiters wurde dem ärmeren Bevölkerungskreis größere emotionale Erfüllung zugeschrieben, da in ihnen eine ausgeprägtere Kultivierung familiärer und kommunaler Bindungen erkannt wurde.

Weiters wurden neue Verhaltenscodes konstruiert, die das Gefühl kollektiver Bindung und Identität vermitteln sollten.

Zudem versicherten die Filme des nationalen Kinos dem Publikum die gesellschaftliche Relevanz und Wichtigkeit der Beibehaltung von Traditionen und Werten. Insbesondere in Hershfields Betonung der ideologischen Zweiteilung zwischen indigenistisch sowie hispanistisch geprägten Filmproduktionen innerhalb des nationalen Kinos, werden die verschieden gelagerten Vergangenheitsbezüge ersichtlich. Konservative Bedürfnisse finden dabei ihre Befriedigung durch die Glorifizierung der prärevolutionären Epoche.

Das indigenistische Genre liefert hierbei die wichtige Komponente einer weit zurückliegenden und gemeinsamen präkolonialen Kontinuität auf deren Basis eine einheitlich wahrgenommene kollektive wie zukunftsweisende Identität aufgebaut werden sollte. Das Land dient dabei als Quelle und Ursprünglichkeit nationaler Identität und symbolisiert zugleich die zentrale Bedeutung der ländlich indigenen Bevölkerung innerhalb des nationalen Identifikationsprozesses.

6.4 Stereotypisierungen im Film: Repräsentation – Macht – Differenz

Wichtig in Bezug auf die vorherigen Erläuterungen, besonders hinsichtlich bereits angedeuteter Konstrukte verschiedener Filmfiguren, ist eine kurze theoretische Untermauerung des Konzepts der Stereotypisierung. Die Repräsentation von Differenz sowie darauf aufbauende Vereinheitlichungsbestrebungen spielen dabei eine ebenso grundlegende Rolle wie der damit zusammenhängende Aspekt von Macht.

Die fundamentale Relevanz in der Darstellung von Differenz im Allgemeinen, ethnischer Differenz und Konzeptionen des „Anderen“ im Speziellen, liegt nach Stuart Hall in ihrer wesentlichen Funktion der Bedeutungsproduktion. Wie bereits im ersten Kapitel anhand der poststrukturalistischen Perspektive de Saussures, sowie der anthropologischen Sichtweise Leví Strauß` beschrieben, ist Bedeutung immer relational, kann folglich nicht aus einer einzelnen Komponente heraus produziert werden. Die theoretische Konzeption binärer Oppositionspaare liegt beiden Betrachtungsweisen zugrunde, erst die Differenz zwischen diesen Gegensatzpaaren schafft folglich Bedeutung.

Innerhalb der Konzeption von Differenz als Bedeutungsproduzent fungiert die Stereotypisierung als simplifizierende Konstruktionsweise gesellschaftlicher Norm, die gleichzeitig eine Grenzziehung schafft und abnormale Verhalten festlegt und ausschließt. Sie baut folglich auf dem gleichen Prinzip der Bedeutungsproduktion auf, indem sie mit der Betonung einer Einheit zugleich eine deutliche Differenz gegenüber anderen Kollektiven postuliert. Der Prozess der Stereotypisierung „(...) *reduces, essentializes, naturalizes and fixes`difference`*“(Hall 2007: 258).

Die natürlich und ursprünglich wahrgenommenen Eigenschaften werden diskursiv konstruiert und einem bestimmten Kollektiv zugeschrieben. Innerhalb eines spezifischen nationalen Diskurses werden so natürlich geltende Merkmale hergestellt und über verschiedene Institutionen und mediale Formen verbreitet. Stereotype Repräsentationsweisen produzieren im Rezipienten Vorstellungen geltender sozialer Regeln, Ordnungen und festigen die Auffassungen von bestimmten kollektiven Verhaltensweisen. Verschiedene Symbolsysteme bringen kennzeichnende Merkmale zum Ausdruck, die speziell die Lebensräume der Menschen des ländlichen sowie des städtischen Bereichs zugeschrieben werden und dabei zusammen auf Basis der nationalen Vereinheitlichungsbestrebung gesellschaftliche Normen vermitteln.

Als weiteren charakteristischen Punkt hebt Stuart Hall den Aspekt von Macht hervor: „*stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power*“ (Hall 2007: 258). Eine Betrachtungsweise auf den Begriff der Macht äußert sich im so genannten Ethnozentrismus. Er beschreibt die Anwendung bzw. Übertragung vorgestellter Normen, die von einem dominanteren kulturellen Gefüge auf eine mit weniger Macht ausgestattete ethnische Einheit projiziert werden (Vgl. Hall 2007: 258). Hierbei bezieht sich Hall auf den Philosophen Jacques Derrida, der innerhalb binärer Gegensatzpaare eines der beiden als stärkere und einflussreichere Komponente beschreibt. Diese Bedeutung produzierenden Oppositionspaare stellen folglich weniger eine friedvolle und ausgeglichene Koexistenz dar, vielmehr ist in ihnen ein hierarchisches Moment mit eingeschrieben. Nach Foucault stellt Stereotypisierung ein enges Zusammenspiel zwischen Wissen und Macht dar. Es klassifiziert Gruppen hinsichtlich einer Norm und konstruiert über den damit verbundenen Prinzip des Ausschlusses ein Bild des „Anderen“. Das so genannte *regime of representation* gilt als wesentlicher Bestandteil des nationalen Diskurses, innerhalb dessen eine symbolische Macht angewandt wird. Stereotypisierung ist folglich ein Schlüsselement dieser machtgeladenen Repräsentationsweise, die bestimmt wer oder was auf welche Art etwas symbolisieren oder darstellen soll.

Die Verbindung von Wissen und Macht steht in engen Zusammenhang mit elitären Gruppierungen, die in ihrem Kampf um die Vorherrschaft Stereotype konstruieren auf deren Basis gewisse Ideologien innerhalb eines nationalen Diskurses vermittelt werden sollen.

Hinsichtlich der Frage nach der spezifischen Repräsentation des Indigenismus finden Stereotypisierungen des „Indigenen“ im visuellen Diskurs dieser Epoche immer wieder in drei verschiedenen Darstellungsweisen ihren signifikanten Niederschlag. Dabei werden indigene Stereotype oftmals mit kindlichen und unreif erscheinenden Merkmalen versehen. Auch theoretische Ansätze, die über den kolonialen Blick eine Feminisierung und damit zusammenhängende konstruierte „Naturnähe“ ableiten, lassen sich in den Bedeutungszuschreibungen des indigenen „Anderen“ erkennen.

Die dritte erkennbare Repräsentation des „Anderen“ innerhalb des nationalen Gefüges stellt den Indigenen in Bezug zu seiner präkolonialen Vergangenheit.

Die Rolle und Funktion des Indigenismus in der Konstruktion von Differenz, die damit produzierten Bedeutungen innerhalb des visuellen Diskurses des nationalen Kinos und ihre gesellschaftliche Relevanz möchte ich im folgenden filmanalytischen Teil mein Hauptaugenmerk widmen.

6.4.1 Ethnizität im Film

Bevor ich mich der konkreten Filmanalyse widme möchte ich in enger Verbindung mit Stuart Halls Erläuterungen zu Bedeutungsproduktion und Funktionsweise von Stereotypisierung eine kurze theoretische Fundierung in Hinblick auf visuelle Umsetzungsformen des Ethnizitätskonzepts darlegen. Auf Basis der einflussreichen Zwischenposition des Indigenismus in der politischen Landschaft Mexikos ergibt sich hierbei eine signifikante Interrelation zwischen den Aspekten von Nation, Ethnizität und Gender, die sich gleichsam in den filmischen Darstellungsweisen manifestiert. Die visuelle Konstruktion von Ethnizität und damit zusammenhängende Formen der Repräsentation nationaler Identität verdeutlichen dabei oftmals eine wesentliche Verknüpfung mit Konstruktionsweisen innerhalb der Genderperspektive. Neben den Bedeutungszuschreibungen von vereinzelt repräsentierten Kollektiven und Gruppen, die als eigentliche Entitäten innerhalb des Ethnizitätskonzepts fungieren, wird das Verhältnis des Eigenen und Fremden im Film hauptsächlich auf subjektiver Ebene dargestellt. So werden auf individueller Basis soziale Aspekte repräsentiert und signifikant auf die nationale Gemeinschaft transferiert.

Die beiden Dichotomien Kultur versus Natur bzw. des Fremden/Anderen gegenüber dem Wir bzw. Eigenen werden dabei aus einem übergeordneten Blickwinkel betrachtet, und treten über die Konstruktion der Geschlechterpolarität und ihre spezifischen Bedeutungssphären in ein relationales Spannungsverhältnis.

Das Medium Film ist als eine Form kulturellen Textes gleichzeitiger Ausdruck von sozialer Praxis und stellt einen wesentlichen Teil des gesellschaftlichen Systems dar. In dieser Hinsicht bietet das nationale Kino Mexikos bedeutsame Handlungsvorschläge und Verhaltensmuster, die unterstützend auf die Selbstkonstruktion insbesondere nationaler Identitätskonzepte wirkt und die Suche nach einer authentischen *mexicanidad* sichtbar macht. Diskurse über Nation bzw. nationaler Identität verdeutlichen nicht nur wie über einen gewissen Sachverhalt gedacht wird, sondern verdecken, verschleiern und verdrängen unbewusst oder bewusst wesentliche Aspekte, die im Sinne von Vereinheitlichungsstrategien als unpassend erscheinen. Die Konstruktion einer homogen erscheinenden Kultur ist dabei ideologisch bedingt und inkludiert in gleichzeitiger Weise einen Prozess des Negierens und Unsichtbarmachens. Repräsentationsweisen von Gesellschaftsphänomenen innerhalb der Popularkultur fungieren in dieser Hinsicht nicht als Abbild der Wirklichkeit, vielmehr re-produzieren sie Formen von Wirklichkeitskonstrukten. Eine dieser Wirklichkeitskonstruktionen spiegelt sich über die Bedeutungszuschreibungen innerhalb der Geschlechterpolarität wieder. Um einen genaueren Einblick dieser Beschaffenheit zu gewinnen muss eine Definition des Geschlechtsbegriffs vorausgeschickt werden. In ihrer Arbeit über die filmische Repräsentation von Gender und Ethnizität im australischen Kontext beschreibt Julia Seipel den Begriff Geschlecht als

„(...) einen fortwährenden Prozess sozialer Beziehungen, die auf Unterschieden basieren, die als relevant und `biologisch` konstruiert werden und deren Vorhandensein in der gesellschaftlichen Realität vorwiegend nur angenommen werden (kann). Geschlecht ist eine grundlegende kulturstiftende Kategorie und ein wichtiges Element von Machtbeziehungen (Seipel 2009: 16).“

Konstruktionsweisen der Kategorie Geschlecht zeigen dabei bedeutsame Korrelationsmomente mit dem Konzept von Ethnizität, die über soziale Zuschreibungen gesellschaftliche Machtverhältnisse naturalisieren und fixieren.

Seipel beschreibt Ethnizität als Effekte von Ethnisierungsprozessen, die in gesellschaftlichen und sozialen Diskursen produziert werden. Wie bereits erwähnt, stellt dabei die Selbstdefinition der ethnischen Gruppe und ihre Abgrenzung zu Anderen die eine Seite des Verhältnisses dar. Der Prozess der Ethnisierung wird von außen, also mittels Fremdwahrnehmung durch eine dominante Gruppe konstruiert und komplettiert das Verhältnis, in dem Dynamiken des Machterwerbs bzw. der Beibehaltung von Macht ausgehandelt werden. Die Intersektionalität von Nation, Ethnizität und Geschlecht stellen hierbei eine dynamische Beziehung von Bereichen dar, die in übergeordnetem Sinne die sozial relevanten Aspekte von Rasse und Klasse in sich fassen. Die Konstruktion der Geschlechterpolarität wird über diese Interrelationalität hergestellt und bewirkt eine Naturalisierung selbstverständlich wahrgenommener Stereotypisierungen.

Trotz der Existenz ambivalenter, in sich querverlaufender Machtdynamiken, denen beide Geschlechter „(...) durch Klassen- und Schichthierarchien sowie durch soziale Hierarchien anhand von Ethnisierungen (...)“ (Seipel 2009: 27) ausgesetzt sind, dienen die vielschichtigen und konkret gelagerten Bedeutungszuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit der Konstruktion bzw. Aufrechterhaltung von Nation, nationaler Identität und Nationalstaat. Die ideologisch bedingte und geschlechterspezifische dichotome Trennung von öffentlichen und privaten Raum spielt in diesem Zusammenhang eine fundamentale Rolle. Sie werden als männliche und weibliche Sphären konstruiert und mit spezifischen Werten ausgestattet, aus denen sich konkrete Vorstellungen sozialer Handlungsmodelle ableiten lassen. Durch die Verortung des Weiblichen in den häuslichen Bereich werden Bedeutungszuschreibungen offenkundig, die sich auf die Bewahrung und Fortführung von Kultur, Tradition, Symbolen und Sprache beziehen. Das Männliche als Repräsentation des Öffentlichen wird in wiederkehrender Weise als Sinnbild des Nationalstaates in Verbindung gebracht und dabei mit Attributen ausgestattet, die auf Aspekte kultureller Zivilisation, Zukünftigkeit und Wunsch nach Fortschritt verweisen.

Mit Tom Nairns Konzept der Janusköpfigkeit (Nairn 1997: 71f) erweitert sich die genderspezifische Perspektive auf Nation um den wesentlichen Aspekt der Historizität. Kennzeichnend dafür ist die doppelte Blickrichtung der Nation auf eine weit zurückliegende mythische Vergangenheit, und eine fortschrittsbezogene unendliche Zukunft. Das Weibliche verkörpert dabei den Rückblick und verbindet sich mit Bedeutungskonstruktionen, die auf ihre stabilisierende, auf Kontinuität beruhende soziale Position innerhalb der Gesellschaft verweisen. Nira Yuval- Davis setzt dies in Bezug zum bedeutsamen Aspekt des *common origins*, der über die biologische Reproduktionsleistung der Frau hergestellt wird und ein konstitutives Moment in der Konstruktion des Nationskonzepts darstellt.

The central importance of women`s reproductive roles in ethnic and national discourses becomes apparent when one considers that, given the central role that the myth of `common origin` plays in the construction of most ethnic and national collectivities, one usually joins the collectivity by being born into it (Yuval-Davis 1997: 26).

Damit wird sie zum Sinnbild von Gemeinschaft und verkörpert darüber hinaus das essentielle Prinzip nationaler Vereinheitlichung. Die folgende Ausführung McClintock setzt die scheinbare Unvereinbarkeit der zweifachen Blickrichtung als Kennzeichen des Nationalen über die geschlechtliche Gegenüberstellung in ein wechselwirkendes Verhältnis zueinander:

Women are represented as the atavistic and authentic body of national tradition (inert, backward-looking and natural), embodying nationalism`s conservative principle of continuity. Men, by contrast, represent the progressive agent of national modernity (forward-trusting, potent and historic), embodying nationalism`s progressive, or revolutionary, principle of discontinuity. Nationalism`s anomalous relation to time is thus managed as a natural relation to gender“ (McClintock 1996: 263).

Der genderspezifische Blick auf einen linearen Zeitablauf lässt das Nationskonzept als vermeintlich natürliches Phänomen erscheinen, indem es als immerwährend konstruiert und vorstellbar gemacht wird.

Damit in direkter Verbindung steht die bedeutsame Betrachtungsweise auf das Nationale als erweitertes Verwandtschafts- und Familienverhältnis. Sie setzt die vorab getrennten Bereiche des privaten und öffentlichen Raums in eine signifikante Beziehung zueinander. Als grundlegendes Organisationsprinzip des Nationalen werden über die konkreten

Vorstellungen von Familie genderspezifische Diskurse in die öffentliche Sphäre transferiert. „Diese *`Familiarisierung`* unterstützt die Bestrebung einer Naturalisierung der Nation (...)“ und legitimiert dabei darin eingeschriebene Machtpositionierungen. Yuval-Davis Bezugnahme auf Foucaults Betonung einer kulturspezifischen und historisch bedingten Konstruktion von Geschlecht macht dabei auf die ebenso notwendige differenzierte Betrachtungsweise des Familienkonzepts aufmerksam. Frantz Fanon versteht die Verbindung familiärer und nationaler Strukturen dabei nicht als normativ und natürlich, sondern beschreibt sie als kulturelle Projektion, die sich im Verhältnis zum sozialen Umfeld konstituiert. Er verweist auf unterschiedliche Familienkonzeptionen, die innerhalb eines kolonialen Kontextes aufeinander treffen und erteilt in Anlehnung dazu der Vorstellung eines natürlichen Familienkonzepts eine klare Absage. Familiäre Normalität wird für ihn vielmehr über die Ausübung sozialer Macht bzw. Gewalt konstruiert (McClintock: 1996: 264f). In diesem Zusammenhang muss das moderne Nationskonzept und damit einhergehende familiäre Vorstellungen als westliches Konstrukt hervorgehoben werden.

Darauf aufbauend wird die ideologisch bedingt Unterlegenheit der Frau gegenüber Männern sowie zwischen Kindern und Erwachsenen als scheinbar selbstverständlich angenommen. In signifikanter Weise verbindet sich an dieser Stelle Julia Seipels Betonung der verkindlichten Darstellungsweise ethnischer bzw. marginalisierter Gemeinschaften, die in diesem Sinne oftmals als unterentwickelt, verantwortungslos und unselbstständig repräsentiert werden. Derartigen Ethnisierungsprozessen ist ebenso die innerfamiliäre Rolle der Frau und ihren Bedeutungszuschreibungen unterworfen. Insbesondere in patriarchal strukturierten Gesellschaften fungiert sie als Sinnbild von Gemeinschaft und ist so auch Kontrollmechanismen unterworfen, die für die Sicherstellung der kulturellen Ordnung sorgen. Mit eingeschlossen ist die gleichzeitige Festlegung weiblichen Fehlverhaltens, die auf eine Gefährdung dieser Ordnung hinweisen.

Über die weibliche Verkörperung von Gemeinschaften werden spezifische Grenzziehungen nach außen demonstriert, die ebenso in Krisensituationen im Sinne einer von außen herantretenden Bedrohung, auf die verletzungsoffene Konstruktion von Weiblichkeit verweist.

Beide Momente unterstreichen ihre passive Position, die ihren Ausschluss aus der politischen Sphäre legitimiert und naturalisiert. Das Weibliche Geschlecht wird so einer Objektivierung unterzogen, die sie aus dem kollektiven „Wir“ agierender Subjekte innerhalb einer Kollektivs ausschließt. *In this sense the construction of womanhood has a property of „otherness“* (Yuval-Davis 1997: 47). Daraus leitet sich die bedeutungsvolle Ambivalenz ab, die sie einerseits als fundamentalen Teil der jeweiligen Gruppe erscheinen lässt, über den Moment ihrer Idealisierung gleichsam aus deren konstitutiven Norm heraus – bzw. entgegenstellt. Diese Doppeldeutigkeit untermauert die Konstruktion des Weiblichen als das innergemeinschaftliche *Andere*. Ihre Idealisierung verweist dabei auf das Wissen um ihren gleichsam eingeschriebenen Machtaspekt, der sich in ihrer Möglichkeit offenbart, die Normalität und Festigung der Gruppe zu bedrohen. Zugleich verleiht ihr der Status als das Andere einen ahistorischen Charakter und ermöglicht dadurch ihre Erhebung ins Symbolische. Die Versinnbildlichung des Weiblichen mit Vorstellungen des Idealen macht sie dabei zur Repräsentantin der Gesamtheit einer nationalen bzw. ethnischen Gruppe (Vgl. Seipel 2009: 36f).

Ein Blick auf die spezifischen Bedeutungszuschreibungen innerhalb des landschaftlichen bzw. physischen Raums offenbart signifikante Korrelationen mit den obigen Erläuterungen. Hier wird die seit der Aufklärung bestehende Betrachtungsweise auf Natur als etwas zu Beherrschendes hervorgehoben, die in Beziehung zum Konstrukt des Weiblichen gesetzt wird. Kurt Hölz (1998) unternimmt dabei eine dichotome Zweiteilung von Stadt und Land, welcher insbesondere innerhalb des Repräsentationsregimes der Popularkultur und seiner Einbettung im nationalen Diskurs eine signifikante Rolle zukommt. Über die Betrachtungsweise auf Natur bzw. den physischen Raum werden Bezüge zur sozialen Lebenswelt hergestellt, die über die Perspektive der Geschlechterpolarität Bedeutsamkeit erlangen. Unter der Bezeichnung des *kolonialen Blicks* unternimmt er geschlechtsspezifische Zuschreibungen von Merkmalen und Eigenschaften und verdeutlicht dabei das damit verbundene koloniale Machtverhältnis, innerhalb dessen sich die Geschlechterpolarität konstruiert. Der Maskulinität wird in diesem Zusammenhang das Prinzip von Aktivität und Mobilität zugeschrieben. Die Allegorie zu Beweglichkeit im Raum setzt das männliche Geschlecht in direkte Beziehung zur städtischen Sphäre.

Der passive Aspekt des Weiblichen findet sich hierbei in ihrer Versinnbildlichung des Landschaftlichen und naturalisiert ihr Unterworfensein. Die gleichzeitige Idealisierung der Natur verbindet sich dabei in einer bedeutsamen Weise mit der innergemeinschaftlichen Betrachtungsweise auf das weibliche Geschlecht. Dieser so genannten „Geografisierung des Frauenkörpers“ ist eine analoge Doppeldeutigkeit an Bedeutungsebenen eingelagert, die Seipel an dieser Stelle in Anlehnung an Angela Koch wie gefolgt darlegt:

„Frauen und Landschaften können gleichzeitig ausgebeutet und sentimentalisiert werden, sie können zerstört und ästhetisiert werden. Sie können als Mutter verehrt und als Hölle verdammt werden. Landschaften und Frauen unterliegen den Prozessen der Rationalisierung ebenso wie denen der Idealisierung“ (Koch 2000:85 in Seipel 2009: 38).

Die vielseitigen Bedeutungsebenen werden über ein spezifisch koloniales Kräfteverhältnis hergestellt, dessen Reibungsmoment benötigt wird um soziale Relevanz und Bedeutung herstellen zu können. Stuart Hall beschreibt diese Spannung verschiedener Kräfte mit den Begriffen der Homogenität und Heterogenität. Für ihn stellt der Begriff der Homogenität dabei die mit hegemonialen Kräften ausgestattete Seite dieser Beziehung dar und zeigt sich in deren Bedürfnis soziale Differenzen zu kontrollieren und zu reduzieren um sie ihren Interessen anzupassen.

Heterogenität bezieht sich dagegen auf die stetige Aufrechterhaltung sozialer Differenz im Verständnis der Menschen selbst und ihrer variablen Interessensgemeinschaften (Vgl. Fiske 2003: 20). Das Wechselwirkende Verhältnis zeigt sich dabei in der Funktionsweise des populären Films selbst, der einerseits Botschaften auf subtile Weise vermittelt, zugleich die Bedürfnisse des Publikums miteinbezieht, um überhaupt als populär zu gelten und breite Wirkung zu erzielen.

In Anlehnung an Leví Strauss theoretisches Konzept der Gegensatzpaare, offenbaren sich die zwei wesentlichen Verhältnisse zwischen Kultur vs. Natur und dem Eigenen vs. dem Fremden als verdeckt in Erscheinung tretende Dichotomien, die uns in existentieller Weise die Frage nach der menschlichen Identität und ihrer Beschaffenheit vor Augen führen. Die perspektivische Erweiterung um den Aspekt der Geschlechterpolarität innerhalb der interrelationalen Betrachtungsweise von Ethnizität und Nation verdeutlicht dabei ideologisch bedingte Konstruktionen bezüglich Vorstellungen sozialen Handelns,

sowie dominante Diskurse in der Betrachtungsweise auf das Andere/Fremde als konstitutive Momente in der Konzeption nationaler Identität. Die geschlechtliche Auflösung des physischen bzw. natürlichen Raums ermöglicht zudem eine bedeutsame Verschmelzung, dieser zentralen Dichotomien und verweist auf Mehrfachebenen, die in ihrem Zusammenwirken ein machtbeseitztes Repräsentationssystem darstellen und einen facettenreichen Blick auf den Diskurs der nationalen Ideologie und dem idealisierten Identitätskonstrukt der *mestizaje* liefern.

Aufgrund der bedeutsamen Einflussnahme des Indigenismus auf die nationale Ideologie sowie den politischen Diskurs wird seine spezifische Rolle und damit einhergehende Bedeutungsproduktionen über das Ethnizitätskonzept offenbart. Der visuelle Diskurs des nationalen Kinos vermittelt über Stereotypisierungsvorgänge Identifikationsmöglichkeiten, die als konstruiertes Symbolsystem auf konkrete Lesarten und Vorstellungen dieser darüber liegenden Konzepte verweisen. Die Repräsentationsweise alltäglicher und authentischer Probleme und Lebenslagen wird von diesem Symbolssystem umrahmt und schafft eine Grenze, die Verhaltensweisen als toleriert und nicht toleriert festlegt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich für den folgenden Teil der Filmanalyse die Frage wie nun über den Indigenismus spezifische Handlungsweisen mit konkreten Charakteren in Verbindung gebracht werden und welche Rolle und Bedeutung ihnen innerhalb des nationalen Identitätsprozess zugeschrieben werden.

7 Skizzierung der Filmanalyse

Der Begriff der Filmanalyse umfasst im Wesentlichen unterschiedliche methodische Verfahrensweisen, um filmische Strukturen und die in ihr eingeschriebenen Bedeutungsebenen herauszuarbeiten. Werner Faulstich und Knut Hickethier filmanalytische Ansätze werden in den folgenden Ausführungen in komplementärer Weise herangezogen, wobei ich meinen speziellen Fokus Hickethiers Darlegungen und seinem strukturelles Unterteilungsmodell schenken möchte.

Trotz grundsätzlicher Überschneidungsbereiche umfasst Faulstichs Blickfeld auf die Filmanalyse nicht nur die spezifische Analyse eines einzelnen Films sondern auch relevante kontextuelle Ebenen. Seine Unterscheidung zwischen Produkt- und Medienanalyse beschreibt einerseits die Bedeutung der Filmsprache bzw. Filmsemiologie, betont aber gleichermaßen Aspekte der Filmgeschichte, Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmethik. Hier wird relevanten Teilaspekten seiner filmanalytischen Kontextualisierung dabei spezielle Beachtung gewidmet und unter anthropologischer Perspektive für meine Auswahl an Filmbeispielen in adaptiver Weise herangezogen.

Knut Hickethiers Betrachtungsweise auf die Filmanalyse wird getragen vom Kernaspekt der Kommunikation. Film gilt demnach als gesellschaftliche Kommunikationsform und beruht auf dem konstruktivistischen Ansatz, wonach zwar mediale Aussagen über die Realität geliefert werden, die gleichsam über ein Selektionsverfahren der Realität entnommen werden und so Relevanz für den Rezipienten und seiner Lebenswelt besitzen müssen. Somit werden über den Film Handlungsmöglichkeiten vermittelt aus dem der Rezipient, je nach realitäts- und bedürfnisbezogenen Nutzen auswählt. Kommunikation bildet die Realität daher nicht ab, vielmehr werden Vorstellungen von Wirklichkeit durch die beidseitigen Kommunikationspartnern und deren Bedingungen der Wahrnehmung konstruiert (Vgl. Hickethier 2001: 10f).

Damit werden filmische Lesarten ermöglicht, denen verdeckte und verschleierte Strukturen eingelagert sind, welche die Filmanalyse versucht herauszuschälen, um eine spezifische gesellschaftliche Kommunikationsweise sichtbar zu machen. Auf Basis des Kommunikationsbegriffs wird Film als eine Form von Text aufgefasst.

Hickethier unterscheidet hier zwischen primären Text, der den Film selbst in seiner gesamten Erscheinung meint, gegenüber den sekundären Text, der sich auf die Analyse und deren herausgearbeitete Lesarten bezieht. Im sekundären Text werden audiovisuelle bzw. nonverbale Komponenten in Sprache gefasst und dargestellt. Unbewusst wirkende Zeichensetzungen, die sinnliche Suggestionen und emotionale Wirksamkeit hervorrufen, werden dabei durch das sprachliche Medium bewusst gemacht, wodurch die Aufdeckung von Bedeutungskonstrukten ermöglicht wird.

Es gilt also Relationen zu gesellschaftlichen Strukturen abzuleiten, die dem Film, als spezifische Kommunikationsform auf subtile Weise eingelagert sind. Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Reduktionsmoment von „Versprachlichung“, der die Unmöglichkeit einer reinen filmischen Rekonstruktion meint. Sie stellt vielmehr eine analytische Annäherung dar, die sich im Begriffsverständnis der Analyse als Sekundärtext gegenüber dem Film als Primärtext manifestiert (Vgl. Hickethier 2001: 27). In diesem Sinne sind Interpretationsergebnisse zudem unter den Aspekt der Historizität einer Wandelbarkeit unterworfen und müssen mitunter revidiert und neu überprüft werden (Vgl. Hickethier 2001: 34).

Die Filmanalyse wird von Hickethier in zwei methodische Herangehensweisen unterteilt, um sich einen filmischen Gehalt adäquat annähern zu können. Die Inhaltsanalyse und hermeneutisch interpretative Herangehensweise, erweisen sich dabei gleichsam als geeignete methodische Instrumente und ermöglichen einen vielschichtigen sowie aufschlussreichen Einblick in die komplexen Strukturen und Bedeutungssphären des Films.

Auch als empirisch- sozialwissenschaftliche Methode bezeichnet befasst sich die Inhaltsanalyse mit der Auswertung quantitativ ermittelter Ergebnisse. Über die Sichtung einer Mehrzahl von Filmen werden wiederkehrende Elemente zusammengefasst und als objektivierbares Datenmaterial gesammelt. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Aufstellung konkreter Hypothesen, die durch dieses Verfahren verifizierbar bzw. falsifizierbar sind. Ziel ist die Beantwortung spezifischer Fragestellungen, die auf Basis der Operationalisierung zu quantitativen Resultaten führen. Sie werden über bestimmte statistische Verfahrensweisen erfasst und ausgewertet.

In diesem Zusammenhang wird von einer Frequenzanalyse gesprochen, welche die Erhebung dieser Häufigkeitselemente meint. In der Valenzanalyse werden Argumente und Kriterien für oder gegen aufgestellte Thesen aufgezählt. Deren Relevanz und Tragkraft wird wiederum in der Intensitätsanalyse abgewogen. Die Kontingenzanalyse beschreibt die gehäufte Wiederkehr bestimmter Muster und setzt sie in Zusammenhang mit anderen Bestandteilen des Films. Zusammen ergeben diese Analyseverfahren eine empirisch belegbare Interpretation eines Films. Der gesellschaftliche Kontext spielt bei dieser analytischen Annäherung eine sekundäre Rolle, es geht vielmehr um die Objektivierbarkeit von wiederkehrenden Komponenten. Es gilt also nicht primär im Film verborgene Realitätsbezüge hinsichtlich gesellschaftlicher Strukturen herauszukehren, vielmehr wird eine Basis an Daten erhoben, die mittels Heranziehung der hermeneutischen Herangehensweise diese Bezüge erst herzustellen vermag.

Ziel der hermeneutisch-interpretativen Methode in diesem Zusammenhang ist die Mehrdeutigkeit filmischer Produkte sichtbar zu machen. Dabei wird die Struktur der Gestaltung hervorgehoben und deren inhärente Bedeutungen herausgearbeitet. Hierbei wird der technischen Herstellung von Bildern und deren signifikante Anordnungsweise eine zentrale Rolle zugeschrieben, die im folgenden Kapitel unter der Bezeichnung der Bauformen eingehender dargelegt werden. Um den Filmtext ausreichend und analytisch konkreter fassen zu können wird die Einbeziehung des gesellschaftlichen sozialen Kontextes hervorgehoben. Damit verbunden ist die so genannte *Historizität der Analyse* (Hickethier 2001: 34), die dazu auffordert die filmischen Erkenntnisse immer wieder zu hinterfragen. Das gewonnene Filmverständnis unterliegt dabei dem Aspekt des Wandels und bewirkt dadurch gleichzeitig eine ständige Erkenntniserweiterung.

Die hermeneutische Annäherung eines Filmtextes ist durch ein so genanntes zirkuläres Verfahren gekennzeichnet. Diese Vorgehensweise beruht auf einer wiederholten Aufeinanderfolge von Forschungsschritten, dass „(...) *durch (eine) immer wieder erneute Befragung des Textes und seiner Struktur, des Vermittelns von Detailverständnis und Gesamtverständnis, von Textanalyse und Kontextwissen zu einem genaueren, tieferen Verständnis des Textes (führt)*“ (Hickethier 2001: 33).

Als Fundament zu den obigen Gliederungsmodellen betonen Faulstich wie Hickethier die Wichtigkeit von Filmprotokoll und Sequenzanalyse, die als grundlegende Basis der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Film vorangestellt wird.

Beim Filmprotokoll handelt es sich um eine „(...) *möglichst exakte detaillierte Transkription eines Films in Sprache bzw. Text*“, das durch eine möglichst hohe Objektivität gekennzeichnet sein sollte (Faulstich 2002: 63). Das Kommunikat Film wird dabei ohne subjektive Geschmacksurteile kommunizierbar gemacht und stellt eine faktische Wiedergabe von situativen Kontexten, Dialogen und der wichtigsten Merkmale dar, wodurch eine darauf folgende systematische Detailuntersuchung ermöglicht wird (Vgl. Hickethier 2001: 37).

Die Erstellung einer Sequenzliste gilt als weitere Pflichtaufgabe und wesentliches Element der Filmanalyse. Die Filmhandlung wird dabei in Szenen und Sequenzen segmentiert, die entweder durch einen Orts- bzw. Zeitwechsel, Veränderung der Figurenkonstellationen oder einem Wandel im inhaltlichen Handlungsstrang gekennzeichnet sind und bietet ein notwendiges Hilfsmittel in der Erschaffung eines Überblicks des Handlungsverlaufs (Hickethier 2001: 38f).

Innerhalb dieser szenischen Unterteilung findet die Sequenzanalyse statt, die anhand des Zusammenwirkens von Kameraeinstellungen, Ton, Handlungsort und figurenbezogener Merkmale entschlüsselt wird. Die Ermöglichung der Dekodierung filmischer Visualisierungsformen und ihrer eingelagerten Bedeutungen führt zur nötigen perspektivischen Erweiterung und verleiht der Filmanalyse ihren wissenschaftlichen Charakter.

In Anlehnung an die hermeneutisch– Interpretative Herangehensweise und seiner gleichzeitigen Blickrichtung auf den sozialen Kontext, um den filmischen Erkenntnisgewinn zu erweitern, stellt sich die konkrete Frage nach einer passenden Vorgangsweise hinsichtlich ihrer Kontextualisierung. Durch die spezifische Auswahl meiner Filmwerke möchte ich an dieser Stelle einen für mich relevanten Bestandteil aus Werner Faulstichs filmanalytischem Grundmodell adaptieren und für meine kontextuelle Herangehensweise nutzen. In seiner Analyse der Normen und Werte beschäftigt er sich mit der grundlegenden Frage nach der Ideologie und Message, sowie der spezifisch gelagerten Weltsicht des filmischen Textes.

Er unternimmt dabei eine Unterteilung in vier grundlegende Modelle, die er für die Erschließung dieser Sphäre heranzieht (Faulstich 2002: 159):

1. *Die literatur/filmhistorische Interpretation:*

Dabei steht der Verweischarakter eines Films auf die Tradition vorgängiger Filme.

2. *Die biographische Filminterpretation:*

Sie nutzt den Regisseur als gleich bleibenden Bezugspunkt.

3. *Die soziologische Filminterpretation:*

Unterschiedliche Erfolgsfilme aus ein und derselben Zeit werden mit direktem Rekurs auf die Gesellschaft betrachtet.

4. *Die genrespezifische Filminterpretation:*

Sie bezieht sich auf den expliziten Verweischarakter eines Films auf seine Genrespezifischen Vorgänger.

Dieses Interpretationsraster beschäftigt sich über die analytische Annäherung spezifischer Wertsetzungen insbesondere mit der konkreten Filmideologie. Die verschiedenen Komponenten komplettieren dabei die Perspektive auf den Filminhalt, in dem sie gleichsam auf den sozio-politischen Bezugsrahmen verweisen und so zu einem spezifischen Verständnis der Filmbotschaft führen, der die Basis einer darauf folgenden Kritik darstellen kann.

7.1 Analyse der Bauformen

Die Gestaltungsmacht technischer Mittel und ihr Einfluss auf spezifische Bedeutungsproduktionen macht es erforderlich diese unterschiedlichen so genannten Bauformen (Faulstich 2002: 113) einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Sie charakterisieren die Art der filmischen Narration und konzipieren die spezifische Dynamik der Handlung, indem sie die Aufmerksamkeit des Publikums bewusst lenken. Als einflussreiche Wahrnehmungskategorien können sie den Blick des Zuschauers in das Handlungsgeschehen vertiefen oder auf Distanz halten und somit die Kommunikationsintensität zwischen Film und Publikum steuern (Vgl. Mikos 2003: 182).

7.1.1 Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgrößen beziehen sich in ihrer unterschiedlichen bildlichen Fokussierung auf die Bedeutungsgebung des erfassten Objekts, spielen also eine erhebliche Rolle in der Konstruktion von Bedeutung und vermitteln dabei den Grad der Relevanz von im Film enthaltenen Zeichen. Der Blick des Betrachters wird durch den Kamerablick repräsentiert. Der Zuschauer nimmt den Standpunkt der Kamera als eigenen Blick wahr, er sieht also das Geschehene mit den Augen der Kamera (Vgl. Mikos 2003: 182). Das Verhältnis zwischen Objekt und der Bildfläche definiert dabei den Begriff der Einstellungsgröße und ist mit unterschiedlichen Hervorhebungen von Bedeutungen verbunden (Vgl. Hickethier 2001: 57). Hickethier unterscheidet zwischen acht Einteilungskategorien und damit zusammenhängende Wirkungsweisen (Hickethier 2001: 58f):

Weitwinkel (W): Auch als *long shot* bezeichnet zeigt eine weiträumige Landschaft, meistens aus erhöhtem Standpunkt um dem Zuschauer einen Überblick zu verschaffen, eine gewisse Stimmung zu kreieren und auf etwas kommendes vorzubereiten.

Totale (T): Dabei wird der szenische Rahmen eines bevorstehenden Ereignisses präsentiert und dessen Handlungsraum bestimmt.

Halbtotale (HT): Der Mensch wird in seiner ganzen Gestalt gezeigt. Sie eignet sich insbesondere für die Darstellung von Gruppierungen als auch für die Repräsentation körperbetonter Handlungen.

Halbnah (HN): Meint die Darstellung des menschlichen Oberkörpers. Das Situative steht dabei im Vordergrund und die unmittelbare Umgebung wird angedeutet. Sie findet häufig bei der Darstellung von Figurenkonstellationen Anwendung, die zumeist zwei oder drei in Dialog zueinander stehende Personen umfasst.

Nah (N): Die Filmfigur wird vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers gezeigt. Diese Einstellung dient zum visuellen Ausdruck von Gesprächen und Diskussionen und betont Mimik wie Gestik.

Gross (G): Fokussiert wird der Kopf des Abgebildeten. Intimere Regungen der Mimik werden erfasst und führen zur Identifikation des Zuschauers mit der Filmfigur.

Detailaufnahme (D): Einzelne Elemente und Ausschnitte von Gesicht oder Gegenständen werden betont und kann zudem als Signal für ein nächstes Ereignis interpretiert werden.

Die Gliederung verschiedener Einstellungsgrößen unterliegt dabei gewissen visuellen Gestaltungsregeln, die dazu dienen ein Maß an Dynamik zu erreichen um den Zuschauer nicht zu überfordern und die filmischen Bedeutungssphären gekonnt zu vermitteln.

7.1.2 Kameraeinstellungen und Montage

Die Kameraperspektive stellt ein weiteres Einflussmittel auf die filmische Wirkungsweise und die Rezeption des Zuschauers dar. Sie positioniert das Publikum in wechselnde Sichtweisen auf das Geschehen und vermittelt unterschiedlich konstruierte Stimmungen. Die unterschiedlichen Perspektiven können sowohl auf horizontaler Ebene verschiedene Blickwinkel einnehmen, als auch in der Vertikalen mittels Positionierung unter- wie oberhalb der Ereignisebene bestimmte symbolisierte Sinngehalte transportieren. Normalsicht, Aufsicht und Untersicht gelten dabei als Gliederungskategorien der Kameraperspektive.

Die Normalsicht orientiert sich nach der Augenhöhe der handelnden Figuren. Die Aufsicht, auch als Vogelperspektive bezeichnet, überhöht den Blick des Zuschauers und vermittelt ihm eine Überschaubarkeit des Geschehens und liefert ihm gleichzeitig ein Gefühl der Überlegenheit. Steilere Obersichten (von Klippen, Bergen oder hohen Gebäuden) können bedrohliche Stimmungen erzeugen. Perspektiven hingegen, die sich nur knapp über der Normalsicht positioniert sind versuchen die repräsentierten Personen im Verhältnis zu ihrer Umgebung hervorzuheben.

Die Untersicht bzw. Froschperspektive, die dem Zuschauer das Gezeigte aus einer niedrigeren Positionierung darlegt, verleiht dem Repräsentierten eine mächtige Gewichtung im Gegensatz zur neutralen Normalansicht.

Neben der Perspektive spielt die Bewegung der Kamera eine ebenso bedeutsame Rolle und dient der Vermittlung unterschiedlicher Variationen eines Handlungsraums. Die Kamerabewegung richtet sich dabei an das menschliche Vermögen der Blickveränderung und verwandelt diese in technische Vorgänge. So genannte Kameraschwenks bewegen sich um die eigene Achse und liefern einen erweiterten Raumüberblick. Sie können Raumsequenzen ebenso abdecken als auch in einer Kreisbewegung einen Raum umrunden.

In engen Zusammenhang mit Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen steht der Einfluss der Montage. Sie beinhaltet narrative Elemente durch Verknüpfung von Einstellungen und verweist dabei gleichzeitig auf die Bedeutung des Tons.

Ganz grundlegend beschreibt der Begriff die spezifische Zusammenstellung von Bildern wodurch bestimmte Effekte und Lesarten kreiert werden. Der Schnitt stellt dabei die Anordnungsweise zweier Einstellungen dar. Montage meint diesbezüglich „(...) *die Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen durch diesen technischen Vorgang*“ (Mikos 2003: 207) und ist gekennzeichnet durch einen unmerklichen, nach Faulstich so genannten unsichtbaren Schnitt, aus dem eine Szene zusammengestellt wird. Das Publikum erhält so den Eindruck einer narrativen Kontinuität. Die Montage erweitert die natürlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten der Zuschauer und bewirkt gleichzeitig eine Vorstrukturierung der Rezeptionsweise.

Diesbezüglich ist die spezifische Montagetechnik Sergej Eisensteins hervorzuheben, der entgegen der Hollywood-Variante einer fließend erscheinenden Aneinanderreihung von Bildern, diese vielmehr in Kollision zueinander zusammenschneidet. Sein alternatives Montageprinzip wird auch als „intellektuelle Montage“ bezeichnet, das mittels gegen- und nebeneinander setzen von Einstellungen das Publikum zum Nachdenken und Schlussfolgern anregt.

7.1.3 Die auditive Ebene von Ton und Geräusch

Die bereits in der Montagetechnik und ihrer Rezeptionsweise erwähnte Bedeutung des Tons möchte ich an dieser Stelle kurz darlegen. Dieser wird als ergänzendes Mittel zu primären visualisierten Raum bewertet und verbindet als so genannter Hörraum das Bild zu einer Einheit. In Anlehnung an Siegfried Kracauer betont Hickethier die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Bild und Ton, die synchron wie asynchron, dabei gleichzeitig parallel wie kontrapunktisch verlaufen können. Synchron beschreibt hierbei, die gleichzeitige Präsenz von der Tonquelle in der visuellen Darstellung, indem z.B. eine Musikband im Bild selbst erscheint. Asynchron meint, dass der Ton im so genannten *off* außerhalb des Bildes eingespielt wird. Der Begriff parallel bezieht sich auf Bild- und Tonverwendungen, die auf informativer Ebene deckungsgleich gestaltet sind.

Kontrapunktisch bezeichnet die entgegen gesetzte Bedeutung und erzeugt einen Widerspruch zwischen auditiv und visuell Dargestellten (Vgl. Hickethier 2001: 94f).

Geräusche unterstreichen und verstärken in der visuellen Darstellung den Wirklichkeitseindruck und sorgen für Lebendigkeit. Auch eine filmisch vermittelte Stille trägt so immer einen gewissen Geräuschpegel in sich und transportiert auf diese Weise Spannungsintensität. Hickethier betont in diesem Zusammenhang die dem Hören eingelagerte Eigenschaft als Warnsinn. Assoziationen mit Bedrohungen oder Gefahr können dabei ebenso hervorgerufen werden, wie schockartige Wirkungen unerwartet und plötzlich auftretender Geräusche. Meistens sind sie im Bild lokalisiert und auf das Dargestellte abgestimmt, somit synchron. Wenn das Geräusch asynchron verläuft wird damit in der Regel auf eine bevorstehende Situation hingewiesen. Beide Formen werden oftmals als Übergang gestaltet, indem ein Geräusch zunächst im Bild nicht zu orten ist und Verunsicherung hervorruft. Die Lautquelle wird in einem Folgeschritt durch eine Kamerabewegung eingefangen und sichtbar gemacht und dient dabei der Einleitung einer kommenden Handlung.

7.1.4 Musik

Hickethier beschreibt Musik als selbstständige Mitteilungsebene, die in Beziehung zu den bildlichen Darstellungen tritt und dabei spezifische Bedeutungen evoziert und akzentuiert. Auch hier kann die Musikquelle synchron oder asynchron eingesetzt werden. Sie dient der Unterstützung des Realismuseindrucks und verschärft die Wahrnehmung auf das Bildgeschehen. Das Gezeigte wird mit emotionalen Qualitäten ausgestattet und unterstreicht eine bestimmte Deutungsweise. Musik als stimulierender Hintergrund ergreift so die direkte Aufmerksamkeit des Zuschauers und führt zur unmittelbaren Einbindung seiner Gefühlswelt, die durch visuelle Anknüpfungspunkte und ihrer Bedeutungsproduktion die erweckte Emotionalität strukturieren. Ihre Wirkungsweise wird dort deutlich, wo sie gekonnt ins filmische Geschehen eingeflochten ist. Dabei wird ihre Eigenschaft als ein Element der filmischen Gestaltung und nicht als eigenständiges Objekt der Wahrnehmung hervorgehoben (Vgl. Hickethier 2001: 98).

Mikos bezieht sich in seinen Ausführungen auf Claudia Bullerjahns erstelltes Kategorienmodell, die Filmmusik in dramaturgische, narrative und strukturelle Funktionsweisen unterteilt.

Unterstützt Musik die Spannungsdynamik in einem Film spricht man von ihrer dramaturgischen Funktion. Dazu zählt ebenso die musikalische Untermauerung der seelischen Befindlichkeiten des Schauspielers.

Wenn dieser z.B. in melodramatischen Erinnerungen schwelgt, oder um Gefühle und tiefe Emotionen wie Liebe, Tod und Trauer zu symbolisieren. Subjektiv empfundene Gefahr und Angst als auch Visionen und Träume finden hierbei ebenso musikalische Unterstützung und führen zu Identitätsstiftenden Beziehung zwischen Zuschauer und Akteur. Von einer narrativen Funktion spricht man, wenn die Filmmusik unterstützend auf die Erzählung wirkt, oder diese kontrapunktisch kommentiert. Letztere erzeugt dabei eine kritische und ironische Distanzierung zu dem Gezeigten und schafft so eine innere Dynamik im Rezipienten, die sich zwischen emotionaler Erregung und rationaler Abgrenzung bewegt. Bestimmte Zeitbezüge, die durch Musikgenres hergestellt werden, spielen dabei ebenso im Rahmen der narrativen Funktionsweise eine wesentliche Rolle. In diesem Zusammenhang stellt auch die Vermittlung regionaler wie nationaler Zugehörigkeiten eine wichtige Funktion dar, die durch stereotyp erscheinende Instrumente transportiert werden. Die emotionale Aufwertung von Landschaft, die den Zuschauer in eine bestimmte Gefühlslage versetzt, spielt insbesondere in nationalistischen Diskursen eine besondere Rolle. Einen weiteren Punkt stellen musikalische Leitmotive dar, die auf wiederkehrende Handlungen verweisen. Sie können auch das wiederholte Auftreten einer Filmfigur begleiten, wodurch Stereotypisierungsvorgänge untermauert und unbewusst gefestigt werden. Eine strukturelle Funktion erfüllt die Musik, indem sie Schnitte, einzelne Einstellungen oder Bewegungen hervorhebt.

7.1.4.1 Analyse der Filmfiguren

Die Wichtigkeit der Analyse von Personen und Charaktere verdeutlicht sich nach Mikos insbesondere in der Relevanz zweier Bezugspunkte. Die repräsentierten Personen sind als Handlungs- und Funktionsträger wesentlich für die Dramaturgie und die narrative Struktur eines Films. Da die Geschichte zumeist aus der Perspektive einer Filmfigur dargelegt wird, spielen darauf aufbauende Rollenzuschreibungen und Interaktionsstrukturen eine wesentliche Rolle und bilden das Wahrnehmungszentrum eines jeden

Films. Die Wahrnehmung der dargestellten Charaktere durch das Publikum steht dabei in engen Zusammenhang mit den in der Gesellschaft und Lebenswelt der Zuschauer zirkulierenden Bedeutungen und Konzepten von Selbst, Individuum und Identität sowie hinsichtlich normativen moralisch-ethnischen Regeln des Zusammenlebens. So findet über die Filmfiguren eine Verständigung über Identitäts- und Rollenkonzepte innerhalb einer Gesellschaft statt und liefern dem Rezipienten Bilder und Vorstellungen subjektiver Positionierungen und Möglichkeiten der Identitätsbildung innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges (Vgl. Mikos 2003: 46f).

Faulstich unterscheidet im Wesentlichen zwischen Haupt- und Nebenfiguren, wobei der Protagonist bzw. die Protagonistin als zentrale Figur die wichtigsten handlungsbezogenen Entscheidungen trifft, somit als Schlüsselfigur die Handlung in sich zusammenhält (Vgl. Faulstich 2002: 95). Die Nebenfiguren können einerseits ausgelassen werden ohne dabei den Film unmöglich zu machen, dienen aber auch der Kontrastierung und Beschreibung der Hauptfigur und dürfen in diesem Zusammenhang nicht mit dem so genannten Antagonisten, also dem Gegenspieler der Hauptfigur gleichgesetzt werden (Vgl. Mikos 2003: 156).

Zu erwähnen ist diesbezüglich Faulstichs Unterscheidung zwischen ein- und mehrdimensionalen Charakterisierungen von Filmfiguren. Eindimensionale bzw. flache Filmfiguren sind meist typisiert und treten als Nebenfiguren auf. Haben in dieser Hinsicht nur eine zweitrangige Bedeutung für die so genannte Filmmessage. Mehrdimensionale bzw. runde Figurendarstellungen sind der Person des Protagonisten vorbehalten und durch zwei Merkmale gekennzeichnet. Einerseits durch eine gewisse Komplexität an Eigenschaften, die auch Gegensätze und Widersprüchlichkeiten in sich tragen und die Person dadurch erst lebendig erscheinen lassen. Weiters wird sie in Laufe der Filmhandlung meist begleitet von einer persönlichkeitsmäßigen Veränderung. So z.B. der Versager, der zum Held wird oder umgekehrt oder das Mädchen, das sich zur Frau entwickelt. Diesbezüglich unterscheidet Faulstich auch zwischen dynamischen Figuren im Unterschied zu statischen (Vgl. Faulstich 2002: 99).

Durch die spezifischen Figurenkonstellationen werden bereits Hinweise auf die filmische Bedeutung ersichtlich, die sich dabei auch auf die Vermittlung ideologisch gestützter Zeichen und Aussagen beziehen können.

Darüber hinaus werden an ihnen gewisse Stereotypisierungen vollzogen, die bestimmte Normen und Werte transportieren. Faulstich erwähnt klassische Paarungen wie beispielsweise Liebhaber und Geliebte, Verbrecher und Detektiv, der Gute und der Böse, der Reiche und der Arme, Herr und Diener u.a. aus denen sich die filmische Dramaturgie entfaltet.

Insbesondere im melodramatischen Genre des nationalen Kino Mexikos steht die Figuren-Konstellation zwischen Mann und Frau als Liebesbeziehung im Zentrum der Narration, über die wesentliche gesellschaftlich genormte Moralvorstellungen kommuniziert werden. Für die Ethnizitätsfrage fundamental ist Repräsentation der Figuren als soziale Wesen, ihre Einbettung in ein bestimmtes soziales Umfeld. Das spezifische Setting verweist dabei auf grundlegende Informationen zu gesellschaftlichen Verhältnissen und damit zusammenhängende Bedeutungen zu Geschlecht, Alter, Beruf, Milieu usw. Charakteristisch insbesondere für das mexikanische Kino dieser Epoche sind das Staraufgebot und ihr Publikumseinfluss. Das wiederkehrender Einsetzen bekannter Persönlichkeiten als stets gleiche Rollentypen erleichtert nicht nur Identifikationsmechanismen sondern auch den Aspekt des emphatischen Einfühlens in die emotionale Welt der Protagonisten, auf dessen Basis der populäre Erfolg im speziellen das melodramatische Genre beruht.

7.2 Herangehensweise

In meiner folgenden Filmanalyse möchte ich den Fokus sowohl auf die Erhebung quantitativer wie qualitativer Bedeutungselemente setzen und in einer gegenseitigen Ergänzung einsetzen.

In Zusammenhang mit meiner Forschungsfrage nach der spezifischen Repräsentationsweise des Indigenen, die über die propagierten Vorstellungen des Indigenismus eine entscheidende Rolle bezüglich der Konstruktion nationaler Identität zugeschrieben wird, kann die Vorgehensweise der Inhaltsanalyse einen nützlichen Beitrag leisten. Ihr Fokus auf wiederkehrende und regelmäßig erscheinende Merkmale ermöglicht dabei die Erfassung von Stereotypisierungen und ihrer Analysierbarkeit. Die Häufigkeit dargestellter Elemente verweist gleichzeitig auf den größeren Rahmen der diskursiv hergestellten Konstruktion nationaler Identitätsvorstellungen.

Durch wiederholte Darstellungsweisen werden Diskurse produziert. Sie schaffen dabei gleichzeitig eine kognitiv hergestellte Fixierung im Rezipienten, die deren Wahrnehmungsqualität beeinflussen. Wiederholungen erzeugen notwendige Reduktionen sozialer Realitäten, um fiktive Vereinheitlichungen zu erzielen, die durch die dargelegte Inhaltsanalyse wiederum aufgeschlüsselt werden kann.

Das hermeneutische Analyseverfahren auf der anderen Seite ermöglicht einen schärferen Fokus auf die einzelnen Filmwerke und deren verschleierte Bedeutungssphären, die über die Miteinbeziehung des sozialen Kontextes ein erweitertes und konkreteres Filmverständnis bietet. Die methodische Betrachtungsweise des Films als eine Form von Text verbindet sich dabei mit den ausführlichen theoretischen Erläuterungen zu Semiotik sowie den diskursiven Ansatz des Konstruktivismus und ermöglicht, deren konkrete und aufschlussreiche Umsetzung.

Hinsichtlich der Frage nach der Repräsentationsweise ethnizitärer Beziehungen spielt an dieser Stelle die Bedeutung spezifischer Figurenkonstellationen eine wesentliche Rolle. Zuschreibungen von Merkmalen und Eigenschaften erlangen über die Konzipierung von Beziehungsformen konkrete Bedeutung und verdeutlichen dadurch Vorstellungen nationaler Identität. Die individualisierte Darstellungsweise verweist dabei auf die damit verbundene Notwendigkeit der konstruierten Auffassung eines innergesellschaftlichen Anderen bzw. Fremden und enthüllen so gleichsam die spezifische Betrachtungsweise auf die indigene Bevölkerung und Kultur.

In Ergänzung dazu möchte ich durch meine filmische Auswahl, die sich sowohl auf den Regisseur als gleich bleibende Konstante bezieht als auch denselben historischen Entstehungsrahmen aufweist, meine filmische Kontextualisierung durch Heranziehung der biographischen sowie soziologischen Filminterpretation in aufschlussreicher Weise darlegen. Sie sollen dabei der konkreten Filmanalyse vorangestellt werden, um ihren notwendigen gesellschaftlichen Bezugsrahmen darzulegen. Beide Komponenten beziehen sich gleichsam auf den historischen Entstehungskontext und deren sozialen Begebenheiten. Stilistische Einflüsse in der Konzeption eines eigenständigen und authentischen nationalen Kinos spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle wie die Betrachtungsweise auf Intention, Absicht und politische Positionierung des Regisseurs.

8 Inhaltliche Darstellung und Sequenzanalyse der ausgewählten Filmbeispiele

8.1 Biographische und soziologische Filminterpretation

Emilio (El Indio) Fernández, gilt als einer der bekanntesten Regisseure der *época de oro* in Mexiko und stellt den gleich bleibenden Bezugspunkt meiner filmischen Auswahl dar, auf dem ich meine *biographische und soziologische Filminterpretation* aufbauen möchte. Selbst indigener Herkunft widmete er sich stilistisch wie thematisch dem kulturellen Projekt des mexikanischen Staates und seiner nationalistischer Vorstellungen. Seine Absicht als Filmemacher war es in diesem Sinne:

„(...) to neutralize Hollywood`s influence and to dramatize Mexico´s past and present in order to portray what he believed was an authentic national identity. He elevated the Indians to mythic stature, romanticized their lives, and, following the model of the earlier films, linked the meaning of *lo mexicano* visually and narratively to Mexico`s indigenous roots“ (Hershfield 1999: 87).

Unter seiner Regie wurde der Indigenismus filmisch zelebriert und fand, von meiner Filmauswahl abgesehen u.a. auch in *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946) und *Maclovía* (1948) seine populäre Repräsentationsweise.

In einem nostalgischen Rückblick gilt er für viele als Vater des mexikanischen Kinos und war wesentlicher Initiator für die Wiederbelebung des indigenistischen Genres.

Sein filmisches Schaffen gab dem mexikanischen Kino ein authentisches stilistisches Selbstbild, das sich aus dem Zusammenwirken zweier cinematographischer Stränge etablierte. Seine Narrationsweise zeigt einen prägenden Einfluss des nordamerikanischen Hollywood Kinos, das neben seiner ökonomischen Macht zudem aufgrund Fernández` langjähriger Ausbildung auf die mexikanische Filmästhetik einwirkte.

Als fundamentale Inspirationsquelle für das indigenistische Genre galt jedoch der russische Filmemacher Sergej Eisenstein. Durch sein unvollendetes Werk *Qué viva México!*, entstanden während eines längeren Aufenthalts in Mexiko, gab er den entscheidenden Impuls, der dem mexikanischen Kino inhaltlich wie stilistisch zu seiner cinematographischen Authentizität verhalf.

Joanne Hershfield beschreibt dabei seine filmische Herangehensweise „as an ethnography staged as a fiction film“ (Grant, Sloniowski 1998: 57). Als Synthese zwischen ethnographischem Dokumentarfilm und historischen Revolutionsepos inszeniert, vermittelte er darin sein Anliegen die Widersprüchlichkeit des postrevolutionären Mexikos bildlich zu repräsentieren. Mit der Unterstützung namhafter Kulturschaffender wie Diego Riveras und David Alfaro Siqueiros versuchte er auf Basis einer ethnographischen Studie die unterschiedlichen Kulturmerkmale gegenüberzustellen. Seine Darstellungsweise zeichnete dabei ein facettenreiches Bild Mexikos, das sich aus der ambivalenten Präsenz präkolumbianischer und moderner Elemente zusammensetzt. Karfreitags-zeremonien und Feierlichkeiten zu Ehren der Jungfrau von Guadalupe werden gleichsam mit indigenen Beerdigungsrituale und den karnevalesken Totengedenktagen der *Día de muertos* repräsentiert und vermitteln die Koexistenz unterschiedlicher Glaubensbezüge und deren Synkretismen. Traditionelle Stierkämpfe werden bildlichen Analogien zur Revolution gegenübergestellt. Auflehnende *peones* und der darauf folgende Niederschlag ihres Aufstandes, stilisiert sie als revolutionäre Märtyrer. Eindrucksvolle Bilder von Überresten der Mayakultur verdeutlicht die kulturelle Zäsur des Kolonialismus. Die Darstellung einer unberührten und ursprünglich anmutenden Natur wird einem barocken und prächtigen Stadtbild entgegengestellt und bringt die Koexistenz der damit verbundenen Lebenswelten zum Ausdruck. Das wesentliche Leitmotiv in *Que viva México* gilt der Inszenierung von Leben und Tod. Ersteres wird in einen direkten Bezug zum nachrevolutionären Mexiko und dem einfachen, armen Volk gesetzt, der Tod auf der anderen Seite symbolisiert die alte Bourgeoisie, den Klerus. Die facettenreiche Darstellung einer durch kulturelle Widersprüchlichkeiten charakterisierten mexikanischen Nation, wird dabei über die Aufbruchstimmung der postrevolutionären Phase und deren Blickwinkel begleitet. Der weit gespannte historische Bogen verbindet die Kontrastierung beider kultureller Lebenswelten mit der Gegenwart und bewirkte eine bewusste Hervorhebung der indigenen Bevölkerung (Vgl. Grant, Sloniowski 1998: 60-63).

Neben dem filmischen Leitmotiv des Verhältnissen von Leben und Tod, betont Hershfield in Bezugnahme auf Judith Mayne Eisensteins zugrunde liegende inszenierte Darstellungsweise von geschlechtlicher Differenz. Diesbezügliche Konstruktionsweisen organisieren sich dabei rundum die Qualitäten von abstrakt versus. konkret bzw. passiv

versus aktiv und werden genderspezifischen, als „natürlich“ geltende Bedeutungszuschreibungen unterworfen (Vgl. Grant, Sloniowski 1998: 59).

Seine bereits kurz angedeutete Montagetechnik, auch als „Intellektuelle“ bzw. „Montagetechnik der Attraktionen“ bezeichnet, beruht auf einer kontrastreichen und durch eine spezifische Rhythmik gekennzeichnete Aufeinanderfolge von Bildern. Diese technische Vorgangsweise der Bildmontage und ihre subtile Ausdruckskraft dienen dabei der visuellen Vermittlung politischer Erkenntnisse.

Eisenstein lieferte der mexikanischen Nation ein authentisches Selbstbild, indem er sich einer Symbolsprache bediente, die erstmals die indigene Lebenswelt glorifizierte und sie als Identität stiftendes Moment ins Zentrum des visuellen Diskurses stellte. Die Mitarbeit Gabriel Figueroas als junger Kameramann ermöglichte dabei die Umsetzung der stilistischen Visualisierung unter der Regie Emilio Fernández. Die unterschiedlichen und vielseitigen Betrachtungsweisen auf die indigene Kultur wurden in den verschiedenen mexikanischen Filmwerken dieser Zeit herangezogen und hinsichtlich des nationalen Diskurses adaptiert.

Die in der revolutionären Aufbruchstimmung entstandene, spezifisch mexikanische Ästhetik des nationalen Kinos fungierte als eine mediale Ausdrucksform innerhalb des Repräsentationssystems der Popularkultur. Die *soziologische Filminterpretation* erweist sich hierbei als passende Herangehensweise um einige Eckdaten bedeutsamer Korrelationen zwischen den vermittelten Bedeutungskonstruktionen der Filmbeispiele und den sozio-politischen Kontext darzulegen.

Das indigenistische Genre verbindet sich dabei mit der Narrationsweise des Melodramas, dem so genannten Kino der Gefühle, über das verschiedene Vorstellungen des kulturpolitischen Diskurses vermittelt werden. Emilio Fernández bezieht sich in seiner Suche nach einer authentischen Repräsentationsweise des *lo mexicano* auf die vorherrschenden nationalen Ideologien der *Mesitaje*, des *Indigenismo* und *Hispanismo*, welche die mexikanische Nation in der postrevolutionären Phase definierten. Die soziale Neu- bzw. Aufwertung der indigenen Lebenswelt zeigt sich dabei in ihrer Funktion als Repräsentanten der nationalen Vergangenheit. Innergesellschaftlich werden sie nach wie vor als Vertreter der untersten sozialen Schicht innerhalb der sozioökonomischen Sphäre gezeigt.

Die filmischen Darstellungen sozialer und ethnischer Differenzierung werden über verschiedene Kategorien wie Kleidung, Sprache, Religion oder der Repräsentationsweise sozialer Gemeinschaftsformen zum Ausdruck gebracht. Die Aspekte von *Rasse* und *Klasse* erscheinen hierbei als gleichbedeutend und werden mit spezifischen moralischen Charaktermerkmalen in Verbindung gebracht. Innerhalb der sozialen Beziehungslandschaft wird die indigene Gemeinschaft als arm aber ehrwürdig, gleichzeitig auch fügsam, fromm und unterwürfig dargestellt. Kreolische Repräsentanten zeigen sich wohlwollend, überlegen und großzügig. Die Figur des Mestizen hingegen verkörpert oftmals schlechte und ausbeuterische Charaktereigenschaften, wobei seine Repräsentationsweise speziell auf die indigene Aufwertung innerhalb der mestizischen Identitätskonzeption abzielt (Vgl. Hershfield 1999: 88). Inspiriert von Eisensteins vielseitiger Darstellungsweisen der indigenen Bevölkerung wurden die mexikanische Folklore, Landschaft und präkolumbiansche Kunst gleichsam verherrlicht wie indigene Kleinbauern und Landarbeiter.

Die indigene Lebenswelt wird über ihre bedeutsame Verknüpfung mit der Vergangenheit zum Symbol der mexikanischen Nation erklärt, gleichsam als relativ resistent und hinderlich für den Modernisierungsprozess betrachtet. Diese Diskrepanz bewirkt ein in den visuellen Diskurs hineinwirkendes Spannungsverhältnis und mündet in eine ambivalente Repräsentationsweise. Dies schließt auf eine gewisse Offenheit hinsichtlich unterschiedlich gelagerter nationaler Identitätskonstruktionen und offenbart dabei die Funktionsweise des Indigenismus als Instrument nationaler Vorstellungsweisen.

Verschiedene fundamentale Aspekte der Strukturpolitik zeigen in den Werken Fernández` unterschiedliche Präsenz. In allen drei Filmen wird dabei das Verhältnis zu Land und Territorium auf symbolischer Ebene oder direktem thematischen Zusammenhang vermittelt. Im Zentrum der unterschiedlichen Darstellungsweisen steht die aufwertende Integration der indigenen Bevölkerung in das nationale Gefüge.

8.1.1 Inhaltsangabe zu *Río Escondido*:

Río Escondido, 1948

Regie: Emilio Fernández „El Indio“

Genre: ländliches Melodrama

Länge: 110 min.

Río Escondido (Verborgener Fluss) stellt die fundamentalen Bereiche, der Bildung, Erziehung und politische Aufklärungsarbeit in den Mittelpunkt seiner filmischen Handlung. Stadt und Land werden in Bezug zueinander gesetzt, indem unter dem Aspekt der Reise die propagierte Integration der Peripherie angedeutet wird. Nationaler Idealismus unter revolutionärem Legat wird dabei ebenso vermittelt wie die Unerlässlichkeit von Erziehung um gesellschaftlichen Wohlstand und Fortschritt zu erlangen. Über die Hervorhebung sozialer Verantwortung und Gerechtigkeit wird der Sinn für Gemeinschaft und die damit zusammenhängende Notwendigkeit nationaler Vereinheitlichung betont.

Die Protagonistin und Lehrerin Rosaura Salazar, wird vom Präsidenten höchst persönlich berufen und bekommt den speziellen Auftrag in einem entlegenen Dorf die Schule wieder aufzubauen um den dortigen Menschen Hoffnung und Lebensqualität zu schenken und den Kindern die Wichtigkeit der Bildung zu vermitteln.

In der Hauptstadt Mexico City angekommen, begibt sie sich ehrfürchtig aber willensstark in den Präsidentenpalast und nimmt in tiefem Respekt und Dankbarkeit den persönlichen Auftrag des Präsidenten entgegen. Aufgrund einer Herzkrankheit körperlich geschwächt macht sich Rosaura voller Idealismus auf die Reise in das nördlich gelegene Dorf. Während ihrem langen Fußmarsch, trifft sie nach einem erschöpften Zusammenbruch auf den Jungen Arzt Felipe Navarro, der sie alsbald umsorgt und bis zur Ankunft in *Río Escondido* begleitet. Auch er befindet sich in nationaler Mission und leistet seinen Sozialdienst in verschiedenen entlegenen Dörfern.

Regino Sandoval ist der autoritäre, gefühlskalte und trunkene Landbesitzer und Patron des Ortes. Zusammen mit seinen getreuen Vasallen herrschen sie über das Dorf und seine Bewohner, die ihren nutzlosen und selbstsüchtigen Machenschaften hilflos ausgesetzt sind. Sie leiden unter Wasserknappheit während die Privatzisterne Sandovals überfüllt ist. Die Schule dient als Pferdestall. Rosaura ist sich der fatalen Lage schnell bewusst und tritt der dominanten Männergemeinschaft entschieden und mutig entgegen.

Trotz respektloser und gewaltvoller Ablehnung ist sie fest entschlossen zu bleiben. Schnell wird ihr klar, dass das Dorf zudem an dem Ausbruch eine Pockenepidemie leidet. Als eine Frau an den Folgen dieser Krankheit stirbt erbarmt sich Rosaura ihrer zwei verwaisten Kinder und nimmt sie in ihre Obhut. Ins Dorf zurückgekehrt versucht Felipe Navarro Rosaura zu unterstützen und gegen die Epidemie anzukämpfen. Beide stoßen auf vehemente Abwehr Regino Sandovals, bis zu dem Moment als auch er von der Krankheit heimgesucht wird. Angstvoll und unterwürfig lenkt er ein, um von Felipe behandelt zu werden und erlaubt die Umsetzung ihrer staatlichen Aufträge.

Die Schule wird eröffnet, Rosaura beginnt ihren Unterricht und Felipe klärt die Bewohner von der Gefahr des verschmutzten Wasser auf. Als Sandoval beginnt ein Auge auf Rosaura zu werfen legt er Felipe nahe den Ort zu verlassen und zeigt sich einsichtig. Um Rosaura für sich zu gewinnen organisiert er ihr eine schöne und sehr komfortabel eingerichtete Bleibe. Sie bemerkt jedoch nach anfänglichen Gutglauben seine eindeutige Absicht und fühlt sich in ihrer Würde zutiefst verletzt. Bei einem Besuch in der Schule wird er von ihr zurechtgewiesen und vor den Kindern gedemütigt. Ungemein im Stolz gekränkt von dieser Abfuhr verfällt Sandoval dem Alkohol. Die dörfliche Situation beginnt sich zu verschärfen. Zusehens werden die Bewohner von der Wasserknappheit bedroht. Sandoval benutzt seine Kontrolle über die Wasserressource, um die Hilfe des Pfarrers in seinem Wunsch einer Vermählung mit Rosaura zu erzwingen. Als das Ausbleiben eines erlösenden Regengusses ihren adoptierten Jungen zu den Wasserreserven Sandovals treibt, wird er von ihm ohne zu zögern getötet. Der letztendliche Aufstand des Dorfes wird eingeleitet, nachdem Sandoval eines Nachts in das Gemach Rosauras einbricht um sie zu vergewaltigen. Als sie ihre Waffe zückt und ihn aus Notwehr erschießt beginnen sich die Bewohner mit brennenden Fackeln zu formieren. Indem sie auch die übrigen Vasallen umzingeln und töten wird die dörfliche Befreiung von der autoritären Führerschaft vollendet. Erlöst von ihrem erbitterten Kampf bricht Rosaura erschöpft und ermüdet zusammen. Felipe Navarro ist wieder zur Stelle, spricht jedoch offen die hoffnungslose Lage ihrer Genesung aus.

Nachdem der ersehnte Brief des Präsidenten eintrifft, in dem sie seine anerkennende Absolution erhält, wird sie von ihrem Seelenleid befreit und stirbt mit leuchtenden Augen an der Seite Felipes.

8.1.1.1 Sequenzanalyse

Erste Sequenz (2:43 – 15:49)

Vermittelte Zeichen: Glorifizierung der Großstadt, Repräsentation starken zentralen Staates, Aktivität und Bewegung, Gegenüberstellung zu verunsicherter jedoch willensstarker *campesina*,

Die Kameraeinstellung schweift mit weitem Schwenk über den Hauptplatz (Zócalo) von Mexico City und endet mit einem kurzen Standbild auf den Präsidentenpalast (Palácio nacional). Mit den offiziellen Regierungsschreibern in den Händen läuft Rosaura entlang der Mauern des Regierungsgebäudes, vorbei an geschäftigen Männern mit Anzug und Hut.

Vor dem Regierungsgebäude hält sie inne und blickt zur wehenden mexikanischen Flagge an der Spitze des Gebäudes. Sie überquert verloren den weiträumigen Innenhof. Eine männliche Stimme aus dem Off, die als Geist der Unabhängigkeit zu ihr spricht beginnt sie von diesem Zeitpunkt an bis zur Tür des Präsidenten zu geleiten. Vorbei an den *Murales* großer Nationalkünstler an den Wänden des pompösen Stiegenaufgangs erzählt ihr die Stimme von den bildlichen Inhalten, den nationalen Befreiungshelden und vermittelt einen weit zurückreichenden Überblick von der Geschichte Mexikos, insbesondere seiner indigenen Wurzeln.

In der Empfangshalle angelangt kommt ihr eine Gruppe von Lehrer aus dem Präsidentenzimmer entgegen. Da sie als *Campesina* einen weiten Weg bis zur Hauptstadt zurückgelegt hat verpasste sie das offizielle Treffen, wird jedoch nach kurzer Rücksprache vom Wachmann in das Präsidentenzimmer geleitet.

Der Präsident selbst wird in mystischer, unnahbarer und überhöhter Weise dargestellt. Er erscheint als Schattenfigur an der Wand oder wird von seiner Hinterseite im Gespräch mit Rosaura repräsentiert.

Heroisch, erhaben und religiös anmutend, vermittelt er Rosaura ihre große Mission und Funktion als Lehrerin für die mexikanische Nation, *nuestra patria* (unser Heimat- bzw. Vaterland). Ehrfürchtig, stolz und mit tiefer Dankbarkeit verlässt die den Saal des Präsidenten.

Vor der Türe warten bereits die Ärzte auf ihr Treffen. Sie wird vom jungen enthusiastischen Felipe Navarro ein wenig gerempelt und bricht daraufhin zu Boden.

Ein ihr bekannter älterer Arzt erfährt von ihrer Mission und rät ihr aufgrund seines Wissens über ihre Herzkrankheit strickt von dieser Reise ab. Unbeirrt zeigt sie trotz mahnender Worte ihren Willen für ihren besonderen Auftrag.

Nach ihrer Verabschiedung sprechen beide Herren kurz über sie, wobei der ältere Arzt mit Traurigkeit ihren bevorstehenden Tod prophezeit.

Zweite Sequenz (15: 50 – 21:49)

Vermittelte Zeichen: Reise, karge, heroische Landschaft, Weite, Abgeschiedenheit, körperliche Schwäche der Frau

Die Darstellung der langen Reise steht im Mittelpunkt dieser Sequenz und wird mit der totalen Einstellung von einem Bahnhof in Mexiko City eingeleitet.

Eilig läuft Rosaura zu den Bahngleisen. Der Zug ist bereits in Bewegung. Ein Schild mit der Aufschrift *Tren a Ciudad Juarez* verdeutlicht die Fahrt Richtung Norden.

Auf den Weg in Richtung Grenzstadt verlässt sie den Zug und beobachtet kurz seine Weiterfahrt. Die Landschaft ist karg und trocken, wirkt einsam und verlassen. Zu Fuß quält und kämpft sie sich durch flache und trockene Plateaus. Der Himmel und das Wolkengebilde wirken eindringlich und drückend, dann wieder sonnig und malerisch. Ihre Kleidung kontrastiert sie von der sandigen flachen Landschaft und betont die endlose Weite der kargen Natur. Die Kameraperspektive verortet sie des Öfteren an der Horizontlinie sandiger Hügel. Inmitten der landschaftlichen Weite verliert sich die Gestalt Rosauras, ihr Fußmarsch wirkt endlos und Kräfte zerrend. Zwischen Kakteen und Gestrüpp bricht sie alsbald erschöpft zusammen.

In totaler Einstellung wird der junge Arzt Felipe Navarro eingeblendet. Er reitet auf einem Pferd entlang des Horizonts und erblickt Rosaura. Er nähert sich ihr und beginnt sofort ihren Gesundheitszustand zu überprüfen. Bald darauf ist sie wieder bei Bewusstsein. In halbtotale Einstellung und Untersicht wird der beginnende Dialog eingeleitet, in der er ihr von der Weiterreise abrät. Sie reißt sich entschlossen los und geht ihm voraus.

Beide wandern einen steilen Hügel bergab. Durch die Weite des Himmels und der Kargkeit des trockenen unfruchtbaren Bodens, wirken ihre Figuren unbedeutsam klein und hilflos. Die Landschaft wird in ihren Erscheinungsformen glorifiziert, ihre Schönheit scheint alles zu überstrahlen, gleichzeitig wirkt sie allmächtig und unheimlich.

Die letzte Einstellung dieser Sequenz zeigt sie an der Eingangsmauer zum Dorf *Rio Escondido*. In der Einstellung des Weitwinkels begibt sich Rosaura Richtung Dorfmitte.

Dritte Sequenz (21:51 – 39: 03)

Vermittelte Zeichen: mestizischer Dorfpatron als Widersacher, *Machismo*, Alkohol, Gleichgültigkeit, Abgeschiedenheit, Krankheit

In dieser Sequenz wird die Stimmung im Dorf vermittelt, in dem der Landbesitzer Regino Sandoval den Ton angibt. Umzingelt von seinen getreuen Vasallen, lässt er sich in überheblicher Selbstüberzeugung von einem engagierten Fotografen ablichten. Der Stereotyp des mexikanischen Machos wird über seine Person Versinnbildlicht.

Die Kameraperspektive befindet sich in Übersicht. In einer weitwinkeligen Einstellung wird das Geschehen am Dorfplatz abgelichtet. Sandoval versucht sich zu Pferd und mit prahlerischer Manier vor dem Fotografen heldenhaft zu repräsentieren.

Als er plötzlich stürzt reagiert er überzogen gereizt und beginnt auf das Pferd einzuschlagen. In diesem Moment stößt Rosaura auf den Dorfplatz. Sofort geht sie dazwischen und stoppt seine wütenden Schläge, worauf sie selbst brutal zu Boden gestoßen wird. Daraufhin gemahnt ihn ein älterer Herr für sein Verhalten. Wütend nähert er sich dem Herrn, an dem er sodann seine Aggression durch zwei brutale Ohrfeigen entlädt.

Nach einem Gespräch mit dem Herrn, der daraufhin das Dorf verlässt, begibt sich Rosaura auf die Suche nach der Schule.

Beim Schulgebäude selbst angekommen, erfährt sie von dessen Umfunktionierung zu einem Pferdestall. Daraufhin fragt sie nach dem Dorfvorsteher und wird weiter zur Dorfkneipe geschickt, die überfüllt ist von Sandoval und seinen Männern. Sie betont, dass sie in ihrer Funktion als Lehrern vom Präsidenten geschickt wird. Sandoval antwortet abwertend und gleichgültig. Er verdeutlicht ihr die Sicherheit seiner dörflichen Macht, in der er sich durch die örtliche Abgeschiedenheit wiegt.

Die Sequenz endet mit der Beerdigung der an Pocken erkrankten Frau, die Übernahme der Fürsorge für die hinterbliebenen Kinder durch Rosaura und der Rückkehr Felipe Navarros als temporärer Dorfarzt. Rosaura und Felipe werden von Sandoval als Bedrohung seiner autoritär dörflichen Ordnung wahrgenommen.

Vierte Sequenz (39: 04 – 1:04:19)

Vermittelte Zeichen: Wandel, Schutz durch Kirche, Schicksal und Krankheit, indigene Bewohner als Tierherde, Bedeutsamkeit der Bildung, nationaler Stolz, Wiederherstellung der sozialen Ordnung, Abhängigkeit der Dorfbewohner durch Wasserknappheit

Diese Sequenz stellt den sozialen Wandel der filmischen Handlung in den Mittelpunkt. In der Phase der Veränderung und Aussichtslosigkeit werden Kirche und der Dorfpfarrer erstmals aufgesucht.

Die Vasallen des Dorfpatrons treffen in der Kirche ein. Pfarrer, Felipe, Rosaura und die verwaisten Kinder erfahren von der Erkrankung Sandovals.

Die Kameraeinstellung zeigt Sandoval aus leichter Übersicht. Schwer atmend liegt er in seinem Krankenbett. Felipe Navarro steht ihm gegenüber und blickt auf ihn herab.

Nun selbst von der Krankheit befallen, zwingt ihn Felipe als Bedingungen für seine Behandlung einerseits die Schule wiedereröffnen, sowie die Impfung des gesamten Dorfes zu bewilligen. Demütig und beängstigt von der tötlichen Gefahr seiner Krankheit, willigt er ein.

Die folgende Szene repräsentiert die gewaltsame Umgangsweise der Vasallen mit den Dorfbewohnern. Auf brutalste Weise, wie eine Herde von Tieren werden sie aus den Häusern gejagt, geschlagen und mit Lasso gefangen, um sie am Dorfplatz zusammenzutrommeln. Einige wollen aus Angst flüchten und werden erschossen. Chaos bricht aus. Rosaura läuft zum Pfarrer und fleht ihn an etwas zu unternehmen. Er bekennt sich hilf- und machtlos. Verzweifelt macht sie ihm den Vorschlag die Kirchenglocke zu läuten. Ehrfurchtsvoll kehrt Ruhe ein. Die Glocke bewirkt Vertrauen und die Dorfbewohner kommen friedlich am Dorfplatz zusammen. Sie formieren sich zu einer Schlange und werden sorgsam geimpft.

In der nächsten Szene wird die erste Schulstunde repräsentiert. Die Klasse ist voll und Rosaura wirkt verantwortungsbewusst und stolz in ihrer Aufgabe. Ihre Rede vor den Kindern ist erfüllt von nationalem Idealismus. Sie lobpreist den ersten indigenen Präsidenten Benito Juarez, der für ein unabhängiges Mexiko kämpfte, befreit von jeglicher Angst. Bildung und Erziehung sei unerlässlich um zuallererst das Land und die Dörfer wieder aufzubauen, deren zentrale Bedeutsamkeit für die mexikanische Nation hervorgehoben wird.

Die nächste Szene zeigt das Gespräch zwischen Sandoval und seinen Getreuen Anhängern, indem er sein Interesse an der neuen Lehrerin bekundet. Er begibt sich zur Schule, um Rosauras Unterricht zu beobachten und fasst einen Entschluss.

Am Dorfplatz klärt Felipe die Frauen des Ortes über die Lage des verschmutzten Wassers auf. Die Kamera befindet sich dabei auf gleicher Höhe mit den hockenden Bewohnerinnen, denen der junge Arzt Felipe aus leichter Erhöhung gegenüber sitzt. Sie beschwerten sich über die Wasserknappheit und Regino Sandoval, der reichlich davon besitzt um sich und seine Pferde zu versorgen.

Sandoval kommt zum Dorfplatz, und bittet Felipe um ein Gespräch. Daraufhin begibt er sich in die Kirche und betet kniend vor dem Altar unter den verwunderten Augen des Pfarrers.

Felipe und Sandoval begeben sich gemeinsam zu Rosaura und verkünden ihr die Abreise des Arztes.

In der letzten Szene überreicht Felipe Rosaura sein Abschiedsgeschenk.

Der Schluss der Sequenz zeigt in Detailaufnahme einen Revolver als Inhalt des Pakets.

Fünfte Sequenz (1:04:16 – 1:33:43)

Vermittelte Zeichen: Wasserknappheit führt zu Alkoholkonsum, Liebe durch Besitzdrang, Idealismus und Empathie wird Materialismus und Kontrolle gegenübergestellt, Verzweiflung und Glaube, Machtverlust folgt Gewalt, notwendige Leidensbereitschaft für sozialen Wandel

Die Einstellung aus normaler Kamerasicht zeigt den trinkenden Sandoval. Zwei seiner Vasallen stehen im Hintergrund und hören ihm zu. Sandovals Bemühungen um Rosaura für sich zu gewinnen werden ins Zentrum gestellt. Die zunehmend bedrohliche Wasserknappheit begleitet die Situation seines Umwerbens.

Sandoval führt Rosaura und den verwaisten Jungen zu der für sie bestimmten neu eingerichteten Bleibe. Sie ist angetan und angenehm überrascht bis sie am Nachtkästchen ein Bild und einen von ihm erfassten Brief entdeckt. Die Stimmung kippt als sie den Brief öffnet. Erzürnt begibt sie sich vor die Tür, weist ihn zurecht und beschimpft ihn. Sie fühlt sich in ihrer Würde als Frau und Lehrerin zutiefst verletzt und respektlos behandelt.

Trotz ihres Verbots begibt er sich in die Schule, worauf er von Rosaura vor der Klasse erniedrigt und gedemütigt wird. Sandoval verlässt mit entschlossener Miene die Schule und passiert eine Gruppe von Frauen, die mit leeren Kanistern in ihren Händen das Ende der Wasservorräte verkünden.

Männer wie Frauen begeben sich aus Not in die Kirche zum Dorfpfarrer. Er fordert sie auf gemeinsam zu Gott zu beten und in Form von Zeremonien die harte Prüfung durchzustehen. Sandoval stößt dazu und zieht den Pfarrer in ein Nebenzimmer an seine Seite. Er betont seine alleinige Kontrolle über die Wasserreserven und will die Hilfe des Pfarrers in seinem Vorhaben einer Vermählung mit Rosaura erzwingen. Er verweigert sich, worauf in Sandoval kraftvoll ins Gesicht schlägt. Der Pfarrer offenbart Sandoval seinen beginnenden Machtverlust, indem er den Schlag regungslos und stoisch hinnimmt.

Aus weitwinkiger Übersicht blickt die Kamera auf den Dorfplatz, wo die Bewohner mit den religiösen Zeremonien beginnen. Vorne weg eine Gruppe von Männern mit dem Kreuz Jesu in der Hand. Während eines Gesprächs zwischen Rosauras und dem Pfarrer, bricht plötzlich ein betrunkenener Junge vor dem Schuleingang zusammen. Grund dafür ist seine Trunkenheit, da er aufgrund der Wasserknappheit gezwungen ist *pulque*⁷ zu trinken.

Goyito, der in ihre Obhut genommene Junge, macht sich auf den Weg zu Sandovals Brunnen, um ein wenig Wasser stehlen. Dabei ertappt in der volltrunkene Sandoval, zögert nicht und erschießt ihn.

Während der Beerdigung und Trauerphase an der das gesamte Dorf teilnimmt, stößt Sandoval ins Geschehen und konfrontiert Rosaura vor der Kirche. Er gibt ihr indirekt die Schuld an dem Tod des Jungen, da sie seine Gefühle nicht erwidert habe. Er hebt so seine Kontrolle über das Wasser als Druckmittel für ihre Liebe hervor.

In der nächsten Szene kündigt er seinen nächtlichen Besuch bei Rosaura und sein konkretes Vorhaben sie zu Vergewaltigen an. Vor der Schule angekommen, betritt er das Haus. Man hört zuerst Hilfeschreie dann einen Schuss. Sandoval erscheint wieder vor der Tür und steigt wankend die Treppen hinunter.

Rosaura taucht kurz darauf hinter ihm auf, tut ihres und ermordet Sandoval mit zwei Folgeschüssen. Seine Vasallen treten erschrocken zurück.

⁷ Bezeichnet ein alkoholhaltiges mexikanisches Nationalgetränk, das aus dem Fruchtfleisch von Agaven gewonnen wird.

Hinter der Szenerie formiert sich das gesamte Dorf mit Fackeln in den Händen, umzingeln auch die übrigen Dorftyrannen und ermorden sie. Rosaura kehrt zurück ins Haus und bricht neben dem ängstlich schreienden Säugling erschöpft zusammen.

Sechste Sequenz (1:33:44 – 1:42:41)

Vermittelte Zeichen: befreites Seelenleid folgt Krankheit, erfüllte Mission folgt Tod, Heldenhaftigkeit, Nationaler Idealismus wird in den Tod hinein – getragen, mystisch wirkende Absolution durch Präsidenten

Die letzte Sequenz repräsentiert Rosauras leidendes Ende. Felipe ist ins Dorf zurückgekehrt. Die erste Einstellung zeigt die Nahaufnahme ihres Oberarms, während Felipe ihr eine Spritze verabreicht. Der Pfarrer befindet sich mit im Zimmer und fragt nach ihrem Zustand. Beide begeben sich vor der Türe, worauf der Arzt die Aussichtslosigkeit ihrer Genesung verkündet.

Rosaura ist aufgewacht und hört aus dem Inneren seine Worte. Sie schreit verzweifelt auf, dass sie nicht sterben könne, da sie sich um den kleinen Säugling kümmern müsse. Nachdem Versuch sie zu beruhigen offenbart sie ihren verpflichtenden Wunsch dem Präsidenten einen letzten Brief zu schreiben. Sie verliert ihr Augenlicht, erkennt ihren baldigen Tod und erhofft selbst keine Genesung mehr.

Ein herbeieilender Reiter bringt den Antwortbrief des Präsidenten. Felipe öffnet ihn. Mit stolzen, huldigen Worten verkündet die Stimme des Präsidenten aus dem Off die erfolgreiche Vollendung ihrer Mission. Er lobpreist ihr Durchhaltevermögen, ihre Stärke und ihren nationalen Idealismus, die sie in dieser harten Aufgabe bewiesen hat. *Rio Escondido* ist durch sie wieder zum Leben erweckt worden und sei nun ein aktiver, integrierter Bestandteil Mexikos und seiner erstarkten nationalen Einheit. Seine Worte wirken religiös durchtränkt.

Seine erteilte Absolution bestätigt ihren Glauben an die Nation und bewirkt ihre Bereitschaft zu sterben.

Mit einer letzten Geste schließt Felipe ihr die Augen.

8.1.2 Inhaltsangabe zu *Flor Silvestre*:

Flor Silvestre, 1943

Regie: Emilio Fernández „El Indio“

Genre: Revolutionäres Melodrama

Länge: 94 min.

Der Handlungsmittelpunkt des revolutionären Melodrams *Flor Silvestre* (Wilde Blume) aus der sich die filmische Dramaturgie entfaltet, stellt die Liebesbeziehung eines Paares dar, die aus unterschiedlichen sozialen Milieus zusammengefunden haben. Umrahmt wird die filmische Narration von den Unruhen und Wirren der mexikanischen Revolution. Diese Phase des Wandels kennzeichnet das Aufeinanderprallen alter wie neuer Werte, die um die dramatische Liebesgeschichte abgehandelt werden. Der Film befasst sich mit dem grundlegenden Spannungsverhältnis zwischen Tradition, den damit zusammenhängenden Vorstellungen sozialer bzw. familiärer Ordnung und den propagierten revolutionären Idealen, die im Sinne einer neuen nationalen Ausrichtung die Notwendigkeit des sozialen Wandels hervorheben.

Der Film handelt von der Liebe zwischen José Luis, einem jungem Revolutionär und Sohn eines traditionsbewussten Großgrundbesitzers und Esperanza, die in armen Verhältnissen von Großvater großgezogen wurde und indigener Herkunft ist. Aufgrund der Umstände entschließen sie sich heimlich zu heiraten und in ein kleines entlegenes Landhaus zu ziehen. Die politische Stimmung im Land ist angespannt. Als an einem Abend, nach José Luis Fernbleiben vom familiären Abendessen ein befreundeter General seinen Vater Don Francisco besucht, wird er aufgrund eines veröffentlichten Zeitungsartikels von den revolutionären Aktivitäten seines Sohnes unterrichtet. Schockiert und erzürnt vom familiären Verrat seines einzigen Nachkommen befiehlt er seine treuen Diener Reynaldo und Nicanor Jose Luis unverzüglich zu ihm zu schicken. Nachdem sie ihn in seinem Landhaus vom erwünschten Treffen des Vaters informieren kommt es am darauf folgenden Tag zur ersten spannungsgeladenen Zusammenkunft. Beim traditionellen *Jaripeo*⁸ wird sein Vater Don Francisco mit der Nachricht ihrer Hochzeit konfrontiert, worauf er beginnt gegen seinen Sohn handgreiflich zu werden.

⁸ Traditionelle Festlichkeit bei der man, ähnlich zum Rodeo, sein Können als Pferdezüchter in unterhaltsamer Weise zur Schau stellt.

Er demütigt Esperanza, indem er sie aufgrund ihres sozialen Status von der Zuschauertribüne verweist. In ihrer Verzweiflung steigt sie alleine in eine Kutsche und flieht von der Festlichkeit. Getrieben von ihrer Aussichtslosigkeit kommt sie schwer zu Sturz und wird schwer verletzt und erschöpft in der großväterlichen Wohnung umsorgt. Trotz körperlicher Schwäche wird sie am Krankenbett von der strengen Mutter Josés aufgesucht und für die familiäre Demütigung verantwortlich gemacht. Sie verbietet ihre Beziehung und fordert Esperanza auf mit ihrem Großvater die Gegend zu verlassen und José Luis aus ihrem Leben zu streichen. Die herzerweichenden Worte Rosauras bringen Dona Clara in eine moralische Zwickmühle, der sie nur schwer standhalten kann.

Unterdessen beschließen Jose Luis und Ersperanzas Großvater während einem Gespräch in einer Kantine zur *hacienda* zu fahren, um in versöhnlicher Weise mit Don Fransisco zu sprechen. Provoziert respektlos behandelt durch die Trunkenheit seines Sohns, beginnt er jedoch auf ihn einzuschlagen und verweist ihn aus seinem Elternhaus. Die familiären Umstände bringen daraufhin die beiden getreuen Diener Nicanor und Reynaldo dazu um ihre Entlassung zu bitten. Sie fühlen sich mit José Luis aufgrund ihrer gemeinsamen Kindheit tief verbunden und ziehen nach der resignierten Einwilligung Don Fransiscos ins Landhaus des jungen Paares.

Als die Revolution ausbricht wird Don Fransisco vom selben befreundeten General aufgesucht, der ihm den freundschaftlichen Rat nahe legt das Land zu verlassen. José Luis auf der anderen Seite lehnt einstweilen seine Teilnahme an der Revolution ab, da Esperanza schwanger ist und er sie nicht alleine lassen möchte. Als er jedoch von der darauf folgenden Ermordung seines Vaters durch die Banditengruppe des Bruderpaares Ursulo und Rogelio Torres erfährt, will er Rache nehmen und zieht in den Kampf. Esperanza hat einstweilen ihren gemeinsamen Sohn geboren und bleibt vertrauensvoll im Landhaus zurück. Begleitet von Reynaldo und Nicanor versucht er die beiden ausfindig zu machen. Nachdem Reynaldo während Ursulos Fluchtversuch zu Tode kommt, wird er kurz darauf von José Luis in seinem Versteck entdeckt und zum Grab seines Vaters geschleppt, wo er aus Rache an seiner Ermordung erhängt wird.

Unterdessen hat sein Bruder Rogelio Esperanza und ihren Sohn in deren Landhaus als Geiseln genommen und ins Dorf gebracht. In einer Kantine wird sie von den feiernden und trinkenden Anhängern Rogelios umzingelt und gedemütigt.

Auf der Suche nach seiner Frau bittet Jose Luis seinen getreuen Kameraden um Hilfe, der sie ermüdet von den revolutionären Kämpfen ablehnt. Wissentlich um sein Schicksal begibt sich José Luis auf den Weg zu seiner Geliebten Frau. Nach seiner Gefangennahme bringen ihn die Anhänger Rogelios ins Dorfzentrum, wo er vor einer Ansammlung von dörflichen Bewohnern und den Augen Rosauras hingerichtet wird.

8.1.2.1 Sequenzanalyse

Erste Sequenz (00:02:10 – 00:16:29)

Vermittelte Zeichen: Liebe, Verbundenheit zur und Glorifizierung der Natur, Tradition, Familiäre Einheit, ethnisch bedingte Klassenunterschiede, revolutionäre Ideale

Die einleitende Szene wird als Rückblende auf die damaligen Geschehnisse dargestellt. Die Kamera schweift in weitwinkliger Einstellung über die landschaftlichen Gefilde. Esperanza und ihr in Uniform gekleideter Sohn befinden sich auf einer Anhöhe und genießen die schöne Aussicht. Sie erzählt von den damaligen Bedingungen, den *haciendas* und den unterdrückten *peones*, der unbezwingbaren Liebe zum Land, welche die Männer in den revolutionären Kampf getrieben hat und ihrer Liebe zu seinem Vater, José Luis.

In einer Überleitung wird ihre heimlich stattgefundene Hochzeit gezeigt. Vor der Kirche betont Jose Luis die Stärke ihrer Liebe und nimmt Esperanzas letzte Zweifel, die sie aufgrund ihrer unüberwindbaren sozialen Unterschiede äußert.

Auf der *hacienda* bemüht sich Esperanzas Großvater Melchor, vor Dona Clara kniend, um ihr Verständnis für das nahe Verhältnis der beiden und legt ein gutes Wort für seine Enkelin ein. Dona Clara gibt sich teilweise einfühlsam, aber auch abweisend. Sie bleibt bestimmt und vermittelt eindeutige soziale Grenzen.

In totaler Einstellung werden Don Fransisco, seine Frau und Tochter beim Abendessen gezeigt. Sie sind besorgt wegen José Luis Abwesenheit.

Als eine Gruppe von Reitern herbeieilt glaubt man an seine verspätete Ankunft. Es handelt sich jedoch um einen Regime getreuen General und Freund Don Fransiscos, der von Jose Luis Teilnahme an revolutionären Aktivitäten berichtet.

Don Fransisco ruft nach seinen Dienern Reynaldo und Nicanor, die hinter einem Fenster erscheinen und befiehlt ihnen seinen Sohn zu schicken.

Im Landhaus der frisch Vermählten werden sie herzlich empfangen. José bittet sie an seinem Tisch Platz zu nehmen. Aufgrund ihrer gewohnten sozialen Praxis reagieren sie verunsichert. Er verdeutlicht ihnen seine revolutionäre Ansicht sozialer Gleichheit und wiederholt sein gastfreundliches Angebot.

Vorsichtig bereiten sie die beiden auf den Zorn des Vaters vor. Jos teilt ihnen mit, dass sie am folgenden Tag zum *Jaripeo* erscheinen werden, um mit dem Vater zu sprechen. Die Kamera zoomt bis zur halbnahen Einstellung an Esperanza heran und zeigt ihre angstvolle Angespanntheit. Dabei wird bereits die Dramatik des bevorstehenden Ereignisses angedeutet.

Zweite Sequenz (00:16:30 – 00:23:03)

Vermittelte Zeichen: Bedrohung der familiären Einheit, Überschreitung ethnischer Grenzziehung, , Konfrontation der Generationen, Liebe und Respekt, Machismo, Überlegenheit zu Natur

Die empfundene Bedrohung der familiären Ordnung durch Don Fransiscos wird zum Ausdruck gebracht. Die spannungsgeladene Unüberwindbarkeit der sozialen Unterschiede stellt das Zentrum dieser Sequenz dar.

Ein Überblick der traditionellen Festlichkeit wird geschaffen. Mariachi- Musik, Knallkörper und exzentrische Darstellung der Reiterkünste vermitteln die ausgelassene Stimmung. Bewohner von benachbarten Dörfern strömen zum Fest und füllen den Zuschauerraum. Mit schwingenden Lassos werden die Pferde eingefangen, mit einem Brandzeichen versehen und anschließend so lang wie möglich beritten. Eine präsente, vollstimmige Sängerin begleitet das Geschehen.

José Luis und Esperanza erscheinen zum Fest und begeben sich auf die Tribüne, auf der sich seine Familie und der Pfarrer befinden. Jose begrüßt seine Mutter und bittet Esperanza Platz zu nehmen um einstweilen seinen Vater zu holen. Dieser macht sich unterdessen auf den Weg zu Esperanza. Die nahe Aufnahme zeigt Esperanzas Angst und Furcht. Sie wird erniedrigt und als *campesina* von der Tribüne verwiesen und verschwindet gedemütigt aus dem Zuschauerraum.

In leichter Untersicht wird die Konfrontation zwischen Vater und Sohn gezeigt. Jose teilt ihm mit, dass Esperanza seine Frau sei. Entrüstet von dieser Nachricht entsteht eine kurze Handgreiflichkeit. José entschuldigt sich bei Mutter und den übrigen Besuchern steigt die Tribüne hinab. Der Pfarrer erhebt sich und unterrichtet Don Fransisco davon, dass die Zweckmäßigkeit seines Besuchs der Übermittlung von ihrer Hochzeit diene. Er solidarisiert sich mit dem jungen Paar und schließt sich Jose Luis an.

Die nächste Einstellung zeigt Esperanzas überhastete Flucht auf einer Pferdekutsche. Mit überhöhter Geschwindigkeit kommt sie durch eine Unebenheit dramatische zu Sturz und verletzt sich schwer. Die Sequenz endet mit der überleitenden Großaufnahme des Kutschenrades, und seiner sich verlangsamenden Drehbewegung.

Dritte Sequenz (00:23:04 – 00:32:15)

Vermittelte Zeichen: soziale Macht und Ohnmacht der Frau, Verhältnis von Liebe und Vernunft, Verletzung moralischer bzw. sozialer Wertsetzungen, ethnische Grenzziehung

Die Intervention und Positionierung der Schwiegermutter Dona Clara stehen im Mittelpunkt,. Dabei wird ihre Beziehung zu Esperanza repräsentiert.

José Luis betritt das Zimmer, in dem sich Esperanza zusammen mit ihrem Großvater, dem Pfarrer und dem Arzt befindet. Er nähert sich dem Krankenbett und tröstet sie mit liebevollen Worten, die sie hoffnungsfroh erstrahlen lassen.

Don Melchor, José Luis und der Pfarrer befinden sich Nebenzimmer. Letzterer ermutigt sie doch in Ruhe als Vater und Sohn zueinander über die Gegebenheiten zu sprechen, worauf sie einwilligen und die Wohnung verlassen.

Unterdessen warten bereits Dona Clara und ihre Tochter in einer Kutsche darauf, Esperanza ungestört besuchen zu können. Als sich die beiden entfernen nähern sie sich der Wohnung und treten ein. Trotz des instabilen Zustands von Esperanza, verlangt Dona Clara fordernd nach einem Gespräch mit ihr.

Die Halbtotale zeigt Dona Clara stehend vor Esperanzas Krankenbett. Bestimmend vermittelt sie ihr von der Unmöglichkeit einer ehelichen Bindung mit ihrem Sohn. Ihre Lebenswelten seien zu verschieden. Sie sei bereits ich die Freiheit zu schenken damit sie mit ihrem Großvater die Gegend verlässt und José Luis aus ihrem Leben streicht.

Die Einstellung der Großaufnahme zeigt die tiefe Ergriffenheit Esperanzas und ihren Versuch die Liebe zwischen ihnen in den Vordergrund zu stellen. Dona Clara erweicht und zeigt letztendlich empathische Betroffenheit. Trotzdem besteht sie auf ihre Forderung und Esperanza willigt ein das Dorf mit ihrem Großvater zu verlassen. Erschöpft bricht sie daraufhin in ihrem Krankbett zusammen.

Verzweifelt und schuldbewusst ruft Dona Clara den Pfarrer zu Hilfe. Die letzte Einstellung zeigt sie herzerweicht und weinend über Esperanza gebeugt.

Vierte Sequenz (00:32:15 – 00:42:45)

Vermittelte Zeichen: Verbindung von Landschaft und Frau, Demütigung, familiärerer Kontrollverlust und Gewalt, Trunkenheit, Verbrüderung, indigene Solidarisierung mit revolutionären Idealen

Diese Sequenz stimmt bereits auf den Ausbruch der Revolution ein. José unternimmt einen letzten Versöhnungsversuch, zudem beginnen sich durch die Kündigung der beiden Diener relevante Loyalitäten zu bilden.

Aus leichter Untersicht und in halbnaher Einstellung wird der Dialog zwischen Don Melchor und Jose Luis dargestellt. Beide befinden sich in einer Kantine und sprechen über Esperanza und ihre Beziehung. Durch die Emotionalität des Gesprächs greifen sie immer wieder zum Schnapsglas und stoßen brüderlich an. Sie beschließen zur *hacienda* zu reiten, um sich mit Don Fransisco zu versöhnen und ihn von der Richtigkeit ihrer Vermählung zu überzeugen.

Begleitet von drei musizierenden Männern, in deren Lied (Flor Silvestre) sie die natürliche Reinheit der Person Esperanzas beschreiben, reiten sie trinkend durch die landschaftliche Weite.

In der *hacienda* angekommen, versucht seine Schwester den betrunkenen José in sein Zimmer zu bringen, um die Konfrontation mit dem Vater zu verhindern. Dieser betritt den Raum, verweist sowohl Schwester als auch Melchor aus dem Raum und nähert sich seinem Sohn. Er entschuldigt sich für seine Trunkenheit, worauf ihn Don Fransisco erzürnt als Schandfleck der Familie beschimpft. Aufgrund der Respektlosigkeit kann er sich nicht mehr halten und beginnt auf seinen Sohn einzuschlagen.

Als er in seiner Rage einen Säbel aus der Fassung zieht, eilen Mutter und Tochter herbei, entreißen ihm die Waffe und verhindern die Eskalation. Beide knien um Jose Luis. Dona Clara beschimpft ihren Mann, der darauf das Zimmer verlässt.

Am nächsten Tag bitten Nicanor und Reynaldo, seine beiden getreuen Diener um ein Gespräch mit Don Fransisco. Sie stehen im Türrahmen desselben Raums, während Fransisco apathisch am Kamin lehnend ins lodernde Feuer blickt. Er bittet sie herein, worauf sie verwirrt ihre Schuhe abputzen und den Saal betreten.

In einer hablbotalen Einstellung treten sie ihrem Herrn gegenüber. Nicanor beginnt seine herzerweichende und ehrliche Erklärung, in der sie Don Fransisco um ihre Entlassung bitten. Sie verdeutlichen ihre enge Verbundenheit mit José aufgrund ihres gemeinsamen Heranwachsens. Mit dem Rücken zugewandt und im Fensterrahmen lehnend willigt er resigniert und gedankenverloren ein, entlässt sie in ihre Freiheit und erlaubt ihnen zudem Pferde und notwendigen Proviant mitzunehmen.

Fünfte Sequenz (00:42: 46 – 00:56: 38)

Vermittelte Zeichen: Männer im kriegerischen Kampf, gewandelte politische Werte werden alten Traditionalismus gegenübergestellt, Beziehung zu Land und Territorium, Gegenüberstellung familiärer Verbundenheit und revolutionärer Loyalität

Die Revolution ist ausgebrochen und beginnt sich über das Land auszubreiten. José Luis revolutionäre Loyalität und seine innere Zerrissenheit zwischen familiärer Verbundenheit und politischen Idealismus werden repräsentiert.

Die Sequenz beginnt mit der dramatisch inszenierten Einblendung verschiedener Zeitungsartikel vor dem Hintergrund reitender, kämpfender Einheiten und flüchtender Menschenmassen.

Der befreundete General nähert sich nachts, unter Begleitung seiner Kompanie Don Fransiscos *hacienda*. Er verkündet ihm die bedrohliche Nachricht.

In halbtotale Einstellung wird der Dialog der beiden in der offenen Eingangstür gezeigt. Der General legt Don Fransisco nahe sein zuhause zu schnell wie möglich zu verlassen. In naher Kameraperspektive verneint dieser stolz und ehrfürchtig seine Aufforderung.

Er spricht von seiner engen Verbundenheit mit diesem Land und schafft dabei einen sinnlichen Zusammenhang zwischen seiner Person und den uralten herangewachsenen Bäumen, um seine tiefe Verwurzelung mit dem Land auszudrücken.

Die nächste Szene zeigt das harmonische Zusammenleben im Landhaus seines Sohnes. Nicanor repariert das Rad eines Fuhrwerks, als Reynaldo plötzlich in den Brunnen fällt. Zusammen helfen sie den Tollpatschigen aus seiner Misere und wärmen ihn mit einer Decke. Die Stimmung wirkt unterhaltsam, ausgeglichen und sehr gemeinschaftlich.

José Luis bekommt Besuch vom befreundeten Revolutionsanhänger Patillo. Sie begeben sich ins Haus. Dort sprechen sie über die Revolution und den umherwütenden Torres Brüder, während Esperanza ihnen zwei Tequilla vorbereitet. Patillo bittet José um seine aktive Teilnahme. Er verneint aufgrund der Schwangerschaft Esperanzas, die in wiederum versichert alleine zurechtzukommen. Er bleibt verantwortungsbewusst im Sinne seiner Familie und verspricht sich verspätet anzuschließen.

Eine kurze Zwischenszene repräsentiert aus weitwinkliger Übersicht die Formierung der Gegentruppen Don Franciscos auf seiner *hacienda*.

Zurück im Landhaus wird in halbnaher Einstellung der schlaflose und nachdenkliche José vor seinem Landhaus gezeigt. Esperanza stößt zu ihm. Beide blicken verloren in die Dunkelheit und genießen ihre Zweisamkeit. Er trägt sie zärtlich ins Haus, wo sie vorm wärmenden Feuer über ihren morgigen Arztbesuch sprechen, als sie durch plötzliche Rufe aufgeschreckt werden.

Ein Angestellter seines Vaters nähert sich schwer verletzt ihrem Anwesen. Vor der Tür bricht er zusammen und verkündet mit letzten Worten die Ermordung Don Franciscos.

Zusammen mit Nicanor und Reynaldo macht er sich sofort auf den Weg zur *hacienda*.

Die letzte Einstellung dieser Sequenz zeigt Esperanza mit einer Waffe in ihren Händen.

Die Kamera zoomt Esperanza bis zur nahen Einstellung heran und verdeutlicht ihre innere Sorge.

Sechste Sequenz (00:56:39 – 1:09:21)

Vermittelte Zeichen: Zügellosigkeit, alkoholische Berauschtigkeit, Plünderung, mestizischer Widersacher als vereinter Feind, Trauer und Wut, familiäre Verbundenheit bewirkt revolutionäre Teilnahme

Ein Überblick über das feierliche Treiben der Banditengruppe rundum die Torres Brüder auf der *hacienda* wird geschaffen. In sehr grober und unkultivierter Manier wird gesungen und getrunken, gleichzeitig werden die vorgefundenen Vorräte aufgebraucht und verfrachtet.

Rogelio Torres nähert sich mit seiner Truppe und stattet seinem Bruder Ursulo einen Besuch ab. Er erkennt den schlechten Gesundheitszustand seines Bruders und fordert ihn auf sich zu erholen, worauf er einstweilen die alleinige Leitung der Raubzüge übernimmt. Voll bepackt mit Inventar und Vorräte verlässt die Truppe das Anwesen und zieht weiter.

José Luis kommt auf dem Gutshof seines Vaters an und erkundet die Lage. Langsam durchschreitet er die verwüsteten Räumlichkeiten und wird von einer Gruppe hinterbliebener Musikanten und ihrem Gesang begleitet. In ihrem Lied werden die Geschehnisse wiedergegeben. Dabei wird die Person José Luis` Person umschrieben und die Beziehung zu seinem Vater hervorgehoben. Bezeichnungen wie *dios de perdone* oder *hijo de mi corazón* verweisen dabei auf unterschiedliche Zuschreibungen von Eigenschaften und zeichnen ein spezifisch gelagertes Bild seiner Persönlichkeit.

Die nächste Einstellung zeigt die Beerdigung Don Fransiscos. Aus der Rückenansicht schreitet José in halbnaher Einstellung in die Kirche und nähert sich langsam dem aufgebahrten Vater. Dona Clara sitzt an seinem Fußende, tief trauernd und verhüllt in einem schwarzen Umhang.

In Großaufnahme wird Josés trauerndes Gesicht gezeigt. Er kämpft mit den Tränen und betrachtet seine apathische Mutter, deren Blick wie versteinert auf Fransisco gerichtet ist. Er kniet sich vor sie und ergreift tröstend ihre Schulter.

Die folgende Szene zeigt Jose, wie er mit letzten Schlägen das Grabkreuz in die Erde schlägt. Reynaldo und Nicanor befindet sich ehrfürchtig im Hintergrund, die Mutter sitzt an der Seite des Grabes. Als sie sich abwenden läuft sie nochmals zum Grab und umarmt dieses mit letzten wehmutsvollen Trauerrufen.

Zu Pferd machen sie sich auf den Weg um Esperanza abzuholen und in die großväterliche Wohnung zu fahren.

Als er sein Landhaus betritt wird er von den Schreien seines Sohnes überrascht. In halbnaher Ansicht nähert er sich mit großen Augen Esperanza. Er ist gleichsam erstaunt und irritiert über den Anblick seines frisch gebackenen Sohnes. In einer kurzen Unterhaltung erzählt er ihr vom Gedächtnisverlust seiner Mutter und unterrichtet sie von den Plänen ins Dorf zu fahren. Sie versichert ihm alsbald nachzukommen damit sie sich um ihre Schwiegermutter kümmern kann.

Stolz und entschlossen begibt er sich zur Tür, nimmt das Gewehr zur Hand und verspricht Esperanza in ein paar Tagen zurückzukehren.

Die nahe Einstellung zeigt ihren besorgten Gesichtsausdruck und lässt ihn in böser Vorahnung gehen.

In der Wohnung des Großvaters verabschiedet sich José von seiner Mutter und tritt Richtung Türe. Don Melchor hält ihn noch kurz zurück. Die Halbtotale verdeutlicht die Eindringlichkeit seiner letzten Worte an José. Er spricht zu seinem Gewissen und betont nicht nur die Gefühle zu Esperanza sondern auch die Liebe zu seinem Sohn, die ihn in seinem Tun begleiten soll. Bevor er aus der Türe tritt verspricht er die baldige familiäre Wiedervereinigung.

Siebte Sequenz (1:09:23 – 01:16:06)

Vermittelte Zeichen: Vergeltung, Ehre, Stolz, Wiederherstellung der väterlichen Verbundenheit, Verlust

Die Verfolgung Ursulos steht im Zentrum dieser Sequenz.

Nicanor, Reynaldo und José Luis machen sich auf die Suche und stoßen dabei auf einen Passanten. Reynaldo verwickelt ihn gefinkelt in ein Gespräch, der dabei unwillentlich vom Aufenthaltsort und den Machenschaften des Bruderpaares erzählt. In halbnaher Einstellung wird der Dialog zwischen den beiden abgebildet, indem Reynaldo trotz seiner unbeholfenen und tollpatschigen Darstellungsweise Raffinesse und Intelligenz beweist, um an die nötigen Informationen zu gelangen.

Ursulo selbst erfährt unterdessen von seiner angezettelten Verfolgung und begibt sich auf die Flucht. In den verwinkelten Gassen, vorbei an Trauerzügen gefallener Opfer, versuchen sie Ursulo auf die Schliche zu kommen. Auf den Weg in sein sicher

gegläubtes Versteck kommt es zum unglücklichen Zusammenstoß mit Reynaldo, der daraufhin sein Leben lassen muss.

Die Schüsse auf den getreuen Diener verraten Ursulos Unterschlupf. Aus dem Hinterhalt überrascht ihn José Luis, ergreift den Banditen und Mörder seines Vaters. Ergeben umklammert er seine Beine und bittet aufgrund seiner tödlichen Erkrankung um Gnade. Erbarmungslos wird er zum Grab seines Vaters geschleppt.

In halbnaher Einstellung stellt sich José Luis vor die väterliche Ruhestätte. Links im Bildausschnitt befindet sich das Grabkreuz auf das er aus leichter Untersicht herabblickt und seine letzten Worte richtet. Dabei bittet er seinen Vater um Verzeihung. Er bezeichnet sich selbst weder als ungehorsam noch schlecht und bezieht sich damit auf den unwiderruflichen Wandel der Zeit, die notwendigen Veränderungen, welche er mit guter Intention vertritt. Gleichzeitig weiß er um die ungeschriebene Regel offene Rechnungen zu begleichen, zeigt so seinen Stolz und väterliche Verbundenheit. Mit dem Racheakt wird die Familienehre wiederhergestellt.

Er befiehlt Nicanor sodann Ursulo zu erhängen, der dabei seinen bereits eingetretenen Tod feststellt. Entrüstet nähert sich José Luis den Toten, stülpt ihn selbst das Seil um den Hals, schwingt sich auf sein weißes Pferd und vollendet seine Erhängung.

Achte Sequenz (1:16:07 – 1:30:17)

Vermittelte Zeichen: Inbesitznahme der Frau als Druckmittel, Verletzungsoffenheit der Frau als Allegorie der bedrohten (Familien-) Einheit, Minderwertigkeit des Indigenen, Stolz, Würde, heldenhafter Tod, Leid, Verlust, versöhnende Wiedervereinigung, Glorifizierung der Natur und Landschaft

Die letzte Sequenz repräsentiert das filmische Finale und beginnt mit der Geiselnahme Esperanzas.

Die nahe Kameraperspektive zeigt ihren verzweifelten Gesichtsausdruck. In neutraler Sicht umklammert sie, auf den Boden liegend ihren Sohn und blickt beängstigt empor. Mit dem Rücken zum Betrachter packt Rogelios dunkle Gestalt Esperanza grob am Gewand und fragt erbost nach José Luis.

Die Kamera zoomt zurück in eine Halbtotale wodurch das Innere des Landhauses erkennbar wird.

Er stößt sie unsanft zu Boden, begibt sich zum Kamin und schickt in abwartender Haltung seine Männer nach Draußen, um die nähere Umgebung abzusuchen.

Die Halbtotale zeigt Esperanza am Herd stehend. Sie blickt ins Feuer und entzündet schnell entschlossen ein Holzstück, entfacht einen Brand und versucht zu entkommen.

Mit dem Sohn in ihren Armen versucht sie in die Dunkelheit zu flüchten. Rogelio holt sie reitend ein und reißt sie zu Boden.

In der folgenden Szene wird die verzweifelte Suche José Luis repräsentiert.

Hilflos und verloren reitet er auf seinem weißen Pferd durch die weite erhabene Landschaft und ruft suchend nach seiner Frau. Symbolisch verhält ihr Name (übersetzt Hoffnung) im endlosen Horizont.

Dabei kommt er bei seinem Heim vorbei und betrachtet dessen abgebrannte Trümmer.

Auf dem Weg ins Dorf erhält er von einem Schmied die Nachricht ihrer Geiselnahme durch Rogelio aufgrund der Ermordung seines Bruders.

Er besucht seinen Freund Pafillo und bittet ihn um Unterstützung. Im Bett liegend, entspannt und erschöpft von den Kämpfen, lehnt dieser jedoch seine Unterstützung ab und bezieht sich dabei auf Josés anfängliche Vertröstung seines revolutionären Einsatzes. Er spricht von größeren Idealen, die weit mehr umfassen als einen persönlichen Racheakt auf eine Gruppe von Banditen.

Resigniert schreitet er daraufhin aus seinem Zimmer und schwingt sich auf sein Pferd. Pafillo versucht ihn im letzten Moment noch zurückzurufen, kann ihn jedoch von seinem entschlossenen Alleingang nicht abhalten.

Die nächste Szene zeigt das Ambiente einer Kantine. In ihr befinden sich Rogelio und seine Anhänger, amüsieren sich mit Frauen, tanzen, trinken und feiern bereits ihren baldigen Triumph. Verängstigt sitzt Esperanza, ihren Sohn eng an sich gedrückt an einer Wand und betrachtet hilflos das Treiben der Menschenmenge.

Ein Reiter nähert sich dem Eingang, begrüßt General Rogelio und erzählt ihm die Neuigkeit von der Gefangennahme José Luis`. Er sei bereit sein Leben gegen das Esperanzas und ihren Sohn einzutauschen, unter der Bedingung sie nicht zu Schaden kommen zu lassen. Während des Dialogs wird Esperanza immer wieder in Großaufnahme eingeblendet. Ihr schockierter und verzweifelter Gesichtsausdruck spricht für ihre Ausweglosigkeit und deutet bereits auf das nahende Ende.

Rogelio fordert daraufhin seine Anhänger und Begleiterinnen auf zu feiern. Grob schleift er Esperanza in die Mitte des Raumes, die von der Menge umzingelt und gedemütigt wird. Der Kameraausschnitt zeigt sie in neutraler Perspektive und betont die Erhabenheit des um sie gescharten Publikums. Völlig entrückt und schmerzerfüllt blickt sie empor und betrachtet fassungslos die feindselige Masse.

In einer Überblendung wird zur letzten Szene übergeleitet.

Die Kameraperspektive befindet sich in steiler Untersicht und zeigt José Luis letzten Weg zu seiner Hinrichtung. Er ist umzingelt von Rogelios marschierender Truppe. Die musikalische Untermauerung betont die dramatische Spannung der Situation. Josés Gesichtsausdruck repräsentiert Entschlossenheit, Stolz und Würde. Er befindet sich in der Mitte der ersten Reihe der Einheit und besticht durch seine schwarze Kleidung, die ihn von der hell erscheinenden Truppe hervorhebt.

Kinder und Frauen strömen herbei und begleiten den Zug. Verzweifelt läuft in Esperanza in seine Arme und wird von den Männern weggedrängt. José fordert sie auf sich zu Großvater und Mutter zu begeben. Sie kann sich nicht loszureißen. Er beginnt sie anzuschreien und stößt sie zu Boden. Sie bleibt an der Seite des Stroms liegen, während dieser an ihr vorbeizieht.

Die Totale gibt den Überblick des Hinrichtungsplatzes an dem sich eine größere Zuschauermenge zusammenfindet.

José steht vor seinen bereits ausgeschaukelten Grab als der Befehl gegeben wird, die Waffen anzulegen. Aus leichter Übersicht und mit den Rücken zur Kamera sieht man entlang des unteren Bildrahmens die aufgereihten Sombreros und ausgerichteten Geschoße. José befindet sich in exakter Bildmitte als Esperanza zu ihm strömt und ihn Herz zerreißen umarmt. Um sein Schicksal wissend befiehlt José selbst Esperanza von ihm wegzuziehen. Der Befehlshaber versucht sie festzuhalten, dabei entreißt sie sich ein zweites und letztes Mal. Ihren Geliebten in den Armen fleht sie um Gnade für ihr Kind und gemeinsamen Sohn.

Rogelio erscheint und erteilt mit letzten befehlenden Worten die Beendigung der gefühlsbetonten Szenerie. Dramatisch wird Esperanza von ihren Geliebten José Luis weggezogen. Vor seinem Grab kniend wartet er stolz und würdevoll auf seinen Tod. Die Kamera erfasst Esperanza als sie ihren Kopf hebt und den Anblick der tödlichen Schüsse erleiden muss.

Die Schlusszene schafft den Bogen zur filmischen Einleitung, indem die gealterte Esperanza in Großaufnahme erscheint und sich an die schrecklichen Erinnerungen zurückbesinnt. Sie spricht von der Geschichte, die sich auf diesem Land zugetragen hat als Sinnbild für die Geschichte des gesamten mexikanischen Territoriums. Im Gegensatz zur revolutionären Bezugnahme, welche die kämpferische männliche Seite beinhaltet, spricht sie zudem von den zurück gebliebenen Müttern, die über die bedeutsame Kraft der *tierra* das größte Gefühl von Glück und die tiefste Intensität von Schmerz erfahren haben. Hoffnungsvoll blickt sie hinauf zu ihren herangewachsenen und in Uniform gekleideten Sohn. Gemeinsam schreiten sie über die landschaftlichen Hügel und entschwinden langsam am weiten Horizont. Ihre Repräsentationsweise vermittelt dabei das bedeutungsträchtige Ideal einer neuen, versöhnten und wiedervereinigten mexikanischen Gesellschaft.

8.1.3 Inhaltsangabe zu *Maria Candelaria*:

María Candelaria, 1944

Regie: Emilio Fernández „El Indio“

Genre: ländliches Melodrama

Länge: 102 min.

Im Zentrum des Melodrams *Maria Candelaria*, als einer der einflussreichsten Werke der mexikanischen Filmgeschichte, steht das angeschlagene und spannungsgeladene Verhältnis einer jungen Indígena und ihrer Dorfgemeinschaft. Auch hier wird über eine Liebesbeziehung, die dem Film zugrunde Thematik des Ausschlusses aus einem sozialen Gefüge abgehandelt. Wesentlich ist die Repräsentation eines Kollektivs bzw. der ethnischen Gemeinschaft im Verhältnis zum Liebespaar bzw. Maria Candelaria als Individuum. Der historische Kontext des Films stellt die Zeit kurz vor Ausbruch der mexikanischen Revolution dar. Aspekte liberalistisch bedingter Unterdrückungsformen gegenüber der Landbevölkerung werden repräsentiert und dabei der indigenen Lebenswelt mit ihren Traditionsbezügen gegenübergestellt.

Ort des Geschehens ist Xochimilco um 1909. Bekannt durch einen weit zurückreichenden indigenen Vergangenheitsbezug, über den mittels spezifischer Anbautechniken bereits im Aztekenreich weite Bevölkerungsteile versorgt werden konnten, stellt den geschichtsträchtigen Rahmen der filmischen Handlung dar.

María Candelaria besticht durch ihre Schönheit, Reinheit und Bescheidenheit und lebt zurückgezogen in einer kleinen Hütte am Rande des Dorfes. Sie hebt sich nicht nur durch ihre Persönlichkeit, sondern auch durch ihre soziale Position von der übrigen Gemeinschaft ab. Von den Bewohnern des Dorfes verstoßen, da ihre Mutter eine Prostituierte war, widmet sie sich zurückhaltend und zufrieden der Pflege von Blumen und ihrem einzigen wertvollen Besitz, ihrem kleinen Hausschwein. Ihre Beziehung zu Lorenzo Rafael wird getragen von ehrlichen Gefühlen und den gemeinsamen Wunsch einer baldigen Hochzeit, die durch das Schwein, als ihr einziger, symbolisch wertvoller Besitz, ermöglicht werden kann.

Als der zentrale Widersacher gilt der autoritäre Mesitze Don Damian, der die indigene Dorfgemeinschaft unterdrückt und ausbeutet. Sein Verhältnis zu Maria Candelaria ist von einem Gefühl der Hassliebe gekennzeichnet. Sie steht in Geldschuld, die er ihr nicht ermöglicht zu begleichen, weder durch den Verkauf von Blumen, auch nicht durch den Gemüseanbau Lorenzo Rafaels.

Der Dorfpfarrer sowie der Künstler, der sich temporär im Ort aufhält, solidarisieren sich mit dem jungen Paar und wollen ihm helfen. Der Geistliche gewährt Maria des öfteren Schutz vor der hasserfüllten Gemeinschaft. An dem bedeutsamen Ereignis der Tiersegnung bringt auch Maria ihr geschmücktes Schweinchen mit, worauf die Bewohner böseartig reagieren und Maria bedrängen. Nachdem auch Don Damian in das Geschehen tritt um über das Schwein seine offenen Schulden einzufordern, beschwichtigt der Pfarrer die hochgeschaukelte Situation und schickt das junge Paar nach Hause. Als Don Damian dort auftaucht und ihr Schwein tötet platzt damit gleichzeitig der Traum ihrer Hochzeit, worauf Maria schwer erkrankt. Trotz Lorenzos Bemühungen verweigert die Heilerin des Dorfes ihre Hilfe, worauf sich Marias Zustand verschlechtert. In seiner Verzweiflung stiehlt er die notwendigen Medikamente aus dem Laden des Dorfpatrons und steckt zudem gedankenlos ein Kleid mit ein. Regeneriert und gesund begeben sie sich zum Pfarrer um endlich zu heiraten, als plötzlich wiederum Don Damian mit zwei Polizisten auftaucht.

Er unterbricht das Zeremoniell, bezichtigt Lorenzo des Diebstahls und bringt ihn ins Gefängnis. Ein Jahr soll er als Strafe absitzen, doch der Künstler macht ihn daraufhin das Angebot für ihn die Kautions zu bezahlen, wenn er im Gegenzug seine Maria malen dürfe. Als Maria Candelaria schüchtern in seinem Atelier posiert, wird sie vorsichtig aufgefordert sich zu entkleiden, um sie in ihrer natürlichen Reinheit zu portraituren, worauf sie geschockt und irritiert flüchtet. Ihr bereits fertig gestelltes Gesicht wird sodann mit dem nackten Körper eines anderen indigenen Mädchens vollendet.

Als eine Bewohnerin das nackte Portrait zu Gesicht bekommt, entfacht sich ein Lauffeuer durch das indigene Dorf, die in María Candelaria Verhalten erneut einen Verrat an ihrer Gemeinschaft erkennen. Das Dorf beginnt sich daraufhin mit Fackeln zu formieren und begibt sich auf ihre Suche. Diese flieht aus Angst bis in die Nähe des Gefängnisses und landet letztendlich in einer ausweglosen Sackgasse. Die aufgebrachte Meute beginnt mit Steinen nach ihr zu werfen. Aus der Zelle erkennt Lorenzo Rafael den Ernst der Lage und kann sich zunächst aus übermenschlicher Kraft befreien, um seiner Geliebten zu Hilfe zu eilen. Auch der Pater versucht rechtzeitig zu intervenieren. Beide kommen jedoch zu spät. Die hasserfüllte Ex-Geliebte Rafaels, gibt den entscheidenden Wurf, der Maria Candelaria an ihrem Kopf trifft und zu ihrem Tod führt.

8.1.3.1 Sequenzanalyse

Erste Sequenz (00:02:15 – 00:20:52)

Vermittelte Zeichen: indigene Vergangenheit wird glorifiziert, sozialer Ausstoß und Bedrohung, Liebe und Eifersucht, Verbundenheit mit Natur

Der ersten Sequenz geht ein einleitender Abschnitt voraus, der das Ambiente des Künstlerateliers darstellt. Als Rückblende gestaltet, vermittelt sie die bedeutsame Tragik der Geschichte rundum Maria Candelaria.

Die ersten Kameraeinstellungen zeigen steinerne Skulpturen und Abbildungen von antiken Masken, die in Überblendungen mit Gesichtern junger indigener Frauen gegenübergestellt werden. Dabei wird eine Parallele zur präkolumbianischen Zeit Mexikos gezogen und in mystifizierender Weise akzentuiert.

Wissbegierig wird der Künstler von ausländischen Interessenten über seine Arbeiten befragt. Unter ihnen tritt eine Journalistin in den Vordergrund, die ihr spezielles Interesse für das Portrait und die Geschichte Maria Candelarias andeutet.

Vorsichtig aber hartnäckig bringt sie den Künstler letztendlich dazu ihr das wunderschöne Abbild der Jungen Indígena zu präsentieren.

Beide stehen vor ihrem Portrait. In wechselnder naher Kameraeinstellung werden die aufmerksamen Reaktionen der Journalistin und die Erläuterungen des Künstlers dargestellt. Er beschreibt sie dabei als „(...) una india *de pura raza mexicana*. (...) *esta indígena tiene la belleza de las antiguas princesas que vinieron a juzgar los conquistadores*. (00:07:26).

Als Rückblende gestaltet beginnt er in einleitenden Sätzen ihre Geschichte zu erzählen und eröffnet die erste Sequenz der filmischen Handlung. Dabei wird ein Eindruck der dörflichen Stimmung vermittelt und Maria Candelarias Verhältnis zu ihr dargelegt.

Die Kamera schweift über das mit Blumen übersäte Gewässer und erfasst Maria Candelaria in der Halbtotale als sie von einem herannahenden Mann gerufen wird. Vom Dorfpatron geschickt liest er die aufgelisteten Schuldbeträge vor und droht mit dem Verlust ihres Schweins, bei nicht einhalten der Zahlungsfrist.

Mutig und entschlossen begibt sie sich, der Dorfgemeinschaft zum Trotz auf die Gewässer Xochimilcos, um ihre Blumen zu verkaufen.

Aus weitwinkliger Übersicht rudert sie mit vollbeladenen Kanu singend durch die Kanäle inmitten der sonnigen Landschaft.

In naher Einstellung wird die erweckte Aufmerksamkeit indigene Dorfbewohnerin gezeigt. In Windeseile formiert sich daraufhin die feindselige Gemeinschaft und versperrt ihr den Wasserweg.

Die abwechselnd halbnah und halbtotale Einstellung zeigt die Entschlossenheit einzelner Bewohner sowie Maria Candelarias alleinige Konfrontation mit der versammelten Gemeinschaft. Die räumliche Grenzziehung unterstreicht ihren sozialen Ausschluss, der undurchdringbar scheint.

In halbtotale Einstellung erscheint Lorenzo Rafael, der ihr zu Hilfe kommt und sie auffordert zu ihrem Haus zurückzukehren.

Vor ihrer Hütte schlägt ihr Lorenzo vor das Dorf zu verlassen, um an einem anderen Ort in Ruhe leben zu können.

Daraufhin nimmt sie ein Häufchen Erde in die Hand, und offenbart ihre Liebe mit diesem Stück Land, mit der sie beide durch ihre Geburt fest verbunden sind. Auf ihre Einnahmen verzichtend versucht Rafael daraufhin durch seinen alleinigen Verkauf von Gemüse, die Schulden zu begleichen.

In ihrer abgeschiedenen Hütte bereitet Maria Candelaria in halbtotale Einstellung gerade einen Teig vor, als sie plötzlich durch einen geworfenen Stein zusammenschrückt, der ihr geliebtes Abbild der *Virgen de Guadalupe* zerstört.

Sie läuft nach draußen und entdeckt die eifersüchtige Exgeliebte ihres Lorenzo Rafaels. Entschlossen tritt sie ihr gegenüber.

Die nahe Einstellung zeigt ihre Konfrontation, bei der Maria Candelaria nochmals bedroht und beschimpft wird. Maria Candelaria stößt sie daraufhin energisch ins Wasser.

Aus naher Übersicht taucht die Wütende auf. Sie klammert sich an einem Baum, währenddessen sie in halbnaher Kameraeinstellung mit Ausdrücken auf *Nahuatl*⁹ ihrer Wut freien Lauf lässt.

Zweite Sequenz (00:20:53 – 00:30:03)

Vermittelte Zeichen: Ökonomie und Gesundheit als Komponenten von Abhängigkeit, Heroisierung der Männerarbeit, Minderwertigkeit der indigenen Dorfgemeinschaft, Mestize als Widersacher und Unterdrücker, westlicher Blick, indigene Schönheit als authentische *mexicanidad*

In dieser Filmsequenz stehen der ökonomische Aspekt und das Marktgeschehen im Mittelpunkt. Der autoritäre und machtbesessene Dorfpatron, sein alleiniger Einfluss auf medizinische Versorgung sowie Abgabe und Organisation der dörflichen Ressourcen werden repräsentiert. Über den künstlerischen Blick des Malers wird unter dem Aspekt des kolonialen Blicks die indigene Maria Candelaria als Repräsentantin authentischer *mexicanidad* beschrieben.

In Totaler Einstellung werden die Ufer Xochimilcos gezeigt und das verladen von geerntetem Gemüse aus den Booten in dementsprechende Fuhrwerke dargestellt.

⁹ Bezeichnet eine indigene Sprache aus der so genannten uto-aztekischen Sprachfamilie. Sie fand im zentralen Mexiko weite Verbreitung und wurde vor allem von den Tolteken, Azteken und Tlaxcalteken gesprochen. Zersplittert in verschiedene Dialekte wird sie im heutigen Mexiko nach wie vor in weiten Teilen kultiviert und angewendet.

Die Nahe Einstellung repräsentiert Don Damians befehlerisches Antreiben. Die Darstellungsweise glorifiziert und heroisiert die Arbeit der Männer, die in weiß gekleidet, und teils mit freiem Oberkörper ihre harte Tätigkeit verrichten. Mittels musikalischer Untermauerung und der Repräsentation des landschaftlichen Ambientes wird eine gewisse Heiterkeit vermittelt.

Zwei Ärzte nähern sich dem Dorf und steigen aus ihrem luxuriösen Wagen. Sie begrüßen den Dorfpatron und überreichen ihm die medizinische Versorgung für die dörflichen Bewohner.

In halbnaher Einstellung wird der Dialog gezeigt und Don Damians abwertende Betrachtungsweise auf die indigene Gemeinschaft offenbart. Die Ärzte ihrerseits betonen seine Verantwortung über die sorgfältige Verteilung der Medikamente.

Lorenzo Rafael steigt aus einem Boot. Er tritt in den Laden Don Damians und bittet um ein Gespräch wegen der noch offenen Schulden Maria Candelarias. Er kommt jedoch nicht zu Wort und wird regungslos ignoriert.

Don Damian geht aus dem Laden und ruft die Bewohner, um die Medizin zu verteilen. Als sich Lorenzo Rafael sich anstellt, wird er nicht beachtet und von Don Damian aus der Reihe verwiesen. Durch seine Liebe zu Maria Candelaria wird auch er zum Außenseiter. Don Damians zwiespältiges Gefühl zu Maria und seine Eifersucht gegen Lorenzo gilt als zusätzlicher Grund seiner Erniedrigung.

Gedemütigt kehrt er zur Hütte zurück. In der Halbtotale wird seine Wut über die Respektlosigkeit gezeigt. Er packt sein Gemüse und will es an einen entlegenden Markt verkaufen. Wegen Maria Candelarias und der Gefahr ausländischer Käufer, die es auf ihre Schönheit absehen würden er möchte sie zurücklassen. Sie überredet ihn jedoch, worauf sich beide mit großen gewebten Körben beladen über die weiten Wiesen auf den Weg machen.

In weitwinkliger Einstellung wird aus überhöhter Sicht das rege Treiben des Marktplatzes präsentiert. Menschenüberfüllt zeigen sich vereinzelt aufgespannte Tücher als Schattenspende. Auf den Boden werden die Produkte verteilt und angeboten. Beladene Esel und Karren wandern durch die Bildfläche.

Lorenzo hat seinen Verkaufsplatz ausgewählt stellt seinen schweren Korb auf den Boden ab. Die nahe Einstellung zeigt Maria Candelarias glücklich überraschten Gesichtsausdruck, als sie eine Münze am Boden findet und sie fest in die Hand drückt.

Aus naher Kameraperspektive wird der verblüffe und verzauberte Gesichtsausdruck des Künstler gezeigt, als er Maria Candelaria erblickt.

In der Halbtotale nähert er sich den beiden und möchte ihre gesamten Blumen abkaufen. Als er sie am Kinn fasst und ihr Profil betrachtet reißt Lorenzo Maria Candelaria erbost an seine Seite. Der Künstler bittet ihn um Erlaubnis seine Frau zeichnen zu dürfen, worauf er beginnt er auf *Nahuatl* schimpfend zu antworten.

In seiner Befürchtung bestätigt schwingen sich beide ohne zu zögern ihre Körbe auf den Rücken und machen sich flinken Schrittes auf den Heimweg.

Der Künstler reagiert schnell und beauftragt gegen Bezahlung ihre Verfolgung durch einen indigenen Verkäufer. Über die weiten Felder gelangen die Beiden zu ihrer Hütte zurück. Der Spion entdeckt ihre Wohnstätte und verschwindet alsbald.

Ein wenig verzweifelt vom erfolglosen Tag schnallen sie ihre Körbe ab. Beide hoffen unter den Schutz der *Virgen de Guadalupe* nicht ihr wertvolles Schwein verlieren zu müssen. In der Halbtotale richtet Maria Candelaria geknickt ihren Blick zu Boden.

Dritte Sequenz (00:30:09 – 00:39:03)

Vermittelte Zeichen: Zweifelung und Glaube, ehrliche Liebe, Zweisamkeit, fürsorgliche Autorität des Pfarrers, Sehnsucht nach sozialer Gemeinschaft

Dieser filmische Abschnitt vermittelt ein Bild der Zweisamkeit zwischen Lorenzo Rafael und María Candelaria. Ihre Heirat und die damit verbundene Verlustangst ihres Hausschweins werden thematisiert.

Vor der Kirche kniend, mit ausgebreiteten Armen und nach oben gerichteten Blick wird Lorenzo Rafaels betende Position dargestellt. Die Kameraeinstellung befindet sich hinter der laut schwingenden Kirchenglocke, zu der sich seine Körperhaltung ausrichtet. Die Kamera blickt aus steiler Obersicht auf den in weiß gekleideten Lorenzo herab.

Seinen Strohhut vor seinem rechten Knie abgelegt, wird er von den Schatten des Kirchengebäudes umsäumt. In naher Perspektive wird seine kontemplative Haltung präsentiert. Seine Augen sind geschlossen, sein Blick nach innen gerichtet.

Die darauf folgende Perspektive zeigt Lorenzos Rückensicht vor dem mächtigen Kirchengebäude aus dem der Dorfpfarrer austritt und sich ihm nähert.

Im Zentrum der halbtotalen Einstellung begrüßt er den immer noch knienden Lorenzo. Die nach vorn gerichtete Kopfhaltung vermittelt die geistliche Fürsorge und Hingabe des Pfarrers. Umgeben von der Landschaft Xochimilcos, beginnt Lorenzo Rafael von der unsicheren Heirat mit Maria Candelaria und ihren Schulden zu berichten.

Die Kameraperspektive befindet sich dabei in einer durchlaufend niedrigen Position. Aus neutraler Sicht richtet der kniende Lorenzo Rafael seine Worte an den Pfarrer. Aus der Froschperspektive wird wiederum dessen Antwort abgebildet. Beides betont die geistliche Erhabenheit und die Funktion der moralischen Fürsorge des Pfarrers, die ein Gefühl der Hoffnung und Geborgenheit vermitteln.

Er fordert ihn auf zusammen mit Maria Candelaria zur Tierweihe zu kommen, die am Folgetag stattfindet und begleitet ihn in die Kirche.

Die folgende Szene zeigt in nächtlicher Stimmung Lorenzo Rafael vor seiner Hütte. Er spielt auf seiner Flöte, worauf sich Maria Candelaria entzückt zu ihm gesellt. Die Geräusche der Frösche an den feuchten Ufern begleiten ihr Gespräch. Er erzählt ihr vom Treffen mit dem Pfarrer. In naher Einstellung blickt Maria Candelaria hoffnungsfroh und verwunschen in den Himmel. Gestärkt durch die Worte des Dorfpfarrers stellt sie sich ein harmonisches Zusammenleben mit ihren Bewohnern vor:

Hojala señor cura podía arrancarles de la cabeza lo que nos malquieren. Qué bonito sería poder vivir en paz con todos los del pueblo. Tratándonos como hermanos y no como animales. Que lindo a desear que los ayuden a uno y tener amigas para platicar y que le sonrían cuando lo vean a uno pasar (00:35:12 – 00:36:01).

Sie beschließen eine kleine Bootsfahrt zu machen.

Maria wird in Übersicht aus Rafaels stehender Perspektive, im Boot liegend dargestellt. Sie genießen ihre Zweisamkeit. Als sie von einem Mosquito gestochen wird, blickt sie Lorenzo Rafael besorgt an. Dabei erkennt sie seine wahren Gefühle und lehnt sich zufrieden ins Boot zurück. Die nächtliche Landschaft vermittelt Harmonie und Ruhe.

Vierte Sequenz (00:39:04 – 00:52:11)

Vermittelte Zeichen: Synkretistische Zeremonie, Vermengung indigener Kulturmerkmale mit katholischen Elementen, Vernunft und Moral wird über emotionale Zügellosigkeit gestellt, Urteilsvermögen Pfarrer als Ordnungshüter, Drohung und Bedrängnis aufgrund sozialer Grenzüberschreitung

Laut schallendes Kirchengeläut signalisiert den Beginn der Tierweihe und ruft die gesamte Dorfgemeinschaft zur großen Festlichkeit zusammen. Mit ihren geschmückten Tieren verschiedenster Art steigen die Bewohner in ihre Boote. Haarschmuck und verzierte Hüte machen auf die Bedeutsamkeit des Ereignisses aufmerksam.

Die leichte Obersicht der Kameraperspektive gibt einen Überblick der Dorfmitte und des feierlichen Menschenstroms, der sich durch das Tor eines gestickten Blumenkranzes zur Kirche bewegt. Vereinzelte Bildausschnitte geben einen genaueren Einblick in die Menschenmende. Sie zeigen hübsch gemachte Kinder, traditionelle Gewänder und ihre teils bemalten, mit Stolz zur Schau gestellten Tiere, die sie entweder mühevoll vor sich herjagen oder sehr repräsentativ über ihren Köpfen tragen.

Die lebhafte Stimmung wird von traditioneller Flötenmusik und Trommelrhythmen begleitet.

Von ihrer Eifersucht getrieben steigt Lorenzos Exgeliebte vor dem Eingangstor der Kirche aus der Dorfgemeinschaft hervor und zeigt empört auf die zur Festlichkeit dazu gestoßene Maria Candelaria. Ihre Anwesenheit und ihr mütterlicher Fluch gefährde die heilige Weihe. In halbnaher Einstellung nähert sich die entschlossene und bedrohende Gemeinschaft den beiden. Die böartige Darstellung einer weiblichen Person fungiert hier als Sinnbild der undurchlässigen Einheit des Dorfes. Als sich ihr Gefühl der Bedrängnis zuspitzt greift Lorenzo Rafael nach einem Stein.

Der Pfarrer tritt zwischen die beiden Fronten. Er entreißt den Stein aus den Händen Lorenzos, befiehlt der Exgeliebten von dem erhöhten Schrein herabzusteigen auf dem nun er emporsteigt, um die Bewohner mit bestimmten und strengen Worten zu tadeln.

Aus dem Blickwinkel der Bewohner vermittelt er streng und bestimmt die absolute Unrechtmäßigkeit über jemanden zu urteilen, dies sei allein Gott vorbehalten. Auch sie haben, durch die Ermordung der Mutter Maria Candelarias Schuld zu tragen und niemand urteile über diese Tat.

Als sich die Situation beruhigt wendet sich der Pfarrer in halbnaher Einstellung dem Schwein Marias zu, um es zu segnen. In diesem Moment erscheint der wütende Don Damián, schleudert in seiner Rage eine Gans durch die Lüfte und initiiert dabei ein wirres Chaos umherlaufender Tiere und deren Besitzer, die sie versuchen wieder einzufangen.

Auch Maria Candelaria eilt ihrem Schwein hinterher, kann es zwischen zwei Holzpfählen steckend wieder ergattern und begibt sich nochmals zur Segnung zum Dorfpfarrer.

Don Damian möchte ihr das Schwein entreißen, dabei tritt nun auch die ihnen zuvor feindlich gesinnte indigene Frau zu Hilfe. Er wird vom Dorfpfarrer gerügt aus Gründen der Geldeintreibung nicht den heiligen Raum der Kirche zu betreten. Mit beschützenden und fürsorglichen Worten schickt er, das unter den ständigen Angriffen mitgenommene Pärchen nach Hause.

Die nächste Szene zeigt Don Damian mit einigen Kumpanen und der Exgeliebten Lorenzos in einem Vorratsspeicher. Zusammen machen sie Witze über die Ereignisse vor der Kirche. Als sie jedoch lauthals zu lachen beginnt wird Don Damians übergriffig, verjagt die Truppe aus der Scheune, schnappt sich ein Gewehr und fährt zur Hütte Maria Candelarias.

Lorenzo Rafael ist gerade dabei mit ihr zum entlegenen Markt aufzubrechen. Nachdem es Maria Candelaria nicht gut ist, macht er sich alleine auf den Weg.

Don Damian nähert sich mit seiner Flinte und versucht zuerst Lorenzo Rafael anzuvisieren. Als dieser im Dickicht des Ufers verschwindet dreht er sich verärgert zum Schwein und tötet es.

Untröstlich von ihrem Verlust bricht Maria Candelaria in den Armen des herbeigeeilten Lorenzo zusammen. Ihre Krankheit scheint mit ihrer Trauer ausgebrochen, worauf er sie in die Hütte bringt und behutsam zudeckt.

Fünfte Szene (00: 52:12 – 1:07:57)

Vermittelte Zeichen: Krankheit und Heilung, Zivilisation und Mystifizierung des Indigenen, Kolonialer Blick und natürliche Überlegenheit, Naturgewalt, moralische Untat aus Verzweiflung und Liebe, Misstrauen und Kontrolle des Mestizen

Maria Candelarias Erkrankung und ihr Genesungsprozess stehen im Mittelpunkt dieser Sequenz.

Die erste Szene beginnt mit der Detailaufnahme einer Feuerstelle und einem darüber hängenden Topf, indem eine Kräutermischung zubereitet wird. Die Heilerin des Dorfes befindet sich hockend dahinter. Mit einem Stock in der Hand gestikulierend lehnt sie Lorenzos Bitte ab Marias Genesung zu erwirken. Aus Angst vor den Reaktionen der Dorfgemeinschaft schickt sie ihn zu Don Damians Laden für die notwendige Medizin. Mit kleinen flinken Schritten begibt sie sich zu ihrem Hütteneingang, um sicher zu gehen, dass niemand seinen Besuch entdeckt.

Aus seiner Rückensicht tritt er Don Damian mit dem toten Schwein als einziges Zahlungsmittel in den Händen in seinen Laden gegenüber. Er bittet ihn um die notwendige Medizin für seine tot kranke Maria.

Dieser springt misstrauisch hinter den Tresen, bedroht ihn mit seiner Waffe und jagt ihn hinaus. Ihm erscheint Lorenzos unschuldige Bitte verdächtig. Er mystifiziert ihn und befürchtet eine Verfluchung aufgrund seiner Tötung des Tiers.

Skeptisch und von seiner eigenen Angst getrieben schließt er seinen Laden für ein paar Tage. Die Indios erscheinen ihm verräterisch. Mit dickem Holzpfeiler versperrt er sein Geschäft.

Die nächste Einstellung zeigt den ausländischen Künstler, der Maria Candelarias Hütte aufsucht. Mit seiner Pfeife in der Hand nähert er sich dem Fenster und ruft sie mit ihrem Namen. Sie erschrickt in ihrem Fieberwahn und schwingt sich bedeckend ihr Tuch um die Schulter. Als er ihre Hütte betritt und nach ihrem Zustand sehen möchte, läuft sie aus dem hinteren Ausgang hinaus und versteckt sich hinterm Schilf. Er läuft ihr kurz nach und versichert ihr, nichts Böses zu wollen. Sie verharrt in ihrem Versteck, während der Maler in ihr bescheidenes Heim tritt und sich ein wenig umsieht. Kurz darauf steigt er ins Boot zurück und macht kehrt.

Die folgende Szene repräsentiert gewaltige Blitze und kräftiger Donner, die sich über die Landschaft Xochimilcos entladen. Die zuspitzende Spannung wird angedeutet und zeigt sich in Maria Candelarias äußert kritischen Gesundheitszustand. Lorenzo kniet vor ihr voller Sorge. Wetterleuchten und Donnergeroll begleiten ihre Fieberattacken. Sie beginnt zu halluzinieren. Lorenzo wirkt hilflos und verzweifelt.

Entschlossen nimmt er seinen Strohhut und tritt aus der Hütte. Unter strömenden Regen kommt er beim Laden an und erkennt, dass er leer steht. Er sieht durch ein Fenster. In Detailaufnahme wird die lebensrettende Medizin eingeblendet.

Er zerschlägt er die Scheiben, ergreift sich die Medizin und leichtfertig auch nach einem Kleid, das er überhastet einsteckt.

Zurück in der Hütte verabreicht er ihr die heilende Medizin. Er möchte sie mit dem neuen Kleid aufmuntern, als plötzlich eine Kerze vor dem Bildnis der *Virgen de Guadalupe* zu Boden fällt. Lorenzo hebt sie auf, spricht zu ihrem kleinen Schrein und bittet um Verzeihung und um Marias Genesung.

Die nächste Szene zeigt den vom Künstler geschickten Arzt, als er die Hütte betritt.

Ihm folgt sogleich die dörfliche Heilerin mit einem Korb verschiedenster Kräuter. Die Halbtotale zeigt die kurze Konfrontation zwischen den beiden. In überheblichen Unterton bezeichnet er sie erst als Astrologin, dann stellt er ihr die Frage ob sie Ärztin sei. Sie ihrerseits verbindet ihre Medizin als gottgegebene Mittel, die sich bis jetzt zur Genesung des gesamten Dorfes bewährt haben. Empört weist sie ihre Bezeichnung als Ärztin von sich. Sie beruft sich auf die *heilige Virgen de Guadalupe*, deutet durch ihre Reden ein nahendes Unglück an und bringt es in Verbindung mit der Anwesenheit des Arztes.

Als sie erbst gehen möchte, hält sie Lorenzo auf. Das Angebot des Arztes einer gemeinsamen Behandlung lehnt sie störrisch ab. Er überlässt ihr den Vortritt und tritt gemeinsam mit Lorenzo hinaus in den Regen.

Sechste Sequenz (01:07: 59 – 01:24:03)

Vermittelte Zeichen: Zerstörtes Glück durch Mestizen, Verzweiflung, Wut und Glauben, Liebe und Leid, Gutglauben und Zweckgerichtete Hilfe, emotionale Gefühlswelt wird abstrahierte Leidenschaft gegenübergestellt.

Maria Candelaria ist geheilt von ihrer schweren Krankheit. Beide sind bereit für ihren innigsten Wunsch der gemeinsamen Heirat.

In einem Weitwinkel wird die dörfliche Kirche gezeigt. Vor deren Eingang befinden sich das junge Paar und der Pfarrer. Die Halbnahe Einstellung präsentiert die einleitenden Worte des Pfarrers.

Wieder nähert sich Don Damian festen Schrittes, diesmal unter Begleitung zweier Polizisten. Mahnend fragt ihn der Pfarrer nach dem Grund seines nochmaligen Störens eines heiligen Zeremoniells. Als er vom Raub Lorenzos erfährt ist er jedoch machtlos.

Lorenzo wird abgeführt. In naher Einstellung beleitet der Pfarrer die untröstliche Maria Candelaria stützend ins Kircheninnere.

In wütendem Schmerz wirft sie sich zu Boden. Als sie aufschaut wandert ihr Blick empor zur heiligen Statue der heiligen Virgen. Sie kann sich nicht zurückhalten und beginnt sie wüst zu beschimpfen. Streng wird sie vom Pfarrer zurechtgewiesen, der sie auf die weinenden Augen der Virgen aufmerksam macht. Sofort bereut Maria Candelaria ihre Worte und bittet bescheiden und unter Tränen um Verzeihung. Vor dem Ambiente des Altars kniet sie reumütig vor dem Geistlichen und sinkt in sich zusammen.

Die folgende Szene zeigt in totaler Einstellung die Verurteilung Lorenzo Rafaels im örtlichen Gerichtssaal. Mit unschuldigem Blick versucht er sein Vergehen zu entschuldigen, da er kein Geld gestohlen und aus Liebe gehandelt hat. Wütend tritt Don Damian hervor, beschimpft ihn als schamlos und unterstellt ihm mit erhobener Hand die Entwendung weiterer hundert Pesos. Unter lautem Geschrei der Zellennachbarn schreitet er entlang eines langen Gangs und wird in einen feuchten Verschlag gesteckt.

Pfarrer und Künstler versuchen zusammen mit Maria Candelaria Lorenzos Befreiung zu erwirken. Die Halbtotale zeigt Maria Candelaria mit Kleid und Medizin in den Händen, als sie vor den Toren des Gefängnisses auf den gleichgültigen Wachmann einredet.

Im gleichen Moment wird Lorenzos Exgeliebte aus dem Gefängnis verjagt, welche ihm einen Besuch abstatten wollte. Im vorbeigehen macht sie Maria Candelaria abwertende Vorwürfe und begibt sich trotzig auf den Weg ihre Blumen zu verkaufen.

Maria Candelaria geht verzweifelt zur Wohnung des Künstlers und verweilt über Nacht vor seiner Tür. Als der Künstler am Folgetag erscheint machen sie sich auf den Weg zum Präsidium. Ungeduldig läuft sie ihm mit kleinen tapsigen Schritten voraus.

Zusammen mit dem Pfarrer sprechen sie mit dem Kriminalbeamten, um Lorenzo freizukaufen. Der entscheidende Beamte ist jedoch auf Urlaub.

Maria wird jedoch erlaubt Lorenzo sein tägliches Essen zu bringen. Unter demselben Geheul schreitet sie durch den langen Gefängnisgang und trifft auf ihren Geliebten. Berührt blickt sie zu ihm empor und überbringt ihm hoffnungsvoll die Nachricht seiner baldigen Freilassung. Er bittet sie um Verzeihung für seine Tat und trocknet ihr liebevoll die Augen.

Die Halbnaher Einstellung zeigt Pfarrer und Künstler wie sie sich entlang des (ruhigen) Ganges der Zelle nähern. Sie sprechen von der Tragödie der Beiden. Sodann kommen

sie ins Gespräch über das Thema der Künste und die Tätigkeit des Malens. Der ausländische Künstler beschreibt seine Leidenschaft und Faszination für die indigene Rasse. In Maria Candelaria hat er die Essenz der wahrhaftigen mexikanischen Schönheit in seiner Vollkommenheit entdeckt.

Durch die Aufeinanderfolge von gefühlsbetonte Intensität und existenzielle Bedrohung und abstrahierter künstlerischer Leidenschaft untermauert dabei den Aufeinanderprall zwei unterschiedlicher Lebenswelten.

In naher Einstellung bietet ihnen der Künstler ein wenig Geld für Essen. Das Paar lehnt einhellig ab und betont ihr gut gedeihendes Gemüse auf ihren *Chinampas*¹⁰. Maria Candelaria macht sich auf den Weg, um Essen ihres Geliebten zuzubereiten. Beide versuchen Lorenzo daraufhin für das künstlerische Portrait zu überreden. Auch er selbst solle gemalt werden. Er stimmt für seine Person zu, betont aber ablehnende Zweifel in Bezug auf Maria Candelaria.

Siebte Sequenz (01:24:04 – 01:37: 04)

Vermittelte Zeichen: koloniale Blick und Idealisierung der indigenen Frau, moralische Grenzüberschreitung und Verrat an Gemeinschaft, Mistizischer Unterdrücker wird zum Verbündete, Fehlschluss und tödliche Bestrafung führt zu Heldenhaftigkeit

Die letzte Filmsequenz repräsentiert das tragische Ende und die schicksalhaften Verkettungen missverstandener Ereignisse.

Trotz Lorenzos Zweifel erscheint Maria Candelaria in der Halbtotale im künstlerischen Atelier. Sie befindet sich auf einen kleinen Podest. Mit leicht nach unten gerichtetem Blick posiert sie vor dem Künstler, der sich ihr gegenüber hinter einer großen Staffelei in seine Arbeit vertieft. Im Hintergrund befinden sich zwei indigenen Frauen.

Als sich Maria Candelaria aus Schüchternheit weigert ihr Gesicht dem Künstler zuzuwenden, wird ihr von einem der Damen das unfertige Portrait präsentiert. Erstaunt und amüsiert betrachtet sie ihr noch körperloses Ebenbild.

¹⁰ Bezeichnet eine spezielle Anbautechnik, die bis in die Zeit des Aztekenreiches zurückreicht und insbesondere in Xochimilco praktiziert wurde. Ein Geflecht aus Rohrschilf in Form von Flößen dient dabei als sehr fruchtbare schwimmende Anbauflächen, die an den Ufern von flachen Seen befestigt werden.

Nach einem kurzen Gespräch mit dem Künstler, vermittelt ihr die indigene Assistentin vorsichtig die Notwendigkeit ihre Kleider abzulegen. Als sie behutsam die Knöpfe des Kleides öffnen möchte, reißt sich Maria Candelaria los und läuft beängstigt aus dem Atelier. Der Künstler versucht sie aufzuhalten und äußert seine befürchtete Vorahnung ihrer Reaktion:

Casí tenía yo la seguridad, de que iba a pasar esto. Los indígenas son así. Y Por eso no han logrado arrancarle sus virtudes, ni el dinero, ni la civilización (01:26:02).

Die Notwendigkeit der Vollendung ihres Gemäldes veranlasst die zweite indigene Assistentin anstelle von Maria Candelarias zu posieren.

Die nächste Szene zeigt eine vorbeiziehende Blumenverkäuferin, die bereits bei der Tierweihung als Repräsentantin der Dorfgemeinschaft fungiert hat. Sie hält am Fenster und entdeckt die nackte Maria Candelaria auf dem Gemälde. In ihrer unschuldigen Pose erkennt die Betrachterin eine Ähnlichkeit mit ihr vertrauten Bildern der heiligen Virgen. Sie lässt ihren Blumenkorb fallen und läuft Richtung Dorf um das Lauffeuer dieser Verhöhnung zu verbreiten.

Die Bewohner formieren sich, laufen über die weiten Felder zum entlegenen Dorf ins Atelier. Die Exgeliebte Lorenzos und Don Damian betreten allen voran den Raum, beschimpfen Maria Candelaria, die nach ihrer Mutter ein weiteres Mal Schande über das ganze Dorf verbreitet.

Die nächste Szene repräsentiert die wütende Exgeliebte vor dem landschaftlichen Hintergrund Xochimilcos, wie sie energisch die Kirchenglocken läutet um das gesamte Dorf zusammen zu trommeln. Rauschschwaden steigen über die Gewässer auf und unterstreichen die Dramatik.

Detailaufnahmen zeigen die Aufeinanderfolge zuerst einzelner, dann sich vermehrender Fackeln, die sich letztendlich mit der Repräsentation der vordersten Front der formierten Dorfgemeinschaft verbinden. Laufend beginnen sie die Verfolgung Maria Candelaria. Sie erkennt die nahende Bedrohung und flüchtet durch das sumpfige Gebiet. Sie kämpft sich durch das sperrige Schilf und schafft es bis ins Dorf.

Ein Zwischenschnitt zeigt Lorenzo Rafael. Schlafend in seiner Zelle hört er ihre verzweifelten Hilfeschreie. Intuitiv springt er aus seinem Bett. Er spürt ihre Bedrohung und bittet den Wachmann eindringlich die Türe zu öffnen.

Der Pfarrer tritt verwirrt aus der Kirche, um nach den Grund des Tumults Ausschau zu halten. Maria Candelaria läuft orientierungslos durch die verwinkelten Gassen. Vor dem Gefängnisgebäude endet alsbald ihr Fluchtversuch. Lorenzo Rafael blickt aus seinem kleinen Fenster auf die dramatische Situation. Seine Exgeliebte beginnt mit dem ersten Wurf die Steinigung Marias.

Lorenzo gelingt es mit letzter Kraft aus dem Gefängnis auszubrechen. Er springt aus dem Fenster, kommt jedoch zu spät. Der letzte tödliche Stein seiner Exgeliebten hat sie bereits am Kopf getroffen.

Als Lorenzo Rafael die tobende Masse durchdringt, verstummen die wütenden Schreie. In seinen Armen öffnet sie nochmals ihre Augen. Sie betont nichts Böses getan zu haben, bevor sie in sich zusammensackt. Der Pfarrer tritt durch die Menge und blickt fassungslos auf die ermordete Maria Candelaria. Lorenzo Rafael trägt sie durch die Menge, die ihm den Weg bahnt und sich auf die Straßenseiten aufteilt.

Die letzte Einstellung zeigt den Pfarrer als er die Trauerglocken ihrer Beerdigung läutet. Unter der Anwesenheit der Dorfbewohner wird ihr die letzte Ehre erwiesen. In einem mit Blumen beschmückten Boot, wird sie von Lorenzo Rafael langsam in die Gewässer Xochimilcos begleitet, wo sie ihre friedvolle Ruhestätte findet.

9 Bedeutungskonstruktionen

9.1 *Río Escondido* (1948)

Thematische Akzentuierungen im ländlichen Melodram *Río Escondido* beziehen sich auf fundamentale Aspekte der propagierten Strukturpolitik innerhalb des nationalen Diskurses. Die Integration des Landes, insbesondere der isolierten nördlichen Pheripherie stellt den zentralen Handlungsrahmen dar. Bildung und Erziehung der indigenen Landbevölkerung stehen im Mittelpunkt und werden über politische Idealismen der Revolution vermittelt. Die Gegenüberstellung von Stadt und Land verweist auf die zentrale Rolle des Nationalstaates und seiner politischen Ziele. Das Konzept der Ethnizität verdeutlicht sich insbesondere im Verhältnis zwischen der Protagonistin, dem mestizischen Dorfpatron und der unterdrückten Dorfgemeinschaft.

9.1.1 Das Verhältnis von Stadt und Land:

Insbesondere die direkte Aufeinanderfolge der ersten beiden Sequenzen kontrastiert die Lebenswelten des städtischen und ländlichen Raums und verdeutlicht konkrete Bedeutungszuschreibungen.

Die pompösen Gebäude, der weitläufige Zocalo und die Darstellung des *Palacio Nacional* vermitteln das Bild eines starken, kräftigen, im Zentrum stehenden und handlungsfähigen Staats. Die Abbildung der mexikanischen Nationalflagge an der Spitze des Regierungsgebäudes sowie der populären und prachtvollen Murales im Inneren erwecken das Gefühl von Nationalstolz.

Der städtische Raum wird in seiner Darstellungsweise als männlich dominierter Raum entworfen. Besonders durch die Gegenüberstellung der Gruppe an geschäftigen Männern an denen Rosaura entlang der Gemäuer der Regierungsgebäude vorbeieilt. Sie wirkt zielstrebig, aber auch verloren und angetrieben. Ihr auffallend weißes Tuch verleiht ihr eine unschuldige, reine und idealistische Wesenhaftigkeit.

Als *campesina* repräsentiert Rosaura eine junge Frau mit indigenen Wurzeln. Dieser Aspekt wird in ihrer Betrachtung auf die großen nationalen Wandgemälde hervorgehoben. Ihre Rolle als Lehrerin findet an dieser Stelle eine Umkehrung. Durch die didaktisch wirkenden Erläuterungen der Stimme aus dem Off wird sie an dieser Stelle zur indigenen Schülerin, die von der mexikanischen Geschichtsträchtigkeit gefesselt ist. Die Szene verdeutlicht den symbolischen Status der indigenen Lebenswelt als Repräsentanten einer mythisch erscheinenden Vergangenheit und den damit zusammenhängende Aspekt der Naturalisierung in der Betrachtungsweise auf das Nationskonzept.

Die dargelegten und erläuterten Befreiungskämpfe und seine Helden illustrieren einen immer da gewesenen Willen für die Schaffung einer einheitlichen, authentischen und starken nationalen Gemeinschaft. Das zentrale Thema der Erziehung und Bildung wird so bereits in dieser ersten Sequenz offenkundig. Die mystisch dargestellte Figur des Präsidenten vermittelt einen gottgegebenen Gerechtigkeitssinn. Der Auftrag wird für Rosaura zum Lebenszentrum und zu einer religiös anmutenden Mission hochstilisiert, der ihr den dafür notwendigen Glauben und Idealismus verschafft.

Im Gegensatz zur Stadt, als Repräsentant eines starken und beschützenden Staates, wird das Land als unergründet, isoliert und schwer zugänglich repräsentiert. Dies betont sogleich den Integrationswillen des Staates, der durch die Aussendung von Lehrern und Ärzten und ihrer Aufgabe der Gesundheitsversorgung und Bildungsvermittlung offenkundig wird.

Die Landschaft repräsentiert das mexikanische Territorium und wird so gleichzeitig zum nationalen Symbol erhoben. Die idealisierte wie kraftvolle Darstellung der Landschaft finden sich als Attribute ebenso in der charakterlichen Repräsentationsweise Rosauras wieder. Die von Julia Seipel beschriebene Zuordnung des Weiblichen zur Natur, im Gegensatz zur Maskulinität und dem damit verbundenen Prinzip der Mobilität und Bewegung, erfährt in dieser zweiten Sequenz eine interessante Überschneidung. Die Reise, die von Rosaura angetreten wird widerspricht sich so mit den genderspezifischen Bedeutungszuschreibungen. Durch sie werden beide Aspekte verkörpert, das männliche Prinzip der Aktivität und Bewegung im Raum, sowie die der Weiblichkeit zugeordneten Werte von Passivität und Naturnähe. Durch ihren Gesundheitszustand und den darauf folgenden Zusammenbruch auf ihrer Wanderschaft wird jedoch dieses Spannungsverhältnis wieder relativiert.

Trotz eisernen Willen und Idealismus benötigt sie die Hilfe des jungen Arztes Felipe um die Reise durch die karge Landschaft zu bewältigen und zum Dorf zu gelangen. Die in der Figur Rosauras eingeschriebene Doppelbödigkeit, verleiht ihr als Protagonistin einen widersprüchlichen und spannungsgeladenen Charakterzug, der die filmische Narration in prägender Weise kennzeichnet.

9.1.2 Repräsentationsformen von Ethnizität

Die Protagonistin Rosaura stellt das Zentrum der Filmhandlung dar, auf deren Basis sich die unterschiedlichen Beziehungsformen bedeutungsvoll entfalten. Als weibliche Einzelfigur wird sie kontinuierlich mit einer präsenten Männerwelt konfrontiert. Zwei männliche Charaktere unterstreichen ihre kämpferische und gleichsam idealisierte Persönlichkeit. Zum einen der junge Arzt Felipe Navarro, der ihr hilfreich zur Seite steht und Regino Sandoval. Seine Beziehung zu Rosaura stellt den narrativen Mittelpunkt dar, auf den die filmische Handlung und Dynamik aufgebaut wird.

9.1.2.1 Beziehung zwischen Sandoval und Rosaura

Die Beziehung zwischen den beiden ist im Wesentlichen durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Dorfgemeinschaft gekennzeichnet. Regino Sandoval wird als harter, autoritärer Dorfpatron dargestellt. Seine mestizische Gestalt wird mit negativen Charaktermerkmalen ausgestattet und repräsentiert den filmischen Widersacher und Bösewicht. Seine Beziehung zu Territorium und Land verbindet sich mit seiner Betrachtungsweise auf die Dorfbewohner als seinen materiellen Besitz, die er gefühllos und hart unter Kontrolle hält. Beides gilt es zu beherrschen und für eigene Bedürfnisse nutzbar zu machen. Als Sinnbild eines mexikanischen Macho wird Regino Sandoval in seiner Repräsentationsweise mit dem prärevolutionären, porfiristischen System in Bezug gebracht, in der die Ausbeutung und Unterdrückung der indigenen Lebenswelt und die *rassisch* bedingte mestizische wie spanische Überlegenheit als selbstverständlich betrachtet wurde. Die Bewohner werden von ihm wie ein Heer von Tieren behandelt. Bezeichnungen wie *niños desgraciados* verweisen zudem auf ihre Betrachtungsweise als verzogene, unhörige Kinder, die mit Schlägen und Strenge in Zaum gehalten werden müssen.

Rosaura gilt als charakterliches Pendant zu Sandoval. Sie wird als reine, gerechte, idealistische und willensstarke Person dargestellt. In ihrer Handlungsweise repräsentiert sie das postrevolutionäre Mexiko und dessen erzielte Ideale. Sie kämpft um soziale Gerechtigkeit und steht für ein neues und von innernationalen Unterdrückungsmechanismen befreites Mexiko. Ihre Solidarisierung mit der Dorfgemeinschaft verbindet sich dabei bedeutsam mit ihrer idealisierten Darstellungsweise. Sie wird nicht nur als Teil des sozialen Gefüges repräsentiert, sondern tritt gleichzeitig aus dessen Norm heraus. Über ihre Idealisierung wird sie zum innergemeinschaftlichen „Anderen“ und damit auf einer weiteren bedeutsamen Ebene zur Repräsentantin der indigenen Lebenswelt selbst. Zusammen mit ihrem gelebten Idealismus fungiert sie zudem als Sinnbild der gesamten nationalen Gemeinschaft und bewirkt so gleichsam die bedeutsame Aufwertung der indigenen Kultur. Ihr vehementes Auftreten gegen die autoritäre Männerelite betont dabei die notwendige gesellschaftliche Integration auf Basis sozialer Gleichheit, die gleichsam die Anerkennung indigener Kulturwerte bedeutet. In ihrer Beziehung wird ihr Idealismus als seinem Materialismus überhöht dargestellt. Damit zusammenhängende Bedeutungen

bringen dabei Rosauras versinnbildlichten nationalen Idealismus in Verbindung mit Empathie, Verständnis und Gleichheit. Materialismus wird mit Merkmalen der Kontrolle, Macht und Überlegenheit verknüpft.

Sadoval hegt Gefühle der Hassliebe zu Rosaura. Ihrem Eintritt in sein Territorium begegnet er anfänglich mit einem abwertenden Verhalten. In den Augen Sandovals erscheint sie als potenzielle Gefährdung der gemeinschaftlichen Normalität und Ordnung. Mit seinem Versuch ihre Liebe zu gewinnen, verdeutlicht sich seine empfundene Machtminderung. Es zeigt sich eine analoge Betrachtungsweise auf sie als Frau und der indigenen Gemeinschaft, indem er auch sie zu ihrem Besitz machen möchte und seine Kontrolle über die dörflichen Ressourcen für dieses Spiel einsetzt. In ihrem mutigen Idealismus demütigt sie ihn, indem sie ihn vor den indigenen Schülern als Hindernis für ein wohlwollendes zukünftiges Mexiko präsentiert. Sein Kontrollverlust offenbart sich durch seinen Vergewaltigungsversuch. Die Verbindung von Weiblichkeit mit der Eigenschaft als Verletzungsopfer verweist dabei auf die in Unsicherheit geratene kulturelle wie soziale Ordnung. Über ihren Befreiungsschlag manifestiert sich so die geistige Überlegenheit gegenüber einem negativ konnotierten Materialismus. Die Ermordung Sandovals und der darauf folgende krankheitsbedingte Tod Rosauras erheben sie zu einer nationalen Heldenfigur. Ihre Überwindung Sandovals vermittelt die notwendige Leidensbereitschaft, um soziale Wandlungsfähigkeit zu erreichen und zu neuer nationaler Stärke und Festigung zu gelangen.

9.1.2.2 Rosaura und die indigene Dorfgemeinschaft

Das Verhältnis Rosauras zur ethnischen Gemeinschaft ist durch ihr solidarisches Verhalten und Mitgefühl gekennzeichnet. Das nationale Bestreben der Integration isolierter ländlicher Räume wird durch ihre Funktion als Lehrerin verkörpert. In ihrem Versuch ein wieder belebtes Gemeinschaftsgefühl durch eine neue dörfliche Sozialstruktur zu konstruieren, macht Rosaura zur Repräsentantin der unter Cardenas propagierten Territorialpolitik. Seine teilweise Wiedereinführung des *ejido*-Systems wird in Teilaspekten angedeutet. Ihre Rolle als Lehrerin macht das Bestreben offenkundig das Dorf auf Basis einer gemeinschaftlichen Organisationsweise zu gestalten.

Sie vermittelt Respekt, Gleichheit und soziale Gerechtigkeit als notwendige Werte für ein vereinheitlichtes, zukünftiges Mexiko.

Ihr Unterricht ist durch ihre nationalistischen Redeweisen gekennzeichnet. Revolutionäre Idealismen, die im Sinne einer höheren Idee auf universalistisch verbindende Wertigkeiten verweisen, zeigen sich in ihren ersten Worten, die sie an die Kinder richtet:

Vengo enseñarles lo poco que sé, para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar para la regeneración de Rio Escondido, de México y del mundo (00:52:19).

Dieser universalistische Bezug wird von der Betonung nationaler Zweckgerichtetheit umrahmt. Sozialistische Züge der cardenistischen Bildungspolitik verdeutlichen sich in ihrer Vermittlung eines auf Gleichheit beruhenden politischen Bewusstseins, um eine zukünftigen Partizipation der indigenen Landbevölkerung herzustellen. Ihre ländliche Abstammung macht sie zur Identifikationsfigur der indigenen Gemeinschaft. Über das dörfliche Milieu wird ein direkter Landschafts- und Naturbezug hergestellt. Die Integration des Landes verbindet sich mit der Aufwertung der indigenen Bevölkerung. Ihre mestizische Gestalt steht dabei im Widerspruch zu ihrer ländlichen indigenen Herkunft. Im Film zeigt sich oft eine überhöhte und heraus stechende Darstellungsweise ihrer Person gegenüber der anonym auftretenden indigenen Gemeinschaft. Das ermöglicht die Lesart ihrer Funktion als Leitbild des neu akzentuierten nationalen Identitätskonstrukts der *mestizaje*, dem die mexikanische Bevölkerung im Sinne eines gemeinsamen Ziels entgegen schreiten soll.

Die Herzkrankheit Rosauras deutet auf einen Aspekt innerhalb des indigenistischen Diskurses hin, der auch von Maihold (1986) eine Erwähnung findet. Er kann als Resultat einer fehlenden Empathie gegenüber der indigenen Bevölkerung interpretiert werden, der sich durch sie, als ihre Repräsentantin körperlich manifestiert.

9.1.2.3 Verhältnis zwischen Felipe Navarro, dem Pfarrer und Rosaura

Der junge Arzt Felipe sowie der dörfliche Pfarrer stehen Rosaura und der an sie herangetragenen Aufgabe unterstützend zur Seite. Beide sind mit der Aufgabe befasst das Land durch Aufklärung und Bildung zu integrieren. Ihre Beziehung wirkt ausgeglichen, sie treffen sich auf gleicher Augenhöhe und teilen sich denselben nationalen Idealismus.

Das Prinzip der Reise verbindet sich hier mit den Anmerkungen Julia Seipels zu Angela Kochs „Geographisierung des Frauenkörpers“.

Seine Wanderschaft im Dienste des Staates stellt einen allegorischen Bezug zur konstruierten Geschlechterpolarität her und bringt das männliche Prinzip der Mobilität und Bewegung im Raum zum Ausdruck. Beschützend, wohlwollend und respektvoll werden ihm als Charaktereigenschaften zugeschrieben und verbinden sich mit dem positiven Sinnbild des Nationalstaats als männlich konstruierter Raum. Dies zeigt sich einerseits in seiner Fürsorglichkeit, die er Rosaura und ihrem Herzleiden entgegenbringt und seiner Aufklärungstätigkeit gegenüber der weiblichen Dorfgemeinschaft.

Wasserknappheit und Epidemie stellen den Handlungskontext dar, über den die Rolle der Kirche und des Pfarrers Bedeutsamkeit erlangt. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen wird die Kirche in akuten Situationen der Ausweglosigkeit und Verzweiflung aufgesucht. Der kirchliche Raum wird als Ort des Wandels inszeniert und leitet dabei eine Veränderung in der filmischen Handlung ein. Der Pfarrer wird als Vermittler repräsentiert, der sich mit den Bewohnern, Rosaura und Felipe solidarisch zeigt. Anfangs erscheint er in seiner dörflichen Rolle und seinem Einflussbereich verunsichert. Rosauras Mut und Idealismus hält ihm seine zentrale, integrative Funktion vor Augen und macht ihm diese wieder bewusst. Sein Handeln unterliegt dabei der nationalen Idee, die durch die Vermittlung universalistischer Ideal als höherwertig repräsentiert wird.

Innerhalb des nationalen Diskurses wird dabei einerseits die Wichtigkeit der Kirche betont, gleichzeitig erfährt sie jedoch auch eine gewisse Entmachtung indem die Notwendigkeit der nationale Zweckgerichtetheit in ihrem Handeln betont wird.

9.2 *Flor Silvestre* (1943)

In diesem Film werden zentrale Bedeutungen entlang dem Spannungsverhältnis zwischen vergangenheitsgerichteten, traditionellen Werten und neuen Betrachtungsweisen zukunftsorientierter, revolutionärer Ideale konstruiert. Im Mittelpunkt steht die Liebesbeziehung der beiden, aus unterschiedlichen sozialen Milieus stammenden Protagonisten. Die tiefe Bindung und Liebe zu Natur stellen den kontextuellen Rahmen dar, über den unterschiedliche Auffassungen sozialen Zusammenlebens und damit zusammenhängende Verhaltensnormen repräsentiert werden.

9.2.1 Verhältnis zur Natur: Der Begriff *tierra* und seine Bedeutungszuschreibungen

Die Beziehung und enge Verbundenheit zur Natur stellt den thematischen Bezugsrahmen der Handlung dar. Dies verdeutlicht sich insbesondere in den als Rückblenden gestalteten Anfangs- sowie Endszenen. Esperanzas einleitende Worte verweisen auf den revolutionären Kontext und den damit zusammenhängenden Spannungsverhältnis verschiedener Zugangs- und Betrachtungsweisen auf das Land. In ihrem Gebrauch des Begriffs *tierra* werden dabei die spezifischen Beziehungsformen zu Grund und Boden, Landschaft und Natur hervorgehoben und Spannungen unterschiedlicher Betrachtungsweisen verdeutlicht, die durch die Revolution zum Ausbruch gelangen. In ihm ist dabei einerseits die Eigenschaft der Begrenztheit sowie der Aspekt der scheinbaren Unendlichkeit eingelagert, die insbesondere durch die visuelle Repräsentation der landschaftlichen Weite hervorgehoben wird.

Als verbindendes Moment betont sie die unbegrenzte Liebe zur *tierra* bzw. zum Land, die sie als erhabenstes aber auch schmerzvollstes Gefühl beschreibt und die Männer in ihrer Besessenheit in den Kampf trieb.

Ungleiche Zugangsweisen zu Land werden mit unterschiedlichen sozialen Organisationsweisen in Verbindung gebracht. Die väterliche *hacienda* vermittelt das Bild der traditionellen Lebenswelt. Sozio-politische Betrachtungsweisen werden mit dem porifistischen System in Verbindung gebracht. Dies offenbart sich besonders über die glorifizierte Darstellung des *jaripeo*. Die soziale Ordnung wird hervorgehoben und über die räumliche Einteilung des Zuschauerraums offenbart. Die reiche Familie und Gesellschaft auf der überhöhten Tribüne, hebt sich von der Masse des indigenen Publikums rundum den festlichen Schauplatz ab. Über die Hierarchisierung des Raums wird die als natürlich betrachtete Überlegenheit der kreolischen bzw. spanischen Elite vermittelt. Familie wird als soziale Einheit hervorgehoben, die ethnische Gemeinschaft als hinderlich betrachtet und innerhalb einer anonym erscheinenden Masse von *peones* subsumiert. Das männliche Stereotyp des mexikanischen *machos* wird hochgehalten und speziell über die vorgeführten Praktiken der Pferdezüchter vermittelt, die durch ihre Fähigkeit ihre Herde unter Kontrolle zu halten, die Überlegenheit über die Natur und ihrer Nutzbarmachung indirekt zur Schau stellen.

Die Rolle Nicanors und Reynaldos repräsentieren das Bild der *peones*, als treue indigene Untergebene. Unter der Dienerschaft des autoritären Don Fransiscos wird ihre loyale und beidseitig als selbstverständlich betrachtete Unterlegenheit vermittelt. Sie verkörpern dabei den Stereotyp des *pelados*. Als komödiantisches Figurenpaar werden sie mit verkindlichten, unselbstständigen, naiven jedoch treuen und großherzigen Attributen ausgestattet.

Ihre darauf folgende Solidarisierung mit José Luis zeichnet das gegensätzliche Bild eines respektvollen harmonischen Zusammenlebens. Auf Basis von Gleichwertigkeit wird ihre Art der Gemeinschaftlichkeit zum Ausdruck gebracht. Die damit einhergehende Beziehung zur Natur vermittelt ein genügsames, auf Basis der Subsistenzwirtschaft gestaltetes Alltagsleben. Hier wird also die Liebe zur Natur und nicht die Kontrolle über sie in den Mittelpunkt gestellt. José Luis religiöse Ansicht verdeutlicht sich speziell in der Szene, als sich Nicanor gezwungen sieht das freundliche Angebot an seinen Tisch Platz zu nehmen, aus Respekt vor dem göttlichen Gesetz und der von ihm gewohnten sozialen Praxis zu verneinen. Dabei tritt Jose vor Nicanor und antwortet:

No Nicanor, esa no es la ley de dios. Dios considera a todos iguales e precisamente por eso ha surgido la revolución. Porque creemos en México pobres y ricos sean realmente hermanos. Ustedes son mis amigos y se sientan a mi mesa, sientense (00:15:04).

9.2.2 Repräsentationsformen von Ethnizität

Ethnizitäre Spannungsfelder bauen sich entlang der Liebesbeziehung der beiden Protagonisten auf. Unterschiedliche Figurenkonstellationen verweisen dabei auf verschiedene durch die revolutionäre Zäsur voneinander getrennte Gesellschaftskonzeptionen und normative Verhaltensweisen, die über spezifische Bedeutungskonstruktionen vermittelt werden.

9.2.2.1 Beziehung zwischen Esperanza und José Luis

Über ihre Liebesbeziehung wird das revolutionäre Credo versinnbildlicht. Dabei verkörpert José Luis, als Sohn eines reichen *hacienda*-Besitzers den revolutionärem Melodrama zugeordneten Stereotyp des *charros*.

Das Zusammentreffen patriachaler Züge mit großherzigen, mutigen und beschützenden Charaktermerkmalen lassen seine Person als Sinnbild eines neu orientierten Nationalstaates erscheinen. Sein gelebter politischer Idealismus wird durch seine Beziehung mit Esperanza vervollkommend und macht ihn zu einer starken und authentischen Persönlichkeit. An seiner Seite gewinnt Esperanza (übersetzt: Hoffnung), nicht zuletzt durch ihre Namensgebung eine gewichtige Rolle. Auch hier wird die weibliche Darstellungsweise mit Merkmalen der Reinheit, Bescheidenheit und Klugheit versehen, die auf ihre Idealisierung hinweisen. Als weiteres wiederkehrendes Merkmal zeigt sich das Spannungsverhältnis ihrer indigenen Versinnbildlichung zu ihrem mestizischen Äußeren.

Ihre Beziehung ist durch einen respektvollen Umgang miteinander gekennzeichnet. In beschützender Fürsorglichkeit kümmert sich José Luis um seine Esperanza, die ihm Vertrauen und Loyalität entgegenbringt. Trotz gewandelter Akzentuierung innerhalb des Ethnizitätskonzepts werden klassische Rollenbilder zwischen Mann und Frau als gleich bleibend repräsentiert. Dem Aspekt der Kontrolle zur Aufrechterhaltung der familiären Ordnung, weicht einem auf Vertrauen und Respekt beruhenden Verständnis von Gemeinschaft. Ihre Beziehung versinnbildlicht die nationale Perspektive einer gesellschaftsbezogenen Synthese. Esperanzas Namensgebung verweist auf zukunftsorientierte Lesarten, die sich einerseits auf ihren gemeinsamen Sohn als vollendetes Symbol einer versöhnten nationalen Einheit beziehen kann, zudem auch als Metapher lesbar ist, die sich auf die indigene Bevölkerung selbst richtet und ihr dabei Mut für die gemeinsame Zukunft vermitteln möchte.

9.2.2.2 Esperanza als Bedrohung der familiären Ordnung

Die konstruierte Naturnähe des Weiblichen verbindet sich gleichsam mit ihrer indigenen Herkunft. Das Vernunftsprinzip wird ihr von Joses Familie abgesprochen und verdeutlicht ihre Unterlegenheit. Rasse und Klasse erscheinen als gleichbedeutend und führen zur natürlich wahrgenommenen ethnischen Differenzierung. Sie wird als akute Bedrohung der familiären, im weiteren Sinne sozialen Ordnung betrachtet. Die Darstellung der ethnizitären Grenzüberschreitung manifestiert sich hier im physischen Raum, im Moment als sie die Tribune betritt.

Da die Bedrohung das soziale Gefüge nicht von innen her gefährdet, sondern von außen an sie herantritt, richten sich die Restriktionen gegen den zur Gemeinschaft zugehörigen Verursacher und Sohn José Luis.

Über die weibliche Reproduktionsleistung verbindet sich die strenge Erziehung der Tochter durch den autoritären Vater sowie die Rolle der Mutter. Beide verweisen auf ihre innergemeinschaftliche Funktion der Bewahrung und Weiterführung kultureller Werte. Über die Tochter zeigt sich die Gefahr der weiblichen Übertretung dieser Markierung. Der älteren weiblichen Figur der Mutter wird hingegen ein gewisser Machtaspekt zugesprochen. Bestimmt vermittelt sie die Grenzen der familiären Ordnung und sorgt für deren Einhaltung. Über den Aspekt der „Familiarisierung des Nationalen“ (Seipel 2009) lassen sich so auch Vorstellungen des porfiristischen Systems und dessen legitimierte Macht- bzw. Kontrollmechanismen schließen. Über die konstruierte Naturnähe verbinden sich die Bedeutungen des Weiblichen mit den biologisch und rassistisch bedingten Zuschreibungen der indigene Bevölkerung und bewirken eine Naturalisierung des Nationalen, dessen Vorstellung von Gemeinschaft mit der prärevolutionären Zeit in Bezug gesetzt wird.

Den weiblichen Reproduktionsaspekt ist in der Schlussszene eine signifikante Botschaft eingelagert. Esperanza wird letztendlich die Tradierung und Weitergabe der, in diesem Falle, wieder gewonnenen kulturellen Ordnung zugesprochen. Hier verbindet sich der für den nationalen Diskurs grundlegende Aspekt der Kontinuität, der sich dabei über Esperanza auf die weit zurückliegende indigene Vergangenheit bezieht und sie zu einer authentischen Quelle des Nationalstolzes erscheinen lässt. Durch ihren Sohn wird die wiedervereinte nationale Gemeinschaft symbolisiert, die gefestigt von den schmerzvollen Erfahrungen hoffnungsvoll Richtung Zukunft schreitet.

9.2.2.3 José Luis und das Verhältnis zu seinem Vater Fransisco

Der gesellschaftliche Wandel bedingt den spannungsgeladenen Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn. Gegenseitiger Respekt, Emanzipation und Loslösung stehen im Mittelpunkt ihrer Beziehung. José Luis glaubt an die väterliche Liebe und die Basis gegenseitiger Anerkennung. Die Verletzung der väterlichen bzw. familiären Ehre und Würde macht die Aussicht auf Versöhnung unmöglich. Der Kontrollverlust des Vaters verbindet sich mit der Ausübung von Gewalt. José Luis zeigt seinen Emanzipationsdrang

und den Willen für einen eigenen authentischen Weg. Als Repräsentant der Revolution personifiziert er Eigenschaften und Merkmale, die auf eine notwendige soziale Veränderung innerhalb des Nationalstaates verweisen, jedoch noch Reifung und auf Respekt beruhende Loslösung des alten Systems bedürfen. Die filmische Repräsentationsweise ihrer Beziehung stellt diesen Aspekt in den Mittelpunkt und verschafft dabei eine Identifikation beider Denkweisen wodurch das notwendige Verständnis für den sozialen Wandel ermöglicht wird.

Die mestizischen Brüder Torres werden als gemeinsames Feindbild repräsentiert, da sie aus reinem Eigennutz und ohne politische Haltung sich den sozialen Unruhen bedienen. Der Racheakt José Luis` an Ursulo Torres, den Mörder seines Vaters symbolisiert die Wiederherstellung des gegenseitigen Respekts, der über die gleichen Werte der Ehre, Würde und Stolz wieder zu einer vereinenden Basis führt.

9.3 *Maria Candelaria* (1944)

Die unterschiedlichen Ebenen, innerhalb derer Bedeutungen konstruiert werden, strukturieren sich in *Maria Candelaria* um den sozialen Ausschluss der gleichnamigen Protagonistin von ihrer Dorfgemeinschaft. Das Konzept der Ethnizität zeigt sich auch hier im interrelationalen Verhältnis zwischen *Maria Candelaria*, den Dorfbewohner und ihrem mestizischen Widersacher und wird von der Außenperspektive westlicher Betrachtungsweisen auf die indigene Lebenswelt umrahmt.

9.3.1 Verhältnis von Kultur und Natur

Dieses Verhältnis zeigt sich über die Repräsentationsweise des Zivilisatorischen und den davon ausgehenden *kolonialen Blick* (Hölz: 1998) auf die indigene Lebenswelt und Kultur. Dies verdeutlicht sich zum einen in der Beziehung der westlich dargestellten Figur des Künstlers zu *Maria Candelaria*, zum Anderen in der Gegenüberstellung des westlichen Arztes und der indigenen Heilerin.

Die anfängliche Kontextualisierung des Ateliers eröffnet hierbei Vorstellungswelten über künstlerische Errungenschaften der aztekischen Hochkultur.

Vergangenheitsbezüge werden über die wahrhaftige Schönheit Maria Candelarias mit der Gegenwart verknüpft. Dabei wird der Aspekt der Kontinuität mit der indigenen Lebenswelt verbunden und ihr nationaler Symbolstatus zum Ausdruck gebracht. Seine künstlerische Leidenschaft für die *raza indígena* wird getragen von dieser Suche nach der Quelle mexikanischer Authentizität. Die Bedeutung ihres mestizisches Erscheinungsbildes verbindet sich durch dem konstitutiven Moment der Fremdbestimmung, die sie als Repräsentantin einer idealen nationalen Identität beschreibt.

Der Akt des Malens wird in Bezug zum Aspekt des kolonialen Blicks gesetzt, der über Vernunft bezogene, abstrahierte Denkweisen eingelagerte *Rassismen* legitimiert. Diese werden durch seinen Selbstzweck, dem seine Hilfestellung vorausgeht und das damit einhergehende ungleiche Machtverhältnis wieder offenbart. Signifikant verbindet sich hier Angela Kochs Beschreibung der vergeschlechtlichen Blickstruktur. Dem Künstler als männliches Geschlecht wird der Moment eines aktiven und distanzierten Blicks zugeschrieben. Über den Akt des Posierens werden der indigenen Maria Candelaria die weiblichen Attribute der Passivität und Idealisierung zugeschrieben.

Diese vergeschlechtlichte Abstraktion bewirkt ihre Entfremdung und überhöht sie zum Sinnbild des „Anderen“, zur Repräsentantin der gesamten indigenen Gemeinschaft selbst. Sie wird einerseits glorifiziert gleichzeitig als verletzungsoffen repräsentiert. Ihre beschämte Flucht aus dem Atelier wird so auch als empfundene Bedrohung interpretierbar, auf die bedrohte Einheit der indigenen Gemeinschaft übertragen werden kann. Die damit einhergehende Objektivierung des Betrachteten bewirkt selbstverständlich erachtete territoriale und physische Grenzüberschreitungen des Künstlers und führt zu Misstrauen.

Vernunft bezogene Denkweisen, die über Abstraktionsvorgänge zu sozialen Sinn gelangen, werden nicht als Elemente der Identifikation angenommen. Dies gilt auch in Bezug auf Geld. Es wird abgelehnt und mit schlechten Erfahrungen in Verbindung gebracht. Anstelle des abstrakten Zahlungsmittels bezieht man sich auf irdische, natürliche Güter. Das Zivilisatorische wird hier mit materialistischen Bezügen verknüpft und mit Vernunft bezogenen, abstrahierten Denkweisen in Verbindung gebracht. Aktive bzw. distanzierte Betrachtungsweisen setzen koloniale und vergeschlechtlichte Blickstruktur in Bezug zueinander und bewirken eine naturalisierte Überlegenheit.

Über die Objektivierung und gleichzeitige Idealisierung des Weiblichen, als Sinnbild des Indigenen wird eine Verbindung zum Landschaftlichen konstruiert, aus der sich die Attribute der Passivität und des Unterworfenseins ableiten. Liebe und Emotionalität, sowie konkrete, greifbaren und irdische Bezüge werden hervorgehoben.

Die Repräsentationsweise von Arzt und Heilerin setzt die konstruierte Naturnähe des Indigenen in Relation zu stereotypen Vorstellungen mystifizierter und glaubensbetonter Elemente. Rationalität und Überheblichkeit zeigen sich dabei über die Figur des Arztes. Die Heilerin repräsentiert ein authentisches und standhaftes Selbstbild, das ein reflektiertes gewahrsein ihrer Fähigkeiten verdeutlicht. Ihre Kompromisslosigkeit unterstreicht ihr alleiniges Recht auf die Behandlung der indigenen Dorfbewohnerin. Über sie wird die weibliche Funktion als Bewahrerin der kulturellen Ordnung vermittelt. Diese Bedeutungszuschreibung zeigt sich im Verweis des Arztes aus der Hütte und manifestiert sich dabei in einer klaren räumlichen Grenzziehung.

9.3.2 Repräsentationsformen von Ethnizität

Ausgehend von der Außenperspektive auf die ethnische Gemeinschaft und damit einhergehende Bedeutungskonstruktionen, als konstitutiver Bestandteil des Ethnizitätskonzepts, richtet sich der folgende Fokus auf die Innensicht des repräsentierten sozialen Gefüges. Normative Grenzziehungen beziehen sich auf Vorstellungen sozialer Verhaltensweisen und Auffassungen von Moral. Damit verbunden ist das Spannungsverhältnis zwischen Individuum bzw. Maria Candelaria und dem indigenen Kollektiv und damit einhergehende Bedeutungszuschreibungen. *Rassismen* und ökonomische Machtverhältnisse werden über die mestizische Figur Don Damíans zum Ausdruck gebracht.

9.3.2.1 Maria Candelaria und die indigene Dorfgemeinschaft

Wie in den anderen Filmwerken wird Maria Candelaria über ihre soziale Position auf symbolischer Ebene zur Allegorie des „Anderen“ konzipiert. Durch die moralischen Grenzüberschreitungen ihrer verstorbenen Mutter wird sie als innergemeinschaftliche Bedrohung wahrgenommen und aus dem sozialen Gefüge ausgeschlossen. Das Vor-

leben ihrer Mutter wird in mystifizierender Weise als ein über ihr waltender Fluch dargestellt.

Sie wird als rein, unschuldig und bescheiden repräsentiert. Ihre idealisierten Charakterzuschreibungen werden den negativen Eigenschaften der indigenen Gemeinschaft gegenübergestellt, die als unbeherrscht, animalisch und besessen in Erscheinung tritt. Die Darstellungsweise ihrer Persönlichkeit verweist dabei auf Vorstellungen des Idealen, die sie aus der Norm der Gruppe herausstellt und auf der Ebene des symbolischen zum innergemeinschaftlichen „Anderen“ konstruiert.

Bezüge zum Landschaftlichen bzw. Natürlichen werden auf unterschiedliche Weise hergestellt und mit Bedeutungskonstruktionen ausgestattet. Auch hier zeigt sich in wiederkehrender Weise ein interrelationaler Zusammenhang zwischen gender-spezifischen Bedeutungskonstruktionen des Weiblichen, ihre Funktion als Repräsentantin des indigenen „Anderen“ und damit verbundene Bezüge zur Natur.

Die negative Darstellung des indigenen Kollektivs lässt sich als stereotype Vorstellung interpretieren, die sich auf der Annahme der Abwesenheit eines Vernunftprinzips ableitet und sich mit Attributen der Zügellosigkeit und einem Unvermögen rationalen Urteilens verbindet. Die indigene Gemeinschaft, ebenso verkörpert durch weibliche Repräsentantinnen, verbindet sich mit der unberechenbaren und als negativ betrachteten Seite der Natur, auf der die Annahme ihrer *rassisch* bedingten Unterlegenheit beruht.

Maria Candelarias Idealisierung verweist auf die Bedeutungszuschreibung des Landschaftlichen als erhaben und immerwährend, die sich mit den Aspekten der Kontinuität und der Bedeutung territorialer Vereinheitlichung verbinden.

9.3.2.2 Beziehung des Pfarrers und Don Damians zur indigenen Dorfgemeinschaft

Die negativ konstruierte Naturnähe des indigenen Kollektivs wird insbesondere durch ihr Verhältnis zu den bedeutsamen Nebenfiguren offenkundig. Die Figur des Pfarrers wird als vermittelnde Instanz repräsentiert. In seiner Rolle als Ordnungshüter vermengen sich empathische und beschützende Eigenschaften mit dem Aspekt eines Vernunft bezogenen Urteilsvermögens. Seine geistliche Autorität wird geachtet und respektiert. Über seine Gegenüberstellung mit der dörflichen Gemeinschaft verdeutlicht sich die zugeschriebene Bedeutung der Vernunft als Unterscheidungskriterium zwischen Mensch und Natur und unterstreicht dabei die negative Darstellungsweise des indigene Kollektivs.

Sie wird als anonyme Einheit ohne zu erkennende Sozialstruktur dargestellt. Die beschützende Haltung des Pfarrers gegenüber Maria Candelaria und Lorenzo Rafael verbindet sich bedeutsam mit ihrem Hochzeitswunsch. Die westliche Konstruktionsweise des Familienkonzepts wird als organisatorische Einheit innerhalb des nationalen Gefüges betont und hervorgehoben.

Die mestizische Figur des Dorfpatrons wird mit negativen Charaktermerkmalen ausgestattet. Seine unterdrückende Verhaltensweise gegenüber der Dorfgemeinschaft unterstreicht ihre naturalisierte Minderwertigkeit, die sich wiederum mit der Konstruktion einer negativ konnotierten Naturnähe verbindet. Die Unterdrückung wird unhinterfragt angenommen und mit unterwürfigem Verhalten beantwortet. Seiner Kontrollgier ist der Aspekt von Misstrauen eingelagert. Hinter ihrer vermutet er verräterische Züge. Über einen mystifizierenden Blick erscheinen ihm die indigenen Bewohner unheimlich und trügerisch.

Entgegen der weiblichen Dorfmitglieder, die als Repräsentantinnen der Gemeinschaft fungieren, erscheinen die männlichen Bewohner in ihrer Funktion als Arbeitskraft.

10 Zusammenfassung

Aus den dargelegten Filmbeispielen werden unterschiedliche Bedeutungskonstruktionen ersichtlich, die konkrete Vorstellungen einer nationalen Identität Mexikos zu erkennen geben. Die damit einhergehende Repräsentationsweise des Indigenen steht dabei in engen Bezug zum nationalen Diskurs und den spezifischen Betrachtungsweisen auf die mexikanische Gesellschaft, die über die Institutionalisierung des Indigenismus eine neu akzentuierte politische Ausrichtung erfuhr. Alle drei Filme lassen sich dabei innerhalb der Hochblüte der so genannten *época de oro* des nationalen Kinos verorten und dienen der Vermittlung diesbezüglicher Botschaften, die dabei gleichsam einer Wechsel wirkenden Anpassung der Publikumsbedürfnisse unterliegen.

Ein zusammenfassender Blick auf die Filmwerke offenbart einen Querschnitt an Berührungspunkten, die sich anhand der bereits erwähnten zentralen Dichotomien von Kultur und Natur bzw. dem Eigenen und dem Fremden/Anderen aufschlüsseln lassen.

Über konstruierte Bedeutungszuschreibungen im Rahmen der Geschlechterpolarität wird ein spezifisches Bild der mexikanischen Gesellschaft gezeichnet und dabei ein Einblick in den diskursiven Charakter des Nationalen gewährt. Die filmische Repräsentationsweise vermittelt dabei die bedeutsame Interrelation zwischen Nation, Ethnizität, Geschlecht und die damit verbundene Relevanz von Rasse und Klasse, die eine spezifischen Lesart hinsichtlich konkreter Vorstellungen gesellschaftlicher Normen und Werte, gemeinschaftsbezogener Grenzziehungen und damit einhergehender Auffassungen von sozialen Verhaltensweisen ermöglicht. Diese werden über den Indigenismus, also die spezifisch gelagerte Betrachtungsweise auf die indigene Gesellschaft und Kultur, ausgehandelt im Bestreben eine Identität stiftende nationale Einheit auf mestizischer Grundlage zu konstruieren.

In allen drei Filmen wird dabei dem weiblichen Geschlecht eine zentrale Position zugeschrieben, innerhalb dessen sich unterschiedliche Bedeutungsachsen miteinander vermengen. Sie erscheint als Repräsentantin der indigenen Gemeinschaft, gleichzeitig wird sie als Identität stiftende Persönlichkeit dargestellt.

Über den Aspekt der biologischen Reproduktion gilt sie nicht nur als Sinnbild von Gemeinschaft selbst, sondern ist darüber hinaus für die Tradierung ihrer soziokulturellen Werte verantwortlich, welche die Bereiche der Tradition, Symbole und Sprache umfassen.

Die Verbindung dieser Bedeutungsebenen bewirkt dabei eine Neubewertung der indigenen Gesellschaft und ihrer Rolle innerhalb der nationalen Gemeinschaft. Die filmischen Protagonistinnen vermitteln den wesentlichen Aspekt der Kontinuität innerhalb des nationalen Diskurses, welche der indigenen Lebenswelt zugeschrieben wird und über ihren weit zurückreichenden Vergangenheitsbezug zur Naturalisierung des Nationskonzeptes beiträgt. Die enge Verknüpfung von Weiblichkeit und Gemeinschaft zeigt sich zudem in den Gewaltausübungen, denen die Protagonistinnen in unterschiedlicher Weise ausgesetzt sind. Dies verweist auf gewisse Normen und gruppenbezogene Grenzziehungen, die in einen signifikanten Zusammenhang mit dem Geschlecht der Frau, dabei entweder eine Fixierung oder Bedrohung der gemeinschaftlichen Einheit ausdrücken kann. Im Gegensatz zu *Maria Candelaria*, in der die weibliche Hauptfigur als Gefährdung der indigenen Dorfgemeinschaft selbst repräsentiert wird, wird die wahrgenommene Verunsicherung in den Filmbeispielen *Flor Silvestre* und *Rio Escondido* in Verhältnis zur prärevolutionären Perspektive auf Gemeinschaft und damit einhergehenden Vorstellungen von Verhaltensweisen und moralischen Werten gesetzt.

Die indigene Gemeinschaft erscheint vorwiegend als anonyme Masse. Sie wird der Mann- Frau Beziehung und dem wesentlichen Aspekt der ehelichen Bindung gegenübergestellt, die dabei die Betonung der Familie als Gemeinschaftsideal zum Ausdruck bringt auf der sich das nationale Gefüge aufbauen sollte.

Eine weitere Bedeutungsachse zeigt sich über den Idealisierungsprozess, der sich über die Darstellungsweise des Weiblichen offenbart. Die ihr zugeschriebenen Charaktermerkmale der Reinheit, Bescheidenheit und Unschuldigkeit verbinden sich dabei mit den Vorstellungen des Idealen und bewirken eine ambivalente Stellung der Frau im Verhältnis zu Gemeinschaft. Wie bereits erwähnt ist sie einerseits Teil einer Gruppe, gleichsam überhöht sie sich aus deren einheitlicher Norm, wodurch sie auch als das Andere bzw. Fremde innerhalb eines sozialen Gefüges erscheint.

In allen drei Filmbeispielen mündet ihre idealisierte Darstellungsweise in eine spannungsgeladene Interrelation, über die sich ihre Rolle als Repräsentantin des

Indigenen mit ihrer gleichzeitigen Verkörperung einer gemeinschaftlichen Bedrohung bedeutsam verbindet. Ihre konstruierte Andersartigkeit innerhalb einer sozialen Einheit transferiert sie dabei in eine symbolische Ebene, über die universell geltende Idealismen vermittelt werden, die das Weibliche wiederum als Repräsentantin einer gesamten Nationalen Einheit erscheinen lassen.

Der Idealisierungsprozess des Landschaftlichen setzt die konstruierte Naturnähe der Frau in einen signifikanten Zusammenhang. Diese Verbindung stellt dabei die zweite Ebene dar, innerhalb derer eine Naturalisierung des Nationalen konstruiert und zum Ausdruck gebracht wird. Das mestizische Erscheinungsbild der weiblichen Hauptfiguren führt über ihre Identität stiftende Repräsentationsweise zur nationalen Aufwertung der indigenen Kultur und Lebenswelt, welche die positive Integration derselben in den nationalen Diskurs zum Ausdruck bringt. Über Tom Nairns Konzept der Janusköpfigkeit und den damit einhergehenden bedeutsamen Aspekt der Historizität, erfährt der Blick auf das Weibliche eine signifikante Erweiterung, der sie gleichsam als Repräsentantin der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen lässt.

Männliche Darstellungsweisen auf der anderen Seite, repräsentieren unterschiedliche stereotype Fixierungen, über die verschiedene Identifikationsmöglichkeiten angeboten und dargelegt werden. Indigene Stereotype männlichen Geschlechts, finden u.a. über die Figur des *pelado* eine spezifische Verkörperung. Die Charakterisierung dieser Filmgestalt gewann innerhalb der *comedia ranchera*, als einer Sonderform der mexikanischen Filmkomödie hohe Popularität und trat vermehrt als urbane Karikatur in Erscheinung. Im revolutionären Melodram *Flor Silvestre* findet diese indigene Stereotypisierung eine kontextuelle Anpassung, die durch ihre kindliche, eher unselbstständig, jedoch loyale und belustigende Darstellungsweise große Sympathiewerte zugeschrieben und gleichsam Identität stiftende Elemente verkörpert werden. In selben filmischen Zusammenhang zeigt sich die bedeutsame Figur des *charro*. Seine Charakterdarstellung zeigt dabei patriachale Züge, die sich mit beschützenden und wohlwollenden Eigenschaften vermengen. Er wird zum Sinnbild des Nationalen selbst, das durch seinen gelebten Idealismus zum Ausdruck gebracht wird. Mit seiner Verkörperung revolutionärer Werte verweist er auf eine neu orientierte Nationalstaatlichkeit.

In *Flor Silvestre* wird insbesondere über die verschiedenen Figurenkonstellationen der Aspekt der „Familiarisierung des Nationalen“ (Seipel: 2009) zum Ausdruck gebracht. Die

Repräsentationsweise der zentralen Liebesbeziehung vermittelt dabei über die Figur des *charro* eine gewandelte, durch Empathie und verständnisvoller Wertschätzung gekennzeichnete Betrachtungsweise auf die indigene Kultur.

Der kontextuelle Wechsel der beiden, den Stereotyp des *pelado* verkörpernden Diener, akzentuiert die Gegenüberstellung zwei unterschiedlicher Familienkonzeptionen. Damit wird der kontrollierenden und diskriminierenden Handlungsweise des autoritären Familienpatriarchen eine identifikatorische Absage erteilt. Die auf Gleichheit beruhende Gemeinschaftsform ihres neuen Arbeitsumfeldes vermittelt ein familiarisiertes Bild, das auf einer wertschätzenden Haltung beruht. In ihrem unselbstständigen Erscheinungsbild werden loyale, ehrliche und treue Charakterzuschreibungen hervorgehoben.

Eine weitere männliche stereotypisierte Darstellungsweise zeigt sich in allen drei Filmwerken über die Figur des mestizischen Widersachers, der insbesondere in *Río Escondido* und *Maria Candelaria* als autoritärer Dorfpatron in Erscheinung tritt. Betrachtungsweisen auf die indigene Gesellschaft, Verhaltensweisen und soziale Organisationsformen verbinden sich dabei mit Vorstellungen, die der porifistischen Ära zugeschrieben werden. Seine Stereotypisierung repräsentiert das klassische Bild des mexikanischen *machos*. Seine mestizische Gestalt wird mit diskriminierenden, kontroll- und machtgerigen Charaktereigenschaften in Verbindung gebracht, die ihn als Widersacher und Feind erscheinen lassen. Über seine negative Charakterisierung wird die spezifisch gelagerte Perspektive auf das nationale Konstrukt der *mestizaje* als veraltet, überholt, und hinderlich für den Weg eines authentischen mexikanischen Selbstbildes dargestellt. Seine Repräsentationsweise offenbart folglich einen persönlichen Selbstbetrug, der auf Basis der Unterdrückung eines innergemeinschaftlichen Bevölkerungsteils zu Tage tritt und vom Moment der Angst begleitet wird.

Der für den mexikanischen Kontext bedeutsame Aspekt der Reise, verbindet sich mit dem politischen Integrationsbestreben der Peripherie und ihrer indigenen Bevölkerungsanteile. Über den Moment der Reise wird der Repräsentationsweise des Landschaftlichen spezifische Bedeutungen zugeschrieben, die mit dem männlichen Geschlecht in Verbindung gebracht werden. Maskulinität wird dabei mit dem Prinzip der Aktivität und Mobilität in einen signifikanten Zusammenhang gesetzt.

Diese Verknüpfung zeigt sich insbesondere in *Río Escondido*, als der junge und agile Arzt, der in der kargen Landschaft zusammengebrochenen Protagonistin dazu verhilft ihr

dörfliches Ziel zu erreichen. Stereotype Darstellungen reitender Männer verdeutlicht zudem die vergeschlechtliche Bedeutungskonstruktion und wird dabei durch gegensätzliche Repräsentationen untermauert. So zum Beispiel in Esperanzas alleinigem Fluchtversuch in einer Kutsche, der zum Sturz führt und sie dabei schwer verletzt. Der Aspekt der Mobilität, über den das männliche Geschlecht in Verbindung zum Landschaftlichen tritt, verweist zudem auf Eigenschaften, die innerhalb des Nationskonzeptes zu tragen kommen. In Anlehnung an McClintock (1996) verknüpft sich dieses Prinzip mit Vorstellungen der Progressivität, Diskontinuität und des Fortschritts, die sich auf den fundamentalen Aspekt der Zukunftsgerichtetheit in der Betrachtungsweise auf das Nationale übertragen lassen.

Über die Figur des Pfarrers wird die spezifische Betrachtungsweise auf den gesellschaftlich relevanten Bereich der Religion und der Glaubensvorstellungen verkörpert. Seine filmische Repräsentation offenbart signifikante moralische Wertsetzungen innerhalb der Gesellschaft und verdeutlicht seine Positionierung gegenüber der indigenen Gemeinschaft.

Dabei zeigt sich in allen drei Filmen seine Solidarisierung mit den filmischen Hauptrollen. Unterschiede zeigen sich in seiner Rolle innerhalb der verschiedenen sozialen Kontexte. Ein wesentlicher Aspekt bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die konstruierten Gegensätze von Emotionalität und Vernunft. Insbesondere in *Maria Candelaria* wird ihm dabei eine vermittelnde und Ordnung bewahrende Rolle zugeschrieben. In seiner Darstellungsweise fungiert er als wohlwollende Moralinstanz. In konfliktgeladenen Konfrontationen mit der indigenen Dorfgemeinschaft wird über seine Verhaltensweise die Notwendigkeit vernünftigen Handelns hervorgekehrt, die der emotionalen Getriebenheit in einer ausgleichenden Weise gegenübergestellt wird. In ihm vermengen sich dabei sowohl Mitgefühl als auch Vernunft, das sich in seiner Fähigkeit als Vermittler verdeutlicht. In *Flor Silvestre* und *Rio Escondido* ist seine Handlungsweise auf eine nationale Zweckgerichtetheit hinorientiert. Dies offenbart sich speziell in *Rio Escondido* und dem Verhältnis zwischen Pfarrer und Rosaura. Er zeigt sich ihrem politischen Idealismus unterwürfig und wird über ihre Handlungsmacht wieder zu seinen Aufgaben und Fähigkeiten zurückgeführt.

Dies vermittelt dabei die universelle Gültigkeit nationaler Idealismen, denen sich die Kirche unterzuordnen habe. In *Flor Silvestre* wird zudem auf die Rezeptionsweise der christlichen Soziallehre verwiesen.

Das Prinzip der Vernunft als Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Natur, wird über die Betonung der Liebe und Empathie relativiert. Naturalisierte Unterdrückungsverhältnissen werden in Frage gestellt und verbinden sich mit einer neuen Betrachtungsweise auf das Verhältnis zur Natur. Auf Basis von verselbstständigten Unterdrückungsmechanismen, die über das Unterscheidungsprinzip der Vernunft zu Ansichten einer natürlichen Überlegenheit münden, leiten sich Umgangsformen ab, die sich gleichsam auf die Natur als auch auf die Verhaltensweise gegenüber der indigenen Gesellschaft beziehen.

11 Resümee

Meine theoretische Umrahmung zwischen strukturalistischer und poststrukturalistischer Ansätze, die ich für meine Auseinandersetzung hinsichtlich der Repräsentationsweisen des Indigenismus im nationalen Kino Mexikos gewählt habe, verdeutlicht eine charakteristische Dynamik zwischen dem Bedürfnis nach einer Formulierung universalistisch gültiger, ahistorischer Regelmechanismen und der Notwendigkeit einer diskursiven Kontextualisierung, um letztendlich Relevanz und soziale Bedeutsamkeit zu erlangen. Aspekte wie Kontinuität und Veränderung bzw. Ursprünglichkeit und Wandelbarkeit sind diesem Spannungsverhältnis eingelagert und finden sich in den verschiedenen Ebenen der sozialen Lebenswelt wieder. Sie kennzeichnen unsere theoretische Herangehensweise und unser Denken über die Beschaffenheit von Identität, zwischenmenschlicher Beziehungen und Formen der Zugehörigkeit. Dies äußert sich in der Diskrepanz, soziale Phänomene als natürlich zu betrachten und sie mit einer ursprünglichen Wesenhaftigkeit auszustatten und dem gleichsam existierenden Rahmen des Gegenwärtigen, der uns die Unmöglichkeit dieser Ansicht vor Augen hält. Hinter dieser Vernaturalisierung sozialer Phänomene versteckt sich das Bedürfnis nach einer Auflösung von Ungleichheiten und Widersprüchlichkeiten, die derselben bedürfe um sich wiederum diesem Bestreben anzunähern.

Konzeptionen von Identität, subjektiv wie kollektiv, darauf aufbauende Vorstellungen von Ethnizität innerhalb eines nationalen Gefüges, sowie dessen Vereinheitlichungsstrategien, sind durch diese Diskrepanz gekennzeichnet und werden von dieser angetrieben.

Lévi-Strauss Postulierung der binären Oppositionspaare als den Mythen sowie den menschlichen Denken zugrunde liegende Struktur offenbaren die wesentlichen Gegensätze von Natur und Kultur bzw. dem Eigenen und dem Fremden als letztendlich unlösbare Polaritäten, die dem Bedürfnis nach Ganzheitlichkeit seine Grenzen aufzeigt. Gregory Batesons Konzept der *Schismogenesis* (Vgl. Drummond 1996:2) beschreibt diese Dilemmas als Zentrum jedes kulturellen Systems, anhand deren Unlösbarkeit Wirklichkeiten und Realitäten konstruiert und kultureller Prozess bzw. soziale Entwicklungen gewährleistet werden. Mythos wie nationale Ideologie scheinen in ihrem Bestreben und der Wirkungsweise hinsichtlich dieser menschlichen Bedürfnisbefriedigung deckungs-

gleich. Beide besitzen eine Doppelbedeutung, die sich über den Rückbezug auf eine weit zurückliegende Vergangenheit bildet, dabei gleichsam einen konstitutiven Einfluss auf Gegenwart und Zukunft ausübt.

Beide suggerieren damit auf gleiche Weise eine Ganzheitlichkeit und Einheit, die sich nach Hübner (1991) im Verlangen der ideeller Vereinigung des Allgemeinen und Besonderen, des Ganzen und des Teils, des Ideellen und Materiellen, sowie des Zusammenfließens von Vergangenen und Gegenwärtigen zeigt. Nation und die Identifikation mit ihr erfüllt dem Menschen in Ansätzen dieses Bedürfnis.

Der politische Diskurs versucht sich dabei diesen Idealen auf Basis unterschiedlicher Konstruktionsweisen anzunähern. Jan Assmann betont das Medium der Sprache und ihre Funktion als einheitliches Symbolssystem um gemeinsames Wissen und ein kollektives Gedächtnis herzustellen. Im Sinne eines kulturellen Texts manifestiert sie sich in jeglichen visualisierten Darstellungsformen eines kulturellen Systems. Das Kino gilt in seiner Breitenwirkung als einflussreicher Teil dieser so genannten Popularkultur. Es reagiert dabei auf die temporären gesellschaftlichen Gegebenheiten und versucht über diskursiv hergestellte Bedeutungskonstruktionen ein Bild gefestigter sozialer Strukturen zu vermitteln. In Anlehnung an Drummond (1996) wird Kino in diesem Zusammenhang als Form von Mythos betrachtet. Dies zeigt sich einerseits in der rituellen Manifestation durch den Moment der Perzeption des Publikums, zudem in der filmischen Abhandlung von Elementen der Wirklichkeit, die dabei analog zu Lévi-Strauss binären Oppositionspaaren verschiedene Achsen von Bedeutungskonstruktionen herstellen. Über den wesentlichen Aspekt der Macht werden die unterschiedlichen Achsen mit Bedeutungen ausgestattet, die durch ihre Darstellungsweisen diskursiv hergestellte Fixierungen sozialer Strukturen vermittelt.

Auf Basis von Vereinheitlichungsstrategien wird das menschliche Bedürfnis nach der Auflösung wahrgenommener sozialer Diskrepanzen und Widersprüchlichkeiten im Sinne einer politischen Zweckgerichtetheit instrumentalisiert und über die Repräsentation normativer Verhaltensweisen, Werte und Vorstellungen von Moral zum Ausdruck gebracht. Die Naturalisierung des Nationalen wird über nationale Erzählungen und deren filmischer Reinszenierungen hergestellt, gleichsam über die Konstruktion einer weit zurückliegenden ursprünglichen Vergangenheit festgemacht.

Dem Landschaftlichen im Sinne des nationalen Territoriums werden Bedeutungen zugeschrieben, die auf einen immerwährenden Kontinuitätsaspekt verweisen und die Nation als natürliches Phänomen unterstreichen. Die nationale Identität wird dabei als authentischer und konstanter Charakter beschrieben, gleichzeitig als zukunftsorientiert konstruiert.

Die filmischen Repräsentationsweisen des Indigenismus in der Hochblüte des nationalen Kinos der *época de oro* verdeutlichen seine Bedeutsamkeit innerhalb des politischen Diskurses. Seine politische Institutionalisierung bewirkte seine Instrumentalisierung im Sinne nationaler Vereinheitlichungsstrategien, die nach Bonfil Batalla (1990) aufgrund der Koexistenz zweier kultureller Lebenswelten, des indigenen *mexico profundo* und eines europäischen und machtvollen *mexico imaginario* insbesondere unter der Präsidentschaft Lázaro Cardenas, angestrebt wurde. Das nationale Kino als Wirklichkeitskonstrukteur widmete sich in seiner einflussreichen Breitenwirkung der Vermittlung eines positiven Nationalbewusstseins. Als wesentlicher Teil innerhalb der politisch ausgerichteten Popularkultur beruhten die unterschiedlichen Repräsentationsweisen auf den Aspekt sozialer Integration. In Anlehnung an Peter Wollen (Braudy, Cohen: 1999) wurden auf Basis dichotomer Gegenüberstellungen die unterschiedlichen kulturellen Gefüge mit Bedeutungen ausgestattet, welche die Aufwertung der indigenen Bevölkerung propagierten. Abstrakte Vorstellungen zu Demokratie, christliche Lehre und Moral, schulische Bildung und die Errungenschaften revolutionärer Ideale wurden über dieses Schema konstruierter Polaritäten filmisch verarbeitet und bezweckten die Vereinheitlichung im Sinne einer kulturellen Synthese, die sich an der idealisierten Vorstellung einer nationalen Identität Mexikos auf mestizischer Grundlage orientierte. Über den zentralen Aspekt des Territoriums wurden die erkämpften revolutionären Werte und die damit einhergehende, auf Gleichheit beruhende sozialistische Ausrichtung der Politik Cardenas verdeutlicht.

Die Institutionalisierung des Indigenismus wird von Maihold in Anlehnung an Luis Villoro als Bestreben einer authentischen Selbstfindung beschrieben, als „*Versuch des Mexikaners sich selbst zu begreifen*“ (Maihold 1986: 162). Diese Hinwendung ist durch *amor* und *acción* (Liebe und Handeln) bestimmt, wobei ersteres die ideologische Komponente darstellt und die kulturelle Aufwertung der indigenen Lebenswelt über dessen historische Idealisierung meint, womit die geistige Rückgewinnung bzw.

Bewusstwerdung der indigenen Wurzeln innerhalb des nationalen Diskurses betont wird. Zweiteres bezieht sich auf die Integration des Indios als Staatsbürger und verweist dabei auf die politische Gegenwart. Beide Komponenten gelten dabei als Kennzeichen des Indigenismus, wodurch seine Stärke, Bedeutsamkeit und Einfluss sowie die gleichzeitige Möglichkeit seiner Instrumentalisierung verdeutlicht wird.

Das Genre des Melodramas, auch bezeichnet als Kino der Gefühle, vermittelt den wesentlichen Aspekt der emphatischen und beschützenden Hinwendung zum Indigenen. Unter dem politischen Integrationsbestreben Lázaro Cardenas verbindet sich dabei die Ideologie des Indigenismus mit sozialistischen Bezügen. Über den zentralen Aspekt des Territoriums werden Analogien zwischen sozialistischen Kollektivismus und indianischen Kommunalismus hervorgehoben (Vgl. Maihold 1986: 159). In Zusammenhang mit den ökonomischen Bedingungen und der Ausbeutungssituation als Grundursache der indigenen Problematik, werden gleichsam die Relevanz der Bildung und die Wichtigkeit politischer Partizipation propagiert. Auf Basis der Gleichheit werden über das nationale Kino zukünftige politische Visionen repräsentiert, die zusammen mit der symbolischen, vergangenheitsbezogenen Aufwertung der indigenen Lebenswelt den nationalen Diskurs widerspiegeln und die obigen Aspekte der *amor* und *acción* gleichermaßen zum Ausdruck bringen.

Zentrale Ergebnisse meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung verweisen dabei auf die Relevanz der Genderkonstruktionen in meiner filmanalytischen Herangehensweise. Vor dem Hintergrund der obigen Erläuterungen werden dabei Bedeutungszuschreibungen unternommen, die eine signifikante Verbindung zwischen der Polarität von Kultur vs. Natur bzw. dem Eigenen und dem Fremden herstellen und eine Auflösung der Widersprüchlichkeiten im Rahmen einer nationalen Ganzheitlichkeit vermitteln. Die Aspekte von Klasse und Rasse, im Sinne einer ethnischen Zugehörigkeit, werden innerhalb des Konzepts der Ethnizität als gleichbedeutend repräsentiert. Über den Blickwinkel spezifischer Genderkonstruktionen wird eine signifikante Verknüpfung mit dem Begriff der Rasse hergestellt, wodurch insbesondere die Darstellungsweise des Weiblichen eine vielschichtige Relevanz erlangt.

In Anlehnung an Joanne Hershfield werden beide Aspekte über biologische Merkmale als andersartig konstruiert. *„Like gender, race is conceived of in terms of biological differences and used to classify and set apart groups of people based on empirically verifiable „evidence“* (Hershfield 1999: 82).

Dabei vermengt sich die Repräsentationsweise des Indigenen mit dem überholten Konzept von Rasse auf Basis evolutionistischer Betrachtungsweisen und damit einhergehender Konstruktionsweisen des Indigenen als „naturnah“. Zwar verlagerte sich die Perspektive angesichts des paradigmatischen Wechsels kultrrelativistischer Anätze von negativ konnotierten und als entwicklungshemmend erachteten Charakterzuschreibungen aufgrund klimatischer und natürlicher Gegebenheiten hinzu einer positiven Neubewertung der indigenen Kultur und ihrer Relevanz innerhalb des nationalen Diskurses. Konstruktionsweisen des Indigenen als das innergesellschaftliche Fremde bzw. Andere blieb jedoch dem Differenzierungsprozess auf biologistischer Basis verhaftet.

Die Repräsentationsweise des Weiblichen als das indigene „Anderen“ innerhalb der nationalen Gemeinschaft verdeutlicht dabei die direkte Verknüpfung mit genderspezifischen Bedeutungskonstruktionen. Der vergeschlechtlichte Diskurs innerhalb der westlichen Konzeption von Familie wird dabei auf die nationale Ebene verlagert. Die Verbindung von Weiblichkeit mit Tradition und Konifuität sowie ihre Funktion als Bewahrerin der kulturellen Ordnung werden analog zur Betrachtungsweise der indigenen Bevölkerung und ihrer nationalen Rolle gesetzt. Über die Glorifizierung der indigenen Vergangenheit als gemeinschaftliches Erbe und Quelle einer authentischen nationalen Identität, erfährt die indigene Kultur eine Idealisierung und damit einhergehende Erhebung in die symbolische Ebene. Als Sinnbild von Gemeinschaft werden über weibliche Bedeutungszuschreibungen normative Grenzziehungen vollzogen, welche die soziale Einheit festigen und zugleich deren Überschreitungen verhindern sollen. Diese innergesellschaftliche Objektivierung des Weiblichen findet sich dabei in der Betrachtungsweise auf die indigenen Lebenswelt wieder. Hier kann ihr tendentieller Ausschluss aus der politischen Aktivität abgeleitet werden.

Die genderspezifische Betrachtungsweise offenbart die spezifische Funktionsweise des Indigenismus im Sinne seiner Sicherstellung der kulturellen Ordnung innerhalb des nationalen Gefüges. Er fungiert dabei als regulative Institution, über die der Zusammenhalt zwischen Nation und Staat stetig verhandelt und aufrechterhalten wird.

Die vermehrt kreolische Elite als „gesellschaftliche Sinnproduzenten“ (Maihold 1986:163) unterstreichen dabei den Aspekt des kolonialen Blicks (Hölz 1998) und sein ungleiches Kräfteverhältnis innerhalb der Konstruktionsweisen spezifischer nationaler Vereinheitlichungsstrategien. Trotz seiner Erhebung in die politische Sphäre erscheint die indigene Bevölkerung daher vermehrt als Objekt des Indigenismus und nicht als seine Produzenten.

In der Debatte rundum die Rolle des Indigenismus innerhalb der mexikanischen Nation kommt den visuellen Konstruktionen, nicht zuletzt auf Grund der nach wie vor relativ hohen Analphabetenrate, eine wesentliche Bedeutung zu. Weiterführend und auf diese Arbeit aufbauend ist es daher sinnvoll die Entwicklung des mexikanischen Kinos unter dem Aspekt der indigenen Repräsentationsweisen einer kontinuierlichen Analyse zu widmen. Auf Grund der dauerhaften und verpflichtenden Auseinandersetzung, die durch die Institutionalisierung des Indigenismus gegenüber der indigenen Bevölkerung und Kultur eingegangen worden ist, können Wandlungen und veränderte Wertsetzungen in ihrer innernationalen Rolle, insbesondere innerhalb des nationalen Identitätsprojekt der *mestizaje*, erkannt und in Bezug zum sozialen Kontext gesetzt werden.

Trotz der ökonomischen Bemühungen unter Cardenas, die unter sozialistischer Bezugnahme die Mobilisierung der indigenen Masse propagierte, zeigt sich über die Entwicklung bis zum heutigen Mexiko der ökonomische Aspekt als die zentrale Determinante in der Unterdrückung der indigenen Bevölkerung.

Nach Ramirez Berg überlagert die ökonomische Perspektive den ethnischen Aspekt als konstitutives Moment in der Konstruktionsweise des „anderen Mexiko“ (Vgl. Martin 1997: 89). Es erscheint dabei als sinnvoll den Begriff der Entwicklung und unterschiedliche Auffassungen desselben in die filmischen Herangehensweisen zu adaptieren und in Bezug zu den spezifischen Repräsentationsweisen des Indigenen zu setzen. Das Genre der Komödie verweist dabei demokratisierende Darstellungsweisen. So wird zum Beispiel in *No tiene la culpa el indio* (1977) von Manuel M. Delgado entgegen der dichotomen Gegenüberstellungen und ihrer als natürlich konstruierten Differenzierungen, vielmehr über die Umkehrung von Stereotypen und deren Bedeutungszuschreibungen eine Wende innerhalb des Machtverhältnisses hervorgerufen, die Mestizen wie Indio als gleichwertige Partner erscheinen lässt.

Literaturliste:

- Anderson, Benedict (1996, 2005): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Campus-Verlag. Frankfurt am Main.
- Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Beck-Verlag. München
- Balibar, Etienne; Wallerstein, Immanuel (1992): Rasse, Klasse; Nation. Ambivalente Identitäten. Argument Verlag. Hamburg/Berlin.
- Barth, Fredrik (1998): Ethnic groups and boundaries. The social organisation of cultural difference. Waveland Press. Long Grove.
- Batalla, Bonfil (1990, 2002, 2005): México profundo. Una civilización negada. Grijalbo. México.
- Binder, Eva (2004): Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands. Dissertation. Universität Innsbruck.
- Baudry, Leo; Cohen, Marshall (1999): Film Theory and Criticism. Oxford University Press. New York/ Oxford.
- Brockhaus Enzyklopädie 20.Bnd.(1993). Stichwort: Sozialtechnologie.
- Dawson, Alexander S. (1998): Form Models of the Nation to Model Citizen: *Indigenismo* and the `Revindication` of the Mexican Indian, 1920-1940. In: Dunkerley, James; Whitehead, Laurence (Hg.): Journal of Latin American Studies. Vol. 30. University Press. Cambridge: (279 – 308).

- Degen, Markus (2008): Nationale Identitäten im Diskurs: Mexiko. Von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart. Praesens-Verlag. Wien.
- Deliége, Robert (2004): Leví-Strauss today. Berg-Verlag. Oxford/New York.
- De Ruijter, Ariel (1991): Claude Leví Strauss. Campus-Verlag. Frankfurt/New York.
- Deutscher, Eckhard (1989): Politik und Pädagogik im nachrevolutionären Mexiko 1920 1940. Lang-Verlag. Frankfurt am Main.
- Doremos, Anne T. (2001): Culture, politics, and national identity in Mexican literature and film, 1929 – 1952. Lang-Verlag. New York; Vienna.
- Drummond, Lee (1996): American Dreamtime. Littlefield Adams Book. London.
- Eriksen, Thomas Hylland (2002): Ethnicity and Nationalism. Pluto-Verlag. London.
- Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. Fink-Verlag. München.
- Foucault, Michel (2010): Die Ordnung des Diskurses. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main.
- Gellner, Ernest (1995): Nationalismus und Moderne. Rotbuch-Verlag. Berlin.
- Gordon, Gray (2010): Cinema. A Visual Anthropology. Berg-Verlag. Oxford.
- Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Argument Verlag. Hamburg.
- Hall, Stuart (2007): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage Publications. London.

Hepp, Andreas; Winter, Rainer (2008): Kultur-Medien-Macht. Vs-Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden.

Hershfield, Joanne; Maciel, David R. (1999): Mexico`s cinema. A century of film and filmmakers. Scholarly Resources Books. Wilmington.

Hershfield, Joanne (2006): Screening the Nation. In: Vaughan, Mary Kay; Lewis, Stephen E. (Hg.): The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920 – 1940. Duke University Press. Durham/London: (259 – 278).

Hershfield, Joanne (1998): Paradise Regained. In: Grant, Barry Keith; Sloniowski, Jeannette (Hg.): Documenting The Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video. Wayne State University Press. Detroit: (55 - 69).

Hickethier, Knut (2001): Film- und Fernsehanalyse. Metzler- Verlag. Stuttgart.

Hirschberg, Walter (1999): Wörterbuch der Völkerkunde. Reimer-Verlag. Berlin.

Hölz, Karl (1998): Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika. Schmidt-Verlag. Berlin.

Hübner, Kurt (1991): Das Nationale. Verdrängtes, Unvermeidliches, Erstrebenswertes. Styria-Verlag. Graz.

Hutchinson, John; Smith, Anthony D. (1994): Nationalism. Oxford University Press. Oxford.

- Hutchinson, John; Smith, Anthony D. (1996): Ethnicity. Oxford University Press. Oxford.
- Kaller, Martina, Lydia (1988): Identität in der Geschichte als Problem des aktuellen mexikanischen Selbstverständnisses. Dissertation. Universität Wien.
- Keupp, Heiner (1999): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Rowohlt- Taschenbuch -Verlag. Reinbek bei Hamburg.
- Kößler, Reinhart (1995): Nationalstaat und Ethnizität. Verlag für Interkulturelle Kommunikation. Frankfurt am Main.
- Lapsley, Robert; Westlake, Michael (1988): Film Theory: An Indroduction. Manchester University Press. Manchester.
- Klüber; Franz (1966): Naturrecht als Ordnungsnorm der Gesellschaft. Bachem – Verlag. Köln.
- Knops, Tilo R. (1999): Theorien des Films. in: Leonard, Joachim – Felix; Ludwig, Hans- Werner; Schwarze, Dietrich (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommuni – Kationswissenschaft. Band 15.1. DeGryter. Berlin: (161- 174).
- Leoussi, Athena (2007): Nationalism and ethnosymbolism. History, culture and ethnicity in the formation of nations. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- Lévi- Strauss, Claude (1971): Strukturele Anthropologie. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

Loew, Dirk Christian (2005): Versuch über John Ford. Die Westernfilme 1939 - 1964.
Books on Demand. Norderstedt.

Mader, Elke (2008): Anthropologie der Mythen. Facultas Verlag. Wien.

Maihold, Günther (1986): Identitätssuche in Lateinamerika: das indigenistische Denken
in Mexiko. Breitenbach. Saarbrücken.

Matzat Wolfgang (1996): Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische
Reflexion und narrative Inszenierung. Gunter Narr Verlag.
Tübingen.

Mayer, Thomas (2004): Die Identität Europas. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

McClintock, Anne (1996): No longer in a Future Heaven. In: Geoff, Eley (Hg.):
Becoming national. Oxford University Press. New York:
(260-264).

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. UVK Verlagsgesellschaft.
Konstanz.

Ramírez, Berg (1997): The Indian question. in: Martin, T. Michael (Hg.): New Latin
American Cinema. Volume Two. Studies of Nacional Cinema.
Wayne State Univ. Press. Detroit: (76- 93).

Nairn, Tom (1997): Faces of Nationalism. Janus Revisited. Verso. London/New York.

Noble, Andrea (2005): Mexican national cinema. Routledge. London.

Petersen, Mark Allen (2003): Anthropology and Mass Communication: Media and
Myth in the New Millenium. Berghahn Books. New
York/Oxford.

Seipel, Julia (2009): Film und Multikulturalismus. Repräsentation von Gender und Ethnizität im australischen Kino. Transcript. Bielefeld.

Scheuzger, Stephan (2009): Der Andere in der ideologischen Vorstellungskraft. Die Linke und die indigene Frage in Mexiko. Vervuert Iboamericana. Frankfurt am Main.

Smith, Anthony D. (2009): Ethno-symbolism and nationalism. A cultural approach. Routledge. London.

Smuthny Florian (2004): Das Nationale. Aktuelle Impulse für die Nationalismustheorie. Braumüller-Verlag. Wien.

Stiglegger, Marcus (2000): Splitter im Gewebe: Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Bender-Verlag. Mainz.

Thiel, Franz (2009): Vom Indigenismus zum Beginn des Indianismus. Indigenistische Politik in Amerika im 20. Jahrhundert am Beispiel von Mexiko. Grin Verlag. Norderstedt. Deutschland.

Vaughan, Mary Kay (2006): Nationalizing the Countryside: Schools and Rural Communities in the 1930s. in: Vaughan, Mary Kay; Lewis, Stephen E. (Hg.): The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920- 1940. Duke University Press. Durham/London: (157- 175).

Villoro, Luis (1987): Los grandes momentos del indigenismo en México. Secretaría de Educación Pública. México.

- Wade, Peter (2005): Rethinking *Mestizaje*: Ideology and Lived Experience.
In: Cammack, Paul; Dunkerley, James; Sieder, Rachel (Hg.):
Journal of Latin American Studies. Vol. 37.. Cambridge University
Press. Cambridge: (239 – 257).
- Wodak, Ruth (1998): Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität. Suhrkamp.
Frankfurt am Main.
- Wollen Peter (1999): From Signs and Meaning in the Cinema.
In: Braudy,Leo; Marshall, Cohen (Hg.): Film Theory and
Criticism. Oxford University Press. New York/London:
(519 – 535).
- Yuval-Davis, Nira (1997): Gender and Nation. Sage Publication. London.

Bibliographie der Tondokumente:

- Fernández, Emilio (el Indio) (1948): Río Escondido. Melodrama. DVD. Meixko.102
min.
- Fernández, Emilio (el Indio) (1943): Flor Silvestre. Revolutionäres Melodrama. DVD.
Mexiko. 94.min.
- Fernández, Emilio (el Indio) (1944): María Candelaria. Melodrama. DVD. Mexiko.
110.min.

Filmverzeichnis:

Rio Escondido (1948)

Verleih: Clasa – Mohme

Produzent: Producciones Raúl de Anda

Regisseur: Emilio (el Indio) Fernández

Flor Silvestre (1943)

Verleih: Clasa Films Mundiales

Produzent: Films Mundiales

Regisseur: Emilio Fernández

María Candelaria (1944)

Verleih: Clasa Films Mundiales, Metro – Goldwyn- Mayer

Produzent: Film Mundiales

Regisseur: Emilio Fernández

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit spezifischen Repräsentationsweisen des Indigenismus im mexikanischen Kino der *época de oro* und seiner Bedeutung im Bestreben einer authentischen nationalen Identitätsfindung.

Zu Beginn meiner Arbeit stelle ich zunächst meine theoretische Betrachtungsweise auf das Medium Film als Form eines kulturellen Textes dar. Anahnd strukturalistischer wie poststrukturalistischer Ansätze wird dabei die spezifisch wissenschaftliche Relevanz zwischen der gesellschaftlichen Bedeutung des Kinos und der anthropologischen Disziplin dargelegt. In verbindender Weise werden sowohl Claude Lévi-Strauss Konzept der binären Oppositionspaare innerhalb seiner strukturalen Mythenanalyse und Stuart Halls diskursanalytische Betrachtungsweise in Bezug auf visuelle Darstellungsweisen herangezogen, um sich der Funktionsweise des Kinos als Vermittler von ideologisch bedingten Wirklichkeitskonstruktionen anzunähern. In Anlehnung an Vertreter des so genannten *Cine- Strukturalismus* (Knops:1999) offenbaren sich die beiden Dichotomien von Kultur vs. Natur bzw. dem Eigenen und dem Fremden als im populären Film wie im Mythos eingeschriebene Grundstrukturen, über die sich unterschiedliche Realitätsvorstellungen in dynamischer Weise gestalten. Stuart Hall (2007) konkretisiert dabei die mythische Funktionsweise des Films, indem er in Anlehnung auf Michel Foucault die Aspekte von Macht und Wissen als konstitutive Momente in der Konstruktion von Bedeutung miteinbezieht. Seine Akzentuierung des historischen Kontexts setzt den filmischen Inhalt in einen notwendigen Bezug zur Beschaffenheit der sozialen Außenwelt und verweist dabei auf den Einfluss politischer Ideologien innerhalb der filmischen Repräsentationsweisen. Er spricht dabei von so genannten Repräsentationssystemen, die über die individuelle Sozialisation erlernt werden und so eine gemeinschaftliche Interpretation visueller Darstellungen ermöglichen. Das mexikanische Kino der *época de oro* erscheint so als einflussreicher Bestandteil des nationalen Repräsentationssystems über das spezifische Vorstellungen nationaler Vereinheitlichung vermittelt werden.

Die Produktion nationaler Zugehörigkeit wird aus dem repräsentierten Zusammenspiel der ideologischen Ebene, einer vergangenheits- wie zukunftsgerichteten nationalen Identifikation und der damit verbundenen Aktualität der politischen Praxis hergestellt. Vor dem Hintergrund erkämpfter revolutionärer Ideale werden Prozesse in der Herstellung

nationaler Identifikation offenbart, die sich anhand der Denkweisen über den Indigenismus und seiner politischen Umsetzung gestalten. Dies verdeutlicht den relationalen Charakter auf Grund seiner bedeutsamen Verortung zwischen den ideologischen Bereich der Nation und dem Begriff des Staates, innerhalb dessen der politische Diskurs gestaltet wird. Seine spezifische Repräsentationsweise wird dahingehend auf Basis des Ethnizitätskonzepts und damit einhergehende Betrachtungs- bzw. Konstruktionsweisen auf das innergesellschaftliche Fremde/Andere zum Ausdruck gebracht. Rasse, Klasse und Gender gelten diesbezüglich als relevante Komponenten, über die spezifischen Bedeutungszuschreibungen und Vorstellungen gesellschaftlicher Normen, Werte und Verhaltensweisen repräsentiert werden.

Über die verbindende Betrachtungsweise genderspezifischer Bedeutungskonstruktionen auf die Repräsentationsweisen des Indigenismus erfährt sowohl das Verhältnis von Kultur und Natur bzw. des Eigenen und des Fremden eine signifikante Auflösung im Sinne nationaler Vereinheitlichung, die sich in der Ideologie der *mestizaje* als kulturelle Synthese und angestrebte nationale Identität manifestiert. Das propagierte revolutionäre Ideal des Prinzips sozialer Gleichheit bewirkt dabei die notwendige kulturelle Aufwertung der indigenen Bevölkerung, die über ihren weit zurückliegenden Vergangenheitsbezug hergestellt wird und ihre symbolisch bedeutsame Rolle innerhalb des nationalen Diskurses festschreibt.

In diesem Zusammenhang lassen sich innerhalb der visuellen Darstellungsweisen des nationalen Kinos der *época de oro* unter dem Blickwinkel spezifischer Genderkonstruktionen Analogien zwischen den Konstruktionsweisen und damit einhergehende Bedeutungszuschreibungen der sozialen Rolle des weiblichen Geschlechts und der nationalen Position des Indigenismus ableiten. Über diese Bezugnahme wird neben seinen machtvollen Einfluss auf die Bereiche von Nation und Staat der Aspekt seiner Instrumentalisierung bzw. Objektivierung innerhalb des nationalen Diskurses hervorgehoben. Die bedeutsame Zäsur der mexikanischen Revolution offenbart dabei eine Verlagerung biologisch bedingter Differenzierungsprozesse, welche zwar die Überholtheit darwinistischer bzw. evolutionistischer Ansätze der prärevolutionären Epoche unterstreicht, jedoch gleichsam zu einer Naturalisierung von Machtdispositionen führt, die sich nunmehr über den vergeschlechtlichten Diskurs und seine Anwendung auf den nationalen Kontext verdeutlicht.

Curriculum Vitae

Name: Michaela Verena Brandl

Geburtsdatum: 13.04.1982

Geburtsort: Salzburg

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische Ausbildung

1988 – 1992 Volksschule Großmain

1992 – 2001 Musisches Gymnasium Salzburg

2002 – 2003 Doppelstudium der Erziehungswissenschaft und Romanistik/Spanisch an
der Karl – Franzens- Universität Graz

2003- 2012 Studium der Kultur und Sozialanthropologie an der Universität Wien.
Schwerpunktsetzung „visuelle Anthropologie“

Schulische Weiterbildung und Praktikas

04/2006 – 06/2006 Praktikum EU-Lateinamerikagipfel „Enlazando Alternativas“

07/2006 – 08/2006 Individuelles Feldforschungspraktikum Buenos Aires/ Argentinien

04/2007 – 05/2007 Auslandssexkursion in die Ukraine

08/2008 – 02/2009 Auslandssemester an der Universidad Nacional Autonomía de
México.

Sprachen

Deutsch, Englisch, Spanisch

Kontakt

michi_brandl@hotmail.com