

Die Ruine als Träger der nationalen *télé-histoire* im mexikanischen Film

SERGEJ GORDON

Cantan a través de los siglos
las ruinas su canción.
(JOSÉ BOHR, CANTO A MI TIERRA)

Une ruine est un accident ralenti.
(JEAN COCTEAU, MON PREMIER VOYAGE)

I.

Unter den emblematischen Orten der *Época de Oro*, der Blütezeit des mexikanischen Films (konventionell datiert von 1936 bis 1959), muss man einen Ortstyp hervorheben, der eine bedeutsame Referenz für präkolumbinische Zivilisationsformen darstellt. Ein Ort, der auf die *télé-histoire*¹ der modernen mexikanischen Nation verweist und mithin als Monument für das mesoamerikanische Unvor-denkliche verstanden werden muss: Die Rede ist hier von der Ruine, und zwar

-
- 1 Zum Begriff der *télé-histoire* vergleiche man Braudel, Fernand: *La Méditerranée*. Bd.1. *L'espace et l'histoire*, Paris: Flammarion 1985, S. 163ff. In seiner kanonischen Studie begibt sich der französische Historiker auf die Suche nach überhistorischen und überregionalen Konvergenzlinien innerhalb der mediterranen Region. Zu Braudel als Schlüsselfigur einer topologischen, wenngleich nicht geodeterministischen Historiographie, eignet sich der Aufsatz von Piltz, Eric: »Trägheit des Raums«. Fernand Braudel und die Spatial Stories der Geschichtswissenschaft«, in: Jörn Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 75-102.

von der archäologischen Ruine oder dem *Archäotop*², wie es der mexikanische Anthropologe Roger Bartra treffend fasst. Mehr als eine bloße Reminiszenz an die archaischen Wurzeln einer Nation, fungiert die Ruine als architektonisch erschlossene Raumeinheit, die einen weiten Schatten in die Zukunft wirft und zur Durchdringung der Gegenwart herangezogen werden kann. Im mexikanischen Film lässt sich an der Instrumentalisierung der Ruine als Gedächtnisort oder *Mnemotop*³ gut beobachten, wie ein topologischer Sinnträger eines sowohl hieratischen als auch traumatischen Gedächtnisses zur Herausbildung des »Gemeinsamen und Übergreifenden« (Jörn Rüsen) einer Gesellschaft beiträgt, ja das Geschichtsbewusstsein konstruiert und ordnet.⁴ Das Nachleben der Archäotopie im Sinne eines gegenwartsbezogenen Dialogs mit antiken Zivilisationsspuren trägt in erheblichem Maße zum Nation-Building moderner Gesellschaften bei.

Es liegt dabei auf der Hand, dass der untersuchte Ortstypus ein sehr geeignetes Auffangbecken für kollektive Ursprungsnarrative bietet. Mit Hilfe der kinematographischen Inszenierung der Ruine ließen sich sogenannte *foundational fictions*⁵ illustrieren oder erst konstruieren, erhärten und in seltenen Fällen hin-

-
- 2 Bartra traktiert in seiner mythenkritischen Studie zur mexikanischen Identität die präkortesianischen Orte als *Archäotope*, als Orte, die an den subvertierten Garten Eden Mexikos und die scharfe zivilisationsgeschichtliche Zäsur im Zuge der *Conquista* gemahnen. Bartra argumentiert gegen die vergangenheitsfixierte Funktionalisierung der mexikanischen *Archäotope* als Orte der überhöhten Melancholie. Siehe dazu: Bartra, Roger: *La Jaula de la Melancolía – Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo 1987.
 - 3 Zum Begriff des Mnemotops als einer Erinnerungslandschaft mit identitätsstiftendem Vergangenheitsbezug, im Rückgriff auf Maurice Halbwachs' Ausführungen zur *topographie légendaire* Palästinas schreibt Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, München: C.H. Beck 2013 [1992], S.59f. Philologische Operationalisierungen des Mnemotopie-Begriffs sind enthalten in Pethes, Nicolas: »Mnemotop«, in: Andreas Mahler/Jörg Dünne (Hg.)(eBook), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston: de Gruyter 2015, Kap. II.17.
 - 4 Den hier vorliegenden Überlegungen zur Ruine als gesellschaftlichen Sinnträger liegen Jörn Rüsens einschlägige Thesen und Reflexionen zu Geschichtskultur, Geschichtsbewusstsein und Selbstthematizierung zu Grunde. Vgl. Rüsen, Jörn: »Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken«, in: Klaus Füllmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hg.), *Historische Faszination – Geschichtskultur heute*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 3-26.
 - 5 Die Rehabilitierung der literarischen Fiktion als nationalen lateinamerikanischen Kitt findet man im viel diskutierten Beitrag: Summer, Doris: »Foundational Fictions: When History Was Romance In Latin America«, in: *Salmagundi*, No. 82/83 (Spring-

terfragen. Die weitgehend didaktische Nutznießung archäotopischer Drehorte führte nicht selten zu einer uniformen Traktierung der Ruine und der darin sedimentierten Zeitschichten. Mit wenigen Ausnahmen stellte die Ruine im mexikanischen Film also eine geographische und symbolische (eben topologische) Legitimationsgrundlage für Homogenisierungsprozesse der kollektiven Identität dar. Und das, wohlgemerkt, in einer divergenten und fragilen postrevolutionären Gesellschaft.

Mit diesen sozialkonstruktivistischen Prämissen einhergehend soll nachfolgend gezeigt werden, wie die Ruine zum *haut lieu* des Nation- und Memory-Building in der mexikanischen Kinematographie avancierte und wie anhand der Ruine ein ortsbasiertes Gedächtnis in filmische Diskurse der gesellschaftlichen Selbstverständigung eingeflochten wurde. Aus den zahlreichen Verarbeitungen der Ruine im mexikanischen Film werden, nach einer Heranführung zur Ruine als *Mnemotop*, drei paradigmatische Beispiele angeboten, die die *Época de Oro* historisch rahmen. An der Schwelle zum Boom steht der Prolog von Eisensteins unvollendetem Pionierwerk *Que viva Mexico!* (1930) in welchem die *télé-histoire* eines urtümlichen Mexikos sich in der Logik der ewigen Wiederkehr auf die Gegenwart projiziert findet. In *Chilam Balam* (1955) wird die Archäotopie hingegen als ein Ort evoziert, an dem die moderne mestizische Nation Mexikos aus der Taufe gehoben wird. Abschließend scheint in *Cascabel* (1977) eine Retrospektive auf, die sich nicht nur kritisch mit der (Re-)Konstruktion des historischen Apriori auseinandersetzt, sondern übergreifend die Blütezeit des mexikanischen Films als eine monumentale Mythenfabrik entlarvt.

II.

Wenn wir die Filmproduktion als alternative »Biographie einer Nation«⁶ verstehen, lohnt es sich, den Parcours der Gedächtnisorte im mexikanischen Film mit der Untersuchung historisch weit zurückliegender Zeiträume zu beginnen. Wenn architektonische Hinterlassenschaften, mit Alexander Kluge und Peter Schamoni gesprochen, »vom Geiste ihrer Erbauer zeugen«⁷, kann man die Ruine durchaus

Summer 1989), S. 111-141. Zur historischen Imagination als notwendiges Attribut der Geschichtsschreibung siehe auch Tenorio Trillo, Mauricio: *Culturas y memoria: manual para ser historiador*, México: Tusquets 2012, v.a. das Kapitel zur *imaginación histórica*, S. 138-181.

6 Anderson, Benedict: *Imagined Communities – Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*, London/New York: Verso 1991 [1983], S. 201.

7 Vgl. *Brutalität in Stein* (GER 1961, R: Peter Schamoni/Alexander Kluge).

als eloquenten Verweis auf die Urgeschichte einer Gesellschaft begreifen. Das Bewusstsein für die *télé-histoire* ist dabei, um bei Braudel zu bleiben, gleichbedeutend mit der Suche nach einer maximalen *longue durée*, die in den verwitterten Spuren früher Zivilisationen ihr latentes Dasein fristet. Die historische Spurenllese bedarf, sofern herkömmliche Quellen fehlen, anderer materieller Hinterlassenschaften – Ruinen als »Signaturen der Vergängnis«⁸ sind hierbei sehr geeignete, teilweise die einzigen vorhandenen Artefakte für rekonstruktive Erinnerungsarbeit.

Das Bewusstsein für die Ruine als kulturgeschichtliches Phänomen wird dabei, wenn man Hartmut Böhme folgt, erst im Zuge der humanistischen Retrospektive und Rückbesinnung auf die Antike emergent.⁹ Die Arbeit an der Ruine als Versuch, die verlorene Kontinuität zur Antike wiederherzustellen, markiert nebenbei auch die Geburtsstunde der klassischen Archäologie im 18. Jhd., deren geisteswissenschaftliche Ausläufer und interdisziplinäre Derivate neue Reflexionsbögen im Hinblick auf das ortsgebundene Gedächtnis oder, allgemein gesprochen, auf ein ausgelagertes Gedächtnis ermöglichen:

»Seit Gelehrte und Künstler der Renaissance die Kunst und Architektur der Antike entdeckt haben, gibt es die Faszination der Ruinen. An ihnen entwickelt sich historisches Denken, nimmt die ›Archäologie des Wissens‹ ihren Ausgang. Kunstwissenschaft, Historie, Altertumskunde, Philologie, ja selbst die Psychoanalyse, die Freud in einem durchaus nichtmetaphorischen Sinn mit der Archäologie verwandt sieht, arbeiten an Trümmern, Bruchstücken, Relikten, Torsi, Fragmenten. Nicht ohne Grund kennzeichnet Michel Foucault die Arbeit jedes Humanwissenschaftlers als archäologische: die Vergangenheit insgesamt ist Ruine. Das einst lebendig erfüllte Gehäuse vergangener Gegenwart wird

-
- 8 Böhme, Hartmut: »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989, S. 287-304, hier S. 290.
- 9 Aleida Assmann spricht zwar der »kommemorativen Reise« eine Bedeutung zu, die sich bis in die antike Gelehrtenreise, etwa zu den Ruinen der Platonischen Akademie, zurückverfolgen lässt. Die ungleich bedeutendere Rückbesinnung auf die Ruine als generationsübergreifenden Speicherort datiert sie jedoch, im Einklang mit Böhme, auf die Renaissance als einer Epoche starker Überblendungen von Antike und Gegenwart. (Vgl.: Assmann, Aleida: »How history takes place«, in: Indra Sengupta (Hg.), *Memory, History, and Colonialism: Engaging with Pierre Nora in Colonial and Post-colonial Contexts*. Bulletin of the German Historical Institute London. Supplement 1, London: German Historical Institute 2009, S. 151-165, hier S. 159).

durch bloßes Verrinnen der Zeit, durch Vergessen, aber auch durch Verdrängen und Überlagern zur Ruine.«¹⁰

Böhmes Traktierung der Ruine als historisches Palimpsest hat selbstredend auch für die Neue Welt Relevanz, denn auch dort war die Ruine eine prominente, interdisziplinär herangezogene Ortskategorie. Der Topos der Ruine (im metaphorischen wie auch im ursprünglich-geografischen Sinne) wurde in anthropologischen, historischen, staats- und kulturtheoretischen Diskursen erschlossen. Nicht zuletzt lyrische Approximationen¹¹ spielten die Ruine in das Bewusstsein der sich neu formierenden Nationalkollektive, üblicherweise in Form eines elegisch nobilitierten *locus melancholicus* in Korrespondenz zu der, wie es Simmel bezeichnet, »kosmischen Tragik«¹² – einer in der lateinamerikanischen Ideengeschichte rekurrenten Denkfigur, die gemeinhin unter dem Schlagwort *ruptura* subsummiert wird.

Im mexikanischen Kontext gilt es das Moment der architektonischen Transkulturation zu bedenken. Die koloniale Bautätigkeit stand im Hinblick auf Archäotope zunächst weniger im Zeichen der Anastylose, d.h. der sorgfältigen Rekonstruktion zerstörter oder zum Zeitpunkt der Conquista bereits verwahrloster Bauformen, als vielmehr im Zeichen der Rehabilitierung verwitterter Monumente für symbolische Akte der territorialen Bemächtigung. In der Regel wurden dabei die Pyramiden von kleinen *santuarios* gekrönt, katholisch geweihten Orten auf monumentalen, unzerstörbaren Hinterlassenschaften. Neben der Kathedrale von Mexiko-Stadt, die auf dem Templo Mayor, dem aztekischen *hieros topos* schlechthin, errichtet wurde, ist die architektonische Einschreibung der neuen mexikanischen Souveräne vor allem auch am imposanten Beispiel der Pyramide von Cholula zu sehen, auf der die verhältnismäßig kleine »Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios« errichtet wurde. Mit anderen Worten haben wir es hierbei mit einem architektonischen Hybrid zu tun: Auf einem kolossalen historischen Sockel haben die Konquistadoren ihren in Architektur geronnenen Welt-

10 Böhme, Hartmut: »Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij«, in: Ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 334-379, hier S. 353.

11 Neben Salomé Ureña de Henríquez, die mit *Ruinas* (1876) einen epischen Abgesang auf die koloniale Grandeur der Dominikanischen Republik vorlegt, ist im mexikanischen Kontext José María Heredia hervorzuheben, der in *En el Teocalli de Cholula* (1820) einen wehmütigen Aus- und Rückblick von der Spitze der Pyramide aus vornimmt.

12 Simmel, Georg: »Die Ruine«, in: Ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 [1919], S. 34-41, hier S. 34.

geist inthronisieren können. Diese Form der kolonialen Nutznießung der Ruine für eigene Ewigkeitsgesten ist eine Art topologisches Recycling und zeitigt ein sehr anschauliches, materialisiertes Exempel der Warburgschen Einverleibung.¹³ Nebenbei haben wir es hier mit einer treffenden Allegorie für die epistemologische Bruchlinie in der Neuen Welt zu tun: Die architektonische Verwerfung markiert die »kosmische Tragik«, die Georg Simmel in der Ruine vorfindet in Form einer markanten epochalen Zäsur. Die Monumente aus präkolumbinischer Welt werden profaniert und der bestehende Kosmos ins Chaos gestürzt.¹⁴ Die Ruine bleibt jedoch als unauslöschliches Denkmal zurück und wird erneut sakralisiert, jetzt aber im Zeichen einer neuen Kosmologie. Das Moment der kulturellen Überblendung, bei dem Prozesse der *Topoklastik* und *Topogenese* Hand in Hand gehen, markiert einen Ursprungsort des Mestizentums und versieht die Ruine mit der Logik einer traumatischen Matrix des modernen Mexikaners, wie wir nachfolgend am Filmbeispiel *Chilam Balam* in plakativer Weise vorgeführt finden.

III.

Es lohnt sich eine weitere Besonderheit, eine Art topologische Eigengesetzlichkeit der Ruine den Filmbesprechungen vorauszuschicken. Die Ruine als Mahnmal eines verschollenen Legats oder des Epistemizids ist, gerade weil sich viele Kontroversen um den Topos ranken, zu einem langlebigen Kristallisationspunkt kollektiver Identitäten geworden, zu einem kulturellen Totem, an dem sich Diskurse der Selbstverständigung und Selbstbestimmung entzünden. Die kollektive *souci de soi* erhebt die Archäologie in Anbetracht der Ruine zu einer Leitdisziplin samt der neueren psychoanalytischen und kulturanthropologischen Derivate, die Michel Foucaults Beiträge in den Geisteswissenschaften verankert haben. Blicken wir konkret auf die Ruine in Prozessen des mexikanischen Nation-Building, müssen wir darüber hinaus auf die beredte Überschneidung staatsbil-

13 Zur kolonialen Praxis der kulturellen Kannibalisierung und Totemisierung mortifizierter Bauobjekte stellt Wyss (2012) stichhaltige Überlegungen in Anlehnung an Warburg und Freud an. Siehe: Wyss, Beat: »Vasari, der Etrusker. Totemismus und kulturelle Identität«, in: Peter Greimer/Michael Hagner (Hg.): Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild, München: Wilhelm Fink (eikones) 2012, S. 95-110.

14 Zur kulturgeschichtlichen Dynamik der Profanation und Sakralisierung von Orten eignet sich nach wie vor die ambitionierte, kultur- und religionsübergreifende Studie Eliade, Mircea: *Cosmos and History – The Myth of Eternal Return*, New York: Harper & Brothers 1954.

dender Prozesse mit einer Blütezeit der archäologischen Tätigkeit im postrevolutionären Mexiko hinweisen.

Abbildung 1: Der verlassenene, in sich ruhende Tempel von Kukulcán in seinem natürlichen Zustand des »accident ralenti« (Jean Cocteau), eines Unfalls in Zeitlupe vor der Rekonstruktion, aufgenommen im Jahr 1860 von dem französischen Archäologen und Neue-Welt-Enthusiasten Désiré Charnay.



Le Castillo à Chichén Itzá (par Désiré Charnay). Inv. 4 17699. Sinafo-Inah.

Quelle: Lerner, Jesse: »Chichén Itzá: Ruinas en Construcción«, in: *Dimensión Antropológica*, Cristal Bruñido, Vol. 42, 165-187, hier S. 170.

Zur Illustration der postrevolutionären Sinnpflege am Phänomen der Archäotopie kann die Rekonstruktion der Kukulcán-Pyramide Pate stehen, ein Bauwerk, das ohnehin einen sehr prominenten Platz unter den mexikanischen Archäotopen einnimmt und in den ersten beiden nachfolgend besprochenen Filmbeispielen zu sehen ist. Als Teil der verlassenen Maya-Stadt Chichén Itzá ruhte der Tempel, den die Spanier bereits verlassen vorgefunden und auf die schlichte Bezeichnung »El Castillo« umgetauft hatten, über viele Jahrhunderte im Zustand der Verwitterung und Überwucherung, schwer zugänglich im Urwald der Halbinsel Yukatan, wie es die Fotoaufnahmen sporadischer Expeditionen bezeugen (Abbildung 1).

1923 beauftragte das reformierte mexikanische Kultusministerium die *Carnegie Institution of Washington* zur archäologischen Aufbereitung der Stätte. Die Umbaumaßnahmen wurden in einer Zeit vorgenommen, in der die postrevolutionäre Sehnsucht nach nationaler Einheit und das Traditionsbewusstsein in Mexiko wieder Konjunktur hatten. Bei den nachfolgenden Arbeiten, die erst 1944 vollendet werden konnten, wurde der Ruine die Simmelsche Natürlichkeit eines urwüchsigen Verfalls genommen.¹⁵ Hierzu äußert der mexikanische Kulturanthropologe Qetzil Castañeda folgende Kritik:

»In eighteen years of cutting, chopping, digging, sifting, drawing, measuring, writing, painting, photographing, and cleaning, the archaeologists – Mexican, Anglo, and Yucatec North Americans – literally peeled back the jungle growth to carve out of, and inscribe in, *puro monte* their visions of the Maya. With hundreds of Maya workmen [...] the archaeologists created ruins, ruins in ruins, and ruined ruins. This ›foundational act‹ was the ritual and originary reenactment of the scientific cosmovision of early-twentieth-century archaeology that created – out of the chaos of the profane and ›undifferentiated‹ space of the everyday, that is, out of earth, stone, paper, and ink – the sacred and ordered space of modern ruins.«¹⁶

Das Ergebnis des archäologischen Eingriffs war eine ruinierte Ruine, wie Castañedas Scheintautologie lautet, eine Ruine also, die ihrer Natürlichkeit beraubt wurde und ihre Signatur der Vergänglichkeit einbüßen musste im Tausch gegen ein publikumsfreundliches, historisches Spektakel, analog zu den im archäologischen Fieber des 19. Jhd. instandgesetzten Monumenten der europäischen Antike.

Einst der sukzessiven Aufhebung geweiht, wird die Ruine auf den ersten Blick in dem Schwebezustand der Verwitterung fixiert. Tatsächlich wird die architektonische Dysfunktionalität der Ruine jedoch überführt in neue, selbstbildprägende Funktionen im kommerziellen Schlüssel. Die modernisierte Pyramide von Kukulcán strahlt nach der Rekonstruktion eine andere Aura aus, denn die moderne Sakralisierung schreitet mit der Logik eines historischen Spektakels einher, das die »unfassbaren Gewissheiten«¹⁷ des mexikanischen Ursprungs an sich bindet. Der rehabilitierte Status des *hieros topos* im Dialog mit der Vergan-

15 Vgl. G. Simmel: »Die Ruine«, S. 35f.

16 Castañeda, Qetzil E.: »The Aura of Ruins«, in: Gilbert Joseph/Anne Rubenstein/Eric Zolov (Hg.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Durham: Duke UP 2001, S. 452-467, hier S. 455.

17 Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 [1991], S. 506.

genheit versteht die Archäotopie zwar wieder mit jener Bewandnis der »topographischen Anomalie«¹⁸, die das historische Bewusstsein schult, ja geradezu herausfordert – diesmal jedoch in didaktischer Aufbereitung unter staatlicher Aufsicht.¹⁹ Mit der Pyramide von Kukulcán als eine Art Inbegriff und Motivikone mexikanischer Ruinen, wird das Phänomen des präkolumbinischen Monuments zu einem Sinnbild einer monumentalen Urgeschichte und zwar mit all den Problemen, die Nietzsche in seinen unzeitgemäßen Betrachtungen der »monumentalischen Historie« zuschreibt, allem voran die Verwischung der Grenzen zwischen Geschichte und mythischer Fiktion sowie der fatale, allzu verklärende Imitationseifer.²⁰

Wenn die Ruine nun als Träger einer ohnehin schwach determinierten *télé-histoire* verstanden werden muss, ist das Nachleben der aufbereiteten Ruine in historischen, aber vor allem auch populärkulturellen Diskursen von einer geradezu zeitresistenten Hartnäckigkeit. Doch welche Art von Gedächtnis wird anhand der *télé-histoire* in Mexiko konstruiert? Kann man bei dem Phänomen der *télé-histoire* tatsächlich noch von einer belastbaren, historiographisch flankierten Perspektive sprechen? Oder spielt hier die Dimension einer spekulativen, mythisch überformten *popular memory* eine ungleich größere Rolle? Mit Eliade lässt sich zeigen, dass sich im Ort der Ruine die Mythisierung der Geschichte in paradigmatischer Klarheit vollzieht: jahrhundertealte Zeitschichten werden in

18 B. Anderson: *Imagined Communities*, S. 170.

19 Heute sind es über 2000 offiziell angemeldete archäologische Stätten in Mexiko, die sich unter dem Protektorat der INAH befinden, dem Dachverband für Anthropo- und Archäologie in Mexiko. Die Zahl ist dabei steigend, denn in Zeiten einer »Hypertrophy of Memory« (Huysen, Andreas: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford UP 2003, S. 3), in der »ère de la commémoration« (Nora, Pierre (Hg.): *Les lieux de mémoire III: Les France*, 3. De l'archive à l'embleme, 3 Bände., Paris: Gallimard 1992, S. 977-1012) ist die Vermarktung archäologischer Stätten zweifelsohne ein lukratives Geschäft.

20 Vgl. Nietzsche, Friedrich: »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für da Leben«, in: Ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 2, München: dtv ²1988 [1967], S. 243-334, hier S. 258-265. Im mexikanischen Kontext werden Nietzsches geschichtsphilosophische Betrachtungen bei González, dem Vater der mexikanischen *Microhistoria*, rezipiert und mit der treffenden Kategorie einer *historia de bronce* (González, Luis: »De la múltiple utilización de la historia«, in: Carlos Pereyra/Luis Villoro/Luis González/et al. (Hg.), *Historia, ¿Para qué?*, Siglo XXI: Mexiko D.F. ²¹2005 [1980], S. 53-74, hier S. 64,ff) eingeführt. In jüngster Zeit rekurriert v.a. Tenorio Trillo (*Culturas y memoria*) auf Nietzsche bei seinen Reflexionen zur mexikanischen Historiographie.

der Ruine nämlich auf mythologische Verstehensebenen verlagert, auf Ebenen also, die das Gebot der chronologischen Verzeitlichung und die Akkuratess der historiographischen Arbeit zu Gunsten eines archetypischen und ritualisierten Geschichtsbewusstseins opfern:

»The recollection of a historical event or a real personage survives in popular memory for two or three centuries at the utmost. This is because popular memory finds difficulty in retaining individual events and real figures. The structures by means of which it functions are different: categories instead of events, archetypes instead of historical personages. The historical personage is assimilated to his mythical model..., while the event is identified with the category of mythical actions.... If certain epic poems preserve what is called ›historical truth‹, this truth almost never has to do with definite persons and events, but with institutions, customs, landscapes.«²¹

Bei der Auslagerung des historischen Apriori in eine fixierte Landschaft, findet die archetypische und kategorische Retrospektion in der modernen Ruine ein ideales topologisches Auffangbecken. Das kollektive Gedächtnis sei laut Eliade letztlich ahistorisch und nicht im Stande, historische Ereignisse jenseits archetypischer Kategorien zu verwahren.²² Es handelt sich dabei um eine Erkenntnis, die sich auch bei Jörn Rüsens Zeitsynthese oder bei Maurice Halbwachs' Ideen um eine selektive Rekonstruktion der Vergangenheit abzeichnet, aber auch bei Gramscis Ausführungen zur populärkulturellen Wissensvermittlung und zum Alltagsverstand (*senso comune*). Für die Analyse von Filmen in welchen tendenziell populäre Formen der Geschichtsvermittlung beheimatet sind, haben diese theoretischen Bausteine eine hohe Relevanz.²³

Eliades Ausführung zur Mythologisierung der Geschichte in Orten der *télé-histoire* lässt die moderne Ruine als »Mystery Theater«²⁴ zum idealen Ort für genealogische Selbstinszenierungen werden. Das Paradigmatische, Archetypische und Rituelle der archaischen Ontologie bei Eliade wird aufgefangen, so eine mögliche These, in einer modernen Verklärung der Ruine als sakralem Museum des Unvordenklichen, als *hieros topos* einer säkularen Gesellschaft, die ihre transzendente Obdachlosigkeit in einer Suche nach archaischen Selbstbildern aufzufangen sucht. Und die Kinematographie leistet dieser neuen nationalen

21 Eliade, Mircea: *Cosmos and History. The Myth of Eternal Return*, New York: Harper & Brothers 1954, S. 43.

22 Vgl. ebd. S. 46.

23 Eine weiterführende Studie zur Kinematographie im Lichte Gramscis bietet Landy, Marcia: *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, u.a.: Minnesota UP 1996.

24 Q. E. Castañeda, zitiert in: J. Gilbert et al: *Fragments of a Golden Age*, S. 21.

Selbstverständigung Vorschub, indem sie die historischen Trümmer aufbereitet und zelebriert. Wie kein anderes Medium war gerade der Film dazu berufen, diese moderne Funktion der Ruine als Ursprungsort und Vehikel für mythisch aufgeladene Ursprungsnarrative in die Gesellschaft zu transportieren.

IV.

Que viva Mexico! (1930/1979)

»Cantan a través de los siglos las ruinas su canción« – Über Jahrhunderte hinweg singen die Ruinen ihr Lied, so lautet eine Sentenz aus dem mexikanischen Revuefilm »Mexico Canta« (Mexiko singt) von José Bohr aus dem Jahr 1939. Doch was genau sang die filmisch inszenierte Ruine? Was von diesem Lied blieb im kollektiven mexikanischen Bewusstsein haften, was blieb unverstanden im Unbewussten zurück? Wer waren die neuen Interpreten, wer die Ghostwriter dieser Lieder, und welche ideologischen Vektoren hatten die Diskurse rund um die Ruine im postrevolutionären Mexiko?

In *Que viva Mexico!*, dem vielleicht bekanntesten unvollendeten Film aller Zeiten, verwendet Sergej Eisenstein die Ruine als ein formales Archiv, mit dessen Hilfe er die mexikanische Gegenwart zur mexikanischen *télé-histoire* in Bezug setzt. Man könnte auch sagen, dass hier ein Dialog zwischen der mexikanischen Gegenwart und seiner formalen Ewigkeit eröffnet wird. Bereits bei seiner Ankunft signalisierte Eisenstein der Presse, sein Vorhaben sei es einen Film zu drehen, der auf der »lebendigen Geschichte« Mexikos basiere.²⁵ Dass er für das Incipit seiner filmischen Symphonie zu Mexiko ausgerechnet das yukatekische Archäotop Chichén Itzá als eine der ältesten Zivilisationsspuren in der mexikanischen Biographie wählte, ist daher nicht weiter verwunderlich.

Die im Szenario festgehaltene Atmosphäre des Prologs ermöglicht viele Analogien zur nachfolgend in der mexikanischen Filmindustrie vorherrschenden Suche nach einer verschollenen mexikanischen Identität. Was hier bereits aufscheint ist Eisensteins Erkenntnis der besonderen Qualität der Ruine als eines

25 Vgl. Seton, Marie: Sergei M. Eisenstein. London: Dennis Dobson 1978 [1952], S. 194; sowie Vega Alfaro, Eduardo de la: »La eternidad y el presente: Eisenstein en Yucatán«, in: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3317, und Gordon, Sergej: »Sergej Eisenstein: ¡Qué viva México! (1930, obra inconclusa)«, in: Christian Wehr (Hg.), *Clásicos del cine Mexicano*. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 2016, S. 11-38.

heiligen, mythologischen, ja überhistorischen Ortes. Wie Eisenstein in einem Brief an seinen Mäzen Upton Sinclair offenlegt, schien sich anhand der Ruine eine idealtypische Brücke zur mexikanischen *télé-histoire* schlagen:

»Death. Skulls of people. And skulls of stone. The horrible Aztec gods and the terrifying Yucatan deities. Huge ruins. Pyramids. A world that was and is no more. Endless rows of stones and columns. And faces. Faces of stone. And faces and flesh. The man of Yucatan today. The same man who lived thousands of years ago. Unmovable. Unchanging. Eternal. And the great wisdom of Mexico about death. The unity of death and life. The passing of one and the birth of the next one. The eternal circle. And the still greater wisdom of Mexico: the enjoying of this eternal circle.«²⁶

Eisensteins Interesse für die ewige Wiederkehr ist dabei nicht erst in Mexiko gereift, hat aber bei seinem einzigen Projekt, das er im Ausland realisieren konnte, eine markante Ausprägung erfahren.²⁷ Als Begründer der intellektuellen Montage war Eisenstein stets auf der Suche nach unerwarteten historischen Synthesen, und nach einer latenten archaischen Ontologie, die nicht nur die mexikanische Gegenwart prägt, sondern in jeder Gesellschaft als verborgene Determinante schlummert (Abbildung 2).

In seiner Version von Mexiko legt Eisenstein im Prolog von *Que viva Mexico!* seine Idee von der ewigen Rückkehr in die Vergangenheit offen. Der ewige Kreislauf im Prolog mündet dabei in einen Zustand, den Benjamin als eine »messianische Stillstellung des Geschehens«²⁸ in mythopoetischen Geschichtsdiskursen bezeichnete, wobei die konkreten historischen Ereignisse, darunter auch das Trauma der Conquista zunächst aufgehoben werden, so wie Eliade das bei sakralen Orten analysiert. Eisensteins Ruine ist also nicht der Ort einer ele-

26 Zitiert in M. Seton: Sergei M. Eisenstein, S. 197 und in Eisenstein, Sergei M.: *Notes for a General History of Cinema*, hg. von Naum Kleiman u. Antonio Somaini, Amsterdam UP 2016, S. 79.

27 Bordwell spricht in diesem Zusammenhang von »Eisenstein's epistemological shift« (Bordwell, David: »Eisenstein Epistemological Shift«, in: *Screen* 15 (4) (1974), S. 29-46). Auch Bohn sieht Eisensteins Mexikophase als Umbruchmoment im Vorfeld zu seinen filmtheoretischen Auseinandersetzungen die in der Publikation des umfangreichen Kompendiums *Metod* gipfelten. (Vgl. Bohn, Anna: *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*, München: diskurs film 2003, S. 97-103 et passim).

28 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Band I, 2., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704, hier S. 703.

gisch-retrospektiven Kontemplation, aber doch ein Ort, der die Zeitlichkeit gerade thematisiert, indem er sie aufhebt. In der vorerst endgültigen, bekanntesten Fertigstellung, die der Co-Regisseur Grigori Aleksandrow 1979 mehr als 30 Jahre nach Eisensteins Tod vorlegt, hört man ein Voice-Over, in dem Eisensteins Drehbuch zitiert wird:

»Zeit im Prolog ist die Ewigkeit. Es könnte heute sein, es könnte sich vor 20 Jahren begeben haben oder auch vor 1000 Jahren.

Steine – Götter – Menschen –.

Die Einwohner von Yukatan, dem Land der Ruinen und der enormen Pyramiden, haben in ihren Gesten und ihren Formen den Geist ihrer Vorfahren, der großen Mayazivilisation, bewahrt.

In ferner Zeit [...] zwischen heidnischen Tempeln, heiligen Städten und majestätischen Pyramiden, im Reich der Toten, da wo die Vergangenheit immer noch die Gegenwart bestimmt, haben wir den Beginn situiert. Einem Symbol gleich, das die Vergangenheit heraufbeschwört, als Abschiedsritual an die Mayazivilisation, wird eine bizarre Begräbniszeremonie abgehalten.«²⁹

Abbildung 2: Que viva Mexico! – Der Mensch in ikonischer Symbiose mit den Relikten seiner télé-histoire.



Quelle: *¡Qué viva México!* (1930, unvollendet; R: Sergei M. Eisenstein)

29 Eigene Übersetzung, zitiert in: M. Seton: Sergei M. Eisenstein, S. 198 (dort im Kapitel »Eternal Circle«, das Eisensteins Mexikophase illustriert).

Die Vorstellung eines zeitlosen Mexikos, einer lebendigen Urgeschichte als Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart, deckt sich mit der Idee einer ewigen Wiederkehr, die Eliade später beschreiben sollte, der Idee einer unhintergehbaren Mythologie, die hartnäckig ihren langen Schatten in die Zukunft wirft. Folgerichtig lanciert Eisenstein bereits im Prolog das zentrale Motiv des Films, wenn nicht der mexikanischen Folklore schlechthin: die Verschränkung von Leben und Tod. Das Archäotop Chichén Itzá erlangt in dieser Lesart den Status eines sakralen Übergangsortes zu transzendenten Sphären.

Das angekündigte Begräbnisritual am Ende des Prologs lässt sich als archetypisches Schwellenereignis auf unterschiedliche Weise interpretieren: Zum einen vollzieht sich in der Gegenüberstellung der Urgeschichte mit dem Tod der ewige Zyklus des Lebens und markiert die Ahistorizität des mythischen Ortes. Zum anderen wird die Ruine hier aufgeladen mit der Logik eines *hieros topos*, eines sakralen Schwellenortes, der für finale Übergangsriten aufgesucht wird. Auf allegorischer Verstehensebene, die Eisenstein im Drehbuch andeutet, wird bei diesem Gedenkritus aber einmal mehr die Maya-Zivilisation beigesetzt, so dass die Ruine bei dieser Lesart zu einem Nekrotop wird, einem Ort, an dem die Episteme vergangener Hochkulturen begraben liegt. Obwohl Eisenstein 1930 bereits einen weitgehend modernisierten Ruinenkomplex vorgefunden hatte, der sich auf bestem Weg befand, zu einem Rummelplatz der mexikanischen Frontstage-Kultur zu verkommen, trägt die Archäotopie in *Que viva Mexico!* noch unverkennbar die Züge der »kosmischen Tragik« und wird dem Zuschauer als historischer Andachtsort, als Mahnmal stillgelegter Utopien präsentiert.

Im Prolog des Films hat die Geschichte der modernen mexikanischen Nation noch nicht angefangen, und doch sind die Fundamente schon greif- und sichtbar. Um historische Narrative bereinigt, ist Eisensteins Ruine ein Steinbruch, mit dem sich ein mexikanischer Formenhaushalt in einem fast schon fatalistischen Rückgriff auf eine absolute Vergangenheit konstruieren lässt – wir stehen vor einem zeitlosen, einem überhistorischen Ort, in dem die Gegenwart eine ewige Mimesis des Unvordenklichen darstellt. Und auch wenn Eisensteins Version der Archäotopie mit gewissem anthropologischem Pathos aufgeladen war, findet sich der Beginn der mexikanischen Geschichte in *Que viva Mexico!* höchstens in abstrakter Form versinnbildlicht, denn die *télé-histoire* behält sich das Privileg der ontologischen Unschärfe vor.

Chilam Balam (1955)

Wie nun *foundational fictions* explizit in die Ruine eingebettet wurden, zeigt das zweite Filmbeispiel. Das Werk *Chilam Balam* aus dem Jahr 1955 verarbeitet die Vorlage der Maya-Prophezeiungen als epistemologischen Vektor, um eine recht ambitionierte Relektüre der Eroberung Mexikos durch die Spanier zu entwerfen. Eine Gemeinsamkeit zu *Que viva Mexico!* ist dabei in der Zeitsynthese aus Vergangenheit und Gegenwart zu sehen, die beide Werke anhand des Ruinenkomplexes Chichén Itzá konstruieren. Jedoch eignet sich *Chilam Balam* in höherem Maße für die Analyse der Kinematographie in ihrer Funktion der historischen Alphabetisierung der Massen. Es handelt sich hierbei um ein historisches Melodram mit Zügen einer Epopöe, in dem eine fikionalisierte Version der spanischen Conquista transportiert wird.

Der Titelheld Chilam Balam (Mayathan für »Jaguar-Priester«) ist eine herkömmlich nicht belegbare historische Figur und geht zurück auf eine Reihe von gleichnamigen Maya-Überlieferungen, in welchen unter anderem eine bis heute kontrovers debattierte Prophezeiung der Ankunft der Spanier enthalten ist. Das dräuende Unheil, das die Maya-Zivilisation erwartet, wird im Film mit zahlreichen Menetekeln antizipiert, bevor es sich in der finalen Schlachtsequenz in der Ruinenstadt vollzieht. Die Fiktion macht zwar keinen Hehl daraus, dass die Spanier Chichén Itzá bereits verlassen vorgefunden und keinen unmittelbaren Einfluss auf die Dysfunktionalisierung der alten Maya-Stadt ausgeübt hatten. Dennoch ließ der Regisseur Iñigo de Martino die Eroberung des antiken Mexikos mit einer inszenierten Erstürmung von Chichén Itzá versinnbildlichen – zum Leidwesen der offiziellen Historiographie, aber zur vermeintlichen Freude des schaulustigen Publikums. Aus der Opferperspektive erzählt, wird in diesem Fall die Tragik des mexikanischen Archäotops mit einem spektakulär-kontrafaktischen Ereignis aufgeladen, und eine homogenisierte, um schwer rekonstruierbare präkolumbinische Zeitschichten bereinigte Geschichtsversion postuliert. Damit einhergehend wird in *Chilam Balam* die Entwicklungsgeschichte prähispanischer Hochkulturen fallen gelassen und das Rätsel um den Untergang der Maya-Zivilisation mit vagen Andeutungen und einer prekären Geschichtsklitterung gelöst. Um der Knechtschaft zu entrinnen, bläst der tragische Held Chilam Balam zum letzten Kampf gegen die Spanier, und stirbt, einem letzten Mohikaner gleich, im Pfeilhagel mitten in Chichén Itzá. Mit einem letzten Blick auf die Kukulcán-Pyramide äußert er seine letzten, mit zivilisationsgeschichtlichem Pathos aufgeladenen Worte:

»Todo toca a su fin. Su sangre se mezclará con la nuestra: En el suelo por el odio, en los cuerpos por el amor. Y nacerá otro pueblo. [Alles kommt zu seinem Ende, ihr Blut wird sich mit dem unseren vermischen und in den Boden fließen aus Hass, und in die Körper aus Liebe. Und es wird ein neues Volk entstehen].«³⁰

Die fatale Vorahnung des tragischen Helden ist damit real geworden und die verlassene Stadt zu einer Ruine in statu nascendi. Nichts desto weniger hat das historische Trauerspiel seinen ungleich bedeutsameren Gegenwartsbezug in der programmatischen Hybridisierung der Kulturen. Der Ruine bleibt die wichtige Funktion eines Identitätsbollwerks vorbehalten, an welchem das labile mestizische Selbstbewusstsein einen möglichen Ursprung verorten kann. In der Koda des Films finden wir eine markante allegorische Fusion altamerikanischer und europäischer Kulturen: ein Eheschluss zwischen Naya, Chilam Balams Tochter, und dem Soldaten Francisco de Montejo. Es handelt sich dabei freilich um ein Derivat der prototypischen mestizischen Doublette Hernán Cortés und Malintzin, die man als mexikanische Reprise von Adam und Eva begreifen kann. Nach einem dramatischen Sonnenuntergang hinter der stufenförmigen Silhouette des Kukulcán-Tempels sehen wir das junge Paar Hand in Hand vor einem hybriden Altar stehen, einem Kreuz, das sich auf dem Jaguar-Thron aufgefroft findet, während ein allwissender Erzähler eine monumentale Epochenschwelle beschwört:

»La profecía de Chilam Balam se cumplió, y su pueblo cayó en pleno ocaso. Y de la sangre de esas dos razas nació una nueva: joven y vigorosa [Die Prophezeiung von Chilam Balam ging in Erfüllung, sein Volk war dem Untergang geweiht. Und aus dem Blut dieser zwei Rassen entstand eine neue: jung und kräftig.].«³¹ (Abbildung 3 & 4)

Chilam Balam kann daher, cum grano salis, als *Birth of a Nation* à la mexicana gelesen werden, dem filmischen Urtext zur US-amerikanischen Natiogenese. In der mexikanischen Spielart basiert die Geburt des modernen Staates jedoch nicht auf der Zurückdrängung der *First Nations*, sondern auf dem historischen Fundament der *histoires croisées*, einem zwar ähnlich verhängnisvollen Kulturkontakt, der aber eher im Zeichen der Fusion denn einer trennscharfen Koexistenz zu begreifen ist.³² Topologisch gesehen wird die Ruine dabei als die Wiege des

30 *Chilam Balam* (MEX 1955, R: Iñigo de Martino), 1:31:10.

31 *Ibid.*, 1:31:36.

32 Diese und andere Unterscheidungskriterien bemüht Octavio Paz (1983), um eine zivilisationsgeschichtliche Kontrastierung der Gesellschaftsmodelle dies- und jenseits des Rio Bravo vorzunehmen (Paz, Octavio: »México y Estados Unidos: posiciones y con-

Mestizentums semantisiert, wobei die Verherrlichung der kosmischen Rasse (*raza cósmica*) selbstredend Hand in Hand geht mit den eugenischen Diskursen von José Vasconcelos, der als Apostel eines neuen, postrevolutionären Mexikos die Überlegenheit kultureller und genetischer Hybride propagierte.

Abbildung 3: *Chilam Balams letzter Blick auf Kukulcán*



Quelle: *Chilam Balam* (MEX 1955, R: Iñigo de Martino)

Abbildung 4: *Hybrider Ehebund vor einem hybriden Altar*



Quelle: *Chilam Balam* (MEX 1955, R: Iñigo de Martino)

traposiciones», in: Ders.: *Tiempo nublado*, Barcelona: Seix Barral 1983, S. 139-160). Ungeachtet der mitunter recht essentialisierenden mentalitätsgeschichtlichen Schlüsse, spiegelt der Aufsatz mit argumentativer Eleganz die Idealtypen der *mexicanidad* sowie des nördlichen Antagonisten wider, die beharrlich auf makrostrukturellen Diskursebenen zirkulieren.

Doch wie bereits erwähnt hatte die filmische Geburt der modernen mexikanischen Nation auch ihre angeborenen Defekte, nämlich die romantischen Vergangenheitsversionen, um nicht zu sagen grobe historische Aberrationen, mit denen die Zuschauer historisch alphabetisiert werden sollten. Zur Untersuchung der *Mnemotopie* der Ruine sind aber gerade diese »schiefen Geschichtsbilder«³³ sehr dienlich. Das Geschichtsbild in *Chilam Balam* mag schief gewickelt sein, doch es ist symptomatisch für ein nationales Kino, das mit historischen Unschärfen und Idealisierungen arbeitet; ein Kino, das die historische Wahrheit einem normierten Selbstverständnis unterordnet. Die Ruine wird hierbei recht einseitig mit historischen Narrativen ausgestattet, die mit entsprechenden ideologischen Schablonen arbeiten, und verkommt so zu einer monumentalen Kulisse, vor deren Hintergrund fadenscheinige Ursprungsfiktionen vollzogen werden.

Bei all der Kritik darf man jedoch nicht die Wirkungsgeschichte von *Chilam Balam* vergessen. Der aufwendige Film war nämlich ein großer Flop, weil die Zuschauer eben nicht auf das historische Spektakel hinter einer kostumbristischen Fassade reinfallen wollten, so dass das ambitionierte Filmprojekt bereits nach zwei Wochen aus dem Kinoprogramm verschwunden war. Wenn also schon zur Blütezeit des mexikanischen Kinos simplifizierte Geschichtsversionen für Unmut und Langeweile bei den Zuschauern gesorgt hatten, gingen die Regisseure des *Nuevo Cine Mexicano* ab den 60-er Jahren noch schonungsloser mit der *Época de Oro* um, und schickten sich an, diese als ein kommerziell durchaus erfolgreiches aber allzu illusorisches Kino zu archivieren, das nicht selten von lapidaren didaktischen Impulsen und einem problematischen Manichäismus durchzogen war. Selbstredend wurde dabei auch die einseitige Nutznießung der Ruine sowie die problematischen Interpretationen der in ihr ruhenden »mnemische[n] Energie«³⁴ einer scharfen Revision unterstellt.

Cascabel (1977)

Das dritte und letzte hier behandelte Filmbeispiel, das die mexikanische Archäotopie thematisiert, fällt auf eine Zeit der Desillusion im Hinblick auf die *grands récits* der mexikanischen Revolution. Das Unbehagen an der Alleinherrschaft des PRI, der scheinbar auf ewig institutionalisierten Revolutionspartei, wurde in

33 Vgl. Ferro, Marc/Rother, Reiner (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino*, Berlin: Wagenbach 1991, S. 7.

34 Aby Warburg, zitiert in Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S.9-19, hier S. 12.

zahlreichen Filmen manifest, die mit dem ästhetischen Paradigma der nationalen Filmindustrie brachen und Kritik an der kinematographischen Repräsentation Mexikos übten. So auch in Raúl Araizas *Cascabel* (Klapperschlange) von 1977, einem autoreferenziellen Werk, das sich die Strategien des reflexiven Kinos zu eigen macht. Der Ruinenkomplex von Palenque im Staat Chiapas, der süd-mexikanischen Hochburg der Subalternen, wird als Film im Film vorgeführt und ist dabei das Fragment eines scharf zensierten Staatsauftrags, den Alfredo, die unglücklich-fremdbestimmte Figur des Regisseurs, zur folklorischen Lobhudelei reduziert findet. Die Inszenierung der Ruine wird prompt zu einem Schauplatz der Revision konventioneller Instrumentalisierungen der Archäotopie. Im Dialog des fiktiven Regisseurs mit seinem Kameramann, der die Ruine gerade ad usum delphini einzufangen versucht, wird die Ruinenstätte zu einem Ort des kritischen Geschichtsbewusstseins erhoben, einem Ort, an dem außenwirksame Schablonen der *mexicanidad* an den Pranger gestellt werden:

»Don Miguel, a esta toma le ponemos música de mariachis y se gana usted su Ariel. [Don Miguel, diese Einstellung werden wir mit Mariachi-Musik unterlegen und Sie stauben einen Ariel [Anm.: die bedeutendste mexikanische Auszeichnung für Filmschaffende] ab].»³⁵ (Abbildung 5 & 6)

Abbildung 5: Entstehung eines documental oficialista



Quelle: *Cascabel* (MEX 1977, R: Raúl Araiza)

35 *Cascabel* (MEX 1977, R: Raúl Araiza), 1:05:54.

Abbildung 6: Die Ruinen in der Höhle der Zensoren



Quelle: *Cascabel* (MEX 1977, R: Raúl Araiza)

Nach dem Schnitt sehen wir, wie regierungsnahen Bürokraten die Ruinendarstellungen goutieren (Abbildung 6). »Ja, das ist Kino«, hört man sie Zunge schnalzend sagen, »welch Augenweide, welch Komposition, schauen sie sich nur die Ruinen, schauen sie sich nur die Landschaften an«. Was Araiza dabei in Frage stellt, ja nahezu ridikuliert, ist die unhinterfragte filmische Darstellungskonvention der mexikanischen Archäotopie, die die Ruine und die dazugehörigen Eingeborenen lediglich als photogene Epiphänomene behandelt.

Unschwer zu erkennen ist dabei, dass Araiza sein Fadenkreuz auch auf die einseitigen, formalen Nachahmungen der Eisensteinschen Ruinen richtet, die die mexikanischen Leinwände kolonisiert und einen »Kult des Hieratismus« mitsamt der exaltiert-pittoresken Filmrhetorik befördert hatten.³⁶ Wenn die staatli-

36 Obwohl Eisensteins filmische Symphonie unvollendet blieb, weisen viele Klassiker der Folgezeit unverkennbare formale Ähnlichkeiten zur *Mise-en-scène* in *Que viva Mexico!* auf. So schreibt etwa Hermann Doetsch, dass Emilio »Indio« Fernández, der wohl bekannteste Regisseur der Epoche, die *rushes* des Films kannte und die auffallende ästhetische Verwandtschaft zwischen *Que viva Mexico!* und *Rio Escondido* (1948) nicht von ungefähr kommt. (Vgl. Doetsch, Hermann: »Emilio Fernández: Rio Escondido«, in: Christian Wehr (Hg.), *Clásicos del cine Mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 1948, S. 203-230, S. 215.) Zu Eisensteins formalem Nachlass im mexikanischen Film vergleiche man auch Gordon, Sergej: »Sergej Eisenstein: ¡Qué viva México!«, in: Wehr (op. cit.), S. 34ff.

chen Scharfrichter daraufhin ankündigen, dass sie »außerdem die Staudämme, das Erdöl, Punta Arena, die Küste – kurz und gut, alles Schöne an Chiapas hervorheben und die Interviews [...] nach und nach eliminieren« werden, ist die Bedenklichkeit traditioneller Repräsentationen der Ruine endgültig offengelegt, und wir stehen folglich vor einem Lehrstück, bei dem Verwalter der *heritage industry* die Vergangenheit für hegemoniale Absichten vereinnahmen.

Cascabel entstand an der Schwelle zur Ära des postnationalen Kinos. Raúl Araizas autoreferenzielle Hauptfigur ist daher ein klassischer Vertreter des reflexiven Kinos, in dem weltweit obsolekte Filmparadigmen torpediert wurden. Als kritischer Regisseur, der die tiefe Diskrepanz zwischen der mexikanischen Realität und ihrer Repräsentation erkennt, sträubt er sich, ein Mexiko nach altem Brauch zu porträtieren. Es erscheint nur zu konsequent, dass er dabei ausgerechnet die Ruine als *haut lieu* des mexikanischen Nationalbewusstseins zum Epizentrum einer künstlichen *mexicanidad* erklärt, der die homogenisierte Bilderflut der *Época de Oro* ihren mächtigen ikonographischen und ideologischen Stempel aufgedrückt hatte. Mehr als der nostalgische Nachruf auf eine Blütezeit ist *Cascabel* eher die zynische Abrechnung mit einer Epoche, die größtenteils naiv-optimistische Heimatfilme hervorgebracht hat, einer Epoche, in der sich der Kulturbetrieb bemühte, eine Nation aus einem Guss zu schmieden und die Schatten einer beschönigten Vergangenheit auf eine frohe Zukunft zu projizieren.

V.

In Zeiten des postnationalen, fragmentierten Kinos hat die Ruine als Drehort und Topos die Qualität eines homogen kolportierten Gedächtnisortes eingebüßt. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit folgt im heutigen Mexiko immer mehr der Frage, wer die kinematographischen Diskurse zur nationalen Identität kontrolliert und was die Stimme des Autors ist, die das Lied der Ruinen singt. Wenn in der *Época de Oro* die Vergangenheit hauptsächlich mit Hilfe von »reconstrucciones románticamente antihistóricas«³⁷ vergegenwärtigt wurde, lassen sich Ruinen heute nicht mehr so einfach für große Spektakel der *télé-histoire* instrumentalisieren, in welchen eine normative Geschichte der Nation didaktisch aufbereitet wird. Spätestens seit dem Massaker von Tlatelolco (1968) am Platz der drei Kulturen, der bezeichnenderweise wiederum einen aztekischen Tempelkomplex unter sich trägt, wird die Ruine als *locus melancholicus* mit neuen traumatischen Narrativen angereichert, die die Ruine als Kulisse für seichtes Unterhaltungskino

37 Ayala Blanco, Jorge: La aventura del cine mexicano, México: Era 1968, S. 169.

und kulturarchäologischen Schabernack ungeeignet machen.³⁸ Stellvertretend für eine heranreifende Generation der Überdrüssigen fängt Roger Bartra die Stimmung der jüngsten mexikanischen Geschichte mit folgenden Worten auf:

»Wir haben von Tausend mythischen Helden geträumt, aber von der Nation sind nur noch Ruinen geblieben. [...] Der mexikanische Nationalismus hat einen kritischen Punkt erreicht: [...] heute ist er nur mehr eine verhasste Legitimationsquelle für eine dominante Ausbeutung, die versucht, eine drastische Ungleichheit mit Hilfe einer uniformierten politischen Kultur zu rechtfertigen.«³⁹

Ob man Bartras Ruinenmetapher nun renaturalisieren mag oder nicht, fest steht, dass Ruinen bleiben und damit die Einladung, sie als historische Meilensteine und Interpretationsvorlagen zu betrachten. Die Deutungsversuche der Ruinen als *Mnemotope* jenseits patriotischer Simplifizierungen verzweigen sich heute einmal mehr und verweigern sich einer vergangenheitsverklärenden Durchdringung. Jenseits einer touristischen Nutznießung als historische Kuriosität für die *leisure class* ist die Ruine im heutigen Mexiko eine ideologische Arena, in welcher die Selbstbestimmung innerhalb einer dynamischen und stark fragmentierten Nation ausgefochten wird. Damit behält sich die Ruine die Funktion eines Ortes vor, der Relektüren der Vergangenheit begünstigt – der Vergangenheit, die man hier verstehen muss als den Raum eines komplexen, eines ambigen, eines transkulturellen Gedächtnisses.

38 Zum realhistorischen Massaker an der Ruinenstätte Tlatelolco in Mexiko Stadt hat Jorge Fons 1989 den Spielfilm *Rojo Amanecer* vorgelegt, in dem der mexikanischen Ruine ein anderer, kontroverser Gegenwartsbezug eingeräumt wird.

39 Eigene Übersetzung von R. Bartra: *La Jaula de la Melancolía*, S. 232.