

FRIDA – NATURALEZA VIVA

Frida – Lebendiges Stillleben

Land	Mexiko 1983 - 84
Produktion	Cooperativa Buten und Manuel Barbachano Ponce
Regie	Paul Leduc
Buch	José Joaquín Blanco, Paul Leduc
Kamera	Angel Goded, José Luis Esparza
Schnitt	Rafael Castanedo
Ton	Ernesto 'Cato' Estrada, Penélope Simpson
Ausstattung	Alejandro Luna
Aufnahmeleitung	Dulce Kuri
Darsteller	
Frida Kahlo	Ofelia Medina
Diego Rivera	Juan José Gurrola
Siqueiros	Salvador Sánchez
Leo Trotski	Max Kerlow
Fridas Vater	Claudio Brook
Frida als Kind	Valentina Leduc
Tischler	Juan Angel Martínez
Frau	Margarita Sanz
Fridas Schwester	Cecilia Toussaint
Natasha Sedova	Ziuta Kerlow
Uraufführung	8. 11. 1984, Mexiko-Stadt
Format	35 mm (von 16 mm aufgeblasen), Farbe
Länge	108 Minuten

Zum Film

„Sie ist die erste Frau in der Kunstgeschichte, die mit absoluter und schonungsloser Aufrichtigkeit, und man könnte sagen, mit ruhiger Gewalt, die allgemeinen und besonderen Themen aufgriff, die ausschließlich Frauen betreffen.“

(Diego Rivera)

Dieser Aspekt Frida Kahlos hat Paul Leduc zu seinem ungewöhnlichen Versuch angeregt, Leben und Werk dieser großen mexikanischen Malerin mit den Mitteln des Spielfilms zu gestalten: die Geschichte ihres Leidens, zentrales Thema ihrer Bilder, ihre Beziehungen zu dem übermächtigen Diego Rivera, ihr politisches Engagement, ihre Begegnung mit Leo Trotski, ihre Schmerzen und Schwäche. Dabei hat ihn weniger das Biografische interessiert, die Rekonstruktion eines Lebens voller tragischer Ereignisse, die ausreichend Stoff für ein Melodrama böten, als die

Interpretation dieser außergewöhnlichen Frau und ihres einzigartigen Schaffens, die Aktualität dieser Persönlichkeit.

Leducs Arbeit ist darüber hinaus ein filmisches Experiment: er hat weitgehend auf den verbalen Ausdruck verzichtet und – ähnlich wie der Stummfilm – ganz auf die Bildhaftigkeit, die Plastizität des Kinos vertraut. Einer der wenigen radikalen Filme der im Konformismus erstarrten mexikanischen Kinematografie.

Frida – keine Biografie

Interview mit Paul Leduc von Peter B. Schumann

Frage: Paul, in FRIDA behandelst Du nicht zum erstenmal das Thema Kunst. Du hast z.B. 1978 einen Dokumentarfilm über Francis Bacon gemacht, Du wolltest einen Film über Tina Modotti drehen ...

Leduc: Ich weiß schon, auf was Du hinaus willst, aber das läßt sich aus den insgesamt drei Filmen nicht ableiten: ich habe keine besondere Obsession für die Kunst. *Estudios para un retrato* war eine Auftragsarbeit für das Erziehungsministerium. Ich konnte sie ganz frei machen, und insofern ist daraus etwas ganz Persönliches entstanden. Aber es war keine Idee von mir, die sich in FRIDA als Obsession für die bildende Kunst wiederfindet. Und FRIDA ist auch gar nicht so sehr ein Film über eine Malerin, wohl aber ein Film, der mir viel näher liegt, wenn auch die Idee nicht von mir allein stammt, sondern sich in einer Gruppe entwickelte.

Frage: Wolltest Du nicht ursprünglich einen Film über Tina Modotti machen?

Leduc: Ja, es war alles bereit zum Drehen, nur der Moment war schlecht gewählt, denn im gleichen Augenblick wurde die Filmbank aufgelöst, der Peso abgewertet und es begann die mexikanische Wirtschaftskatastrophe.

Frage: Das muß im September 1982 gewesen sein ...

Leduc: Genau, und das bedeutete, daß ökonomisch nichts mehr lief. Wir mußten das Projekt abbrechen. Ich hatte das Drehbuch zu 'Tina Modotti' zusammen mit David Viñas geschrieben ...

Frage: ... einem bekannten argentinischen Schriftsteller und Drehbuchautor ...

Leduc: ... und die Hauptdarstellerin von Tina spielte später Frida. Sie heißt Ofelia Medina und hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Frida. Als ich mit David Viñas nun am Drehbuch zu 'Tina Modotti' arbeitete, die Epoche studierte und die Hauptpersonen, da stieß ich immer wieder auf Frida Kahlo, aber es schien mir damals unmöglich, über sie einen Spielfilm zu machen, ohne daß daraus ein Melodrama würde, denn ihr Leben ist so reich an täglichen Tragödien. Als dann das Projekt über Tina zusammenbrach, dachte ich zunächst nur daran, es zu verschieben, nicht es aufzugeben. Und so begannen wir mit ein paar Einstellungen über Frida, als Proben zu Tina, das lag nahe. David Viñas förderte diese Idee. Dann ergab sich plötzlich die Möglichkeit der Produktion, einer Coproduktion mit Barbachano. Und so habe ich mich immer mehr damit beschäftigt, bis es mein Projekt wurde, ohne daß es meine Idee war.

Frage: Was interessierte Dich eigentlich an Tina Modotti?

Leduc: Die Aktualität, von Tina wie von Frida. Es sind Persönlichkeiten derselben Zeit, der zwanziger, dreißiger Jahre in Mexiko, etwas mythische Personen für uns, was verschiedene Gründe hat. In Tina hat sich damals halb Mexiko verliebt, sie hatte politische Beziehungen in Mexiko wie in Kuba, ihr Verhältnis zu Mella ...

Frage: ... dem Begründer der Kommunistischen Partei Kubas ...

Leduc: ... in Europa, wo sie im Exil lebte. Beide sind Personen, die viele wichtige Dinge verbinden, die Haltungen zeigten, die heute noch gelten, Verhaltensweisen in sexuellen und persönlichen Fragen. Personen, die im Leben anderer Personen von großer politischer Bedeutung eine wichtige Rolle spielten, Personen, über die man heute noch spricht.

Frage: FRIDA ist ein ganz außerordentlicher Film, was die Sprache und die Verwendung des Tons angeht. Es ist fast ein Stummfilm. Ist das ein Protest gegen die Überflutung durch Worte, Töne, Geräusche? Oder wolltest Du auf diese Weise ganz einfach der Gefahr des Melodramatischen entgehen?

Leduc: Es gibt viele Gründe dafür. Ursprünglich sollte 'Tina' ein völlig stummer Film werden. Irgendwann fiel mir auf, daß es im neuen lateinamerikanischen Kino keine schwarz-weißen Stummfilme gibt. Also mußte man einen machen. Das begann ganz banal. Für 'Tina' schien es mir auch notwendig: wie hätte Tina auf italienisch mit spanischem Akzent geklungen, auch gab es Konversationen mit Leuten in anderen Sprachen ... Das war eine praktische Lösung. Außerdem gibt es viele Momente im Leben der Menschen, in denen sie sich auf andere Weise ausdrücken, in denen sie nicht sprechen. Das verlangt natürlich kinematografische Lösungen: ein Drehbuch ohne Dialoge zu schreiben. Aber das gelang uns, und ich merkte, daß dies eine sehr stimulierende Möglichkeit war. Ich weiß nicht, ob das nicht auch einem internationalen Trend entspricht: es gibt verschiedene Filme, in denen Ähnliches versucht wird. Vielleicht entspricht das auch einer bestimmten Generation von Filmemachern, die den Stummfilm studiert hat, von ihm beeinflusst wurde, wir haben den Sumpf erlebt, zu dem das alles wurde, wir müssen ihn täglich ertragen, die idiotischen Dialoge, die überall fabriziert werden und mit denen absolut nichts mitgeteilt wird. Wir haben dagegen den Kopf voller Bilder, Gesten, Dinge, die mehr sagen als Worte. Ich weiß nicht, ob das nur eine Entwicklungsphase von mir oder eine Etappe des Kinos überhaupt ist.

Frage: Deine Filme waren eigentlich immer anders als der Rest dessen, was in Mexiko – und nicht nur dort – hergestellt wurde. Auch *Reed – México emergente* von 1972 ist kein typischer Film über die mexikanische Revolution: er hat relativ wenig Dialog, ist nicht gerade dynamisch, nicht besonders spektakulär. *Etnocidio* von 1976 ist geradezu statisch angelegt und hat einen sparsamen Kommentar. Und FRIDA sehe ich in dieser Linie: eines Kinos, in dem gewisse traditionelle Elemente wie das Wort, die kurze Schnittfolge, die schnelle Aktion, das Aufgesetzt-Spektakuläre, also alles, was den Film scheinbar bereichert, in Wirklichkeit aber oft die Filmbilder entleert hat, reduziert oder eliminiert wurde. Also eines Kinos der Reduktion von Ballaststoffen, der Konzentration auf das Bildhafte, das Expressive.

Leduc: Ich sehe eher eine Diskontinuität in meinem Werk als eine solche Kontinuität. Ich mache relativ wenig Filme und versuche eigentlich jedes Mal etwas anderes zu machen. Das hängt einfach mit der Zeit zusammen, die von Film zu Film vergeht. Ich möchte auch nicht immer dasselbe machen. Mir gefällt der Wandel, die Veränderung von Film zu Film. Ich achte nicht so sehr auf solche Linien, wie Du sie beschrieben hast. Das sieht man auch eher von draußen. Aber Du hast sicher recht, wenn Du meinst, daß sich in FRIDA gewisse Linien konzentrieren.

Frage: Ich stelle mir vor, daß es ein Film wie dieser beim Publikum schwer hat, zumal beim mexikanischen Publikum, das noch weniger von der Filmkunst verwöhnt wird als das Publikum bei uns. Für den normalen Kinogänger fehlt einfach eine ganze Dimension, die seine Rezeptionsweise geprägt hat. Was für Erfahrungen hast Du mit den Zuschauern gemacht in den wenigen mehr oder weniger privaten Aufführungen, die es bisher in Mexiko gab?

Leduc: Mir hat sich diese Frage ganz anders gestellt. Meine Filme haben das große Publikum in Mexiko nie erreicht. Das ist ein Problem des Verleihs wie überall auf der Welt, aber ganz besonders in Mexiko. Außerdem haben wir Barbachano als Coproduzenten, der ein exzellenter Produzent, aber ein miserabler Verleiher ist. Und selbst wenn er ein guter Verleiher wäre, blieben ihm die Kinos in Mexiko verschlossen. Das hängt mit vielen Faktoren zusammen, die Du kennst. Ich mußte also von

Anfang an davon ausgehen, daß dies ein Film wird, den niemand sehen würde. So ist es mir jedenfalls meist ergangen. Ich habe Auftragsfilme gemacht, die nicht verliehen wurden. Ich habe konkrete Beiträge fürs Fernsehen gedreht, die nicht gesendet wurden. Für *Etnocidio* gab es einen anspruchsvollen Verleihplan, außerdem habe ich bei der Strukturierung Rücksicht genommen, das Ganze in einzelne Kapitel geteilt, die als einzelne vorgeführt werden konnten. Bei dem Film über *El Salvador* habe ich es ähnlich gemacht. Ich habe eine Verleih-Kooperative ähnlich der von 'Zafra' gegründet, sozusagen ein Vorläufer. Ich habe alles versucht, und es hat nichts genützt. Deshalb habe ich jetzt diesen Film mit einer genau entgegengesetzten Haltung gemacht: ich bin davon ausgegangen, daß es keine Möglichkeit gibt, ihn zu zeigen. Das hat mir eine größere Freiheit gegeben, ein ganz neues Gefühl, nicht an die Verbreitung denken zu müssen.

Frage: Wie würdest Du diese FRIDA überhaupt definieren: Rekonstruktion oder Interpretation einer Biografie?

Leduc: FRIDA ist ein polemischer Film. Der Zuschauer soll über bestimmte Fragen in bestimmten Abschnitten unserer Geschichte nachdenken. Ich wollte keinen biografischen Film im orthodoxen, didaktischen Sinn machen, sondern etwas anderes. Ich will das nicht weiter definieren, das ist Sache des Zuschauers. Jeder wird da etwas anderes sehen. Die meisten Konflikte werden die haben, die Fridas Leben gut kennen, die den Film als Biografie lesen. Für die anderen ist das die Geschichte einer großen Frau. Die, die sie am besten kennen, werden die meisten Probleme haben, weil sie immer etwas suchen, was nicht vorhanden ist, oder was ich anders sehe.

Frage: Für den, der die mexikanische Geschichte nicht ganz genau kennt, ist es manchmal etwas schwer, die Vorgänge historisch richtig einzuordnen. Du gibst zwar mit dem Schlußtitel eine gewisse Hilfestellung, aber so recht überzeugt hat mich diese Lösung nicht.

Leduc: Mich auch nicht. Das war, glaube ich, ein Fehler, diesen Titel an den Schluß zu setzen. Aber gibt man diese Details am Anfang, dann erwartet jeder einen Film über diese Informationen. Stellt man sie an den Schluß wie jetzt – es ist übrigens der Kommentar eines Freundes, eines Malers – dann verstärkt das den Eindruck, das Ganze sei eine Biografie über diese oder jene Fakten gewesen. Doch das ist nicht unsere Absicht. Ich glaube, man versteht, daß das alles in einer anderen Zeit spielt, obwohl das Ambiente nicht zeit-typisch ist, das Haus von Frida, ihre Kleidung hat einen besonderen, fast zeit-losen Stil. Wenn wir einen historischen Film angestrebt hätten, dann hätten wir z.B. das Attentat auf Trotzki ganz anders schildern müssen, das wäre ein anderer Film gewesen. Andererseits konnten wir daran nicht vorbeigehen, denn Trotzki war Frida sehr verbunden, und jenes Jahr war für die mexikanische Geschichte, für die Kommunistische Partei, die Linke außerordentlich wichtig. Doch für Frida als eine aktuelle Frauengestalt hatte dieses Jahr nicht den gleichen Stellenwert, und deshalb haben wir diesen Zeitpunkt auf die für sie wesentlichen Elemente verkürzt.

Frage: Ich muß noch einmal auf das Verleihproblem zurückkommen, weil es ein klares Licht auf die Verhältnisse in der mexikanischen Kinematografie wirft. Der Film war bereits vor einem Jahr fertig, und wir hatten ihn zum Forum '84 eingeladen. Doch kein Festival hat den Film bis heute gezeigt, und auch in Mexiko lief er nur in fast privaten Vorstellungen. Was ist geschehen?

Leduc: Der Film ist eine Coproduktion zwischen Barbachano und dem Filmteam. Wir sind je zur Hälfte beteiligt. Wir haben viele Entscheidungen gemeinsam getroffen und wußten von Anfang an, daß dies kein leicht zu verleihender Film ist. Die Idee war, ihn nur auf 16mm für ein spezielles Publikum zu verbreiten, auf Festivals wie Berlin z.B. Und wenn das gut lief und ein Interesse bestünde, dann wollten wir ihn auf 35mm aufblasen. Mit Berlin begann die erste Krise. Wir hatten eine gute Beziehung zu Barbachano, bis er den fertigen Film sah. Er wollte ihn sofort auf 35mm aufblasen, große Plakate machen und in die großen Kinos bringen. Wir waren absolut überzeugt davon, daß dies der falsche Weg war. Aber er bestand darauf, wollte allerdings auch den Film umschneiden. Die Diskussionen endeten bei den Rechtsanwälten, und damit war FRIDA das gesamte Jahr über blockiert. Der Film war nach Berlin, nach Rio, nach Habana eingeladen, und ich konnte ihn nirgend-

wo zeigen. Bis vor kurzem hatten wir nicht einmal eine eigene Kopie. Wir mußten sie juristisch erstreiten. Und es ist doch nur eine Null-Kopie, bei der die Lichtbestimmung fehlt, die Tonspur nicht exakt genug ist (der Originalton ist sehr gut), und das macht den Film besonders schwierig, wenn die Atmosphäre, die wir sehr genau herausgearbeitet haben, nicht rüberkommt, weil der Ton zu schlecht umgespielt wurde.

Frage: Aber Barbachano ist doch kein Dummkopf.

Leduc: Natürlich nicht. Sein Problem ist, daß er an ein Kino glaubt, das es nicht mehr gibt. Er hat vor 25 Jahren seinen letzten Film produziert, *Nazarín* von Luis Buñuel. Und er will nun wieder nach Cannes zurückkehren und dort die Goldene Palme gewinnen mit einem Film wie diesem. Das ist idiotisch, denn er ist der einzige Produzent in Mexiko, mit dem man noch zusammenarbeiten kann. Er gehört zu jener Generation, die unser Goldenes Zeitalter erlebte, als das mexikanische Kino noch etwas galt ...

Frage: ... also die späten dreißiger bis frühen fünfziger Jahre ...

Leduc: ... und er glaubt tatsächlich, diese Zeit würde zurückkehren. Das ist eine sehr vorbereitete Meinung, die von den Altproduzenten genauso vertreten wird wie im staatlichen Filminstitut. Sie wollen nicht begreifen, daß die Zeiten sich verändert haben, daß der Markt vom US-Kapital beherrscht wird. Wir haben Filmgesetze aus den vierziger Jahren und eine Gewerkschaftsstruktur aus den fünfzigern. Dieses vergrößerte System ist mit Schuld daran, daß das mexikanische Kino fast nicht mehr existiert. Und ein Film wie unserer, der zeigt, das nichtdestotrotz ein anderes Kino in Mexiko entstehen kann, wird von den Alten blockiert. Deshalb hoffe ich auf Berlin, daß uns hier – nach einem Jahr der Blockade – der Durchbruch gelingt.

(Anmerkung: Dieses Interview wurde im Dezember 1984 in La Habana geführt. Der Film sollte 1985 auf dem Forum seine erste ausländische Premiere erleben. Das scheiterte an einem Rechtsstreit zwischen Leduc und Barbachano. Letzterer wollte den Film wohl in Cannes groß herausbringen, was wiederum an den Canner Verhältnissen scheiterte. Erst auf der nächsten Station Venedig nahm ihn die internationale Öffentlichkeit wahr. Schließlich, im Dezember 1985, erhielt er auf dem Festival des lateinamerikanischen Kinos in La Habana die Aufmerksamkeit, die ihm gebührt – und gewann ex aequo den großen Preis.)

Fragmente aus Kritiken zu FRIDA

Der Film ist hervorragend wegen seiner malerischen Qualitäten, die in jeder Einstellung hervortreten ... Die Geschichte Frida Kahlos ist sehr langsam gefilmt, verteuft manieristisch, mit einem manchmal irritierenden Gefühl für die Pausen, aber der Blick Leducs auf die Personen und die Dinge ist von einer großen Schönheit. (Cahiers du Cinéma, Oktober 1985)

Im Zentrum steht eine ultra-buñuelische Person; aber Leduc vermeidet jede Dramatisierung, jede traditionelle Art von Erzählung; er betont das Fehlen von wirklichen Dialogen (außer zufälligen und anekdotischen), die Künstlichkeit der Beziehungen zur Politik. Auf sehr suggestive, sogar konzeptuelle Weise (die Rote Fahne wird zusammen mit der Wäsche getrocknet) schließt uns Leduc durch eine Vermischung von Träumen und realen Episoden aus dem Leben dieser behinderten Künstlerin in ein autarkes und morbides System ein. Die Unfälle des physischen Lebens von Frida (Verletzung, Lähmung, Amputation) werden zur künstlerischen Materie und zum Vorwand für einen sehr bewegenden narzisstischen Rückzug. ... Ein sehr präziser, aber wahrhaftiger Film mit einem beunruhigenden Thema. (Cahiers du Cinéma, November 1985)

Der schönste Film des Festivals von Biarritz ... Leduc erweckt in einem aufgesplitterten Erzählstil, der aus vielen einzelnen Finselnstrichen zusammengesetzt ist, den Strichen eines Malers, der sich nur durch die Inspiration leiten läßt, das Schicksal einer exzeptionellen Persönlichkeit: Frida Kahlo, der Frau des Wandbild-Malers Diego Rivera ... Eine v. u. unterbare Schauspielerin,

Ofelia Medina, stellt Frida Kahlo mit der Wahrhaftigkeit einer Halluzination dar.

(Louis Marcorelles, in: *Le Monde*, Paris, 8. Oktober 1985)

Der Film von Paul Leduc benutzt die Imagination zugleich, um zu zeigen, wie die Malerei der Frida Kahlo beschaffen ist, aber auch, um zu zeigen, was das Kino sein kann, wenn es das Imaginäre freisetzt – das Imaginäre des Regisseurs und das Imaginäre des Zuschauers.

(José Carlos Avellar, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24. November 1985)

Ofelia Medina über die Dreharbeiten zu FRIDA

Ofelia Medina: „Die zentrale Szene des Films (sie wird immer wieder in die Erzählstruktur hineingeschnitten) wurde in einer Nacht gedreht. In einer einzigen Nacht habe ich sieben Stunden lang in Fridas Bett gelegen. Sie wissen, daß ein riesiger Spiegel direkt über ihrem Bett angebracht war. Wenn sie die Augen öffnete, das erste was sie sah, war der Spiegel und sich selbst im Spiegel. In der 'casa azul' (so nannten die Mexikaner des populären Vororts von Mexiko Fridas Haus, in dem sie mit Diego Rivera lebte) gab es überall Spiegel. Sie soll dauernd zum Spiegel gegriffen haben. Gut, in dieser Nacht also haben wir diese lange Sequenz gedreht. Für mich war es eine Tortur. Eine physische Leistung, die meine ganzen Kräfte verbrauchte. In dieser Nacht starben mir langsam die Hände und die Arme ab. Ich konnte sie nicht mehr bewegen. Alles war wie eine Halluzination. Danach hatte ich nur noch einen Wunsch. Von diesem, mich verfolgenden Alptraum, der zur Zwangsvorstellung wurde, loszukommen. Ich wollte ihr nicht mehr ähnlich sehen, ich wollte aus diesem Film wieder herauskommen. Ich habe meine langen Haare abgeschnitten, mich anders angezogen. Ich wollte von Frida Kahlo wieder loskommen, aber es hat eine Weile gedauert, bis sie mich losgelassen hat.

Das alles war besonders schwer, weil Paul Leduc Frida in dem Film so zeigt, wie er selber ist, d.h. jemand, der nicht viel sagt. Ich dagegen war der Auffassung, daß Frida auf eine ungläubliche Art und Weise die Sprache der Mexikanerinnen verändert, bereichert und vor allen Dingen sie von dem Tabu befreit hat, nichts sagen zu dürfen. Ich wollte diese Frida zeigen, die jeden Morgen um sechs Frauen empfangt, mit ihnen lachte, schwätzte und trank. Ja, viel trank. Nach den vielen chirurgischen Eingriffen litt sie ununterbrochen und war schließlich morphinüchtig. Die Spritze war der einzige Moment ohne Schmerzen. Mit Paul Leduc haben wir folgenden Kompromiß gefunden. Ich durfte singen, im Film singt Frida ihre selbst erfundenen, gewagten Lieder. Von mir ist also diese Idee, der geistreichen, sprechenden Frida auch einen Platz einzuräumen. Leider nur in der singenden Form.

Zwischen Frida Kahlo und Diego Rivera gab es keine Rivalität, keine Konkurrenz in der Malerei. Beide sind auch getrennt bekannt und werden verehrt. Niemandem in Mexiko würde es einfallen, aus Frida Kahlo Frau Diego Rivera zu machen. Sie hat angefangen zu malen, als sie merkte, daß sie so ihre Schmerzen etwas vergaß. Erst als André Breton sie entdeckte (und sie ausstellte und zur 'surrealistischen' Malerin erklärte) nahm sie – angeblich – ihre Kunst ernst. Rivera ebenfalls.

Sie fühlte sich schuldig, wenn sie sich zu sehr ihrer Malerei hingab. Besonders Trotzki (den die Riveras bei sich aufnahmen) habe ihr zugesetzt und immer wieder betont: malen sei eine Privatsache und mit der großen Sache nicht zu vereinbaren.

Beide waren verschrien. Man erzählte in Mexiko, Diego Rivera läße kleine Kinder. Sie rauschten beide schon damals. Sie wurden sehr verehrt und mexikanische Bauern kamen von weit her, um ihr Obst und Gemüse als Geschenke zu überreichen. Frida kochte sehr gerne und brauchte manchmal mehrere Tage, um eine besonders delikate Speise vorzubereiten. Drei Tage für eine Soße! Ihr Haus stand immer allen offen. Für mich hat alles angefangen als ich im letzten Jahr der Grundschule, 12jährig, die 'casa azul' mit den Schulkameraden besuchte. Alle Leute hatten immer von der Ähnlichkeit mit Frida gesprochen. Nach diesem Besuch war ich selber ganz fasziniert und habe mir schon damals vorgenommen, einen Film, irgendetwas über, für Frida Kahlo zu machen. Man hat mich von der Straße weg engagiert und ich habe ziemlich schnell Kar-

riere gemacht als Schauspielerin, dabei wollte ich Tänzerin werden. In den USA habe ich vergeblich nach Geldgebern gesucht. Schließlich fand ich in Mexiko selbst Paul Leduc, und zusammen haben wir das Geld fürs Team und für das Filmmaterial aufgetrieben. Ich selbst und auch der Regisseur wurden nicht bezahlt.

Der Film hat 8 Millionen mexikanische Pesos gekostet, das waren damals zirka 60.000 Dollar.

Ich hatte das Glück, noch lebende alte Freunde von Frida vorzufinden, mit denen ich viel gesprochen habe. So Malou Block, die mit ihr befreundet war, jetzt 90jährig; einen Freund, der bei ihrem Unfall dabei war, Fernando Gamboa, der die bedeutenden Ausstellungen ihrer Bilder organisiert.

Als der Film zum ersten Mal vorgeführt wurde (16 mm auf 35 mm aufgeblasen), hat der Produzent Barbachano alle Anteile des Teams aufgekauft. Der Kameramann, Paul Leduc und ich haben unseren Anteil behalten.

Zunächst mochte ich den Film nicht. Nachdem ich ihn dreimal gesehen hatte, wurde es besser und ich sagte mir: es gibt diesen Film. Er hat seinen Stil, seine Ästhetik. Paul Leduc hat Frida so gezeigt, wie er sie sieht. Eine Regisseurin hätte vielleicht eher die innere Dimension dieser ungewöhnlichen Frau nach außen gekehrt, visualisiert.

Wie ich Ihnen schon sagte, war es für mich sehr schwer, den Film zu überstehen, weil Paul Leduc sehr wenig Angaben gab und kaum mit mir redete. Wenn eine Einstellung gelungen schien, haben wir nur eine einzige Einstellung gedreht. Meine Theatergruppe, dieselbe, die 'Donna Giovanni' auf Theaterfestspielen in ganz Europa gezeigt hat, hat mir viel geholfen. Sie haben mich unterstützt, und wir haben zusammen auch ein Theaterstück über Frida Kahlo in Angriff genommen. Wir waren in München zum großen Theaterfestival, und in zwei Monaten werden sie in Berlin spielen, ich werde aber nicht dabei sein können.

Paul Leduc hat das Drehbuch in seiner ersten Fassung geschrieben. Meine Versuche, diesen Film zu ermöglichen, begannen 1978. Jetzt bin ich froh, daß dieser Film existiert.

Aus einem Artikel mit Interview von Heike Hurst, in: Frauen und Film, Nr. 39, Frankfurt 1985

Biofilmographie

Paul Leduc, am 11. März 1942 als Sohn einer bürgerlichen Familie in Mexiko geboren. Besuch der spanisch-mexikanischen Oberschule.

1959-1962 Architektur-Studium an der Nationalen Universität von Mexiko (UNAM). Studium der Theater-Regie an der UNAM. Aufbau von Filmclubs in Mexiko-Stadt.

1961 - 1964 Filmkritiker der Tageszeitung 'El Día' und der Wochenzeitung 'El Gallo Ilustrado'.

1964 - 1966 Filmbildung in Paris am 'Musée de l'Homme' bei Jean Rouch, bei der ORTF (Französisches Fernsehen) und am IDHEC (Filmhochschule).

1967 Gründung der Gruppe 'Cine 70', mit der er seine ersten Kurzfilme macht, Werbefilme für die Olympiade 1968.

1968 *Religión en México: Chiapas*, Dokumentarfilm über Alkoholismus und Religion in Indio-Dörfern im Süden Mexikos während der Karwoche (1970 fertiggestellt).

Regieassistent bei *Olimpiada en México*, langer Dokumentarfilm von Alberto Isaac (offizieller Olympia-Film)

Tontechniker bei *El grito*, langer Dokumentarfilm von Leopardo López über das Massaker vor den Olympischen Spielen

1969 *Comunicados del Comité Nacional de Huelga*, drei 'Flugblatt-Filme'

Parto psicoprofláctico, kurzer Dokumentarfilm

1969-1971 Werbefilme für PEMEX

1970 Tontechniker bei *Q.R.R.*, langer Dokumentarfilm von Gustavo Alatriste

1970 Produktionsleiter bei *México - revolución congelada* (Mexiko - erstarrte Revolution), mittellanger Dokumentarfilm von Raymundo Gleyzer

1972 *Reed - México insurgente* (Reed - Mexiko in Aufruhr), erster langer Spielfilm

1974 *Sur: sureste 2604*, Kurzfilm

1976 *Extensión cultural*, Dokumentarfilm

Etnocidio - notas sobre el Mezquital (Völkermord - Notizen über das Mezquital), langer Dokumentarfilm

1978 *Estudios para un retrato* (Francis Bacon), kurzer Dokumentarfilm

Puebla hoy, langer Dokumentarfilm aus drei Episoden: *Habla una vez. Enrique Cabrera, Puebla hoy*

Monjas coronadas, kurzer Dokumentarfilm

1980 *Historias prohibidas del pulpercito*, langer Dokumentarfilm über El Salvador

1984 FRIDA