



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Intermedialität im kubanischen Kino der 60er Jahre: Formen und Funktionen
intermedialer Bezüge bei Tomás Gutiérrez Alea“**

verfasst von / submitted by
Sebastian Wipplinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2019/ Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF
Geschichte, Sozialkunde und Politische
Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

„Der Satiriker kann nicht als ‘Echokammer’ begriffen werde, in der sich ein bewußt erlebter oder unbewußt ablaufender Dialog mit fremden Texten vollzieht, sondern als Autor, der den gesamten Diskurs seiner Gesellschaft und damit die Gesellschaft selbst ständig von der Gefahr bedroht sieht, in lebensfeindlichen Ordnungsschemata und in einer dogmatischen Weltinterpretation zu erstarren. Als Konsequenz bezieht er deshalb die Position ‚karnevalistischen Weltempfindens‘, um von ihr aus die Verbindlichkeit und Autorität des herrschenden Diskurses und der ihm zugrundeliegenden Normen parodierend in Frage zu stellen.“¹

¹ Wolfgang Weiß, „Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität“, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985), 248.

Danksagung

Mein besonderer Dank und Wertschätzung gilt Annika, die mir während des gesamten Schreibprozesses zur Seite gestanden hat und beim Korrekturlesen dieser Arbeit mit viel Verständnis und Geduld die zahlreichen Fehler und unvollständigen Sätze korrigierte und nicht nur meine Schwächen im Bereich der Interpunktion ausglich.

Meinen Eltern, Helga und Gottfried, bin ich sehr dankbar dafür, dass sie mir die Möglichkeit gaben, das Studium in meinem Tempo abzuschließen und alle Erfahrungen zum richtigen Zeitpunkt zu machen. Dadurch konnte ich den Wert eines selbstbestimmten Universitätsstudiums erfahren und viele bereichernde Momente sammeln, die meine Studienzeit komplementierten.

Danken möchte ich auch noch den Studienkolleg_innen, die ich im Zuge des langjährigen Studiums kennenlernen durfte und zu denen mich auch nach Abschluss eine enge Freundschaft verbindet. Danke an Steffi, Lilli, Eva, Philipp, David, und alle die ich vergessen habe. Ich danke euch für die vielen Lerngruppen und Diskussionen und die Lernpausen, die wir nutzten, um vor dem Institut zu jonglieren. Mein Dank geht an Elisa und Doris, die sich bemüht haben, die Fehler in den spanischsprachigen Teilen auszubessern.

Ausdrücklich hervorheben möchte ich hier Johannes, den ich bereits während dem Zivildienst kennenlernen durfte, und der mich durch das Studium begleitete und in Zeiten der fehlenden Motivation (z.B. Lateinergänzungsprüfung) anspornte. Seine tatkräftige Unterstützung hat mir den Einstieg in die Medienwissenschaft erheblich erleichtert.

Auch meinen Mitbewohner_innen möchte ich danken für ihre Geduld, die sie während dem Schreibprozess mit mir und meinen Stimmungsschwankungen hatten.

Zuletzt möchte ich noch meiner Betreuerin Prof. Dr. Saringen danken, dass sie diese Arbeit betreut hat. Erst durch ihren Kurs habe ich erkannt, dass ich mich für „alte Filme“ begeistern kann und welch kultureller Schatz sich im frühen kubanischen Kino versteckt.

Inhalt

1	<u>EINLEITUNG</u>	5
2	<u>THEORIE UND DARLEGUNG DES FORSCHUNGSSTANDES</u>	9
2.1	INTERMEDIALITÄT – INTERTEXTUALITÄT – INTRAMEDIALITÄT	9
2.1.1	MEDIENKOMBINATION – MEDIENWECHSEL – INTERMEDIALE BEZÜGE – VISUAL QUOTE	10
2.1.2	EIGENSCHAFTEN INTERMEDIALER BEZÜGE	13
2.1.3	EBENEN DER INTERMEDIALITÄT	14
2.2	KOLLEKTIVE IDENTITÄT – KULTURELLES GEDÄCHTNIS	15
2.2.1	DER DIALEKTISCHE MATERIALISMUS	18
2.2.2	„EL HOMBRE NUEVO“	19
2.3	SATIRE – GROTESKE – POLEMIK – NONSENS	21
2.4	DAS LABYRINTH ALS HISTORISCH GEWACHSENES MOTIV	22
3	<u>METHODE - SYSTEMATISCHE FILMANALYSE</u>	24
3.1	TRANSKRPTIONEN	25
3.2	VISUALISIERUNG FILMISCHER STRUKTUREN	26
4	<u>KONTEXTUALISIERUNG</u>	27
4.1	DIE POLITISCHE UND GESELLSCHAFTLICHE SITUATION KUBAS IN DEN 60ER JAHREN	28
4.2	DAS KUBANISCHE KINO	30
4.3	FILMGESCHICHTLICHER KONTEXT	34
4.3.1	ITALIENISCHER NEO-REALISMUS	34
4.3.2	AMERIKANISCHE SLAPSTICK- KOMÖDIEN	37
5	<u>FILMANALYSE</u>	39
5.1	„LA MUERTE DE UN BURÓCRATA“	39
5.1.1	SYNOPSIS	42
5.1.2	FILMISCHE STRUKTUR VON „MUERTE DE UN BURÓCRATA“	43
5.1.3	VERSCHELMUNG UNTERSCHIEDLICHER FILMGENRES	44
5.1.4	KOMIK ALS FUNKTION DER INTERMEDIALITÄT	46
5.1.4.1	Intermediale Einzelreferenzen	47
5.1.4.2	Visual quotes – Neukontextualisierung bekannter Szenen	50

5.1.4.3	Intermedialität als Reproduktion von Kulturgütern	52
5.1.5	DAS LABYRINTH ALS ZENTRALES ERZÄHLMUSTER	54
5.1.6	SURREALISMUS UND DER TRAUM	58
5.1.7	INTERMEDIALITÄT AUF AUDITIVER EBENE	62
5.1.8	ZUSAMMENFÜHRUNG	64
5.2	<i>“MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO”</i>	67
5.2.1	SYNOPSIS	69
5.2.2	FILMISCHE STRUKTUR VON <i>“MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO”</i>	70
5.2.3	NEO-REALISMUS KUBANISCHER PRÄGUNG	71
5.2.4	CAMEO-AUFTRITTE	74
5.2.5	FUNKTION VON ARCHIVMATERIAL	83
5.2.5.1	„La verdad del grupo está en el asesino“	84
5.2.5.2	Ursprung und Funktion des Archivmaterials	90
5.2.6	KLASSISCHE GEMÄLDE ALS INTERMEDIALE REFERENZEN	93
5.2.7	ZUSAMMENFÜHRUNG	97
6	CONCLUSIO	100
6.1	DESIDERAT	102
7	LITERATURVERZEICHNIS	103
7.1	PRIMÄRQUELLEN	103
7.2	SEKUNDÄRLITERATUR UND FILME	103
8	ANHANG	106
8.1	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	106
8.2	ABSTRACT	108
8.3	RESUMEN	109
8.3.1	INTRODUCCIÓN	109
8.3.2	EXPOSICIÓN	110
8.3.3	CONTEXTO	112
8.3.4	<i>MUERTE DE UN BURÓCRATA</i>	114
8.3.5	<i>“MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO”</i>	116

1 Einleitung

„Film not only entertains and informs, it also shapes taste, intellectual judgment and states of consciousness.“²

Der kubanische Regisseur und Drehbuchautor Tomás Gutiérrez Alea alias ‚Titón‘ fordert in diesem Zitat, dass seine Filme nicht nur an ihrem Unterhaltungswert gemessen werden sollen. Stattdessen ist jeder Film für sich ein vielschichtiger, von Dialektik geprägter Prozess, dem sich der /die Rezipient_in aussetzt. Insbesondere die kubanischen Filme der frühen 60er Jahre können sich mit den Filmklassikern anderer Filmnationen messen. Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem frühen Schaffen des kubanischen Regisseurs in den Jahren nach der Revolution.

Die beiden Filme *„Muerte de un Burócrata“* (1966) und *„Memorias del Subdesarrollo“* (1968) wurden mehrfach ausgezeichnet und werden nach wie vor zu den besten lateinamerikanischen Filmen³ gezählt. Obwohl lediglich zwei Jahre zwischen den Erstveröffentlichungen der beiden Filme liegen und sie vom selben Regisseur stammen, weisen sie, auf den ersten Blick, wenige stilistische oder thematische Gemeinsamkeiten auf. Jedoch zeichnen sich beide Filme durch eine Vielzahl spannender Methoden der Intermedialisierung aus: auf vielfältige Weise wird der aktuelle Film mit bereits bestehenden Texten, Filmen oder sonstigen medialen Informationsträgern wie z.B. historischen Archivaufnahmen und Dokumentationsmaterial in Beziehung gesetzt. Daher ist die getroffene Auswahl nicht als Gegenüberstellung zu sehen; stattdessen sollen beide Filme als komplementäre Beispiele dienen, um die Bedeutung der Intermedialität für das post-revolutionäre Kino auf Kuba zu beschreiben.

² Tomás Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“, in *New Latin American Cinem. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, hg. von M. T. Martin (Detroit: Wayne University Press, o. J.), 110.

³ Vgl. Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Frankfurt/Main: K.D. Vervuert, 1982), 65–76.

Nach der Revolution wurde auf Kuba versucht, die Ideale und Ideologien der Revolution – und in späterer Folge auch des Kommunismus – breiteren Bevölkerungsschichten zu vermitteln. Der Film als Massenmedium spielte hierbei eine bedeutende Rolle. Die Alphabetisierung und Bildung der Landbevölkerung wurde zwar vorangetrieben, jedoch bot der Film die Möglichkeit, die Entstehung der neuen Gesellschaft zu beschleunigen. Der *hombre nuevo*, ein von Ernesto ‚Che‘ Guevara geprägter Begriff, sollte aus den revolutionären Prozessen hervorgehen.⁴ Die gewünschte neue Gesellschaft brauchte auch eine neue kulturelle Identität. Aus dieser Motivation heraus wurde ein neuer Kanon aus Erzählungen und Narrativen benötigt, der den Rahmen für die angestrebte Neustrukturierung der postrevolutionären kubanischen Gesellschaft bieten könnte.

„*La muerte de un burócrata*“ ist eine Kollage bekannter Filmszenen aus zahlreichen Filmklassikern, welche in einem neuen Kontext zusammengesetzt werden. Ihre ursprünglichen Bedeutungen werden dabei, sofern die Referenzen erkannt werden, als zusätzliche Interpretationsebene hinterlegt. Die *visual quotes*, also Bildzitate, die eine Szene bewusst ähnlich oder ident zu bekannten Filmklassikern inszenieren, sind eine Filmtechnik, die Gutiérrez Alea verwendet, um einem massenwirksamen Film Tiefgang zu verschaffen und ihn trotz der leicht verständlichen Handlung zu einem komplexen, anspruchsvollen Film werden lassen. Zusätzlich werden politisch und gesellschaftlich brisante Themen wie beispielsweise die Bürokratie aufgegriffen. Die Reproduktion von kulturellen Gütern spielt eine große Rolle und wird einen zentralen Teil dieser Arbeit einnehmen.

„*Memorias del subdesarrollo*“ zeichnet sich weniger durch intermediale Referenzen bzw. *visual quotes* auf bereits existierende Werke aus als vielmehr durch eine kunstvolle Verflechtung der fiktiven Handlung mit historischem Archivmaterial. Bemerkenswert sind auch die Cameo-Auftritte. Regisseur und Drehbuchautor. treten selbst im Film auf und dienen der meta-medialen Reflexion der Produktionsprozesse. Dadurch ist es für den/die Zuseher_in unmöglich, die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu erkennen, und die Frage stellt sich, welcher der vielen gezeigten Wirklichkeiten nun gefolgt werden soll.

⁴ Ernesto Che Guevara, *Der neue Mensch: Entwürfe für das Leben in der Zukunft*, (Wien: Globus-Verl, 1984).

Ergänzt werden soll die Analyse der vorliegenden Filme um die Darlegung kulturwissenschaftlicher Theorien, die sich thematisch im jeweiligen Filmtext widerspiegeln. Diese Theorien erfüllen dabei eine metatextuelle Funktion, da der Film die zu Grunde liegende Argumentation aufgreift und mit filmischen Mitteln thematisiert. Hierbei wird vor allem auf Walter Benjamins Text „*Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*“⁵ sowie auf Texte Bezug genommen, die sich mit der Erforschung der Satire, der Groteske sowie des Karnevalesken beschäftigen. Walter Benjamin beschreibt in seinem 1961 erschienen Werk die Veränderung, die der Tonfilm auf das Kunstverständnis hat und haben könnte. Er vermutet, dass mit der beliebigen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks ein Verlust seiner Aura einhergehen könnte.⁶ Diese Thematik findet sich im Film „*Muerte de un burócrata*“.

In den Theorien Bachtins zum Karnevalesken begründet er das Auflösen und Verschwimmen etablierter Strukturen mittels komödiantischer oder satirischer Techniken⁷: im Karneval können Herrschaftsverhältnisse überwunden werden und selbst der Tod scheint unter karnevalesker Betrachtung seinen Schrecken zu verlieren. Dem Karnevalsbegriff immanent ist aber auch die Tatsache, dass die Umkehr des hegemonialen Systems nur von kurzer Dauer ist und die bestehende Struktur durch das kurzzeitige Ausbrechen letztendlich akzeptiert und bestätigt wird. Dieser Aspekt sollte nicht außer Acht gelassen werden, da die analysierten Werke innerhalb eines autoritär regierten Systems entstanden sind.

Aus diesen Überlegungen haben sich zwei Hypothesen entwickelt, die im Folgenden herausgearbeitet und mit Hilfe einer systematischen Filmanalyse dargelegt werden.

Zunächst soll gezeigt werden, dass durch den gezielten Einsatz intermedialer Bezüge ein neuer Kanon (Film, Literatur...) geschaffen wird, welchen die kubanische Gesellschaft benötigt, um die neue kollektive Identität zu begründen, und damit die, durch die Revolution zersplitterten, Interessen der Kubaner_innen zu vereinheitlichen.

⁵ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963).

⁶ Vgl. Benjamin, 16.

⁷ Vgl. Michail Bachtin, *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kaempfe (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1996).

Vertiefend soll überprüft werden welche Intention hinter den Filmreferenzen zu europäischen und US-amerikanischen Filmen steht. Die ohne Zweifel gewagte, zweite Hypothese, die sich bei der Recherche ergab, vermutet in den vorliegenden Filmen das immanente Interesse, Kuba, trotz der politischen und ökonomischen Isolation, kulturell weiterhin als Akteur innerhalb des westlichen Diskurses darzustellen. Damit wird den intellektuellen Kubaner_innen aufgezeigt, dass das freie Denken und das Verwirklichen von Ideen nicht durch die Revolution gestoppt werden. Die gebildeten und besser gestellten Schichten sollten dazu motiviert werden, sich am Aufbau einer neuen Gesellschaft zu beteiligen, anstatt das Land zu verlassen und in die USA zu emigrieren.

2 Theorie und Darlegung des Forschungsstandes

Die zentralen Konzepte und Begriffe, welche diese Arbeit aufgreift, werden im Folgenden geklärt. Dies ist essentiell, da einige davon für unterschiedliche, teils im Widerspruch stehende Phänomene verwendet werden und eine Eingrenzung der jeweiligen Bedeutungen die Darlegung in der späteren Arbeit erleichtert.

2.1 Intermedialität – Intertextualität – Intramedialität

„Intertextualität als text- und medienwissenschaftliche Kategorie hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten als ‚rabbit hole‘ einer Vielzahl disparater und komplexer Erscheinungen erwiesen. Die Eingrenzungen und Definitionen von Intertextualität sind beinahe ebenso zahlreich wie diejenigen des Textbegriffs selbst.“⁸

Intermedialität erweitert das Konzept der Intertextualität, welches für literarische Texte verwendet wird, um eine nicht näher definierte Anzahl unterschiedlicher Medien und künstlerischer Zugänge. Dies können Informationsmedien wie beispielsweise Radio und Fernsehen sein, aber auch Malerei, Musik oder Fotografie. Es handelt sich dabei um eine *„intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien.“*⁹

Davon abgegrenzt werden kann der Begriff der Intramedialität, welcher einen Teilbereich der Intermedialität darstellt. Da Intermedialität alle Formen der medialen Ausgestaltung miteinschließt, solange zwei voneinander unterschiedliche Medien daran beteiligt sind, wird die Intramedialität verwendet, wenn eine Bezugnahme innerhalb der medialen Kategorien bezeichnet wird, also beispielsweise ein Film, der eine Referenz zu einem anderen Film

⁸ Jürgen E. Müller, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster: Nodus-Publ, 1996), 93.

⁹ Werner Wolf, „Intermedialität“, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning (Stuttgart: J.B. Metzler, 2001), 284.

herstellt.¹⁰ Dass diese scheinbar einfache Einteilung jedoch nicht selbstverständlich ist, kann am Beispiel des Tonfilms gezeigt werden. Durch die Etablierung der Tonspur hat sich das Medium Film klar verändert. Der Großteil der Erzählung wird nun auf auditiver Ebene präsentiert und die visuelle Ebene wird als alleinige diegetische Ebene in ihrer Bedeutung abgelöst. Somit muss der Stummfilm als distinktes Medium gesehen werden und die Bezüge zwischen jeweiligen Filmen als intermedial und nicht als intramedial beschrieben werden. Demnach wird der Begriff intramedial in dieser Arbeit nur dann verwendet, wenn es sich sowohl beim „kontaktnehmenden“ als auch beim „kontaktgebenden Medium“¹¹ um Tonfilme handelt.

Dieses In-Beziehungsetzen unterschiedlicher Medien und Medienprodukte hat den Nachteil, dass durch diese weitgefassete Eingrenzung Intermedialität zu einem Sammelbegriff geworden ist, der aufgrund seiner Komplexität und Unübersichtlichkeit weiter unterteilt werden muss, um ihn kulturwissenschaftlich zu verwenden.

2.1.1 Medienkombination – Medienwechsel – Intermediale Bezüge – Visual Quote

Irina Rajewsky nimmt eine erste Unterteilung des „termine ombrellone“¹² vor, indem sie drei Bereiche benennt. Dafür führt sie drei Begriffe ein, welche die Fokussierung auf einzelne Teilbereiche der Intermedialität erleichtern sollen. Dabei handelt es sich um Medienkombination, Medienwechsel und Intermediale Bezüge. Die Visual Quote wird von Rajewsky als Teilbereich der intermedialen Bezüge gewertet und ist an dieser Stelle eigens erwähnt, da sich die Arbeit intensiv an der Analyse von *visual quotes* orientieren wird.

¹⁰ Vgl. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (Tübingen: Francke, 2002), 12.

¹¹ Rajewsky, 200.

¹² Anm.: „termine ombrello“ ist ein von Umberto Eco geprägter Begriff, der verbildlichen soll, dass unter dem Begriff ‚Intertextualität‘ zahlreiche Definitionen und Literaturkonzepte verstanden werden können, welche alle unter dem ‚Schirmbegriff‘ Platz finden. Rajewsky greift diesen Begriff auf und nutzt die Steigerung ‚ombrellone‘, um zu verdeutlichen, dass Intermedialität diese Konzepte weiter potenziert, da die gesamte Intertextualität darin Platz findet und eine nicht näher definierte Anzahl zusätzlicher Medien inkludiert werden, die allesamt in Beziehung und Wechselwirkung zu einander stehen. (Vgl. Rajewsky, 6.)

Den Film an sich bezeichnet sie als eine Medienkombination, sprich die „Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme“¹³. Erst, indem Bild, Text, Musik und zahlreiche weitere mediale Systeme zu einem neuen medialen System kombiniert wurden, ist der moderne Ton-Film entstanden. Jedes dieser Einzelmedien hatte bereits eine Tradition mitgebracht und selbst bei der Verschmelzung zu einem neuen Medium existieren die Einzelmedien weiterhin als Teil des Ganzen. Um eine Medienkombination zu analysieren, wird das Medium in seine Einzelmedien aufgeteilt und die Bildebene von der Tonebene getrennt. Die Tonebene wiederum wird geteilt in die diegetische Tonebene, also Geräusche, Gespräche etc., welche in direkten Bezug zur bildlichen Ebene zu setzen sind, und die extradiegetische Tonebene, die in erster Linie in Form der Filmmusik unterstützend wirkt, ohne einen Einfluss auf das Erzählte zu haben.

Der zweite Begriff, der Medienwechsel, beschreibt die Adaption eines medialen Produktes mithilfe eines anderen Mediums. Idealtypisch trifft dies im Fall von Literaturverfilmungen zu. Die Erzählung bleibt ident, aufgrund der produktionstechnischen Unterschiede kommt es dennoch zwangsläufig zu Abweichungen vom Originaltext. Ein Medienwechsel kann selbstverständlich auch umgekehrt funktionieren, wie bei der Verschriftlichung eines filmischen Werkes oder einer Theaterinszenierung eines Filmklassikers. Der Medienwechsel gilt als der am besten erforschte Teilbereich der Intermedialität. Die Adaptionforschung, also die wissenschaftliche Analyse von Literaturverfilmungen, hatte sich bereits in den 60er Jahren etabliert. Publikationen von beispielsweise George Bluestone¹⁴ oder Alfred Estermann¹⁵ thematisierten den Medienwechsel und die damit verbundenen Veränderungen im Bereich des Produktions- und Rezeptionsprozesses lange bevor sich der Begriff der Intermedialität etablierte.¹⁶

¹³ Rajewsky, 15.

¹⁴ George Bluestone, *Novels into Film* (Berkeley: University of California Press, 1968).

¹⁵ Alfred Estermann, *Die Verfilmung literarischer Werke* (Bonn: Bouvier, 1965).

¹⁶ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 23.

“Es werden also nicht als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem plurimedialen Produkt addiert, wie dies bei der Medienkombination der Fall ist. Stattdessen werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen konventionell als distinkt wahrgenommenen Medium mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder soweit möglich, reproduziert”¹⁷

Der dritte Teilbereich umfasst die intermedialen Bezüge. Dabei handelt es sich um die größte Gruppe, die weiterhin schwer zu überblicken ist, da letzten Endes jedes mediale Erzeugnis, das in irgendeiner Form Bezug auf ein anderes mediales Erzeugnis nimmt und nicht in die beiden erstgenannten Kategorien fällt, unter dem Begriff der intermedialen Bezüge subsummiert werden kann. Um dieses riesige Feld weiter zugänglich zu machen, bieten sich weitere Möglichkeiten, intermediale Bezüge zu charakterisieren.

Als eine Sonderform der intermedialen Bezüge, welche für diese Arbeit von großer Bedeutung sein wird, ist das Bildzitat zu nennen. Dabei handelt es sich um Referenzen auf andere Filme, in denen einzelne Einstellungen oder Szenen gleich inszeniert werden. Um Unklarheiten zu vermeiden wird in diesem konkreten Fall von einem *visual quote* gesprochen werden. Damit ist die intendierte Bezugnahme auf bekannte Filme oder Gemälde oder sonstige mediale Erzeugnisse auf visueller Ebene gemeint. Der Kontext aus dem diese Darstellung entnommen wurde, wird dabei aber nicht zusätzlich erwähnt, sondern wird als Subtext hinterlegt.¹⁸

Als eine weitere Sonderform von intermedialen Bezügen kann die Systemerwähnung gesehen werden. Damit ist gemeint, dass eine „Reproduktion bestimmter Elemente und/oder Strukturen, stets mit der punktuellen, ausschnitthaften Einhaltung bestimmter Regeln des Bezugssystems“¹⁹ stattfindet. Dabei wird der illusionsbildende Charakter dieser Referenzen betont. Eine Systemerwähnung übernimmt auch die Regeln des Bezug-gebenden Genres, welche in den meisten Fällen von den Rezipient_innen bereits akzeptiert und eingeübt wurden. Dadurch wird die Illusionsbildung erleichtert.

¹⁷ Rajewsky, 17.

¹⁸ Vgl. Rajewsky, 154.

¹⁹ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (Tübingen: Francke, 2002), 83.

„Die illusionsbedingende Wahrscheinlichkeit und der Begriff des Möglichen sind hier also nur bedingt an lebensweltliche Wahrnehmungs- und Sinnstiftungsschemata gekoppelt, in weitaus größerem Maße hingegen an die Gattungs- und Schreibweisekonventionen, die mit dem Märchen einhergehen, dessen Realität bestimmen und Teil des Erfahrungshorizonts des Rezipienten sind.“²⁰

2.1.2 Eigenschaften intermedialer Bezüge

Wolf unterscheidet zwischen *partieller* und *totaler* Intermedialität.²¹ Im Bereich des Films würde eine totale Intermedialität stattfinden, wenn sich das Handlungsmuster eines literarischen Textes durch die gesamte Erzählung des Films zieht. Von partieller Intermedialität hingegen spricht man, wenn nur einzelne Sequenzen oder Einstellungen auf andere mediale Erzeugnisse Bezug nehmen. Zusätzliche Unterscheidungsmöglichkeiten bieten die Kategorien der *primären/sekundären* Intermedialität, sowie der *manifesten/verdeckten* Intermedialität.

Die Kategorien der *primären/sekundären* Intermedialität beschreiben die Charakteristika, welche Rajewsky mit Medienkombination und Medienwechsel definiert. Die primäre Intermedialität beispielsweise kombiniert visuelle und auditive Medien. Die sekundäre Intermedialität hingegen ist die Darstellung eines Inhalts mit den Techniken eines anderen Mediums (z.B. Literaturverfilmung).²² In dieser Arbeit wird die Unterscheidung in Medienwechsel und Medienkombination dem Modell der *primären/sekundären* Intermedialität vorgezogen. Der Grund hierfür liegt in der einfacheren Verständlichkeit der Begriffe Medienwechsel und Medienkombination und deren klarere Abgrenzbarkeit zu einander.

Die dritte Unterscheidungsmöglichkeit nach Wolf betrifft die Qualität beziehungsweise die Erkennbarkeit intermedialer Referenzen.²³ Während *manifeste* Intermedialität leicht

²⁰ Rajewsky, 87.

²¹ Vgl. Wolf, „Intermedialität“, 284.

²² Vgl. Wolf, 284.

²³ Vgl. Wolf, 284.

erkenntlich ist, zeichnen sich *verdeckte* intermediale Elemente dadurch aus, dass sie nicht jedem/jeder Betrachter_in auffallen. Oft ist ein fundiertes Wissen zu Film und Literatur notwendig, um etwaige Anspielungen zu erkennen. Dadurch werden neue Bedeutungsebenen erschlossen und der gleiche Film kann unterschiedlich gedeutet werden.

“Dies führt dazu, dass das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ‘mitrezipiert’ wird.”²⁴

2.1.3 Ebenen der Intermedialität

Eine weitere Möglichkeit den Begriff der Intermedialität zu strukturieren, findet sich bei Gérard Genette, auch wenn diese Einteilung den Fokus auf literarische Texte legt.²⁵ Dieser definiert fünf „Beziehungen“, die zwischen den jeweiligen Produkten bestehen können. Er bezeichnet *Intertextualität* als eine bewusste, klar ersichtliche Bezugnahme, also ein Zitieren oder ein Plagiiere eines bestehenden Textes. Die *Metatextualität* beschreibt eine Bezugnahme oder Kritik an einem zu Grunde liegenden Text, der eher kommentiert wird als zitiert. *Hypertextualität* bezeichnet ein verwendetes Motiv: jeder ausweglose Kampf gegen einen übermächtigen Gegner stellt beispielsweise eine Hypertextualität dar, da dieses Narrativ eine lange Tradition hat. Je nach Charakterisierung des Antagonisten kann nun entweder der Bibeltext „David gegen Goliath“ oder aber „Don Quijote“ mit seinem Kampf gegen die Windmühlen als Hypotext²⁶ fungieren. Entscheidend ist, dass diese Narrative im kulturellen Gedächtnis so präsent sind, dass sie automatisch mitrezipiert werden, auch wenn es keinen direkten Verweis oder gar Nennung gibt. Die *Architextualität* beschreibt Ähnlichkeiten auf einer stilistischen Ebene, welche als „Gattungsmerkmale“ wahrgenommen werden. Als fünfte Beziehungsform zwischen Texten gilt die *Paratextualität*, wobei damit textuelle Elemente gemeint sind, welche den Haupttext

²⁴ Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 17.

²⁵ Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015), 9–18.

²⁶ Anm.: Als Hypertext wird der bezugnehmende Text bezeichnet, der Bezug gebende Texte, also der ursprüngliche Text wird als Hypotext bezeichnet. Vgl. Genette, 9–18.

ergänzen. Dazu zählen Titel, Vorspann, Abspann, Widmung etc. Sie können die Erzählung ergänzen oder aber auch konterkarieren.²⁷

Die Häufung des Begriffs der Textualität im letzten Absatz fordert nun eine Klarstellung, ob im Fall von Film nun von einem Text gesprochen werden kann, oder der Begriff des „Medienprodukts“ bzw. „mediales Produkt“²⁸ verwendet werden soll. In Abgrenzung zu Julia Kristeva, die einen „*metaphorisch entgrenzten Textbegriff*“²⁹ propagiert, fordert Rajewsky einen Textbegriff, der „*ausschließlich verbalsprachlich fixierte Texte umfasst*.“³⁰ Damit ist gemeint, dass Bilder und visuelle Eindrücke aus dem Textbegriff ausgeklammert werden sollen und nur gesprochene und geschriebene Wörter als Text bezeichnet werden sollen. Diese Arbeit wird sich am Textbegriff Rajewskis orientieren. Sollte von Text im Film gesprochen werden, handelt es sich dabei um von den jeweiligen Figuren bzw. einem Erzähler gesprochenen Text oder um geschriebenen Text, der entweder als Paratext oder als intradiegetische Tafel im Film zu sehen ist. Die visuelle Ebene oder die Montagetechnik sind ausdrücklich nicht als textuelle Elemente zu sehen, auch wenn nicht bestritten werden kann, dass ihnen eine narrative Funktion zukommt. Dies dient der leichteren Handhabung des ohnehin komplexen Textbegriffs.

2.2 Kollektive Identität – Kulturelles Gedächtnis

Eine Hypothese dieser Arbeit ist, dass die intermedialen Bezüge in den zugrundeliegenden Filmen eine identitätsstiftende Funktion erfüllen. Somit ist an dieser Stelle zu klären, wie der Begriff kollektive Identität bisher verwendet wurde.

²⁷ Vgl. Maximilian Gröne, Rotraud von Kulessa, und Frank Reiser, *Spanische Literaturwissenschaft: eine Einführung* (Tübingen, 2012), 219.

²⁸ Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 60.

²⁹ Rajewsky, 60.

³⁰ Rajewsky, 60.

Die *kollektive Identität* ist der zentrale kulturtheoretische Begriff, mit dem sich diese Arbeit auseinandersetzt. Geprägt wurde der Begriff von Aleida und Jan Assmann³¹, die sich mit dem Phänomen des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses beschäftigten und Bedingungen für eine darauf aufbauende Identität definierten.

Identität darf keinesfalls als etwas Statisches verstanden werden; stattdessen wird Identität, sowohl individuelle als auch kollektive Identität, ständig neu konstruiert und neu kodiert.

„Dies geschieht in einem iterativen Prozess der Selbst- und Fremdwahrnehmung, in welchem Zurechnungen zwischen dem Identischen und Nicht-Identischen vorgenommen, bekräftigt, zurückgewiesen oder auch abgewandelt werden.“³²

Um die identitätsstiftende Funktion intermedialer Referenzen im post-revolutionären Kuba zu verstehen, möchte ich auf den Begriff des *Kanons* zurückgreifen, wie ihn Aleida Assmann verwendet: als eine nicht näher bestimmte und oft auch nicht bestimmbar Sammlung an Texten, die für eine jeweilige Gruppe eine einende und in Folge identitätsstiftende Funktion erfüllen. Diese *kanonischen* Texte sind jedoch nicht auf schriftliche Texte beschränkt, sondern schließen mündliche Überlieferungen ebenso mit ein wie andere mediale Produkte, die einen erzählenden Charakter aufweisen.

„Der Anspruch eines kanonischen Textes gegenüber einem anderen Text besteht darin, dass er von der Gesellschaft dazu bestimmt ist, die historische Erfahrung bzw. die Werte einer kulturellen Gruppe zu repräsentieren und mit jeder Lektüre auch einzuüben. Der literarische Kanon ist deshalb ebenso wie Geschichte und Mythos ein wichtiges Prägework kultureller Identität.“³³

³¹ Vgl. Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017), 207–24.

³² Dieter Rucht, „Lassen sich personale, soziale und kollektive Identität sinnvoll voneinander abgrenzen?“, Hg. von Ansgar Klein, *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 24, Nr. 4 (2016): 28.

³³ Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 225.

Das Konzept des Kanons baut auf dem Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* auf. Im Unterschied zum kommunikativen Gedächtnis eines Individuums beinhaltet das kulturelle Gedächtnis alle Eindrücke und Erinnerungen einer Gemeinschaft.³⁴ Um diese Mengen an Informationen sicher verwahren zu können, braucht es „bestimmte Träger oder Speichermedien.“³⁵ Als Speichermedium *par excellence* ist der Tonfilm zu sehen.

„Die Speicherung des Wissensstandes einer Kultur in Texten bietet zwar ungeheure quantitative Möglichkeiten. Es birgt jedoch auch stets die Gefahr, dass Wissen in Texten abgelagert und dann vergessen wird. Daher benötigt eine Gemeinschaft einen kulturellen Transformator, d.h. eine Instanz die eine kontinuierliche Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit herstellt, indem sie die Wissensmomente, Orientierungspunkte und -legenden einer Kultur beständig neu in die gesellschaftliche Diskussion einbringt.“³⁶

Durch die einfache Reproduzierbarkeit und Massenwirksamkeit des Tonfilms kann dieser zusätzlich als eine Form des kulturellen Transformators gesehen werden, den Ternès als notwendig erachtet, um das gespeicherte kulturelle Gedächtnis zu aktualisieren. Dadurch wird die Relevanz der jeweiligen Narrative gestärkt beziehungsweise wiederentdeckt.

In den Intermedialitätstheorien geht es darum, dass ein Text A anders verstanden wird, wenn der/die Rezipient_innen Kenntnis über die zu Grunde liegenden Verweise auf andere Texte hat. Somit ist Intermedialität ein gruppenbildendes Instrument, das einschließende und ausschließende Elemente enthält. Infolge kann Intermedialität als identitätsstiftend gesehen werden. Der Kreis von Individuen, welcher die intermedialen Referenzen erkennen und kontextualisieren kann, bildet entweder bereits eine Gruppe oder wird spätestens dadurch zu einer neuen Gruppe. Zusätzlich wird durch das wiederholte Thematisieren bekannter Filme und Texte ein Kanon gebildet, also eine Sammlung an Kulturgütern unterschiedlicher medialer Gestaltung, die für die jeweilige Gruppe als essentiell und förderlich angesehen werden. Damit schafft man im Sinne Assmanns auf Basis eines kulturellen Gedächtnisses eine kollektive Identität. Diese Funktion ist den Filmen immanent.

³⁴ Vgl. Anabel Ternès, *Intertextualität: der Text als Collage* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 27.

³⁵ Ternès, 27.

³⁶ Ternès, 28.

2.2.1 Der dialektische Materialismus

Obwohl sich der Begriff der Dialektik bereits bei Platon und Aristoteles findet, geht die heute geläufige Verwendung auf Hegel zurück. Wie im Metzler Lexikon nachzulesen ist, benutzt Hegel den Begriff, um eine „Bewegung des Erkennens“ zu beschreiben, welche „durch die Logik des Widerspruchs vorangetrieben“³⁷ wird.

„Diese Bewegung vollzieht sich in drei Schritten: Das in der Thesis Gesetzte wird durch die Antithesis negiert, dann durch Negation der Negation von neuem behauptet und zugleich auf ein höheres Niveau angehoben; daraus entsteht die Synthesis, die Thesis und Antithesis in sich aufhebt und zugleich bewahrt“³⁸

Für die Beschäftigung mit Kuba ist vor allem der von Karl Marx geprägte dialektische Materialismus relevant. Auf den von Hegel geprägten dialektischen Idealismus aufbauend, verweist Marx in seinen Überlegungen darauf, dass der Mensch in all seinen Entscheidungen stets von materiellen Gütern beeinflusst wird. Neben den klassischen, materiellen Gütern bezieht Marx die natürlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in seinen Begriff des Materiellen mit ein.³⁹

„Da der Mensch durch seine Arbeit in ständigem Austausch mit der Natur steht und dabei gesellschaftliche („materielle“) Beziehungen eingeht, gilt dieses materielle Bewegungsgesetz der marxistischen Theorie zufolge auch für die Entwicklung des Gesellschaftssystems.“⁴⁰

Das kubanische Regime sah es als wichtig an, ein breites Verständnis dieser komplexen Theorie in der Bevölkerung zu etablieren. Da die Filmproduktionen meist einen Bildungsauftrag zu erfüllen hatten, soll im Zuge dieser Arbeit auch miteinfließen, inwieweit

³⁷ Linda Simonis, „Dialektik“, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning (Stuttgart: J.B. Metzler, 2001), 111.

³⁸ Simonis, 111.

³⁹ Vgl. Dirk Sauerland, „Dialektischer Materialismus“, in *Gabler Wirtschaftslexikon* (Springer Gabler, 19. Februar 2018), 119, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/dialektischer-materialismus-29032/version-252652>.

⁴⁰ Sauerland, 119.

die Verbreitung dieses ideologisierten Konzeptes Einfluss auf die Produktion der frühen kubanischen Filme genommen hat.

Gutiérrez Alea kritisiert im Text „*The Viewers dialectic*“⁴¹ eine Tendenz, dass Filme, und Kunst generell, versuchen, sowohl einem Unterhaltungsanspruch („*aesthetic enjoyment*“) und einem Bildungsauftrag („*raising the peoples cultural level*“) gerecht zu werden und dieser Diskrepanz zu wenig Aufmerksamkeit widmen. Ohne konkrete Beispiele oder Namen zu nennen spricht er von filmischen Produkten als „*a sort of ideological pap for easy digestion*“⁴² – also einen ideologischen, aber leichtverdaulichen Brei. Er meint damit kulturelle Erzeugnisse von sozialistischen Kunstschaaffenden, die es nicht schaffen würden, der Dialektik gerecht zu werden, die es benötigen würde, um eine sozialistische Gesellschaft zu schaffen.

2.2.2 „*El hombre nuevo*“

Der Begriff des „*hombre nuevo*“⁴³ wurde von Ernesto ‚Che‘ Guevara geprägt und bezeichnet ein Konzept, in dessen Richtung sich die kubanische Gesellschaft entwickeln sollte. Über Jahrzehnte hinweg bildete dieses Konzept den Rahmen, der das Leben auf Kuba bestimmte sowie auch die filmischen und literarischen Produktionen prägte; erst mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und den für Kuba dramatischen 90er Jahren schwand auch die Bedeutung des Konzepts des neuen Menschen.⁴⁴

Der neue Mensch sollte in erster Linie intellektuell gebildet sein. Dies bedeute „*Gelegenheiten für intellektuelle Entspannung, mehr Bücher, mehr Gelegenheit zur Aneignung der Technik, mehr Sport, mehr von allem was dem menschlichen Leben einen neuen Sinn gibt*“. ⁴⁵ Des Weiteren soll er seine eigenen Bedürfnisse nicht höher werten als das Wohl der gesamten Gesellschaft: „[...] darüber hinaus erfüllen wir aber unsere

⁴¹ Gutiérrez Alea, „*The viewers dialectic*“.

⁴² Gutiérrez Alea, 119.

⁴³ Guevara, *Der neue Mensch*.

⁴⁴ Vgl. Sonia Behar, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, Caribbean studies 24 (New York, NY: Lang, 2009).

⁴⁵ Guevara, *Der neue Mensch*, 90.

gesellschaftliche Pflicht, von der hoffentlich jeder weiß, daß sie noch wichtiger als die individuelle Arbeit zur Befriedigung seiner und seiner Familie Bedürfnisse ist.“⁴⁶

Jedoch betont Ernesto Guevara auch, dass diese Entwicklung hin zu einer sozialistischen Gesellschaft eine strukturelle Veränderung benötigt und die größere Herausforderung dabei weniger die Bereitschaft der einzelnen Individuen ist, als die Institutionen selbst, welche sich vor dieser Erneuerung nicht verschließen dürften.

„In diesen Ländern⁴⁷ hat es noch keine umfassende Erziehung zu gesellschaftlicher Arbeit gegeben, und der Reichtum ist weit davon entfernt, den Massen durch den einfachen Aneignungsprozess zugänglich zu sein. Die Unterentwicklung einerseits und die übliche Kapitalflucht in die ‚zivilisierten‘ Länder andererseits machen eine rasche und von Opfern freie Umwälzung unmöglich.“⁴⁸

In diesem Zitat wird das allumfassende, gesellschaftliche Problem der Auswanderung thematisiert. Die ungleiche Verteilung des Kapitals hatte zur Folge, dass die vermögende Klasse versuchte ihren Besitz außer Landes zu schaffen, bevor dieser im Zuge der Enteignungen kollektiviert wurde. Nicht nur, dass die Unterentwicklung direkt thematisiert wird, auch die Migrationsbewegung, die bekanntermaßen in erster Linie besser situierte Bevölkerungsschichten zur Ausreise bewegte, wird als logische Konsequenz einer intendierten gerechteren Einkommensverteilung gesehen.

„Es bleibt also bis zum Aufbau der wirtschaftlichen Basis eine äußerst schwierige Wegstrecke zurückzulegen. Die Versuchung, die ausgetretenen Pfade des materiellen Anreizes als treibende Kraft für eine rasche Entwicklung zu beschreiten, ist außerordentlich groß.“⁴⁹

⁴⁶ Guevara, 91.

⁴⁷ Anm.: Gemeint sind Länder, die sich in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten durch Umstürze oder Revolutionen vom „imperialistischen Stamm“ losgelöst hatten, da sie in diesem Gefüge ohnehin „die schwachen Äste“ (Guevara, 20.) bildeten.

⁴⁸ Guevara, 20.

⁴⁹ Guevara, 20.

2.3 Satire – Groteske – Polemik – Nonsens

Satire meint die kritische Darstellung eines realen Sachverhalts mittels Übertreibung, Verzerrung und Widersprüchlichkeiten. Sie definiert sich in erster Linie als Gegenentwurf zur Polemik. Die Unterscheidung liegt hier „im unterschiedlichen Grad der Fiktionalisierung“⁵⁰. Die Polemik zielt stärker auf die direkte Konfrontation mit realen Personen und deren Bloßstellung ab, und eine moralische beziehungsweise intellektuelle Vernichtung der Adressierten wird zumindest in Kauf genommen.⁵¹ Bei der Satire wird die betroffene Person abstrahiert dargestellt und nicht eindeutig eine einzelne Person adressiert.

„Der Satiriker gestalte die angegriffenen realen Personen wie literarische Figuren, hinter denen weniger die gemeinten Menschen wiedererkannt, als Typen durchschaut werden können, während die Polemik die betreffenden Personen direkt angreife und ihnen schaden wolle“⁵²

Zwei weitere Abgrenzungsmöglichkeiten sind das Groteske und der Nonsens, wobei diese Grenzen nicht klar zu definieren sind.⁵³ Der Nonsens wird durch eine „systematische Sinnverweigerung“⁵⁴ definiert, im Grotesken hingegen kommt „das Wechselreiten von Schrecklichem und Komischem zu seinem vollendeten Ausdruck“⁵⁵: schreckliche Elemente werden in einen komischen Kontext gestellt und umgekehrt.

Auch im analysierten Film finden sich sowohl groteske Elemente als auch solche, die dem Genre des Nonsens zuzurechnen sind. Ein interessanter Ansatz zur Interpretation der Funktion dieser Elemente der Komik findet sich in der Karnevalstheorie von Michail Bachtin. Anhand mittelalterlicher und neuzeitlicher Karnevalstraditionen beschreibt er das

⁵⁰ Uwe Wirth und Julia Paganini, Hrsg., *Komik. ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017), 22.

⁵¹ Vgl. Wirth und Paganini, 22.

⁵² Sigurd Paul Scheichl, „Polemik“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.*, hg. von Jan-Dirk Müller, Bd. III P-Z (Berlin, 2003), 118.

⁵³ Vgl. Wirth und Paganini, *Komik*, 22.

⁵⁴ Wirth und Paganini, 22.

⁵⁵ Günther Oesterle, „Das Groteskkomische“, in *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Uwe Wirth und Julia Paganini (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017), 38.

Phänomen, dass durch wenige Tage im Jahr, in denen das hegemoniale System am Kopf steht und verspottet werden kann, dieses letztendlich perpetuiert wird.⁵⁶

„Wenn wir mit der alten Welt gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf.“⁵⁷

Das bedeutet, dass Unzufriedenheit und Ärger über gesellschaftliche oder politische Missstände leichter akzeptiert werden, wenn sich ein Ventil findet durch das diese Unzufriedenheit abgeleitet werden kann. In Zeiten gesellschaftlicher Veränderungen braucht es die Möglichkeit, über die negativen Aspekte dieser Veränderungen Lachen zu können.

2.4 Das Labyrinth als historisch gewachsenes Motiv

Das Motiv des Labyrinths und des darin wohnenden Minotaurus ist ein in der Kulturgeschichte häufig wiederkehrendes Narrativ, das verschiedenste Interpretationsebenen zulässt. Seit der griechischen Antike findet sich das Motiv in zahlreichen Texten, Filmen oder Gemälden.

„Der antike Basis-Text ist, wie gesagt, nicht notwendigerweise die einzige und unmittelbare ‚Quelle‘ späterer Rezeptionen, sondern Bestandteil eines allgemeineren kulturellen Textes, den menschliches Labyrinth-Bewußtsein nach und nach erzeugt hat“⁵⁸

Damit soll gezeigt werden, dass nicht die Erzählung ident wiedergegeben werden muss, um dennoch von einer Hypermedialität sprechen zu können. Schmeling verweist darauf, dass die genauen Schicksale von Figuren selbst in den antiken Überlieferungen der einzelnen Erzählungen stark voneinander abweichen. Beispielsweise ist das tragische Ende der Königstochter Ariadne unterschiedlich dokumentiert. Eine gemeinsame Ehe und damit

⁵⁶ Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*.

⁵⁷ R. Hausmann zitiert nach Oesterle, „Das Groteskkomische“, 41.

⁵⁸ Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs: vom Mythos zum Erzählmodell* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1987), 25.

„*Vereinigung der Kronen Kretas und Athens*“⁵⁹ ist eine Variante, die weniger Aufmerksamkeit erhalten hatte als die dramatischere Version – das Zurücklassen der schlafenden Ariadne auf der Insel Naxos.

Diese Diffusität erlaubt die analytische Betrachtung verschiedenster, weitrahmiger Referenzen zum Motiv des Labyrinths, obwohl es nur selten konkrete Verweise auf die Figuren der antiken Erzählungen gibt. Eine bekannte Figur ist der Erfinder Dädalus, der das Labyrinth baute, in dem der Minotaurus gefangen gehalten wurde, und dessen Sohn Ikarus, der bei seiner Flucht von der Insel mit seinen wächsernen Flügeln zu nahe an die Sonne kam, ins Meer stürzte und ertrank. Obwohl es zu diesen Charakteren keine äquivalenten Figuren im Film gibt, laden sie dazu ein, nach weiteren Parallelen zu suchen. Gewagte Spekulationen, wonach das tragische Ende des Ikarus eine implizite Referenz an den Tod des Revolutionsführers Camilo Cienfuegos darstellen könnte, lassen sich nicht ausreichend belegen. Dennoch soll dieser Gedanke an dieser Stelle erwähnt werden, um auch die Grenzen der Intermedialitätsforschung aufzuzeigen, denn die Nachweisbarkeit ist, neben der Historizität und dem „Als-ob-Charakter“, eines der Probleme, mit denen man sich bei der Analyse von intermedialen Referenzen beschäftigen muss.⁶⁰ Einerseits lässt sich eine Einzelreferenz auf den labyrinthischen Diskurs erkennen und auch nachweisen und mit diesem Diskurs wird die gesamte Erzählung mitrezipiert und als Hypotext hinterlegt, Verweise auf reale Persönlichkeiten bleiben jedoch eine reine Vermutung.

„Die Analyse und Funktionsbestimmung intermedialer Bezugnahmen setzt voraus, daß die Bezugnahmen selbst aufgrund spezifischer Textmerkmale identifizier- und intersubjektiv nachweisbar sind“⁶¹

Somit werden fortan nur Aspekte berücksichtigt, zu denen es mehrere Anhaltspunkte gibt. Das bedeutet, dass lediglich das Labyrinth, sowie die Figuren des Theseus und des Minotaurus weiterverfolgt werden. Andere Mutmaßungen wie eine Projektion Kretas auf Kuba wurden zwar angestellt, aufgrund der mangelnden intersubjektiven Nachweisbarkeit jedoch wieder verworfen.

⁵⁹ Schmeling, 27.

⁶⁰ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 37–39.

⁶¹ Rajewsky, 202.

3 Methode - Systematische Filmanalyse

Die systematische Filmanalyse ist ein Versuch, die unterschiedlichen Zugänge und Möglichkeiten einer Filmanalyse zu standardisieren. Sie definiert jedoch mehr Betrachtungsmöglichkeiten, als für eine Analyse sinnvoll ist. Somit ist auch innerhalb der systematischen Filmanalyse eine Gewichtung einzelner Aspekte vorzunehmen. Um den Rahmen nicht zu sprengen, müssen mitunter Aspekte vernachlässigt werden. Helmut Korte hat in seinem Buch „Einführung in die systematische Filmanalyse“⁶² grundlegende Überlegungen dargelegt, die auch im Zuge dieser Arbeit berücksichtigt werden sollen.

So geht es darum, die einzelnen Wirkungsebenen eines Films sichtbar zu machen und dadurch eine genauere Analyse zu ermöglichen. Der wichtigste Schritt hierbei ist die Aufgliederung in vier *Untersuchungsbereiche*: Korte spricht von *Filmrealität*, *Bedingungsrealität*, *Bezugsrealität* und *Wirkungsrealität* und verweist gleichzeitig darauf, dass es sich dabei um keine klar abtrennbaren Bereiche handelt.⁶³

Filmrealität behandelt hierbei alle aus dem Filmtext gewonnenen Informationen. Klarerweise wird dies einen großen Teil der Analyse einnehmen. Ergänzt wird diese Betrachtung durch eine Analyse der Produktion (*Bedingungsrealität*) sowie der Rezeption (*Wirkungsrealität*). Beide Bereiche setzen eine Analyse des historischen Kontextes voraus. Der vierte Bereich, die *Bezugsrealität*, erfordert eine Vielzahl zusätzlicher Informationen und ein soziologisches Verständnis. Hier soll die filmische Darstellung auf ihren Bezug zur Realität analysiert werden.⁶⁴

Die systematische Filmanalyse versteht sich als Verschränkung von qualitativen und quantitativen Methoden. Die mittels Transkriptionen gewonnenen „harten“, quantitativen Beobachtungen sollen in einem zweiten, davon getrennten Schritt auf ihre Funktion hin analysiert und interpretiert werden.⁶⁵

⁶² Helmut Korte und Peter Drexler, *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*, (Berlin: Schmidt, 2004).

⁶³ Vgl. Korte und Drexler, 23.

⁶⁴ Vgl. Korte und Drexler, 24.

⁶⁵ Korte und Drexler, 24.

3.1 Transkriptionen

Um eine nachvollziehbare Analyse von Filmen zu erleichtern, hat sich die Methode der Transkription bewährt. Ihr Vorteil besteht darin, dass der Film als Medienkombination eine Vielzahl an Informationen in sich trägt, die bei einer oberflächlichen Betrachtung übersehen werden oder aufgrund unterschiedlicher Gewichtung der Rezipienten anders gelesen werden. Da die wissenschaftliche Filmanalyse jedoch eine Objektivierung des Gesehenen anstrebt, bietet die Transkription die Möglichkeit, die folgenden Interpretationen für Dritte nachvollziehbar zu machen. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die gesamte Medienwissenschaft keinem Absolutheitsanspruch gerecht werden kann und daher eine allgemein gültige Analyse eines Filmes nicht möglich ist.

Es haben sich zwei Arten der Protokollierung etabliert und bewährt. Das größere *Sequenzprotokoll* versucht die Struktur eines Filmes wiederzugeben und erinnert in gewisser Weise an ein Inhaltsverzeichnis eines schriftlichen Textes, das jedoch, je nach Forschungsinteresse, um zusätzliche Informationen ergänzt werden kann. Die zweite Variante, das *Einstellungsprotokoll*, versucht das Gesehene, Gehörte und Gefühlte, von ausgewählten Szenen, sehr viel detaillierter zu dokumentieren.

Während beim Sequenzprotokoll der Film in „dramaturgische Einheiten“ gegliedert wird, welche „inhaltlich-formal beschrieben und zeitlich ermittelt“⁶⁶ werden, wird im Einstellungsprotokoll jede einzelne Einstellung festgehalten. Das bedeutet, dass jeder Schnitt, jede Kamerabewegung aber auch jede Veränderung auf der Tonspur zusätzlich zum Handlungsablauf transkribiert wird und mit zeitlichem Vermerk und fortlaufender Nummerierung kategorisiert wird.⁶⁷ Der zeitliche Aufwand, sowohl bei der Erarbeitung als auch bei der späteren Analyse ist demnach enorm und steht „nicht zwangsläufig in einem adäquaten Verhältnis zu den daraus ableitbaren Erkenntnissen.“⁶⁸

⁶⁶ Korte und Drexler, 38.

⁶⁷ Vgl. Korte und Drexler, 32.

⁶⁸ Korte und Drexler, 32.

Begründet wird dies dadurch, dass sich die lineare Darstellung eines Protokolls nur bedingt dazu eignet, komplexe „*Interdependenzen von Bild, Ton, Schnittrhythmus etc.*“⁶⁹ zu verdeutlichen, da die „*sinnlich-affektiven Wirkungsmomente (...) nur unzulänglich erfaßt werden.*“⁷⁰

Daher wird die detaillierte Protokollierung der Einstellungen nur in ausgewählten Szenen verwendet. Zur besseren Orientierung ist bei den ausgewählten Filmen ein vollständiges Sequenzprotokoll erstellt worden, das unter dem Punkt ‚Filmische Struktur‘ der jeweiligen Analyse vorangestellt wurde.

Zusätzlich zu den genannten Protokollen wird zur besseren Nachvollziehbarkeit für manche Szenen lediglich der gesprochene Text transkribiert und in Form eines Dialogprotokolls eingefügt (Vgl. Kapitel 4.2.4).

3.2 Visualisierung filmischer Strukturen

Auf den beschriebenen Protokollen aufbauend, empfiehlt Helmut Korte die Darstellung der Ergebnisse mittels einfacher Grafiken.⁷¹ Sie sollen die Struktur, die sich innerhalb eines Filmes befindet, verdeutlichen und leichter erkennbar machen. In der *Sequenzgrafik* wird die zuvor getroffene dramaturgische Struktur dargestellt. Um den Handlungsverlauf zu präzisieren steht die Dauer der einzelnen Sequenzen im Zentrum des Interesses.

Ein Kritikpunkt an dieser Vorgehensweise ist jedoch, dass die Auswahl der Sequenzen keiner überprüfbaren Logik folgt und von der subjektiven Wahrnehmung des Untersuchenden abhängig ist. Die Verwendung von etablierten Begriffen zur Strukturierung einzelner Sequenzen wie beispielsweise *Exposition*, *Katastrophe*, *Schluss*, etc.⁷² beeinflussen den Untersuchenden jedoch bereits bei der Sequenzierung und determinieren ihren Umfang und die Reihung innerhalb der Struktur. Zum Beispiel ist klar, dass die

⁶⁹ Korte und Drexler, 34.

⁷⁰ Korte und Drexler, 34.

⁷¹ Vgl. Korte und Drexler, 59–69.

⁷² Vgl. Korte und Drexler, 40.

Exposition sich nicht über die Hälfte des Films ziehen kann, sondern nur die ersten Szenen umfassen kann und danach der Hauptteil folgt. Des Weiteren ist bereits determiniert, dass einer Katastrophe eine retardierende Sequenz vorangeht. Diese Denkmuster wirken sich bereits bei der Sequenzierung aus und führen bei der späteren graphischen Darstellung zu einer sich selbst bestätigenden Voraussage.

4 Kontextualisierung

Das kubanische Filmschaffen zeigt sich als Spiegelbild der historischen und politischen Geschehnisse der jeweiligen Jahrzehnte. Daher kann auch kein Film ohne Wissen über seine historische und politische Einbettung interpretiert werden. Insbesondere die von Garncarz definierten Forschungsperspektiven des Produktionskontextes und des Distributionskontextes setzen ein fundiertes Wissen über dessen politische Rahmenbedingungen voraus⁷³. Auch die bereits unter 2.2. erwähnten Untersuchungsbereiche der ‚Systematischen Filmanalyse‘ empfehlen die historische Kontextualisierung, um die Einflüsse auf Produktion, Distribution und Rezeption nachvollziehen zu können.⁷⁴

„Eine entsprechend umfassende Analyse beinhaltet also die historisch-systematische Untersuchung der einander bedingenden Ebenen der Werkstrukturen und der zeitgenössischen Rezeption einschließlich des historisch-gesellschaftlichen Kontextes.“⁷⁵

⁷³ Vgl. Joseph Garncarz, „Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität“, in *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von Jörg Helbig (Berlin: E. Schmidt, 1998), 245 f.

⁷⁴ Vgl. Korte und Drexler, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, 21 ff.

⁷⁵ Korte und Drexler, 24.

4.1 Die politische und gesellschaftliche Situation Kubas in den 60er Jahren

Im Jänner 1959 siegten die Revolutionäre rund um Fidel und Raul Castro und zwangen den langjährigen Machthaber Fulgencio Batista zur Abdankung. Die Jahre vor der Revolution waren von massiver Repression sowie Korruption geprägt. Schon die letzten Wahlen vor der Revolution waren von der Opposition boykottiert und von Batista zusätzlich manipuliert worden, und legitimierten seine Herrschaft nicht. Die USA stand der Revolution ablehnend gegenüber, da sie ihre wirtschaftlichen Interessen bedroht sah. Die letzten Jahrzehnte behandelte die USA Kuba, so wie auch zahlreiche andere Länder Lateinamerikas, als ihr Hoheitsgebiet. Große Flächen des agrarwirtschaftlich nutzbaren Gebietes, sowie das Eisenbahnnetz, waren unter Kontrolle US-amerikanischer Konzerne. Zusätzlich wurde von Seiten der US-Behörden eine Ausweitung des Kommunismus befürchtet und bekämpft. Zu diesem Zeitpunkt stand Fidel Castro dem Kommunismus allerdings noch eher kritisch gegenüber. Erst durch die isolierende Politik der USA wurde Kuba zu einer Annäherung an die Sowjetunion gedrängt. In den Kreisen der revolutionären Akteure hatte dies zur Folge, dass diejenigen, die mit sozialistischen Ideologien sympathisierten, gestärkt wurden, während gemäßigte Positionen zunehmend verdrängt wurden. Zahlreiche Attentate auf Fidel Castro wurden von den USA initiiert.

„Diese Verhältnisse wurden bekanntermaßen 1959 von der kubanischen Revolution hinweggefegt. Der ‚Goliath‘ im Norden verhielt sich gegenüber der sich anfangs nicht als sozialistisch, sondern eher als radikalnational und demokratisch verstehenden Revolutionsführung schon bald feindlich und aggressiv. Jener Konflikt gipfelte zu Beginn der sechziger Jahre schließlich in der gescheiterten Militärintervention in der Schweinebucht und in der Errichtung einer totalen US-Wirtschaftsblockade.“⁷⁶

Der endgültige Bruch mit den USA manifestierte sich in der Invasion der Schweinebucht im Jahr 1961. Das Ergebnis war ein angespanntes Verhältnis zum Westen und gipfelte in der

⁷⁶ Hans-Jürgen Burchardt, *Kuba: im Herbst des Patriarchen* (Stuttgart: Schmetterling, 1999), 10.

Stationierung sowjetischer Atomraketen im Herbst 1962 auf Kuba. Die ganze Welt blickte besorgt auf Kuba, dass nun zum Spielfeld der atomaren Aufrüstung geworden war.⁷⁷

In diesem historischen Kontext muss das gesamte Werk Gutiérrez Aleas gesehen werden. Die Revolution als gesellschaftsprägender Prozess hat in Kuba eine lange Tradition. Bereits seit den Unabhängigkeitskriegen gegen Spanien (1868 – 1898) war der Begriff Revolution positiv konnotiert. Ähnlich wie in Frankreich leitet sich das kubanische Nationalverständnis vom Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit ab, der 1898 mit der Unabhängigkeit von Spanien endete. Jedoch war diese Freiheit dadurch getrübt, dass die USA sich als neue Schutzmacht in Stellung brachte und mit ihrer imperialistischen Politik Spanien als Hegemonial ablöste. Dennoch wurde Jose Martí als Nationalheld Kubas gefeiert und der Kult um seine Person und seine Ideen wurde von den Revolutionären rund um Fidel Castro aufgegriffen, um ihr Handeln zu bekräftigen und auch zu legitimieren.

Der Begriff der Revolution ist demnach positiver konnotiert als im deutschsprachigen Raum. Revolution wird als Stufe des gesellschaftlichen Fortschritts gesehen; so auch im Jahr 1959, als die Revolution das verhasste und gefürchtete Batista-Regime beendete und deren Akteure verurteilte. Jedoch bedeutete dies nicht, dass eine Mehrheit der Bevölkerung sich die Entwicklung hin zum Sozialismus wünschte. Insbesondere intellektuelle prorevolutionäre Kunstschafter befürchteten in den 60er Jahren, in denen Fidel Castro gegen interne Gegenstimmen vorging, dass die Bekämpfung der pluralistischen Ausrichtung der Revolutionsbewegung ihren Handlungsspielraum einschränken würde. Viele von ihnen verließen Kuba. Große Teile der wirtschaftlichen Elite des Landes wurden enteignet.

„*La muerte de un burócrata*“ richtet sich an die Kunstschafter und Intellektuellen und zeigt auf, dass es möglich ist, im revolutionären Kuba zu leben und weiterhin Filme zu produzieren, die einer europäischen beziehungsweise amerikanischen Ästhetik folgten. „*Memorias del subdesarrollo*“ stellt sogar einen Intellektuellen in den Mittelpunkt, der von den beschriebenen Enteignungen betroffen war und verleiht ihm als autodiegetischer Erzähler eine Stimme, die seine komplizierte Situation verdeutlicht.

⁷⁷ Vgl. Wilson Cardozo, *Der ewige Kalte Krieg: kubanische Interessengruppen und die US-Außenpolitik*, 1. Aufl. (Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2010), 11 f.

„Tú no eres ni revolucionario, ni gusano. No eres nada”⁷⁸

Die Aussage, mit der Elena die Situation von Sergio beschreibt, zeigt die komplizierte Situation in der sich Intellektuelle befinden, deren Mittelweg zwischen Revolution und Migration wenig Spielraum lässt und nicht toleriert wird.

4.2 Das kubanische Kino

Die Revolution und die Veränderungen, welche durch die Revolution hervorgerufen wurden, waren die Triebfedern für das kulturelle Schaffen auf Kuba. Der Film erfüllte hierbei eine besondere Aufgabe. Mittels staatlicher Unterstützung wurde die Filmindustrie ausgebaut und gefördert. Sogenannte „*cinemobiles*“, Lastwägen, auf deren Ladefläche eine Kinoleinwand montiert war, drangen bis zu den entlegensten Dörfern vor, um die ländliche Bevölkerung am sozialen und kulturellen Wandel teilhaben zu lassen. Da die Alphabetisierungsrate in diesen Jahren sehr gering war, bot sich der Film als Medium zur Verbreitung der revolutionären Ideologie und der neuen Ideale an. Am 24. März 1959, und damit wenige Wochen nach Machtübernahme der Revolutionäre wurde das ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico*) gegründet, welches als eigenständige Institution weitgehende Freiheiten in seinem künstlerischen Schaffen hatte und dennoch auf staatliche Finanzierung vertrauen konnte.⁷⁹ Im Gesetz, das die Gründung des ICAIC festlegte, findet sich folgender Satz:

⁷⁸ Elena erklärt Sergio, wie sie ihn sieht: „Du bist weder Revolutionär, noch ‚gusano‘. (Anm.: Raupe/Made, wird verwendet um Kontrarevolutionäre abwertend zu bezeichnen) Du bist nichts“ (Anm.: Übersetzung des Verfassers)

⁷⁹ Vgl. Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Frankfurt/Main, 1982), 65.

“El cine es un arte, un arte moderno reproductor y recreador de ideología, instrumento de poder para la construcción de una hegemonía cultural.”⁸⁰

81

Alfredo Guevara, der langjährige Direktor des ICAIC, wurde von Fidel Castro persönlich gefragt, ob er die Leitung und damit auch den Aufbau des ICAIC übernehmen könnte. Die beiden waren miteinander bekannt, seit sie an der Universität studiert hatten. Alfredo Guevara schloss sich bereits 1948 dem neugegründeten „*Cine Club de La Habana*“ an, in dem unter anderem auch Tomás Gutiérrez Alea organisiert war. Dieser Klub distanzierte sich damals von allen politischen Ambitionen und widmete sich lediglich der Kunstform des Filmemachens, ohne Aussagen über gesellschaftliche Missstände zu thematisieren. Auch Gutiérrez Alea war zu diesem Zeitpunkt noch nicht marxistisch geprägt.⁸² Nach der Revolution aber konnte durch diesen „*Cine Club de Havanna*“ rasch ein funktionierendes Netzwerk aus Filmschaffenden entstehen, das auch über die notwendigen technischen Ressourcen verfügte, um qualitativ hochwertige Filme zu produzieren. Diese waren von nun an jedoch politisch geprägt und ein unkritisches Reproduzieren von Allem, was vor der Revolution üblich und etabliert war, war von jetzt an verpönt. Das ICAIC hatte die Aufgabe, darüber zu wachen, dass nur Filme entstanden, die dem revolutionären Anspruch gerecht wurden.

Als Impuls, der das Interesse Fidel Castros weckte, um die kubanische Filmkunst voranzutreiben, nennt García Borrero einen Brief, den ein gewisser Ramón Peón an Castro geschrieben hatte. In diesem Brief ist zu lesen:

„Cuando tenga tiempo de hablar diez minutos de cine, solo diez minutos, que estoy seguro que serán de gran utilidad, deme la oportunidad de aclarar por qué yo tengo tanta fe en que el cine pueda ser su mejor aliado en la

⁸⁰Ley No. 169 ‘La creación del ICAIC’ zitiert nach: Antonio Álvarez Pitaluga, „Retrospectiva histórica del cine cubano (1959 - 2015)“, *Revista Estudios del Desarrollo Social. Cuba y América Latina* 4, Nr. 2 (2016), 92.

⁸¹ Anm: „Film ist Kunst. Eine Kunstform zur modernen Reproduktion und Erneuerung von Ideologie, ein kraftvolles Instrument beim Aufbau kultureller Hegemonie“ (Übersetzung des Verfassers)

⁸² Vgl. Juan Antonio García Borrero, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (Huelva, 2007), 26–28.

reestructuración de la nueva Cuba que soñó Martí y usted quiere que se convierten realidad ahora.”^{83 84}

In den ersten Jahren nach der Revolution wurden besonders Dokumentarfilme gefördert. Gutiérrez Alea produzierte im Auftrag der Revolutionsarmee die beiden Dokumentationen „*Historias de la revolución*“ (1960) und „*Esta tierra nuestra*“ (1959)⁸⁵.

Zu einer richtungsweisenden Korrektur der staatlich subventionierten Filmindustrie führte die Invasion in der Schweinebucht. Erstmals nach der Revolution kam es zur Zensur eines Films. Der Kurzfilm „*P.M.*“ (1961) von Sabá Cabrera Infante, welcher das Nachtleben Havannas thematisierte, wurde aufgrund seiner unkritischen Darstellung des ausschweifenden Nachtlebens Havannas verboten. Es war nicht im Sinne des revolutionären Regimes, dass in den Filmen die Ideale der Revolution behandelt sehen wollte. Nicht ganz unwichtig scheint hierbei das Detail, dass das Team rund um Cabrera Infante außerhalb des ICAIC agierte und möglicherweise daher strengere Maßstäbe angewendet wurden als für Produktionen des ICAIC.⁸⁶ Im Zuge eines von Intellektuellen und Kulturschaffenden abgehaltenen Protestes kam es zu einem Ausspruch Fidel Castros, der die kommenden Jahrzehnte prägen sollte und als ‚Worte an die Intellektuellen‘ in den Diskurs eingegangen ist:

„Innerhalb der Revolution alles, gegen die Revolution nichts!“⁸⁷

Dieser Leitsatz zeigte zwar einerseits Grenzen auf, welche die Kunstschaffenden zu akzeptieren hatten, bedeutete jedoch auch, dass innerhalb eines pro-revolutionären Rahmens

⁸³ Ramón Peón zitiert nach: García Borrero, 32.

⁸⁴ Anm: „Falls Sie zehn Minuten Zeit haben, würde ich gerne mit Ihnen über die Filmindustrie sprechen. Ich bin mir sicher, dass diese zehn Minuten für Sie sehr interessant sein werden. Geben Sie mir die Möglichkeit Ihnen zu erklären warum ich fest daran glaube, dass der Film der beste Verbündete sei um die Neustrukturierung Cubas, wie sie Martí träumte und wie Sie sie realisieren wollen, zu gewährleisten“ (Übersetzung des Verfassers)

⁸⁵ Vgl. Paul A Schroeder, *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. (Hoboken: Taylor and Francis, 2014), 11.

⁸⁶ Vgl. Juan Antonio García Borrero, „Dialectica del espectador de Gutierrez Alea“, *Cinecubano La pupila insomne*, 2009, <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/05/11/dialectica-del-espectador-de-tomas-gutierrez-alea/> [abgerufen am 23.4.2019].

⁸⁷ Fidel Castro zitiert nach Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, 1982, 70.

weitgehend frei agiert werden konnte. Damit verfestigte sich in Kuba bereits in den 60er Jahren eine künstlerische Freiheit, welche damals in vielen anderen Ländern undenkbar gewesen wäre. Kunst auf Kuba bedeutete, innerhalb eines prorevolutionären Kontextes die Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren auszuloten.

„The masses have to develop ways of understanding problems, of strengthening their ideological coherence and of reaffirming daily the principles which give life to the revolution“⁸⁸

Jedoch muss an dieser Stelle auch angefügt werden, dass die 60er Jahre eine Zeit besonderer Freiheit waren, welche bereits im Jahr 1969 neuerlich bedroht wurde. Der Filmemacher Ramón Suárez, der sowohl an „*Muerte de un burócrata*“ als auch an „*Memorias del subdesarrollo*“ mitgearbeitet hatte, erinnert sich an politischen Druck, der die Cineasten dazu bringen sollte, aktuelle politische Debatten zu vernachlässigen und sich stattdessen an früheren und dadurch unverfänglicheren Themen wie beispielsweise dem Unabhängigkeitskrieg gegen Spanien zu widmen. Ein weiteres Angebot Gutiérrez Aleas, am Film „*Una pelea cubana contra los demonios*“ (1972) mitzuarbeiten, lehnte Ramón Suárez ab und ging stattdessen ins Exil.⁸⁹

Auch in den Werken Gutiérrez Aleas lässt sich diese Erinnerung von Ramón Suárez festmachen. So lässt die Komplexität seiner Filme merklich nach. In den 70er und 80er Jahren ist nichts mehr von der radikalen Kritik an staatlichen Institutionen zu spüren, durch die sich die Filme der 60er trotz ihrer immanenten Liebesbotschaft an Kuba und beständigen Unterstützung revolutionärer Ziele auszeichnen. Erst wieder in den 90er Jahren, nach der verhängnisvollen Zeit des *período especial*, kehrte Titón zu seiner alten Gesellschaftskritik zurück und schaffte mit „*Fresa y chocolate*“ (1993) und „*Guantanamera*“ (1995) neuerlich zwei Meisterwerke, die durch ihre komplexe Dialektik eine Abrechnung mit allen politischen und gesellschaftlichen Missständen und eine Liebeserklärung an Kuba zugleich sind.⁹⁰

⁸⁸ Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“, 109.

⁸⁹ Vgl. García Borrero, *Cine cubano de los sesenta*, 151 f.

⁹⁰ Vgl. Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*, 80–96.

Eine komplette Auflistung aller kubanischer Filmproduktionen der 60er Jahre einschließlich aller Dokumentationen und Kurzfilme findet sich im Werk von García Borrero „*Cine cubano de los sesenta. Mito y realidad*“.⁹¹ Daraus geht hervor, dass der fiktive Lang-Spielfilm eine Randerscheinung war und der Großteil der vom ICAIC unterstützten Projekte als Dokumentarfilme zu werten sind.⁹²

4.3 Filmgeschichtlicher Kontext

Das frühe Schaffen von Gutiérrez Alea zeichnet sich durch ein Verschmelzen unterschiedlicher Filmgenres aus. Internationale Einflüsse aus mehreren Jahrzehnten werden kombiniert und dadurch ein eigener Stil geschaffen. Da Gutiérrez Alea, sowie García Espinosa und Humberto Solás, in Italien an der Filmhochschule *Centro Sperimentale di Cinematografia* studiert hatten, waren die ersten Filme nach der Revolution vom europäischen Film geprägt. Die Handschrift italienischer Filmschaffender, allen voran Cesare Zavattini, sind in mehreren Filmen klar erkennbar.⁹³ Doch auch andere Filmnationen haben Spuren hinterlassen, die von den Aktueren des kubanischen Kinos aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.

4.3.1 Italienischer Neo-Realismus

Das italienische Nachkriegskino hat eine spezielle Kunstrichtung hervorgebracht, die prägend war für die folgenden Generationen des Avantgarde-Films. Der Neo-Realismus ist als direkte Konsequenz des Faschismus und des Weltkriegs zu verstehen und gilt als die wichtigste Strömung des italienischen Nachkriegsfilms. Er prägte bis in die frühen

⁹¹ García Borrero, *Cine cubano de los sesenta*.

⁹² Vgl. García Borrero, 384 f.

⁹³ Vgl. Stephen M. Hart, „From Realism to Neo-Realism to Magical Realism. The algebra of Memory“, *Romance Studies* 30, Nr. 3 (2012): 252.

Fünfzigerjahre jedoch nicht nur das italienische Kulturgeschehen, als Aufarbeitung und Überwindung des Faschismus erfüllte er auch über die Grenzen hinweg eine politische Aufgabe. Die ersten Filme, die diesem Genre zugeteilt werden, wurden bereits während des Krieges publiziert. Hier ist vor allem auf „*Ossessione*“ (1942) von Luchiano Visconti hinzuweisen. Mit Beginn der 50er Jahre kamen die neo-realistischen Produktionen bereits zum Erliegen und ihre wichtigsten Vertreter widmeten sich neuen Kunstrichtungen. Für das Verschwinden des Neo-Realismus war insbesondere eine Veränderung der gesellschaftlichen Stimmung entscheidend. Nach Jahren des Anti-Faschismus, welcher Italien als Nation geeint hatte und den Mythos der Selbstbefreiung begründet hatte, begann die breite Koalition zu bröckeln. Die Widersprüche zwischen Monarchisten, Sozialisten, Konservativen und Liberalen, die sich vereint hatten, um mit Unterstützung der Alliierten zuerst Mussolini und dann die nationalsozialistischen Besatzer zu entmachten, konnten nicht mehr versteckt werden. Zusätzlich befanden sich die Filmschaffenden im Dilemma, sich in der Frage ‚Sowjetunion oder USA‘ positionieren zu müssen. Im Unterschied zu zahlreichen anderen Filmgenres hat der italienische Neo-Realismus keine entsprechende Vorgängerströmung in der Literatur auf die er sich beziehen könnte. Stattdessen positioniert er sich als möglichst konträrer Gegenpunkt zum vorherrschenden faschistischen Film. Es handelt sich um eine „*Polemik gegen den Konformismus der bürgerlichen Gesellschaft, gegen die rhetorische Schönfärberei des konventionellen italienischen Films*“⁹⁴

Der italienische Filmkritiker Morando Morandini argumentiert, dass im Falle des Neo-Realismus nicht von einer einheitlichen Kunstrichtung gesprochen werden kann, da die einzelnen Vertreter und ihre Herangehensweisen zu heterogen gewesen wären. Stattdessen hätten sich die Filmschaffenden durch ein „*gemeinsames Anliegen*“⁹⁵ auf eine gemeinsame Ästhetik geeint, um kurze Zeit später wieder individuelle Wege zu gehen. Dieses gemeinsame Anliegen war die Proklamation der Humanität nach den Jahren des Faschismus und des Krieges – „*ein Produkt der politischen, bürgerlichen und existentiellen Unruhe des*

⁹⁴ Martin Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus* (Zürich, 1958), 98.

⁹⁵ Morando Morandini, „Italien. Vom Faschismus zum Neo-Realismus“, in *Geschichte des internationalen Films*, hg. von Geoffrey Nowell-Smith, übers. von Hans Michael Bock (Stuttgart, 1998), 234.

Krieges und des Überganges von der Diktatur zur Demokratie und seiner Hoffnungen, Projekte und Veränderungsillusionen.“⁹⁶

Dass man trotz unterschiedlicher Zugänge der einzelnen Regisseure von einer gemeinsamen Richtung sprechen kann, liegt an einigen Besonderheiten, die diese Filme in wechselnder Intensität prägen.

Als das wichtigste Merkmal des antifaschistischen Nachkriegskinos wird der Sieg der Chronik über die Story bezeichnet.⁹⁷ Damit ist eine Erzählform gemeint, welche sehr nah an der alltäglichen Lebensrealität der einfachen italienischen Bevölkerung liegt. Die Wahrnehmung wird nicht durch aufwendige Montage oder Handlungssprünge gelenkt, sondern durch die Banalität des Alltäglichen geprägt. Für eine detailliertere Betrachtung ist auf den Artikel von Karsten Witte „Neo-Realismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story“ verwiesen. Von Rossellini ist bekannt, dass die Dialoge der Schauspieler immer erst am Set entstanden sind, im Austausch mit den Laiendarsteller_innen. Diese Authentizität ist zentraler Anspruch des Neo-Realismus. Das kubanische Kino hat die Laiendarsteller_innen hingegen selten favorisiert. Lediglich im Film „*Historias de la Revolución*“ (1960) wurde auf die Authentizität von nicht-professionellen Schauspielern zurückgegriffen und damit ein Film geschaffen, der stark an die Filme Rosselinis erinnert.⁹⁸

Ein weiterer auffallender Aspekt ist, dass die in erster Linie trist und ausweglos wirkende Situation der Figuren durch groteske humoristische Elemente gebrochen wird. Insbesondere Priester und andere Vertreter_innen der katholischen Kirche sind häufig Projektionsflächen dieses Humors. Sowohl in „*Ossessione*“ (1942), „*Roma, città aperta*“ (1945) als auch in „*Ladri di biciclette*“ (1948) tauchen Priester auf, um meist in grotesken, lächerlichen Situationen für Auflockerung in den ansonsten tristen Erzählungen zu sorgen. Auch wartet man bei allen Filmen des Neo-Realismus vergeblich auf einen versöhnlichen Abschluss oder gar ein ‚Happy End‘ wie es im eskapistischen Film üblich ist. Das zuversichtlichste Ende, wenn man so will, findet sich wohl bei „*Umberto D.*“ (1952) von de Sica: der Protagonist

⁹⁶ Morandini, 234.

⁹⁷ Vgl. Karsten Witte, „Neo-Realismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story“, in *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945* (Berlin, 1998), 71–80.

⁹⁸ Vgl. Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*, 14.

hat sich mit seiner ausweglosen Situation letztendlich abgefunden und verlässt nach mehreren missglückten Selbstmordversuchen gemeinsam mit seinem Hund, ohne Geld, ohne Wohnung, ohne soziale Kontakte, aber mit einem Lächeln im Gesicht den Bildausschnitt. Die übrigen Filme enden meist mit dem Tod der zentralen Figuren oder deren Resignation.

Dass Gutiérrez Alea in seiner Meinung zu eskapistischen Filmen stark von den Neo-Realisten geprägt war, zeigt auch dieses Zitat.

„It acts as a substitute for that reality in which the spectators are kept from developing humanly, and which, as a sort of compensation, allows them to daydream.“⁹⁹

4.3.2 Amerikanische Slapstick- Komödien

Der amerikanische Slapstick ist eine Filmgattung, die in der Zwischenkriegszeit sehr populär war. Zu ihren bekanntesten Vertretern zählen neben Charly Chaplin und Laurel & Hardy, die im deutschsprachigen Raum unter dem Namen *Dick & Doof* Berühmtheit erlangten, auch noch Harold Lloyd sowie Mack Sennett. Erste Kurzfilme, die diesem Genre zuzurechnen sind, wurden bereits vor Beginn des ersten Weltkriegs veröffentlicht. Hierbei ist auf die Pioniertätigkeit von Mack Sennett hinzuweisen.¹⁰⁰

Ein gängiges Motiv der Slapstick-Komödien ist, dass ihre Protagonisten permanent an der modernen Welt scheitern. Sie sind allesamt Grenzgänger, welche sich mehr schlecht als recht mit der schnelllebigen, entmenslichten Gesellschaft des kapitalistischen Wirtschaftssystems arrangieren. Filmtechnisch wird diese Überforderung durch schnelle Schnitte und für damalige Verhältnisse häufige Verwendung von Spezialeffekten verstärkt.¹⁰¹

⁹⁹ Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“, 112.

¹⁰⁰ Vgl. Werner Faulstich, *Filmgeschichte* (Paderborn: Fink, 2005), 37.

¹⁰¹ Vgl. Faulstich, 37.

Bei zahlreichen kubanischen Produktionen der 60er Jahre, zum Beispiel „*Las doce sillas*“ (1962) oder „*Las aventuras de Juan Quin Quin*“ (1967), finden sich Verweise auf die Klassiker des US-amerikanischen Slapstick Genres. Im Film „*Muerte de un burócrata*“ lassen sich auch zahlreiche Einzel- und auch Systemreferenzen erkennen, die eine Betrachtung der komödiantischen Schwarz-Weiß-Filme als Bezugsmedium nahelegen.

Die politischen Beziehungen zwischen Kuba und den USA waren, wie bereits dargelegt, in den 60er Jahren auf einem nie zuvor erreichten Tiefpunkt. Nicht nur politisch, sondern auch gesellschaftlich trafen zwei Fronten aufeinander, die sich vehement voneinander abgrenzten. Daher verwundert die Bezugnahme auf dieses typisch amerikanische Genre.

Nicht nur für die kubanischen Filmemacher bildete der amerikanische Slapstick einen Pool an Möglichkeiten um Kritik an gesellschaftlichen Missständen thematisieren.

Kirsten von Hagen schreibt in ihrem Text „*Charlot und die spanische Avantgarde. Intermediale Aspekte*“ über die Rezeption Charlie Chaplins bei europäischem Künstler_innen, die in ihm eine „Ikone der Moderne“¹⁰² sahen. Der Name Charlot gilt als französischsprachige Kurzform für Charly Chaplin, hat sich jedoch auch im spanischsprachigen Raum etabliert:

„Charlot schien in besonderer Weise geeignet, unbewusste, nicht reflektierte, spontane Vorgänge zu veranschaulichen – gegen den Widerstand einer zweckorientierten Gesellschaft.“¹⁰³

Was die Komik von Charlie Chaplin ausmachte, war der tragische Charakter, der den meisten seiner Werke innewohnte. Er symbolisiert eine Hilflosigkeit vor unveränderlichen Missständen, denen man nur mit Humor begegnen kann, um nicht daran zu verzweifeln.¹⁰⁴

¹⁰² Kirsten von Hagen, „Charlot und die spanische Avantgarde. Intermediale Aspekte“, in *Intermedia: eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*, hg. von Franz-Josef Albersmeier und Claudia Hoffmann (Bonn: Romanistischer Verl, 2007), 96.

¹⁰³ Hagen, 97.

¹⁰⁴ Vgl. Hagen, 103.

5 Filmanalyse

Im nächsten Schritt werden die beiden ausgewählten Filme auf ihre intermedialen Elemente untersucht und deren Funktion erläutert. Einzelne Szenen werden mittels Transkriptionen genauer dargestellt, während bei anderen, deren Bedeutung über ihre Einbettung im Film zu Stande kommt, auf die aufwendige Transkription verzichtet wurde. Für den Film „*Memorias del subdesarrollo*“ wurde ein detailliertes Einstellungsprotokoll veröffentlicht, auf das Bezug genommen wird.¹⁰⁵

5.1 „*La muerte de un burócrata*“

Der Film, der im Jahr 1966 veröffentlicht wurde, zeichnet sich durch seine Vielschichtigkeit aus. Beim ersten Betrachten und ohne historische Analyse würde einem lediglich die morbide Komik auffallen und eine Kritik an der herrschenden Bürokratie. Dass diese Kritik am politischen System in den 60er Jahren möglich war und staatlich finanziert wurde, ist zweifelsohne bemerkenswert, doch die herausragenden Eigenschaften dieses Films verstecken sich unter der Oberfläche. Mit etwas Vorwissen lassen sich zahlreiche *visual quotes* (Vgl. 2.1.3 Ebenen der Intermedialität) erkennen, also intermediale beziehungsweise intramediale¹⁰⁶ Referenzen auf andere Filme, in denen einzelne Einstellungen oder Szenen gleich inszeniert werden. Dieses Verschmelzen von unzähligen Versatzstücken zu einem neuen Ganzen und dadurch eine Neu-Kontextualisierung von bekannten Bildern und Texten zeichnen diesen Film aus.

¹⁰⁵ Vgl. Tomás Gutiérrez Alea und Edmundo Desnoes, Hrsg., *Memories of Underdevelopment: Tomás Gutiérrez Alea, Director. Inconsolable Memories: Edmundo Desnoes, Author*, Rutgers Films in Print, v. 15 (New Brunswick: Rutgers University Press, 1990).

¹⁰⁶ Anm.: Da im Fall der *visual quotes* sowohl das kontaktgebende als auch das kontaktnehmende Medium ein Film ist, müsste hier von intramedialen Referenzen gesprochen werden. Wie in der Begriffsklärung dargelegt, wird der Tonfilm als vom Stummfilm distinktes Medium unterschieden und daher muss von einem Medienwechsel bzw. einer Medienkombination gesprochen werden. Da es sich beim kontaktnehmenden Film („*Muerte de un burócrata*“) um einen Tonfilm handelt, wird von Intramedialität gesprochen, wenn es sich beim kontaktgebenden Film ebenfalls um einen Tonfilm handelt. Im Falle eines Stummfilmes als kontaktgebendes Medium wird dies als intermediale Referenz bezeichnet.

Pointiert wird diese Technik schlussendlich mit Verweisen auf philosophische, kulturwissenschaftliche Diskurse, die die 60er Jahre geprägt hatten. Im konkreten Fall wird sich hier auf die Reproduktion von Kulturgütern bezogen, einerseits plakativ thematisiert durch die maschinelle Fertigung von Büsten, die José Martí darstellen, und andererseits durch Reproduktion bekannter Filme, auf die der Fokus in dieser Arbeit gelegt wird.

Der vorliegende Film funktioniert allerdings auch ohne dieses Wissen. Somit kann er als Produkt für die Massen, welche die Vielzahl der Verweise wahrscheinlich nicht erkennen konnten, gesehen werden. Gleichzeitig bietet er jedoch auch Anknüpfungspunkte für die intellektuelle Szene der Kulturschaffenden, die zum Teil in Europa studierten und dadurch geprägt wurden und sich durch politische Veränderungen zu einer Entscheidung gedrängt sahen, auf Kuba zu bleiben oder zu emigrieren.

Gutiérrez Alea hat selbst einige Jahre in Italien und Frankreich gelebt und war die ersten Jahre überzeugter Revolutionär. In den 80er Jahren und 90er Jahren kritisierte er zunehmend die Entscheidungen der politischen Elite, wodurch er in deren Ansehen fiel.¹⁰⁷ Davon kann jedoch in den 60er Jahren noch nicht die Rede sein. Aleas Kritik an staatlichen Institutionen ist eingebettet in einen klar pro-kubanischen und pro-revolutionären Kontext und die Kritik folgt der Logik der Dialektik. Ein Fortschritt ist nur über den Umweg des Widerspruchs, der Antithese, möglich.

„Metaphysical negation, which tries to abolish reality through an act of evasion, opposes dialectical negation, which aims to transform reality through revolutionary practice. As Engels said, ‚Negation in dialectics does not mean simply saying no, or declaring that something does not exist, or destroying it, in any way one likes.‘“¹⁰⁸

Die Antithese, und das ist hier entscheidend, ist jedoch kein absolutes Nein, sondern verschmilzt mit der zuvor getätigten These zur sogenannten Synthese, welche in Folge als neue These zu neuerlichen Widersprüchen führen wird. Es handelt sich bei der Kritik, die „*La muerte de un burócrata*“ an den politischen Missständen übt, nicht um ein Infragestellen des Systems, sondern um die im Sinne der Dialektik gewünschte Antithese. Das Hinweisen

¹⁰⁷ Vgl. Joan del Alcàzar Garrido und Sergio López Rivero, *De compañero a contrarrevolucionario: la Revolución Cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea* (Valencia, 2009), 121 f.

¹⁰⁸ Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“, 124.

auf die überbordende Bürokratie und das Thematisieren der dadurch verursachten Entmenschlichung bilden die Basis, um über Verbesserungen nachzudenken.

Auch Paul Schroeder betont in seinem Werk „*Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*“ die Komplexität der intermedialen Bezüge, die „*La muerte de un burócrata*“ auszeichnen. Er verweist auf die teils ident nachgestellten Szenen zahlreicher europäischer sowie nordamerikanischer Filme. Darunter finden sich Laurel & Hardy – „*Two Tars*“ (1928), Luis Buñuel – „*Un chien andalou*“ (1929), Charlie Chaplin – „*Modern Times*“ (1936), Ingmar Bergmann – „*Wild strawberries*“, sowie Harold Lloyd – „*Safety last*“ (1923).¹⁰⁹

Gutiérrez Alea selbst gibt eine Erklärung, wie es zu diesen *visiual quotes* bekannter Filme gekommen ist. Demnach hat es die Zusammenarbeit und Kommunikation erleichtert, wenn die Regieanweisungen auf bereits bekannte Filme und Szenen verwiesen, um diese zu erklären.¹¹⁰

In den folgenden Punkten soll nun die Intention bei der Produktion weitestgehend außer Acht gelassen werden und stattdessen der Fokus auf die Rezeption, beziehungsweise deren diegetische Funktion, gelegt werden. Peter Schuhmann attestiert dem Film „*Muerte de un burócrata*“, beziehungsweise dem gesamten Schaffen des Gutiérrez Alea, die implizierte Aussage:

„Wir Cubaner [sic!] haben zwar keine Filmtradition, aber wir sind in der Filmgeschichte zu Hause“¹¹¹.

In den beiden analysierten Filmen finden sich zahlreiche Szenen, in denen die kollektiven Zuschreibungen dekodiert und dekonstruiert werden. So ist im Film „*Muerte de un burócrata*“ der Dialog zwischen einem Bürokraten und einem Bestatter dargestellt:

Bürokrat: ¿Usted no es dialéctico?

¹⁰⁹ Vgl. Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*, 17 f.

¹¹⁰ Vgl. Gutiérrez Alea zitiert nach Schroeder, 26.

¹¹¹ Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, 1982, 71.

Bestatter: No. ¡Soy funerador!¹¹²

Der Bürokrat wollte damit eine Gemeinsamkeit betonen, um den Konflikt zu seinen Gunsten beizulegen. Der Bestatter verweigert ihm jedoch dieses Zugeständnis einer Kollektivität und besteht auf seiner Individualität beziehungsweise Zugehörigkeit zu einer anderen Gruppe.

5.1.1 Synopse

Der Film begleitet den Protagonisten ‚Juanchin‘ bei seinen zahlreichen Behördengängen. Zu Beginn des Films ist dessen Onkel ‚Paco‘, ein Bildhauer und Revolutionär, verstorben. Auf Vorschlag zweier Arbeitskollegen wurde ihm seine Arbeitsbescheinigung (Anm.: *„Carné laboral“*) in den Sarg gelegt, da der Verstorbene auf seine Würdigung als Vorzeigearbeiter (Anm.: *„trabajador ejemplar“*) sehr stolz war. Als dessen verbliebene Ehefrau um die Pension ansucht, wird eben dieses Dokument gefordert, womit ein langes Drama beginnt. Die Ausstellung eines Duplikats wird verweigert. Eine Exhumation ist erst nach 2 Jahren vorgesehen und als ‚Juanchin‘ den Sarg auf eigene Initiative ausgraben lässt, weigert sich die Friedhofsadministration den Leichnam nochmals anzunehmen, da dieser – laut Buchführung – bereits beerdigt sei. Die vorherrschende Bürokratie auf Kuba wird durch Übertreibung persifliert. So wird Juanchin zum *„Departamento de aceleración de trámites“* weitergeleitet, einem Büro in dem sich die Aktenbündel zu hohen Türmen stapeln und von landwirtschaftlichen Maschinen transportiert werden. Am Ende, nachdem er seinem Ziel, den Leichnam seines Onkels zu begraben, bereits sehr nahegekommen war, erschlägt er den Friedhofsadministrator und wird in einer Zwangsjacke abgeführt.

Ein zusätzlicher Handlungsstrang wird durch die Arbeit Juanchins eröffnet. Er ist in einer Agentur beschäftigt, die Propagandamaterial zu Gunsten des sozialistischen Systems und gegen den amerikanischen Imperialismus produziert. Eine der dargestellten Kampagnen trägt den Titel *„Muerte a la burocracia“*, also eine Kritik an Entwicklungen innerhalb revolutionärer Strukturen mittels der von ihnen geprägten Rhetorik.

¹¹² *„Muerte de un burócrata“* [00:28:50].

5.1.2 Filmische Struktur von „*Muerte de un burócrata*“

00:00:00 Vorspann

Sequenz 1 – Exposition

00:03:10 Begräbnis, Maschine, Tod des Onkels
00:07:39 Carné Laboral: Beim ersten Sachbearbeiter, die Tante wird informiert, dass der Arbeitsschein wichtig ist, um die Rente zu beantragen
00:10:20 Intellektueller Vorgesetzter: Der Vorgesetzte hält einen langen Diskurs ohne Lösungsvorschlag

Sequenz 2 – Exhumation des Sarges

00:12:25 Exhumation: Die Exhumation wird verweigert, da diese erst nach frühestens zwei Jahren vorgesehen ist.
00:15:50 Juanchin fragt die Totengräber um Unterstützung, In der Nacht wird der Sarg ausgegraben

Sequenz 3 – Verstrickung

00:26:53 Friedhof weigert sich den Sarg zurückzunehmen
00:29:26 Auseinandersetzung zwischen Friedhofsverwalter und Bestatter
00:33:52 Sarg kehrt ins Haus der Tante zurück, Angebot der Einbalsamierung

Sequenz 4 – Erster Albtraum

00:35:28 Alptraum: Karussell, Juanchin zieht Sarg und peitscht sich selbst am Sarg sitzend, Juanchin wirft Sarg über Klippe

Sequenz 5 – Im Netz der Bürokratie

00:37:00 Señor Ramos, Juanchins Arbeitsplatz wird gezeigt, Kampagnen gegen die Feinde des Sozialismus: ‘gusano de seda’, ‘pulpo del imperialismo’
00:39:25 Exhumationsbescheid wird ausgestellt
00:46:30 Ein Stempel des ‘Departamento de aceleración de tramites’ wird benötigt
00:51:35 Juanchin versucht über das Dach zu flüchten, nachdem er im Büro eingesperrt wurde
00:54:20 Juanchin beim Psychiater, Señor Ramos spricht mit Psychiater

Sequenz 6 – Juanchin verliert den Verstand

00:56:00 Maschine spielt verrückt
00:58:00 Traumsequenz

Sequenz 7 – Retardation

01:02:05 Werbekampagne ‘Muerte a la burocracia’
01:03:50 Düstere Vorahnung, Paranoia
1:06:20 Señor Ramos und seine Sekretärin, Varieté, im Haus des Señor Ramos
1:12:50 Im Büro des Señor Ramos

Sequenz 8 – Eskalation

01:14:20 Exhumation wird genehmigt

01:16:30 Tode des Bürokraten

Sequenz 9 – Ende

01:17:20 Juanchin wird in Zwangsjacke abgeführt

01:18:30 Einzug des Totengeleits, Friedhofstor schließt sich

5.1.3 Verschmelzung unterschiedlicher Filmgenres

Dieser Film weist die Charakteristika zahlreicher Filmgenres auf. Einerseits erinnert er auf den ersten Blick an Werke der US-amerikanischen ‚Slapstick‘ Komik. Jedoch bricht das Ende (Sequenz 8 ab [01:16:30]) mit den Erwartungen. Den Protagonisten als Mörder darzustellen und in Zwangsjacke abzuführen, entspricht nicht den bisherigen Darstellungen von beispielsweise Laurel and Hardy, Charlie Chaplin oder Harold Lloyd. In deren Werken wurde der Zuseher meist mit einem Happy End versöhnt, nach dem zuvor alles schiefgeht und die Katastrophe nur knapp vermieden werden kann. Das Ende in *„La muerte de un burócrata“* erinnert vielmehr an Geschichten Kafkas, oder auch an das Ende von *„Das Kabinett des Dr. Caligari“*¹¹³ (1920) von Robert Wiene. Somit ergibt sich eine Schnittmenge surrealer, expressionistischer und komödiantischer Einflüsse, die keinem Genre gerecht zu werden scheint. Überschneidungen gibt es auch mit der als ‚Film noir‘ bezeichneten Kunstrichtung. Vor allem in den 40er und 50er Jahren wurden zahlreiche US-amerikanische Filme gedreht, die diesem Genre zuzuordnen sind. Kennzeichnend für diese Richtung ist die Entwicklung des Protagonisten, der im Lauf des Films verroht und meist gegen Ende straffällig wird beziehungsweise einen Mord begeht.

„Im Zentrum des Film noir, der ausnahmslos in Schwarz-Weiß gedreht ist, steht jedoch der männliche Protagonist – ein Negativheld im ‚Asphaltdschungel‘, der sich entsprechend wandelt: Anfangs ist er noch integer und aufrichtig, aber mit Idealen und seelisch durchaus verletzlich. (...) Dann zeigt er sich zunehmend als entfremdet, verdächtigt, verfolgt, verhaftet und selbst involviert in die Verbrechen. Und in der dritten Phase taucht er in die Paranoia des Killers ein, wird zu einem besessenen Gangster, einem neurotischen Kriminellen (...).“¹¹⁴

¹¹³ Robert Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920.

¹¹⁴ Faulstich, *Filmgeschichte*, 122.

Die Rolle des Negativhelden trifft auf den Protagonisten zu. Obwohl er keine negativen Charaktereigenschaften zeigt, verkörpert Juanchin nicht jenen Typus eines Helden, mit dem sich ein Kinopublikum üblicherweise identifiziert. Dazu tritt er zu wenig als Akteur in Erscheinung, stattdessen ist er „voyant“¹¹⁵, also Beobachter, seines eigenen Lebens. Die im Zitat beschriebene Paranoia wird ab der Sequenz 6 im Film dargestellt. Nachdem Juanchin beim Psychiater war, fühlt er sich verfolgt und vergewissert sich, dass ihn niemand beobachtet. Zuvor wurde ihm ein Ödipus-Komplex diagnostiziert, obwohl Juanchin aufgrund eines Selbstmordversuches, beim Psychiater landete. Der/die Zuseher_in weiß, dass Juanchin keinen Suizid begehen wollte, sondern versuchte sich aus seiner misslichen Lage zu befreien und dabei entdeckt wurde. Damit begann der psychische Verfall des davor unauffälligen Protagonisten. Dieses Motiv erinnert auch an Kafkas zahlreiche Erzählungen, in denen eine Diagnose einen performativen Charakter hat, also erst durch das Aussprechen erzeugt wird, was davor vermutet wurde. Dabei handelt es sich um eine Systemerwähnung, also um eine Bezugnahme auf ein spezifisches Genre.¹¹⁶ Systemerwähnungen haben immer eine illusionsbildende Funktion. Es wird auf etwas verwiesen, das nicht direkt angesprochen wird. Der/die Zuseher_in ergänzt die dargestellte Erzählung mit Versatzstücken die sich in dessen/deren kulturellen Gedächtnis befinden und komplimentiert damit das Gezeigte.

Die Verwendung mehrerer Bezugssysteme ist ein schwieriges Unterfangen. Im Film sind auch mehrere Momente zu erkennen, die als „Illusionsstörung bzw. Illusionsdurchbrechung“¹¹⁷ zu bewerten sind. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn die Auseinandersetzung zwischen Friedhofsadministratoren und den Bestattern eskaliert (Sequenz 3 ab [00:29:26]). Nach den bisherigen Szenen wirkt diese komödiantische Darstellung als Bruch und wird als Dissonanz wahrgenommen. Für die Einbettung der Traumszenen gilt Ähnliches, wobei diese per se einen Bruch in der Wahrnehmung thematisieren und auch im referenzgebenden Surrealismus eine illusionsstörende Funktion erfüllen. Offensichtlich wird diese Technik der Illusionsstörung nochmal zu Ende des Filmes angewendet, als nach der Ermordung des Bürokraten ein Angestellter zu Hilfe eilt und einen

¹¹⁵ Auf diesen Begriff, wird im Kapitel ,4.2.3. Neo-Realismus kubanischer Prägung‘ näher eingegangen.

¹¹⁶ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 79–86. Vgl. auch Kap. 2.1.1 „Medienkombination – Medienwechsel – Intermediale Bezüge – Visual Quotes“.

¹¹⁷ Rajewsky, 87.

spitzen Schrei ausstößt, der mittels *jump cut* zur Sirene eines Rettungswagens wird. Diese Technik erscheint an dieser Stelle, aufgrund der komödiantischen Darstellung nach einem dramatischen, aus Verzweiflung begangenen Mord, als klarer Regelverstoß und führt damit zu einer Illusionsstörung.

Die Funktion einer derartigen Illusionsstörung liegt darin, den/die Zuseher_In mit der Fiktionalität des Gesehenen zu konfrontieren. Die Illusion soll hinterfragt werden und der Film als von der Realität unabhängiges Medium gesehen werden. Damit ist die Illusionsstörung auch eine Gegenposition zum Eskapismus. Eskapistische Filme, welche meist mit totalitären Herrschaftssystemen einhergehen, würden die geschaffene Illusion am Ende nicht stören beziehungsweise zerstören.



Abbildung 1 Schrei eines Friedhofsangestellten [01:17:03]

5.1.4 Komik als Funktion der Intermedialität

Trotz seines tragischen Endes ist „*Muerte de un burócrata*“ in erster Linie eine grotesk-komische Satire mit zahlreichen Slapstick-Elementen und den bereits erwähnten humoristischen Illusionsstörungen. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel beschrieben, bietet dieser Film eine große Schnittmenge unterschiedlicher Genres. Dies gilt für die Strömungen der Filmgeschichte gleichermaßen wie für die Einflüsse der grotesken, karnevalesken, satirischen Lachkultur, die zu einem neuen Ganzen zusammengefügt wurden.

Eine Technik, die hierbei angewendet wird, ist das direkte Zitieren bekannter Filmszenen. Diese *visual quotes* stellen die expliziteste Form dar, in der ein Film als referenzgebendes Medium genutzt werden kann. Dabei werden Szenen oder einzelne Elemente davon möglichst ident zum Original inszeniert und meist in einen neuen Kontext gesetzt. Die zitierten Szenen müssen einen gewissen Bekanntheitsgrad aufweisen, um ihre Funktion entfalten zu können. Denn nur wenn die Referenz erkannt wird, ist ihre Komik nachvollziehbar. Die zitierten Szenen sind entweder ohnehin humoristisch konnotiert, wie dies im Fall der Slapstick Szenen (Sequenz 3 [00:29:26]) der Fall ist, oder werden durch eine Neu-Kontextualisierung genutzt, um mittels Widerspruchs oder Verzerrung, Humor zu erzeugen. Das zeigt sich beispielsweise an der Adaption einer bekannten Szene aus Buñuels „*Un chien andalou*“¹¹⁸ die erst im neuen Kontext ihre satirische Wirkung entfaltet. Diesem komplexeren Thema wird unter 5.1.4.2. ein eigenes Kapitel gewidmet.

5.1.4.1 Intermediale Einzelreferenzen

Als nach der Ausschreitung am Friedhof die Bestatter den Sarg wieder im Haus der Tante abgeben, überreichen sie ihr eine Visitenkarte mit der Aufschrift „Momias Tutankamen – Son eternas“. Dazu folgt der Ratschlag, sich für eine Einbalsamierung zu entscheiden, um die Bürokratie der Friedhofsadministration zu umgehen.

„Si en caso van a embalsamar, pueden llamar por teléfono. Pregunten por Sinhue“ (Sequenz 3 [00:34:40])

Mit der Nennung des Namens „Sinhue“ verweist er auf den Roman „Sinhue der Ägypter“ (1945) von Mika Waltari.¹¹⁹ Dieser Roman wurde im Jahr 1954 unter dem Titel „*The egyptian*“¹²⁰ von Michael Curtiz verfilmt und wurde damit einem großen Publikum bekannt. Außer der Verwendung des Namens finden sich jedoch keine weiteren Verweise auf das Monumentalepos über das antike Ägypten. Die Ästhetik und Erzählweise der US-

¹¹⁸ Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929.

¹¹⁹ Mika Waltari, *Sinuhe der Ägypter: historischer Roman*, übers. von Andreas Ludden (Köln: Bastei Lübbe, 2014).

¹²⁰ Michael Curtiz, *The egyptian*, 1954.

amerikanischen Produktion widersprach ganz klar den Idealen der damaligen kubanischen Kulturindustrie. Durch die Nennung des Namens werden der aktuelle Film mit dem kontaktgebenden monumentalen Historienfilm in Bezug gesetzt. Die gleichzeitige radikale Gegenposition auf ästhetischer Ebene führt zu einer Dissonanz, da die Assoziationen nicht mit dem Gesehenen zusammenpassen. Dadurch wird erneut die Illusion des/r Zuseher_in zerstört, oder zumindest gestört. Diese Dissonanz kann als kulturpolitisches Statement, welches sich gegen die eskapistische Verwendung von Film richtet, aufgefasst werden. Die Ästhetik des italienischen Neo-Realismus aufgreifend stellt sich auch Gutiérrez Alea gegen den Eskapismus im kapitalistischen Kino, also gegen eine Flucht vor der Realität in die filmische Wirklichkeit. Er orientiert sich an den Werken Viscontis und de Sicas, welche in den 40er Jahren eine vergleichbare Gegenposition zum vorherrschenden faschistischen Eskapismus propagierten und deren Kritik sich ebenfalls gegen die glorifizierende Darstellung in Historienfilmen richtet.



Abbildung 2 "Momias Tutankamen" [00:34:48]

Gutiérrez Alea nützt in seiner Motivation, Neues zu schaffen, indem Altbekanntes neu zusammengesetzt wird, auch einige der gängigsten Motive des Slapstick-Humors. Selbst Tortenschlachten und Massenschlägereien werden in eine ansonsten dramatische Erzählung eingeflochten. Auf die Spitze getrieben wird diese Verschmelzung als Juanchin bei seiner Flucht aus dem „Departamento de aceleración de trámites“ (Sequenz 5 [00:46:33]) auf einer Bananenschale ausrutscht, die im vierten Stock auf einem Fenstersims liegt. Dieser Aspekt ist eindeutig dem Nonsens zuzurechnen, da eine Bananenschale im vierten Stock als schlichtweg absurd angesehen werden muss. Dennoch ist dem/der Zuseher_in, in dem Moment, in dem die Bananenschale erkannt wird, bereits klar, was in Kürze passieren wird. Die Regeln der Slapstick-Komödien helfen hier, der Diegese vorzugreifen.



Abbildung 3 Juanchin rutscht auf einer Bananenschale am Dach aus [00:52:15]

Ein weiteres Beispiel, das die Erwartungen mit dem Gezeigten kollidieren und dadurch Komik entstehen lässt, ist der Sensenmann (Sequenz 2 [00:12:39]). Als Inbegriff des Todes gilt er als angsteinflößender Geist, vor dem man sich nicht verstecken kann. Im Film wird er zu einem Wesen, das man nur im Kontext und nur an seiner Sense als groteske Darstellung des Todes erkennen kann. In Sequenz 2 sitzt der Sensenmann, ein unscheinbarer, kleiner, alter Mann, im Wartezimmer, über ihm ein Schild mit der Aufschrift „yo estoy emulando“ und ein größeres Schild, das den 5-Jahres-Plan der Friedhofsverwaltung abbildet. Dieser stellt in Anlehnung an die sozialistische Planwirtschaft das Vorhaben dar, die Produktivität des Friedhofes zu steigern, also mehr Tote zu begraben als in den Jahren zuvor. Beim zweiten Erscheinen des Sensenmanns folgt er dem Bürokraten unauffällig, als dieser gemeinsam mit ‚Juanchin‘ zum Grab seines Onkels geht (Sequenz 8 [01:14:20]). Der/Die aufmerksame Zuseher_in wird dadurch bereits vorgewarnt, dass in wenigen Augenblicken einer der Beiden sterben wird.



Abbildung 4 Der Sensenmann [00:12:39]

5.1.4.2 *Visual quotes* – Neukontextualisierung bekannter Szenen

Bei Betrachtung der direkten bildlichen Filmzitate wird eindeutig, „dass Komik keine manifeste Eigenschaft von Gegenständen ist, sondern eine Zuschreibung, die von verschiedenen kontextuellen Zuschreibungen abhängen kann.“¹²¹

Die offensichtlichste *visual quote* stellt die Szene dar, in der die Friedhofsverwaltung gegen die Bestatter vorgeht und eine Schlägerei beginnt, in die nach und nach alle anwesenden Menschen hineingezogen werden. Diese Szene findet sich nahezu ident im Laurel & Hardy-Klassiker „Two Tars“¹²². Während bei Laurel & Hardy die Auseinandersetzung auf einer Landstraße stattfindet, hat Gutiérrez Alea den Friedhof als Handlungsort gewählt. Der Konflikt zwischen zwei Gruppen, die sich am Schaden des jeweils Anderen freuen und sich dadurch zu immer extremeren Taten animieren, endet in beiden Fällen in einer wilden Schlägerei, bei der die Streitparteien im Durcheinander nicht mehr zu erkennen sind.

Bezeichnend für die Slapstick Komödien sind auch die Figuren des Polizisten und des Priesters, welche ihren Aufgaben meist nur unzureichend gerecht werden. So ist der Priester beispielsweise immer mit Aussagen zur Stelle, die wenig hilfreich erscheinen: „Calma, todo se arreglará.“ (Sequenz 3 [00:33:10]) oder „Tenga paciencia, Espere que voy a confesarlo. Todo se arreglará“ (Sequenz 5 [00:52:30]).

Der zweite Ausspruch des Priesters stammt aus einer weiteren, vorher bereits erwähnten *visual quote*-Szene, in der Juanchin über das Dach flüchtet und auf der Bananenschale ausrutscht, die im vierten Stock auf einem Fenstersims liegt. Dadurch muss er sich an einer großen Uhr festhalten, um nicht abzustürzen. Es entsteht ein Bild, dass an eine Szene aus dem Film „*Safety Last*“¹²³ erinnert, in der, der Protagonist, gespielt von Harold Lloyd, ebenfalls versucht über die Fassade eines Hochhauses zu flüchten.

¹²¹ Wirth und Paganini, *Komik*, 4.

¹²² James Parrott, *Two Tars*, 1928.

¹²³ Fred C. Newmeyer, *Safety last*, 1923.



Abbildung 5 Juanchin flüchtet übers Dach [00:52:20]



Abbildung 6 Safety last [1:04:05]

Unten am Platz versammeln sich Menschen und versuchen Juanchin davon abzubringen, zu springen. Der/die Zuseher_in weiß in diesem Moment natürlich, dass Juanchin nie vorhatte, zu springen, und kann sich aufgrund dessen über die Reaktionen der dargestellten Personen amüsieren. So fordert der Polizist Juanchin auf, nicht zu springen, damit er ihn festnehmen kann. Die Einstellung, in der Juanchin von einer aufgebrachten Menschenmasse über den Platz gejagt wird (Sequenz 5 [00:53:50]), erinnert wiederum an den Klassiker des neo-realistischen Kinos „Ladri di biciclette“¹²⁴ [01:31:10]. Darin wird der stets integre Protagonist gezeigt, wie er sich aufgrund einer Ungerechtigkeit, die im widerfahren ist, gezwungen sieht, selbst das Gesetz zu brechen. Jedoch wird er dabei gefasst und vor den Augen seines Sohnes gedemütigt. Auch diese Information wird durch die ähnliche Inszenierung mitrezipiert.

¹²⁴ Vittorio de Sica, *ladri di biciclette*, 1948.

5.1.4.3 Intermedialität als Reproduktion von Kulturgütern

Mit dem Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹²⁵ hat Walter Benjamin ein weiteres theoretisches Konstrukt definiert, auf dem das filmische Schaffen Gutiérrez Aleas fußt. Die maschinelle Reproduzierbarkeit wird im Film mehrmals und auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt.

Die Maschine zur seriellen Fertigung der Martí-Büsten ist einer der genialsten und vielschichtigsten Elemente dieses Films. Die Ideen Jose Martí sind geprägt von der Emanzipation lateinamerikanischer Völker. Um diese zu erreichen, müssten sie ihre eigene Kultur entwickeln. Das Imitieren europäischer und nordamerikanischer Kulturgüter empfindet er als Rückschritt. Stattdessen propagierte er das Erschaffen von etwas Neuem:

“Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación.”^{126 127}

Bereits die Darstellung von Jose Martí in Form von Büsten bricht mit dieser von ihm propagierten Idee des Eigenen, des Erschaffens von einem *Nuestra América*. Die Büste als Form der Ehrerbietung hat eine lange Tradition, die bis ins antike Griechenland zurückreicht und kann definitiv nicht losgelöst vom europäischen Kontext betrachtet werden. Es wird ein Widerspruch zwischen kubanischer Realität und revolutionärer Utopie aufgezeigt. Persifliert wird dieser Widerspruch zusätzlich durch die Verschmelzung mit der als amerikanisch konnotierten Automatisierung von Produktionsprozessen. Eine Maschine, die in ihrer Machart an die Maschinen des US-amerikanischen Zeichners Rube Goldberg erinnert, fertigt im Sekundentakt Martí-Büsten als wären es billige Verbrauchsgüter.¹²⁸ Die filmische Darstellung erinnert an „*Modern Times*“ (1936) von Charlie Chaplin, wie bereits in mehreren

¹²⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 4. Auflage 2015, Suhrkamp-Studienbibliothek 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015).

¹²⁶ José Martí, *Nuestra América* (Barcelona, 2011), 28, <http://www.digitaliapublishing.com/a/16619>.

¹²⁷ Anm.: „Die jungen Menschen Amerikas krempeln sich die Ärmel hoch, stecken die Hände in den Teig und ihr Schweiß wirkt wie Hefe und lässt den Teig wachsen. Sie verstehen, dass zu viel imitiert wird und dass die Lösung im Schaffen von Neuem liegt. Erschaffen ist das Codewort dieser Generation“ (Übersetzung des Verfassers)

¹²⁸ Vgl. Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*, 18.

Publikationen festgestellt wurde.¹²⁹ Dadurch eröffnet sich eine neue Bedeutungsebene. Die ‚Entindividualisierung‘ des Fließbandarbeiters, wie sie bei Chaplin zu sehen ist, wird als Meta-text hinterlegt und verändert dadurch die Rezeption der dargestellten Kulturproduktion als vom Künstler entfremdetes Produkt. Bei Benjamin ist zu lesen, dass der Filmdarsteller sich in einer ähnlichen Situation befindet wie der Fabrikarbeiter, da das Publikum, welches als Markt für die Leistung des Schauspielers zu werten ist, im Moment der Leistungserbringung, folglich dem Dreh, „ebenso wenig greifbar (ist) wie irgendein Artikel, der in einer Fabrik gemacht wird.“¹³⁰

Was anhand der Martí-Büste dargestellt wird, gilt folglich auch für die Filmindustrie.

„Un peligro que hay en la Revolución es el de convertir los símbolos en cosas huecas. Entonces estoy contra eso. Estoy contra los brazos levantados, contra los rincones martianos, contra las banderas, contra los afiches esos, contra las consignas, contra todo eso que llega un momento en que se convierte en papel mojado. Entonces eso es una manera de romper ese tabú“^{131 132}

Gutiérrez Alea hat selbst auf die Gefahren hingewiesen, die er in der Glorifizierung von revolutionären Insignien und Attributen sieht.¹³³ Durch das unkritische Reproduzieren der Symbole und Gesten verkümmern diese zu wertlosen Objekten ohne Aussagekraft.¹³⁴

Spätestens an diesem Punkt wird die Überschneidung mit dem Text von Walter Benjamin explizit. Was Gutiérrez als ‚*papel mojado*‘ bezeichnet, benennt Benjamin mit dem Verlust der Aura eines Kunstwerks.

„Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. (...) Die Reproduktionstechnik, so ließe

¹²⁹ Vgl. u.a. Schroeder, 26.

¹³⁰ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 31.

¹³¹ Gutiérrez Alea zitiert nach: García Borrero, „Dialectica del espectador de Gutiérrez Alea“, 124.

¹³² „Im Zuge der Revolution besteht die Gefahr, dass sich ihre Symbole in leere Hüllen verwandeln. Ich bin gegen die erhobenen Fäuste, gegen die Martí-Ecken, gegen die Fahnen, gegen diese Plakate, gegen diese Parolen, gegen all das. Es wird der Moment kommen in dem all das zu nassen (wertlosen) Papier verkümmert. Dies ist also eine Möglichkeit dieses Tabu zu brechen.“ (Anm.: Übersetzung des Verfassers)

¹³³ Vgl. García Borrero, „Dialectica del espectador de Gutiérrez Alea“, 124.

¹³⁴ Was Gutiérrez Alea zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste - Jahrzehnte später tragen europäische Jugendliche T-Shirts mit dem darauf abgedruckten Gesicht des ‚Che‘ Guevara.

sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab.“¹³⁵

Gleichzeitig führt diese Reproduktion zu einer Aktualisierung des Reproduzierten, was wiederum eine „*Erschütterung der Tradition*“ zur Folge hat, die zur „*Erneuerung der Menschheit*“¹³⁶ führt. Somit findet sich im Text Benjamins eine detaillierte Darstellung der Ereignisse auf Kuba. Die Erschütterung der Tradition war ohne Zweifel ein gewünschter Schritt, sich von den Jahren des Batista-Regimes zu distanzieren. Ähnlich dem italienischen Neo-Realismus, der sich als Gegenströmung zum Faschismus positionierte, muss auch das kubanische Kino der 60er Jahre gesehen werden, das sich als revolutionär definierte und damit eine Abkehr von allem Dagewesenen proklamierte. Dem folgt die „*Erneuerung der Menschheit*“, die Benjamin lediglich als Folge der Veränderungen im Kunstverständnis feststellt. Im kubanischen Kontext wird diese Erneuerung zu einer realen politischen Idee, die das Ziel der gesellschaftlichen Revolution darstellen soll.¹³⁷

5.1.5 Das Labyrinth als zentrales Erzählmuster

In „*La muerte de un burócrata*“ erscheint das Labyrinth wiederholt in verschiedenen Formen. Explizit wird das labyrinthische Motiv gezeigt am Friedhof, als die Figuren einen Weg zwischen den verwinkelt angelegten Gräbern finden müssen. Am Ende des Films kommt es zu einer kurzen Verfolgungsjagd durch dieses Labyrinth, die in der Tötung des Bürokraten gipfelt. Zusätzlich zu dem architektonischen Labyrinth des Friedhofes wird die Bürokratie als metaphorisches Labyrinth inszeniert. Dies zeigt sich bei den einzelnen Behördengängen, bei denen Juanchin letztlich immer wieder vor einem neuen Hindernis steht und immer tiefer im Labyrinth der Bürokratie verschwindet.

Somit gibt es eine Parallele zur griechischen Mythologie und zum Kampf von Theseus mit dem Minotaurus. Auch wenn es keine plakativen Anspielungen oder gar namentliche oder

¹³⁵ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 16.

¹³⁶ Benjamin, 16.

¹³⁷ Vgl. Guevara, *Der neue Mensch*.

terminologische Nennungen gibt, welche auf die griechische Mythologie Bezug nehmen, so kann von einer Hypertextualität bzw. Hypermedialität gesprochen werden. Im Fall des Labyrinth-Narrativs kann auch nicht von einer einzelnen Erzählung gesprochen werden, stattdessen handelt es sich um einen jahrhundertelangen Diskurs, der das Labyrinth als Motiv aufgreift.¹³⁸

Juanchin kann also als Referenz auf die Figur des Theseus gedeutet werden; der Friedhofadministrator, der zum Ende des Filmes getötet wird, kann als Aktualisierung der Figur des Minotaurus gelesen werden. Mit dem Begriff der Aktualisierung ist an dieser Stelle gemeint, dass durch eine intermediale Referenz ein bestehendes Motiv oder Narrativ meist in einem neuen Kontext wiedergegeben wird, und damit ihre bestehende Funktion und alle begleitenden Informationen um die neue Funktion ergänzt wird. So wird aus einem menschenfressenden Minotaurus ein gesetzestreuer Bürokrat, der auf seine eigene Art die Menschen tyrannisiert. Wenn dieser Gedanke weitergeführt wird, stellt sich die Frage nach der Herkunft des Minotaurus. In der griechischen Mythologie wird dieser als Sohn der Königin Pasiphae und eines Stieres beschrieben. Als geächtetes Mischwesen wird der Minotaurus in ein eigens für ihn gebautes Labyrinth gesperrt. Dies dient dem Schutz der eigenen Bevölkerung, jedoch auch der Unterdrückung und Demütigung der Athener, die alle neun Jahre sieben Jungfrauen und sieben Jünglinge auszusenden hatten, welche ins Labyrinth gebracht wurden und damit dem menschenfressenden Minotaurus geopfert wurden.

Wenn nun der überbordende Bürokratismus der 60er Jahre als Mischwesen der weiterhin bestehenden Gesellschaftsklassen mit der marxistischen Ideologie gesehen wird, so ergibt sich eine neue Perspektive mit zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten. Der Bürokrat, welcher den Friedhof verwaltet, kann somit als Verfremdung des Minotaurus gesehen werden, der das Labyrinth bewacht, und einerseits die Bevölkerung schützt, aber auch Opfergaben erfordert.

¹³⁸ Vgl. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, 25.

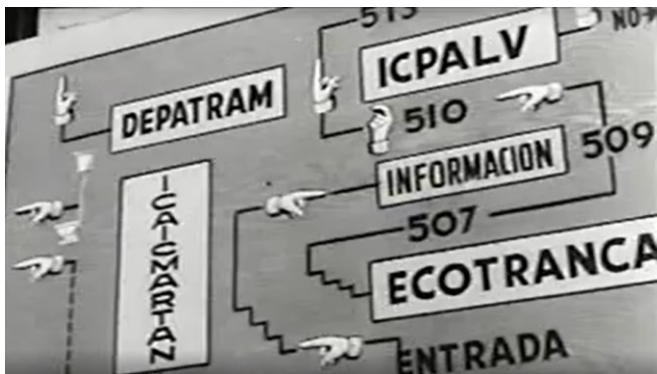


Abbildung 7 Im bürokratischen Labyrinth [00:47:02]



Abbildung 8 Theseus tötet den Minotaurus, aus dem Kunsthistorischen Museum Wien

Juanchin, der als Protagonist auch die Aktualisierung des Theseus einnimmt, hat wenig Heldenhaftes an sich, beziehungsweise wird dieses durch dessen Darstellung nicht verstärkt. Etwas ungeschickt und leichtgläubig stolpert er durch das bürokratische Labyrinth und scheint den Herausforderungen nicht gewachsen. Jedoch zieht er für seine Tante in den „Kampf“ und opfert sich demnach um seine Tante zu schützen. Diesem Aspekt wird aber im Film wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Sein Antagonist, der Bürokrat, hingegen ist sich seiner Position umso bewusster und tritt selbstsicher allen Anfeindungen entgegen, wie auch im Fall der Ausschreitung zwischen Friedhofsverwaltung und Bestattungsunternehmen. [00:29:35]

In der griechischen Mythologie verspricht Theseus im Falle der Tötung des Minotaurus mit weißen Segeln heimzukehren. Auch Juanchin wird von einem weißen Auto abtransportiert, obwohl weiße Autos auf einem Friedhof nicht gerade üblich sind. Gleich wie bei Theseus wird auch bei ‚Juanchin‘ auf den leiblichen Vater nie eingegangen. Theseus wurde vom König Athens Aegis aufgezogen und ‚Juanchin‘ von seinem Onkel ‚Paco‘, der, wie im Gespräch mit dem Psychologen zu hören ist, wie ein Vater für ihn war. [0:55:00]

„Jeder Versuch, die Welt, in der man lebt, in den Griff zu bekommen, sie zu gestalten, ist ein Kampf mit dem Minotaurus; daß man in diesem Kampf mit sich selber kämpft, leuchtet einem erst spät ein; gleichzeitig stellt dieser Kampf aber auch den ohnmächtigen Versuch des Minotaurus dar, das Labyrinth auf seine Weise zu begreifen.“¹³⁹

Dabei ist darauf hinzuweisen, dass das Konzept des Labyrinths nicht nur die ursprüngliche Erzählung, sondern auch alle darauf bezugnehmenden Texte mitrezipiert. So ist eine labyrinthische Erzählweise immer auch ein Verweis auf Texte von Franz Kafka,¹⁴⁰ und eine Referenz des Labyrinth-Motivs im spanisch-sprachigen Raum ist immer auch mit einer Bezugnahme auf den Text „*Casa de Asterión*“¹⁴¹ von Luís Borges aus dem Jahr 1947 verbunden. In diesem Fall wartet der Minotaurus, der sich erst am Ende der Kurzgeschichte als solcher zu erkennen gibt, auf seine Erlösung (Anm.: redención). Er empfindet sein Leben als Qual und erfüllt pflichtbewusst seine Aufgabe, die Männer, die ihm geopfert werden, zu befreien. “Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal.”¹⁴² Die Kampagnen bürokratischer Institutionen, welche die Tötung der Bürokratie propagieren, könnten als Markierung einer solchen Lesart dienen.

Schließlich liefert Gutiérrez Alea selbst eine gut nachvollziehbare Einsicht in die Intention, die er mit dem analysierten Film verfolgte:

¹³⁹ Friedrich Dürrenmatt zitiert nach Marlen Bidwell Steiner, „Mino/tauromaquia‘Spurensuche eines Wiedergängers der spanischen Kultur“, in *Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas*, hg. von Jörg Türschmann und Matthias Hausmann (Göttingen, 2016), 149.

¹⁴⁰ Vgl. u.a. „Das Schloß“ oder „Der Prozeß“ von Franz Kafka.

¹⁴¹ Luis Borges, „La casa de Asterión“, actors-studio, zugegriffen 25. April 2019, http://actors-studio.org/web/images/pdf/jorge_luis_borges_la_casa_de_asterion.pdf.

¹⁴² Borges.

“Decidí hacer la película a partir de una experiencia personal. Puede sucederle a cualquiera. Me vi de pronto atrapado en los laberintos de la burocracia a partir de unos problemas muy simples y elementales que quise resolver. Perdí mucho tiempo en eso y decidí hacer justicia por mis propias manos.”^{143 144}

Die Meinung des Regisseurs wird an dieser Stelle erwähnt, da sie eine quasi paratextuelle Funktion erfüllt. Mit der Formulierung “laberintos de la burocracia“ definiert er ganz klar eine bestimmte Lesart und lenkt die Aufmerksamkeit des Filmpublikums auf die zu Grunde liegende Labyrinth-Metapher. Er verweist damit auf die im westlich-europäischen Raum lange Tradition der griechischen Mythologie und der Erzählungen über Theseus und dessen Kampf gegen den Minotaurus.

5.1.6 Surrealismus und der Traum

Diese Bezugnahme zur Mythologie ist auch ein typisches Merkmal für die zweite große Inspirationsquelle. Neben den US-amerikanischen Slapstick Komödien ist hier der europäische Surrealismus zu nennen, der seinerseits gerne die antike Mythologie aufgreift. Dabei geht es den Vertreter_innen oft darum, Brüche und Dissonanzen herbeizuführen beziehungsweise bekannte Erzählungen und Darstellungen zu verfremden. Weil man bei „*La muerte de un burócrata*“ nicht von einem surrealen Werk sprechen kann, da lediglich Elemente oder Techniken des Surrealismus aufgegriffen werden, wird in Folge von surrealen Elementen beziehungsweise surrealer Darstellung gesprochen. Damit kann auch von einer Systemerwähnung gesprochen werden, da einzelne Spielweisen und ästhetische Inszenierungen eindeutig auf die großen Werke des Surrealismus verweisen, ohne dass dadurch der ganze Film dieser Kunstrichtung zuzurechnen ist.

¹⁴³ Gutiérrez Alea zitiert nach Alcàzar Garrido und López Rivero, *De compañero a contrarrevolucionario*, 78.

¹⁴⁴ Anm: „Ich habe mich entschieden den Film zu drehen nach einem persönlichen Erlebnis. Es kann jedem passieren. Auf einmal war ich im Labyrinth der Bürokratie gefangen, nachdem ich einige kleine Probleme erledigen wollte. Es hat mich sehr viel Zeit gekostet und darum entschied ich mich selbst die Ordnung wiederherzustellen.“ (Übersetzung des Verfassers)

Ein Indiz für das Aufgreifen surrealer Ästhetik ist die für Surrealisten typische Kritik, die im Film an der Psychoanalyse und ihren Methoden geübt wird. Als Juanchin nach missglückter Flucht über das Dach beim Psychiater landet, wird der behandelnde Psychiater als inkompetent dargestellt. Mit Hilfe eines Rorschachtests will dieser Gründe für Juanchins Selbstmordpläne erkennen, ohne ihm auch nur kurz zuzuhören. Da es für den Rorschachtest keine objektiv richtigen oder falschen Antworten gibt und die Bewertung der subjektiven Einschätzung einer einzigen Person obliegt, findet sich der Protagonist in einer Situation wieder, die mit dem Wort kafkaesk am besten beschrieben scheint, also einem Gefühl „*der Unsicherheit, des Ausgeliefertseins; meist im Zusammenhang mit einer Administration mit undurchsichtigen Regeln, die keinen Sinn zu ergeben scheinen.*“¹⁴⁵

Dabei weist der behandelnde Psychiater selbst nervöse Gesichtszuckungen auf, welche seine Integrität zusätzlich einschränken sollen. Seine Diagnose fällt letztendlich auf einen Ödipus-Komplex. Da Juanchin ohne Vater aufgewachsen ist und sein verstorbener Onkel seine Erziehung übernommen hatte, sind nun alle Taten und Entscheidungen Juanchins auf eine unverarbeitete Eifersucht gegenüber einer Vaterfigur zurückzuführen. Dem/Der Rezipient_in ist in dem Moment allerdings klar, dass Juanchin keinerlei Probleme psychologischer Art hat, sondern nur durch unglückliche Umstände in die Situation gekommen ist, die zu dieser fehlerhaften Diagnose geführt hat. Von den Surrealisten ist bekannt, dass sie der Psychoanalyse kritisch gegenüberstanden.

„Die Surrealisten Buñuel, Dalí und Lorca wehren sich gegen die Unterwerfung des Rätselhaften, Wunderbaren unter den rationalistischen Diskurs der Psychoanalyse und entwickeln eine eigene, eine neue Traumästhetik, in der die Visualität und Sinnlichkeit der Traumbilder und eben nicht ihre psychoanalytischen oder symbolischen Sinngehalte im Vordergrund stehen.“¹⁴⁶

Ein weiteres für den Surrealismus typisches Motiv ist der Traum. In zwei Sequenzen greift Gutiérrez Alea auf die Darstellung von Träumen beziehungsweise Alpträumen zurück.

¹⁴⁵ „kafkaesk“, Wiktionary. Das freie Wörterbuch, o. J., <https://de.wiktionary.org/wiki/kafkaesk>.

¹⁴⁶ Uta Felten, „Buñuels Traumästhetik im karnevalesken Rekurs auf die Récits der Psychoanalyse“, in *Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, hg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1 (Tübingen: Stauffenburg, 1999), 409–23.

Dabei werden die Erlebnisse des Tages in Anlehnung an den Surrealismus verfremdet und abstrahiert. So werden Juanchins Bemühungen, die notwendigen Dokumente zu beschaffen, zu einem Jahrmarktskarussell, das sich zwar kontinuierlich bewegt, jedoch nichts an der Ausgangssituation zu verändern vermag (Sequenz 4 [00:35:28]). Abgesehen von den Verweisen, die diese Traumsequenzen auf ästhetischer Ebene auf Filme surrealistischer Filmemacher machen, gilt der Traum als intermedialer Prozess par excellence. Im Traum werden innere Eindrücke und äußere Eindrücke miteinander vermischt. Die inneren Eindrücke sind jedoch meist frühere, äußere Eindrücke, also Erinnerungen, die wir abgespeichert haben und die im Traum mit aktuelleren Eindrücken vermischt und fusioniert werden.¹⁴⁷

Auch das Eis, mit dem die Tante versucht, die Verwesung des Leichnams aufzuhalten, folgt der Ästhetik des Surrealen. Es könnte auch mit Quijotes Kampf gegen die Windmühlen verglichen werden, dass man bei tropischer Hitze versucht, die Vergänglichkeit des Körpers mit Eis aufzuhalten. Die Absurdität der Szene wird dem/der Betrachter_in spätestens in der Einstellung bewusst, in der Juanchin das Eis, das seine Tante mühsam zerkleinert hatte, um den Leichnam zu kühlen, in seinen Drink gibt und die Tante daraufhin mit einem desillusionierten Blick reagiert. Indem Gutiérrez Alea diese Symbole nutzt und verfremdet, macht er den Zuseher darauf aufmerksam, wie sehr diese kulturellen Codes unsere Wahrnehmung prägen. Er bricht mit einer Erwartungshaltung, die dem/ der Zuseher_in erst in dem Moment bewusst wird, in dem sie bereits dekonstruiert wurde.

Ein deutliches Beispiel für den Bezug auf den europäischen Surrealismus ist die Szene als ‚Juanchin‘ nachhause kommt und Vögel über dem Haus kreisen sieht [1:03:50]. Er erschrickt und ahnt, dass etwas Böses geschehen sein muss. Durch das Fenster sieht er seine Tante, die mit einer Axt auf etwas einschlägt. Auch beim Rezipienten bewirken diese Bilder eine ähnliche Wirkung wie bei Juanchin. Diese Inszenierung trägt ein spezielles Merkmal des Surrealismus: besonders Salvador Dalí hat gerne mit der Darstellung von Tieren gearbeitet, um Vergänglichkeit und Tod darzustellen. Diese Erwartungshaltung des Publikums wird

¹⁴⁷ Vgl. Volker Roloff und Jochen Mecke, „Intermedialität im Kino und Literatur der Romania“, in *Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, hg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1 (Tübingen: Stauffenburg, 1999), 13.

auch durch den 1963 erschienenen Hitchcock-Film „*The birds*“¹⁴⁸ verstärkt und am Himmel kreisende Vögel sind definitiv als unheilbringendes Element im kulturellen Gedächtnis verankert.

Die Bedeutung der Erzählungen Kafkas wurde schon erwähnt. Speziell „*Das Schloß*“ (1926) und „*Der Prozess*“ (1925) bieten zahlreiche Überschneidungen mit der Thematik von „*La muerte de un burócrata*“. So findet sich der Protagonist, der sich anfangs nur am Rand beziehungsweise zu Unrecht beteiligt fühlt, nach kurzer Zeit in zahlreichen Verstrickungen gefangen. Weil ein Dokument fälschlicherweise mit dem verstorbenen Onkel beerdigt wurde, ist Juanchin dazu gezwungen, den Sarg nachts selbst auszugraben. Zu seinem Unglück wird er dabei von einem Friedhofswächter belauscht, der mit dem Ausspruch „¿*Quién vive?*“ (Sequenz 2 [00:19:24]) das scheinbar einfache Unterfangen stört. Juanchin flüchtet vom Friedhof mit samt des Sarges. Mit jedem Schritt, den er setzt, gerät er in eine stärkere Abhängigkeit von bürokratischen Institutionen. Dies erinnert an „*Das Kabinett des Dr. Caligari*“¹⁴⁹, auf den vor allem die Szene mit dem Psychiater verweist (Sequenz 5 [00:54:20]), sowie die Abschlussszene, in der Juanchin in der Zwangsjacke abgeführt wird (Sequenz 9 [01:17:20]).



Abbildung 9 Festnahme von Juanchin [01:17:17]

¹⁴⁸ Alfred Hitchcock, *The birds*, 1963.

¹⁴⁹ Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari*.



Abbildung 10 Das Kabinett des Doktor Caligari [01:10:02]

Am offensichtlichsten ist die Bezugnahme auf die Ästhetik des Surrealen jedoch bei den Traumszenen, die direkt mit den Symbolen und der Ästhetik spielen, welche von Luis Buñuels „*Un chien andalou*“¹⁵⁰ sowie Ingmar Bergmanns „*Wild strawberries*“¹⁵¹ bekannt sind. Eine deutliche Parallele bilden der Sarg, den der alte Mann in „*Wild Strawberries*“ öffnet und sich darin selbst sieht, und der Sarg, auf dem ‚Juanchin‘ sitzt, während sein zweites Ich versucht ihn darauf durch den Sand zu ziehen.

5.1.7 Intermedialität auf auditiver Ebene

Die Verwendung von Musik, sowohl auf intradiegetischer als auch auf extradiagetischer Ebene ist in den meisten Fällen als Medienkombination zu sehen und nicht als Systemerwähnung der Musik an sich.¹⁵² Es ist jedoch auch möglich, dass eine musikalische Einspielung als Referenz auf die Musik als System gesehen werden kann. Im konkreten Fall ist dies jedoch nicht gegeben. Stattdessen handelt es sich um eine explizite Einzelreferenz in Form eines Liedes, das intradiegetisch die Erzählung ergänzt.

Als Juanchin die drei Totengräber beauftragt, nachts den Sarg des „tío Paco“ auszugraben, ist im Hintergrund ein Gitarrenspieler zu sehen und später nur noch zu hören. Er spielt dabei das Lied „*Boda Negra*“ der kubanischen Sängerin María Teresa Vera. Das Lied wurde 1905

¹⁵⁰ Buñuel, *Un chien andalou*.

¹⁵¹ Ingmar Bergmann, *Wild strawberries*, 1957.

¹⁵² Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, 176.

veröffentlicht. Einer Legende nach, die auf Kuba jedoch bekannt sein dürfte, handelt es sich bei der Verstorbenen um ein Mädchen, das an Tuberkulose gestorben ist. Der Verliebte wurde von seinen Nachbarn verraten, welche Angst hatten durch die Knochen selbst an Tuberkulose zu erkranken.¹⁵³

Zu hören sind nur die ersten beiden Strophen, in der die Geschichte eines Totengräbers erzählt wird, dessen Geliebte auf dem Friedhof begraben liegt:

“Oye la historia que contó me un día
el viejo enterrador de la comarca
era un amante que por suerte impía
su dulce bien le arrebató la parca

Todas las noches iba al cementerio
a visitar la tumba de su hermosa
la gente murmuraba con misterio
es un muerto escapado de la fosa.”

In den weiteren Strophen, die jedoch nicht im Film zu hören sind, wird erzählt, dass der verliebte Totengräber seine Geliebte ausgräbt und ihr Skelett in den Armen tragend den Friedhof verlässt, um sie zu heiraten. Wenn davon ausgegangen wird, dass dieses Lied einem großen Teil des Filmpublikums bekannt war, wird hier in gewisser Weise der Handlung vorweggegriffen. Durch eine Leerstelle wird das Publikum angeregt, das fehlende Puzzleteil aus ihrem Gedächtnis zu ergänzen um die Leerstelle zu füllen. Dieser nekrophile Unterton wird in der letzten Sequenz aufgegriffen, in der der Streit zwischen Juanchin und dem Friedhofsverwalter eskaliert, und ihm dieser unter anderem ein erotisch-romantisches Interesse am Leichnam vorwirft.

„Eso es una transgresión de funciones, violación de tumba, vampirismo,
robo de carne, necrofilia y aquí no lo entierra” (Sequenz 8 [01:16:25])

Der Verweis auf das bekannte Lied hat sowohl eine humoristische Funktion, als auch eine kulturpolitische Funktion. Die humoristische Funktion erfüllt die Referenz da dem/der Zuseher_in klar ist, dass Juanchin kein romantisches Interesse am Leichnam seines Onkels

¹⁵³ Vgl. Kike Perdomo, „La historia detrás de la canción ‚Boda Negra‘“, Cubanos Gurú. Revista cubana, 2017, <https://www.cubanos.guru/historia-la-cancion-boda-negra/>.

hat. Kulturpolitisch ist die Szene wichtig, da dadurch literarische Kanon auf Musik ausgeweitet wird.

5.1.8 Zusammenführung

Wissen ist der Schlüssel zum Verständnis. Wer die intermedialen Referenzen nicht erkennt oder zuordnen kann, für den bleibt die Vielschichtigkeit dieses Films verborgen. Die zahlreichen *visual quotes* werden aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und in einem neuen Kontext miteinander verwebt. Wie eine Kollage erscheint dieser Film. Jedoch nur, wenn der/die Zuseher_in das nötige Wissen hat, um die darin mitrezipierten Filme zu erkennen, erschließt sich der volle Bedeutungsumfang.

Die Vermischung der hinter den einzelnen Filmklassikern stehenden Kunstrichtungen trägt zusätzlich eine ganz klare Botschaft: trotz politischer Isolation ist Kuba kulturell weiterhin mit den westlichen Ländern verbunden. Diese Botschaft richtet sich wohl gleichermaßen an die USA wie auch an kubanische Institutionen. Die Akteure des kubanischen Kinos hatten mehrheitlich in Europa studiert und waren weltweit mit Gleichgesinnten vernetzt und befreundet. Daher hatten sie berechtigte Sorgen, dass eine Isolation Kubas auch ihre kulturelle und künstlerische Arbeit beschränken könnte.

Das gleiche beobachtet auch Schroeder, der sich mit dem ganzen Werk Gutiérrez Aleas beschäftigte und insbesondere dem Film „*La muerte de un burócrata*“ die implizite Aussage diagnostiziert, dass Kuba nicht getrennt beziehungsweise isoliert von der westlichen Welt gesehen werden kann.

„(...) the film's stylistic eclecticism may be seen as Alea's way of claiming the body of world film production as his heritage (and the heritage of Cuba), while simultaneously bidding farewell to the cinematic forms of the past.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*. 26.

Das Verschmelzen der zahlreichen Kunstrichtungen und unterschiedlichster Einflüsse definiert Schroeder als Eklektizismus.

„Die Eklektik an sich ist ein gutes Prinzip, das heißt von der Kunst aller Arten die Elemente zu borgen, mit denen wir den Stil, den wir laut unserem Plan als unsere Basis und unseren Kern ausgemacht haben, bereichern und perfektionieren können.“¹⁵⁵

Wüsste man nicht, dass diese Aussage bereits im 19. Jahrhundert in Großbritannien getätigt wurde, wäre es eine treffende, pointierte Analyse der kubanischen Filmindustrie der 60er Jahre, die den Plan verfolgt, mittels Eklektizismus eine neue, post-revolutionäre Gesellschaft zu schaffen.

Als weitere wichtige Funktion ist die Kritik an der vorherrschenden Bürokratie auf Kuba zu nennen. Diese Kritik ist jedoch nicht als existenzielle Systemkritik zu sehen, sondern als Unzufriedenheit mit einzelnen Aspekten, während ein grundsätzliches Einverständnis mit der Revolution und auch mit dem Sozialismus zu erkennen ist. Somit ist der Film auch als Botschaft an die Regierenden zu sehen, die eine neue Gesellschaft propagieren, jedoch mit der Erneuerung der Verwaltung hinterherhinken. Dadurch entstehen Widersprüche, die sich in der Formulierung *„Muerte a la burocracia“* pointiert zusammenfassen lassen. Die martialische Rhetorik der Revolutionär_innen, die nicht mit der Realität vereinbar scheint, zeigt, dass es keine einfachen, absoluten Lösungen gibt für komplexe, gesellschaftliche Phänomene.

Der Widerspruch zwischen revolutionärer Idee und ihrer Realität wird besonders in der Persiflage der Martí-Büsten verdeutlicht. Als Symbol für die Revolution konterkariert die Abbildung des Nationalhelden alles wofür dieser gestanden hatte. Die zusätzliche Darstellung der seriellen, automatisierten Produktion und die darin liegenden Verweise auf den US-amerikanischen Slapstick Klassiker *„Modern Times“* von Charlie Chaplin machen diesen Widerspruch nachdrücklich sichtbar.

¹⁵⁵Vittorio Magnago Lampugnani, Hrsg., „Eklektizismus“, in *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, 1998.

„¿No es ese el tono más apropiado para expresar el carácter absurdo que adquieren las deformaciones burocráticas, los formalismos y los formulismos vacíos que no tienen nada que ver con la práctica revolucionaria?“¹⁵⁶¹⁵⁷

Eine weitere Funktion der intermedialen Referenzen kann demnach in einer gewünschten Erschütterung der Tradition und darauffolgenden Erneuerung der Menschheit gesehen werden, wie sie im Kapitel 4.1.4.3. ‚Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‘ beschrieben wird. Mit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und ihrer langen Tradition sollte bewusst gebrochen werden. Was folgen soll, war aber noch nicht definiert. Auf der Suche einer neuen kubanischen Identität, die sich klar von den 50er Jahren abheben soll, stellt dieser Film einen wichtigen Schritt dar. Durch die überproportional häufige Nutzung intermedialer Bezüge wird eine Kanonisierung initiiert, die für die folgenden Generationen Bestand haben wird. Die Aktualisierung bekannter Filme und Texte prägte den Diskurs auf Kuba und damit in weiterer Folge das Denken.

Auch die Satire erfüllt eine wichtige Funktion: Unmut an gesellschaftlichen oder politischen Missständen, wie beispielsweise der Bürokratie, sollte mit Hilfe des Ventils Humor verringert werden. Die Möglichkeit, staatliche Autoritäten der Lächerlichkeit preiszugeben, mildert die Unzufriedenheit in der Bevölkerung. Die Inszenierung der Bürokratie als Labyrinth samt Minotaurus, also einem Monster, das gefangen gehalten wird, um die Menschen zu unterdrücken und zu demütigen, ist eine gelungene Verwendung intermedialer Bezüge, um auf grotesk-humoristische Weise die real existierenden Missstände zu kritisieren.

¹⁵⁶ Alcàzar Garrido und López Rivero, *De compañero a contrarrevolucionario*, 78. 78.

¹⁵⁷ Anm.: „Ist das nicht der passendste Ton um den absurden Charakter auszudrücken, welchen die bürokratischen Missbildungen und der Formalismus annehmen, der nichts mit der Praxis der Revolution zu tun hat“ (Übersetzung des Verfassers)

5.2 „Memorias del Subdesarrollo“

Dieser im Jahr 1968 erschienene Film ist der am meisten ausgezeichnete und international renommierteste Film Kubas. Entstanden ist der Film nach der gleichnamigen Romanvorlage von Edmundo Desnoes, der auch am Drehbuch mitgearbeitet hat und selbst im Film in einer Sequenz zu sehen ist. Auf diesen Cameo-Auftritt wird im Punkt 5.2.4. näher eingegangen.

Stärker noch als bei „*Muerte de un burócrata*“ greift hier Gutiérrez Alea die Ästhetik des italienischen Neo-Realismus auf und verknüpft seine Zeit, in der er in Rom Film studierte, mit der kubanischen Realität der frühen 60er Jahre.

“But there were also a number of scenes in the film which demonstrated that Titón was not simply revamping the Italian blueprint but instead re-formulating its DNA in order to bring out new aspects of its formula which were more relevant and more appropriate for the Cuban national context.“¹⁵⁸

Die Verschränkung von Archivmaterial mit der fiktiven Geschichte Sergios und die zusätzliche Einbettung der Cameo-Auftritte, die zwar inszeniert sind, dennoch aufgrund der Tatsache, dass die Personen als sie selbst auftreten, realitätsnah wirken, verleihen dem Film eine außergewöhnliche Wirkung, in der Realität und Fiktion schwer trennbar ineinanderfließen. Wie im italienischen Neo-Realismus geht es nicht um die Darstellung der Wirklichkeit, sondern um die Erzählung einer fiktiven Geschichte mit Wirklichkeitscharakter.

Es wurde bereits mehrmals erwähnt, dass die 60er Jahre davon geprägt waren, eine neue, post-revolutionäre Gesellschaft zu schaffen. Die Suche nach einem neuen kubanischen Selbstverständnis schloss zahlreiche unterschiedliche und vor allem internationale Strömungen mit ein. Prägend scheinen mitunter Texte von Autoren, welche der Frankfurter Schule zugerechnet werden. So findet sich ein Zitat Theodor Adornos über die Absurdität Kunst zu betreiben, nachdem die ganze Welt gesehen zu welchen Gräueln der Mensch fähig ist, in abgewandelter Form im Roman „*Memorias del subdesarrollo*“ von Edmundo Desnoes. In den Worten Adornos klingt das so:

¹⁵⁸Hart, „From Realism to Neo-Realism“, 254.

„Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich war, heute Gedichte zu schreiben.“¹⁵⁹

In der bereits genannten Romanvorlage für den Film, der im Zuge dieser Arbeit näher betrachtet werden soll, findet sich die Adaption dieser Worte:

“Terminé de leer la novela de Eddy [Anm. Edmundo Desnoes]. Es de un simplismo que me ha dejado boquiabierto. Escribir eso después del psicoanálisis y los campos de concentración y la bomba atómica es realmente patético.”¹⁶⁰¹⁶¹

Der Roman von Desnoes, der als „patético“ bezeichnet wurde, ist jener, den der/die Leser_in in dem Moment, in dem diese Zeilen gelesen wurden, selbst in der Hand hält. Im Film werden diese selbstkritischen Worte zwar nicht übernommen, jedoch finden sich zahlreiche Aspekte, die auf ein ähnliches Kulturverständnis hindeuten, beispielsweise in der unter 4.2.5 analysierten Sequenz, in der Archivmaterial mit dem eigentlichen Film kombiniert wird. Hier wird auch die Schwierigkeit thematisiert, Kunst zu schaffen, während die Gräueltaten nicht aufgearbeitet worden sind, da das Verständnis für ihren Ursprung fehlt.

Im Vorwort der Romanvorlage findet sich außerdem der Verweis auf den Roman „*Der Fremde*“ (1942) von Albert Camus. Dieser Roman spielt in Algerien und erzählt die Geschichte des Franzosen Meursault, der unter unglücklichen Umständen einen Mord begeht und für diesen zum Tode verurteilt wurde. Edmundo Desnoes, so ist es im Vorwort zu lesen, soll von diesem Roman inspiriert worden sein.¹⁶² Erwähnenswert ist noch, dass im Jahr 1967 „*Lo straniero*“ von Luchiano Visconti veröffentlicht wurde, die Romanverfilmung von Camus „*Der Fremde*“. Ein Jahr später veröffentlicht Gutiérrez Alea, der ein Schüler des

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, in *Gesammelte Schriften*. 10,2: *Kulturkritik und Gesellschaft*. 2: *Eingriffe ; Stichworte ; Anhang* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 30.

¹⁶⁰ Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* (Sevilla: Mono azul, 2006), 83.

¹⁶¹ „Ich habe den Roman von Eddy zu Ende gelesen. Seine Banalität machte mich sprachlos. So etwas zu schreiben nach der Psychoanalyse und den Konzentrationslagern und dem Abwurf der Atombombe ist beschämend“ (Anm.: Übersetzung des Verfassers).

¹⁶² Vgl. Desnoes, *Memorias del subdesarrollo*, 10.

großen italienischen Filmemachers Visconti war, seinen Film „*Memorias del subdesarrollo*“ nach der Romanvorlage von Desnoes.

Weil die Vielzahl an Analysemöglichkeiten dieses Films den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würden, werden in dieser Arbeit nur Aspekte behandelt, die aus Sicht der Intermedialitätsforschung von Interesse sind. Daher konzentrieren sich die nächsten Kapitel auf einzelne Techniken und ihre Funktionen, mit denen der Film sich in einen größeren Medienkontext einbettet und zeigt, dass Kuba nicht als isoliert vom Rest der Welt betrachtet werden kann.

5.2.1 Synopse

Der Film spielt in La Havanna in den Jahren 1961/62. Die Invasion in der Schweinebucht einerseits und die Stationierung sowjetischer Atomsprenköpfe andererseits definieren den zeitlichen Rahmen. Die Kamera begleitet ‚Sergio‘, der als Ich-Erzähler seine Sicht auf die politischen Geschehnisse darlegt.

Sergio ist ein intellektueller „*ex-propietario*“¹⁶³, der sich dafür entscheidet auf Kuba zu bleiben, obwohl seine Eltern, seine Frau und seine Freunde das Land verlassen. Er versucht sich als Schriftsteller und Beobachter. Dabei vereinsamt er zunehmend. Er fühlt sich weder zu seinen früheren Freunden und Bekannten zugehörig, noch findet er seinen Platz innerhalb der revolutionären Gesellschaft, die um ihn herum neu entsteht. Das ‚sub-desarrollo‘, also die Wahrnehmung, dass die kubanische Gesellschaft der westlichen Gesellschaft hinterherhinkt, beschäftigt ihn unentwegt.

Eine Affäre zur 17-jährigen Elena wird ihm zum Verhängnis. Nachdem er sich von ihr distanzierte, weil ihr mangelndes Bewusstsein und emotionale Stabilität ihn deprimierten, beschuldigte sie ihn, sie sexuell missbraucht zu haben. Ihre Eltern, die sie christlich erzogen hatten, forderten ihn auf Elena zu heiraten, da eine Frau als Jungfrau vor dem Altar zu erscheinen habe. Die folgende Gerichtsverhandlung endete mit einem Freispruch für Sergio.

¹⁶³ Anm.: Aussage eines Beamten auf die Frage wie Sergio sein Leben finanziert. Ist als Euphemismus der staatlichen Enteignungen in den 60er Jahren zu sehen. [01:11:34]

Dennoch wurde ihm sein eigenes Land fremd. Das Ende des Films ist davon geprägt, dass sich die Bevölkerung bewaffnet und das ganze Leben militarisiert wird, da der Konflikt mit den USA zu eskalieren droht. Sergio wird dadurch zum Gefangenen, der von seiner Luxus-Dachgeschosswohnung aus Havanna und auch Kuba überblickt.

5.2.2 Filmische Struktur von *“Memórias del subdesarrollo”*

00:00:34 Vorspann

Sequenz 1 Exposition Sergio

00:02:10 Am Flughafen, Sergio verabschiedet seine Eltern und seine Ehefrau
00:04:10 Busfahrt, Sergio sitzt gut gelaunt im Bus und fährt vom Flughafen nach Hause, man sieht Havanna
00:05:10 Sergios Wohnung, Sergio ist alleine in der Wohnung und findet persönliche Gegenstände seiner Frau, Abspielen des Tonbandgerätes

Sequenz 2 La Habana

00:12:32 Sergio spaziert als Beobachter durch die Straßen Havannas
00:13:10 Begegnung mit einer Frau in einem Buchgeschäft

Sequenz 3 Einführung „Alter Ego“

00:15:37 Autofahrt mit Pablo
00:16:30 Erinnerung an Abendessen mit seiner Frau, Pablo und dessen Frau, Sergio ist von dessen Arroganz angewidert
00:16:55 An der Tankstelle

Sequenz 4 Historische Kontextualisierung

00:20:02 La invasión, Archivmaterial zeigt die gescheiterte Invasion in der Schweinebucht, die Gefangennahme der Putschisten sowie deren Gerichtsprozess

Sequenz 5 Sergios Leben

00:25:10 Die Haushälterin ‚Noemi‘ putzt Sergios Wohnung, dieser versucht zu arbeiten
00:26:08 Erotische Phantasie von Sergio mit seiner Haushälterin, Gemälde „Geburt der Venus“
00:27:22 Im Schwimmbad
00:28:27 Fernsehen „Baby I’m through with love“, Nachrichten über US-Basis Guantanamo

Sequenz 6 Elena

00:29:05 Sergio trifft Elena, sie gehen gemeinsam ins Restaurant

00:32:21	„Los mismos gestos y las mismas palabras“
00:33:47	Die Filmschaffenden des ICAICC, Vorsprechen von Elena
00:36:38	Sergio „erobert“ Elena
00:44:50	Erinnerung an Laura
00:46:11	Elena kommt zurück
00:47:44	Sergio erklärt ‚subdesarrollo‘
00:48:47	Pablo verlässt Kuba
00:50:52	Erinnerung an Francisco de la Cuesta und an die gemeinsame Schulzeit

Sequenz 7 Entfremdung von Elena

00:52:50	Buchgeschäft und Museum, Sergio wird bewusst, dass er und Elena nichts gemeinsam haben
00:53:43	Haus von Hemingway, Kriegsphotografien, Sergio versteckt sich vor Elena

Sequenz 8 Sergios Welt beginnt zu zerbrechen

00:59:44	Round Table
01:04:24	Sergio beginnt zu zweifeln, Erinnerung an Anna, erste Freundin von Sergio, Jüdin die in die USA ausgewandert ist
01:11:15	Sergios Wohnung wird katalogisiert

Sequenz 9 Katastrophe

01:16:10	Elenas Bruder konfrontiert Sergio, Essen mit Eltern, Missbrauchsvorwürfe
01:18:57	Sergio wird wegen Missbrauch verhaftet
01:20:00	Gerichtsprozess
01:24:00	Militarisierung Kubas, Sergio liest in der Zeitung vom 22. Oktober, Rede von Kennedy über Raketen, Bewaffnung der Bevölkerung, Rede von Fidel Castro
01:28:27	Promenade von Havanna, Waschbecken in Sergios Wohnung, Sergio ist gefangen auf Kuba und in seiner Wohnung, seinem Refugium

5.2.3 Neo-Realismus kubanischer Prägung

Im Neo-Realismus verliert die Hauptfigur ihre Rolle als Akteur und wird stattdessen ein Betrachter seiner/ihrer Lebensumstände.¹⁶⁴ Diese Beobachtung baut auf den drei von Gilles Deleuze definierten Phasen des frühen Kinos auf. Dabei nennt er eine frühe oder auch primitive Phase, die mit einer statischen Frontkamera einfängt, was im gewählten Bildausschnitt zu sehen ist. Erzählzeit und erzählte Zeit sind hierbei ident. In der zweiten Phase erlangt die Montagetechnik ihre Bedeutung und ergänzt die Kamera als Erzähler.

¹⁶⁴ Vgl. Hart, „From Realism to Neo-Realism“, 252.

Zeitgleich passierende Ereignisse können nun miteinander verschränkt werden, oder Gezeigtes durch Rückblenden kontextualisiert werden. Die dritte Phase beginnt mit dem Nachkriegskino, insbesondere in Italien. Deleuze schreibt, dass durch die neuen Montage- und Aufnahmetechniken, beispielsweise der Handkamera, der „actor“ zum „voyant“ wird¹⁶⁵. Er verkümmert also vom aktiven Handelnden zum Betrachter seines eigenen Daseins, während fremde Mächte über sein Leben entscheiden. Diese Rolle des Betrachters, der am Rande seines eigenen Lebens steht, wird in *„Memorias del subdesarollo“* ständig gezeigt und in manchen Szenen beinahe überzeichnet, wie mit dem Fernrohr am Dach oder als Sergio nach der Migration seiner Frau ihre Sachen durchwühlt und dabei das Tonbandgerät einschaltet. Zu hören ist die Stimme Sergios, wie er seine Frau demütigt (Sequenz 1 [00:05:10]). Mit der Reproduktion des Aufgenommenen wird jedoch nicht Sergio als Akteur des Gesagten direkt identifiziert. Stattdessen bleibt er als „voyant“, als Beobachter, beziehungsweise Zuhörer seiner eigenen Erlebnisse und Taten.

Auch der Besuch des Hauses von Ernest Hemingway zeigt unter dieser Perspektive eine vielschichtige Bedeutung. Hemingway ist dafür bekannt, dass er als Berichterstatter in Kriegs- und Krisengebiete gereist ist, um als „voyant“ das Gesehene in Erzählungen wiederzugeben. Die Bewunderung und gleichzeitige Abscheu, die Sergio für Hemingway empfindet, könnte gleichermaßen für Sergio selbst angewendet werden. Das wird verdeutlicht durch das Urteil, das Sergio über den Schriftsteller fällt, und das in Wahrheit ein Urteil über sein eigenes Leben darstellt und darüberhinausgehend weiterhin ein Urteil, das Gutiérrez Alea über sich selbst fällt:

„No es una película que critica desde afuera, como el personaje. La crítica que nosotros hacemos nos compromete porque estamos dentro, por lo tanto, es en buena medida una autocrítica, que va dirigida a un espectador a quien queremos inquietar para que asuma esa misma actitud”.¹⁶⁶¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Hart, 254 f.

¹⁶⁶ García Borrero, *Cine cubano de los sesenta*, 273.

¹⁶⁷ „Es handelt sich nicht um einen Film der von außen kritisiert, so wie das im Falle des Protagonisten der Fall ist. Unsere Kritik verpflichtet uns, weil wir mittendrin stecken. Darum ist es auch eine Selbstkritik die sich an einen Zuseher richtet, den wir aufrütteln wollen, damit er diese Attitüde (Anm.: Selbstkritik) selbst für sich entdecke“ (Übersetzung des Verfassers).

Die Entfremdung des Protagonisten von seinen Mitmenschen ist ein Narrativ, dass sowohl in „*Memorias del subdesarrollo*“ als auch in zahlreichen Filmen des italienischen Neo-Realismus vorkommt. Sergio entscheidet sich auf Kuba zu bleiben, während seine Freunde und seine Familie in die USA emigrieren. Er ist angewidert von der Arroganz seines besten Freundes Pablo, der Vorurteile über andere Nationalitäten vertritt. (Sequenz 3 [00:16:30])

Gleichzeitig fühlt er sich auch nicht zu den einfachen Menschen auf der Straße zugehörig. Einerseits lehnt er die Abgehobenheit Pablos ab, andererseits verhält er sich ähnlich abgehoben gegenüber seinen Mitmenschen:

[Sergio]: „¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí? Pero yo no soy como ellos.“ (Sequenz 2 [00:15:25])

Der kubanischen Gesellschaft wirft er kollektiv vor, emotional unterentwickelt zu sein. Dadurch wird auch der Titel „*Memorias de subdesarrollo*“ relativiert. Wenn man anfangs gedacht hat es würde bei der paratextuellen Erwähnung der Unterentwicklung um eine wirtschaftliche, finanzielle Schlechterstellung gegenüber dem Westen gehen, so wird nun klar, dass damit eine emotionale beziehungsweise intellektuelle Unterentwicklung gemeint ist. Diese benennt er unter anderem mit der Unfähigkeit eine Gefühlslage länger aufrechtzuhalten:

[Sergio]: “Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento” (Sequenz 6 [00:47:45])

[Sergio]: “Eso es uno de las señales del subdesarrollo. Incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse” (Sequenz 6 [00:48:00])

Dass er den Westen nicht zwingend als Vorbild in dieser Hinsicht sieht, wird durch die Verwendung des Englischen inszeniert. Wenn Pablo¹⁶⁸ oder Elena¹⁶⁹ englische Wörter verwenden, wird darin der Widerspruch zu Sergios Vorstellung einer entwickelten

¹⁶⁸ [Pablo]: „Pero sin embargo tienen todos los recursos. El “know-how” para desarrollar la economía del país.“ (Sequenz 3 [00:16:55])

¹⁶⁹ [Elena]: “Sí. Lo que pasa es que tu no tienes “feeling”.“ (Sequenz 6 [00:47:30])

Gesellschaft umso sichtbarer. Im verwendeten Tonfall schwingt immer eine Form der Verachtung des US-amerikanischen Lebensstils mit.

Zusätzlich zu der Reduktion des Protagonisten zum Objekt seines Lebens und seiner gleichzeitigen sozialen Isolation gibt es weitere Hinweise auf das italienische Nachkriegskino. Es werden etablierte Techniken wie Plansequenzen, Kamerabewegung oder Tiefenschärfe verwendet, die bereits im Neo-Realismus ein zentraler Bestandteil des filmischen Technikrepertoires darstellten.¹⁷⁰ Die zahlreichen Aufnahmen mittels Handkamera erzeugen durch die unruhigen, teils verwackelten Bilder zusätzlich den Eindruck, als würde der/die Betrachter_in die Szenerie durch die Augen Sergios sehen und damit in die Handlung eintauchen:

“There were a number of techniques in this film which could be traced back to Gutiérrez Alea’s apprenticeship in neo-realism, including the use of the street as the set (evident in a number of the scenes in which Sergio meets and seduces Elena), and the use of a hand-held camera (this is used to most striking effect in the bedroom scene in which Sergio ‘hunts’ Elena in a sequence leading up to her sexual conquest).”¹⁷¹

5.2.4 Cameo-Auftritte

„Ein Cameo-Auftritt ist der Kurz-Auftritt einer bekannten Persönlichkeit oder eines Stars. Meist agiert der Akteur nicht in einer Rolle, sondern spielt sich selbst, durchbricht dabei also die filmische Illusion.“¹⁷²

Sowohl Edmundo Desnoes als auch Tomás Gutiérrez Alea tauchen in einigen Szenen auf und ergänzen durch ihren Cameo-Auftritt den Film um eine zusätzliche Deutungsebene. Für

¹⁷⁰ Vgl. Francesco Casetti, „Der Stil als Schauplatz der Verhandlung: Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus“, übers. von Vinzenz Hediger, *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 18, Nr. 1 (2009): 129.

¹⁷¹ Hart, „From Realism to Neo-Realism“, 254.

¹⁷² Theo Bender, „Cameo-Auftritt“, *Lexikon der Filmbegriffe*, 2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=101>.

diese Technik ist besonders Alfred Hitchcock bekannt.¹⁷³ Ein wesentlicher Unterschied zu Hitchcock und Tarantino ist, dass Desnoes und Gutiérrez Alea sich selbst darstellen, also im Film als der Schriftsteller Edmundo Desnoes beziehungsweise als der Filmmacher Gutiérrez Alea auftreten, während Hitchcock und Tarantino meist eine unbedeutende Statistenrolle verwenden, um selbst im Film in Erscheinung zu treten und damit eine Erwartungshaltung des Publikums zu stillen, die über die Jahre entstanden ist.¹⁷⁴

Bei der Recherche fällt auf, dass sich mit der Technik von Cameo-Auftritten bisher wenige Publikationen beschäftigt haben und man auf Onlinequellen zurückgreifen muss. Meist werden sie als Interaktion mit dem Publikum gewertet, oder als Versuch zentraler Personen innerhalb des Produktionsprozesses, ihr Gesicht im Film zu verewigen. Doch im Film *„Memorias del subdesarrollo“* erfüllen die Cameo-Auftritte weitere Funktionen. Dazu zählt zum Einen die eingangs erwähnte Vermischung von filmischer Illusion und der Realität. Da die Personen bekannt sind ist es nicht leicht zu durchblicken, dass sie im Film dennoch eine Rolle spielen, die von ihrem persönlichen Charakter abweicht, beziehungsweise Sachen sagt, welche die Privatperson nicht geäußert hätte. Zum anderen wird dadurch eine komplexe Medienkritik inszeniert, auf die in den beiden folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.

Aufgrund der vielschichtigen Medienkritik, die dieser Film auf meta-medialer Ebene über die kubanische Gesellschaft proklamiert, wird der Cameo-Auftritt als Technik der Intermedialisierung gesehen. Meta-Medialität ist wie im Kapitel 2.1.3. dargelegt eine der vier Ebenen, auf denen Intermedialität erkennbar ist. Sie besagt, dass das Produkt Film verwendet wird, um Aussagen über das System Film zu treffen. Das System Film beinhaltet alle Aspekte der Filmindustrie, die nötig sind um das mediale Produkt Film zu schaffen. Dies schließt klarerweise die Produktionsbedingungen mit ein, aber auch die Distribution- und Rezeptionsbedingungen.

In einer Sequenz ist Gutiérrez Alea, wenn auch nicht namentlich genannt, klar als dieser zu erkennen. Nachdem Sergio erwähnt hatte, er kenne einen Regisseur des ICAIC und er könne

¹⁷³ Sein erster dokumentierter Cameo-Auftritt stammt bereits aus dem Jahr 1927 aus dem Film *„The lodger“*. Danach etablierte er seine Kurzauftritte in allen seinen Filmen und machte sie damit zu seinen Markenzeichen. Neben Hitchcock ist vor allem Quentin Tarantino für seine Cameo-Auftritte bekannt.

¹⁷⁴Vgl. „Cameo“, in *Wikipedia*, 2019, [https://de.wikipedia.org/wiki/Cameo_\(Medien\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Cameo_(Medien)).

Elena helfen eine Rolle als Schauspielerin zu bekommen, zeigt eine der folgenden Szenen den Protagonisten gemeinsam mit dem Regisseur in einem Kinosaal sitzend.



Abbildung 11 Con los directores del ICAIC [00:33:50]

Die Montage dieser Sequenz ist bemerkenswert. Sergio und Elena sitzen in einem Restaurant. Sergio desillusioniert Elena, dass der Schauspielberuf nicht erstrebenswert ist, weil man als Schauspieler ständig die gleichen Bewegungen und Wörter wiederholt und wiederholt auch diese Worte wie eine hängengebliebene Schallplatte während eine Nahaufnahme zum ersten Mal ein Lächeln auf Elenas Gesicht zeigt. Es folgt ein harter Schnitt und man sieht ein Paar auf einem Felsen am Meer, das sich leidenschaftlich küsst und von oben gefilmt wird. Die Bewegung des Mannes, der sich auf die Frau legt wird mehrfach wiederholt und mit einer unangenehmen, lauten Musik hinterlegt. Damit werden die Worte Sergios aufgegriffen und die Illusion vom Film als Ausweg aus der Tristesse dekonstruiert.

Elena: Es que estoy cansada de estar siempre la misma. (Sequenz 6 [00:31:55])

Es folgt eine Szene, in der eine nackte Frau in eine Badewanne steigt; eine Nahaufnahme von Beinen mit hochhackigen Schuhen und einem Höschen, das durch Beinbewegungen abgeschüttelt wird. Als nächstes folgt eine Szene, in der ein Mann mit der Hand in die rechte Brust einer Frau kneift, die auf seinem Schoß sitzt und eine Tänzerin ihr Oberteil auszieht und wegwirft. Alle diese Szenen werden wiederholt wie die erwähnte “disco rayado“ und von unangenehmen und viel zu lauten Geräuschen begleitet. Damit verlieren die Bilder ihre erotisierende Wirkung und werden als Störung, als Dissonanz, im Film wahrgenommen.

Es folgt ein weiterer harter Schnitt und man sieht den bereits erwähnten Kinosaal, in dem neben Sergio und Elena auch Gutiérrez Alea (Titón) sowie zwei weitere Männer sitzen und sich folgendes Gespräch ergibt:

Sergio: Oye, ¿De dónde sacaban todo eso?

Titón: Eso fueron unas latas que aparecieron un día por allí. Son cortes de la comisión.

Sergio: ¿Qué comisión?

Titón: La comisión permisora de películas que estaba antes de la revolución.

(...)

Mann in Lederjacke: Dicen que está en contra de la moral.

Titón: La moral, la buena costumbre, todo eso.

Sergio: Sí, Sí, Sí, ya me recuerdo de eso.

Mann links unten: Pues me voy. Tengo una prueba.

Sergio: Hasta luego.

Sergio: Parece que esa gente también tenía su preocupación de tipo moral.

Titón: Por lo menos se preocuparon de guardar la apariencia.

Sergio: ¿Qué van a hacer con todo eso?

Titón: Pensamos en meterlo en una película.

Sergio: ¿Una película?

Titón: Sí. Una película de ese que sea como collage. Donde se puede meter de todo.

Sergio: Pero tendrá que tener un sentido.

Titón: Va saliendo, fuera.

Sergio: ¿Y lo dejaran pasar?

Titón: Sí. (Sequenz 6 [00:33:45-00:34:32])

Der Zuseher erfährt also, dass die gezeigten Videoausschnitte noch aus der Zeit vor der Revolution stammen und damals von der Filmzensurkommission konfisziert wurden. Weiters eröffnet Titón in seiner Filmrolle als namentlich nicht genannter Regisseur des ICAIC, dass er vorhabe, die Aufnahmen in einem Film zu verarbeiten und damit an der Zensur vorbei in Umlauf zu bringen. Damit macht er den aufmerksamen Zuseher als Mitwissenden zu seinen Komplizen in seinem Bestreben, die Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren auszuloten. Auf die Frage nach dem Kontext, in dem diese Aufnahmen im Film zu sehen sein werden, antwortet Titón mit „der wird sich ergeben“. Eine Aussage, die als programmatisch für die beiden behandelten Filme gelten kann. Aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöste Elemente können zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden. In Kombination mit der nächsten Frage, ob dieser Film die staatliche Zensur überstehen würde, die Titón mit einem selbstbewussten und listigen „Sí“ beantwortet, bietet diese Szene einen umfassenden Einblick in die kubanische Kulturindustrie.

Durch diese Darstellung wird es dem/der Zuseher_in erschwert zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Niemand kann beurteilen, ob die Aussagen über die staatliche Zensur nun von der realen und hoch angesehenen Person des Regisseurs Gutiérrez Alea stammt oder von einer fiktionalen Figur, die zwar von ihm gespielt wird, ansonsten aber in ihren Entscheidungen und Äußerungen gelöst vom Darsteller betrachtet werden muss. Auch die Aussage über die Arbeitsweise des Regisseurs, kollagenhaft unterschiedliche Ideen und Einflüsse miteinander zu verschmelzen, kann weder dem Regisseur selbst als von ihm getätigte Aussage vorgehalten werden, noch kann sie von ihm gelöst betrachtet werden.

„Hay también unas ideas que yo tenía desde hacía mucho tiempo anotadas en papelitos, estaba loco por ponerlas en algún filme sin saber en cuál. De repente me doy cuenta que aquí está la oportunidad“¹⁷⁵¹⁷⁶

Der Dialog zwischen Titón und Sergio ist auch vor dem Hintergrund spannend, dass die Eröffnungsszene an die Dokumentation „P.M.“ von Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal erinnert, die im Jahr 1961 verboten wurde. Die schwache Beleuchtung, die

¹⁷⁵ Gutiérrez Alea zitiert nach García Borrero, *Cine cubano de los sesenta*, 273.

¹⁷⁶ „Es finden sich auch einige Ideen, die ich seit Langem hatte – notiert auf kleinen Zetteln. Ich war getrieben davon, diese Ideen in Filmen zu verarbeiten ohne dass ich wusste in welchen. Dann wurde mir bewusst, dass es hier passen könnte“ (Übersetzung des Verfassers).

untypisch laute Trommelmusik und die nicht vorhandene Einbettung in die Handlung deuten darauf hin, dass es sich bei der Eröffnungsszene genau um eine dieser Aufnahmen handelt, beziehungsweise die Darstellung und Ästhetik dem Original nachempfunden wurde, das wegen unkritischer Darstellung des Nachtlebens Havannas nie ausgestrahlt wurde. Wie vom Regisseur selbst angekündigt, finden diese Aufnahmen als Kollage in einen Film verpackt ihren Weg an der staatlichen Zensur vorbei, und werden veröffentlicht. Dazu schreibt Cory A. Hahn in einer bisher unveröffentlichten Dissertation:

„There are moments of free cinematic experimentalism, exemplified by the opening sequence of music and dancing—a scene that, given the film’s setting of 1961-62 Havana, cannot be disassociated from the PM affair and its politico-cultural (sic!) underpinnings.“¹⁷⁷

Für die Erzählung hat diese Szene eine untergeordnete Rolle und stellt lediglich eine Etappe beim Kennenlernen von Sergio und Elena dar. Doch liegt sehr viel Kritik an der kubanischen Gesellschaft und dem gesamten Kulturschaffen darin verborgen. Elena, die denkt, dass sie Talent als Schauspielerin hätte, obwohl sie keinerlei Ausbildung vorweisen kann, noch die Ausdauer hatte, einen bereits begonnenen Schauspielkurs weiter zu besuchen, kann als Abrechnung mit jenen Kubaner_innen gesehen werden, die Film und Schauspiel nicht als Profession wahrnehmen.

“Una vez iba a unas clases, pero después ya no fui.” (Sequenz 6 [00:34:40])

Elena meint, sie hatte bisher kein Glück und erkennt nicht, dass es möglicherweise an ihrem Talent beziehungsweise Engagement liegen könnte.

Zusätzlich setzt sich „Titón“ hier auch kritisch mit einem der Grundsätze des neo-realistischen Kinos auseinander. Dieser verweist auf die Dringlichkeit, Laiendarsteller_innen zu bevorzugen, da diese im Gegensatz zu professionellen Schauspielern authentischer wirken würden und damit die Realität besser darstellbar wäre.¹⁷⁸ Im Italien der Nachkriegsjahre hatte dies den zusätzlichen Grund, dass man damit nicht auf

¹⁷⁷ Cory A. Hahn, „News on Film: Cinematic Historiography in Cuba and Brazil“ (The University of Texas, 2016), 38.

¹⁷⁸ Vgl. Hart, „From Realism to Neo-Realism“, 252.

die etablierten Schauspieler_innen angewiesen war, deren Gesichter durch die verhassten faschistischen Filme vorbelastet waren. Obwohl viele Einflüsse des Neo-Realismus im kubanischen Kino erkennbar sind, wurden die Laiendarsteller selten favorisiert.

Die zweite Sequenz, in der gleich mehrere Cameo-Auftritte zu sehen sind, ist die ‚round-table‘-Konferenz zum Thema „Literatur und Unterentwicklung“, an der Sergio teilnimmt. Am Podium sitzen neben Edmundo Desnoes, dem Autor der Romanvorlage sowie Co-Autor des Drehbuchs zum Film, die Schriftsteller Rene Depestre¹⁷⁹, Gianni Toti¹⁸⁰ und David Viñas.¹⁸¹



Abbildung 12 Mesa redonda [00:59:40]

Dabei wird gleich in der ersten Einstellung die Möglichkeit erschwert, zu erkennen, ob diese Sequenz gescrripted, also inszeniert, ist, oder ob sie tatsächlich stattgefunden hat und lediglich mitgefilmt wurde. Eine Ankündigungstafel setzt den/die Zuseher_in über das Kommende in Kenntnis. Die erscheinenden Personen sind bereits namentlich genannt. Damit bricht der Film mit einem Aspekt, der sich im Falle eines Cameo-Auftritts etabliert hatte. Üblicherweise wird der Name nicht oder erst im Nachspann genannt, und damit ein Überraschungsmoment erzielt, wenn der/die aufmerksame Zuseher_in die bekannte Persönlichkeit trotzdem erkennt.

Das ist hier nicht der Fall. Eine Vermutung, warum darauf verzichtet wurde, findet sich in einer der folgenden Äußerungen Sergios über den am Podium sitzenden Edmundo Desnoes, als dieser sich bemüht eine Zigarre anzuzünden:

“¿Y tú que haces allá arriba con ese tabaco? Debes sentirte muy importante porque no tienes mucha competencia. Fuera de Cuba no serías nadie. Aquí

¹⁷⁹ Anm: Rene Depestre (1926 -) haitianischer Schriftsteller, lebte von 1959 bis 1978 auf Kuba im Exil.

¹⁸⁰ Anm.: Gianni Toti (1924 – 2007) italienischer Schriftsteller.

¹⁸¹ Anm.: David Viñas (1927 – 2011) argentinischer Schriftsteller und Literaturwissenschaftler.

en cambio ya estas situado. ¿Quién te ha visto Eddy? ¿Quién te ve Edmundo Desnoes?” (Sequenz 8 [01:03:05])

Diese Aussage ist als innerer Monolog getätigt und konfrontiert den Schriftsteller nicht direkt. Jedoch ist die Situation, dass eine Filmfigur Kritik an seinem Erfinder äußert, sehr interessant. Dass das Filmpublikum diese Realitätsverzerrung erkennt, wird ermöglicht indem zuvor das Erkennen des Autors erleichtert wird. Der Autor lässt bereits in der Romanvorlage den Protagonisten seiner Erzählung die Aufgabe zukommen, die betreffende Geschichte zu kommentieren und setzt sich damit selbst einer fundierten Kritik aus:

“Terminé de leer la novela de Eddy. (...) Yo creo que lo ha hecho por oportunismo. El argumento es infantil; un cubanito desarraigado - con pretensiones existencialistas -, después de fracasar en sus relaciones con una criadita y con una norteamericana rica, decide integrarse a la vida cubana. Nadie se integra; el hombre será siempre un desarraigado.”¹⁸²

Dieser „cubanito desarraigado“ ist offensichtlich Sergio selbst. Das Entscheidende daran ist jedoch, dass der Roman „*Memorias del subdesarrollo*“ trotz der Kritik seines Protagonisten nicht an Qualität verliert, sondern diese Qualität der Selbstkritik die Erzählung ergänzt und vertieft. Damit beschreibt Desnoes einen dialektischen Prozess, in dem er die Antithese, sein Werk sei kindisch (infantil) und beschämend (patético) in die Erzählung integriert und damit auf eine höhere Stufe stellt.

Darin ist auch die Funktion des Auftrittes Desnoes zu sehen. Die Kritik, die er an sich selbst übt, indem er Sergio urteilen lässt, dass er nur ein gutsituierter Schriftsteller sei, weil er auf Kuba keine Konkurrenz zu fürchten hätte, macht ihn gleichermaßen über diese Kritik erhaben, denn andernfalls hätte er einer solchen Darstellung wohl nicht zugestimmt. Denkbar ist auch, dass der Autor auf diese Weise Selbstzweifel an seiner eigenen Arbeit thematisieren will.

¹⁸² Desnoes, *Memorias del subdesarrollo*, 83.

Zusätzlich zu den berühmten Schriftstellern am Podium befindet sich im Publikum der amerikanische Schriftsteller Jack Gelber, der die Frage ans Plenum stellt:

Jack Gelber: „Why is it, that if the Cuban revolution is a total revolution they have to resort to an archaic form of discussion such as a round table and treat us to an impotent discussion of issues that I’m well informed and most of the audience is well informed about, when there could be a more revolutionary way to reach the whole audience like this.“ (Sequenz 8 [1:03:40])

Damit lässt „Titón“ eine seiner Figuren eine Kritik formulieren, die er Jahre später in seinem Artikel „*La dialéctica del espectador*“¹⁸³ weiterhin vertritt. Dass diese Figur zusätzlich in Person des Schriftsteller Jack Gelber auftritt, der sich zu dieser Zeit tatsächlich auf Kuba befand, um an seinem Theaterstück „*The Cuba thing*“¹⁸⁴ zu schreiben, verleiht dieser Technik zusätzliche Brisanz. Jack Gelber kritisiert dabei die Runde von Intellektuellen und fordert einen „more revolutionary way of reaching the whole audience“, in dem Wissen, dass der Film, der die Forderung überbringt, bereits als eine dieser neuen Möglichkeit gesehen werden kann, die Massen miteinzubinden.

So wie bei den Filmreferenzen auf einzelne Szenen bekannter Klassiker ist auch bei den Cameo-Auftritten ein/eine aufmerksame/r Betrachter_in notwendig, der/die zusätzlich ein großes Wissen benötigt, um diese Details erkennen zu können.

“In capitalist society, the typical consumer film show is the light comedy or melodrama. It has invariably had a "happy ending" and has provided, and to a certain degree continues to provide, a rather efficient ideological weapon to promote and consolidate conformism among large sectors of the population.”¹⁸⁵

Diesem kritisierten Konformismus in kapitalistischen Filmproduktionen setzt sich der Film „*Memorias del subdesarrollo*“ nicht aus, stattdessen wird mittels dialektischen Widerspruchs und anhand der eigenen Person, das Publikum animiert nach Komplexität zu suchen und

¹⁸³ Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“.

¹⁸⁴ Anm.: ‘The Cuba thing’ Theaterstück von Jack Gelber, uraufgeführt im Jahr 1968 im Henry Millers Theatre in New York.

¹⁸⁵ Gutiérrez Alea, „The viewers dialectic“, 126.

diese einzufordern. Dieses Ziel dürfte sich nicht auf die Rezeption von Filmen beschränken, sondern soll als bereichernde Erkenntnis in alle Lebensbereiche wirken.

5.2.5 Funktion von Archivmaterial

“Newsreels offer primarily direct reportage of contemporary events; certain events with a specific significance are selected by the camera and projected on the screen to inform us about what is happening in the world.”¹⁸⁶

Die *newsreels* (Anm. Wochenschau) waren in den frühen Jahren des Kinos eine populäre Art der Informationsvermittlung. Es wurden aktuelle politische Themen filmisch aufgearbeitet und meist im Vorprogramm eines Spielfilms präsentiert. Dadurch konnten auch Menschen erreicht werden, welche aufgrund mangelnder Lesefähigkeiten keine Zeitung konsumiert hätten. Auf Kuba wurden durch die Technik der ‚Cinemobiles‘ auch ländliche Gebiete erreicht. Dadurch trugen diese Aufnahmen stark dazu bei, die kubanische Bevölkerung, sowohl in den urbanen Zentren, als auch in den ruralen Gegenden, mit der gleichen Information zu versorgen. Für die revolutionäre Elite waren die Möglichkeiten dieses massenwirksamen Mediums von großer Bedeutung und wurden regelmäßig zur politischen Einflussnahme auf die Berichterstattung verwendet.

In mehreren Sequenzen werden Archivaufnahmen verwendet, um eine historische Kontextualisierung zu erreichen. Das geschieht sehr ausgiebig in Sequenz 4 [00:20:02 – 00:25:10], in der die Invasion in der Schweinebucht, die Inhaftierung der Putschisten, sowie deren Gerichtsprozesse gezeigt werden. Aber auch in der letzten Sequenz, in der die Verzweiflung Sergios dargestellt wird, werden Archivaufnahmen der Militarisierung der Bevölkerung und für den Film geschaffene Aufnahmen aneinandergereiht. Die Trennlinie zwischen Realität und Fiktion wird dadurch undeutlich gemacht. Gleichzeitig wird der Handlungsrahmen zeitlich eingegrenzt. Die erzählte Zeit ist dadurch genau zu datieren. Sie spielt in den Monaten zwischen April 1961 und Oktober 1962. In diesem Kapitel wird durch eine Transkription der Sequenz 4 versucht, Aussagen über die Funktion und Intention der

¹⁸⁶ Gutiérrez Alea, 106.

verwendeten Archivaufnahmen aufzuzeigen und zu analysieren. Hierbei wird nur der gesprochene Text transkribiert. Für eine Darstellung der einzelnen filmischen Techniken und Kameraperspektiven wird an dieser Stelle auf das Buch „*Memories of Underdevelopment*“ verwiesen.¹⁸⁷

5.2.5.1 „La verdad del grupo está en el asesino“

Die Sequenz trägt im Film den Titel „*La verdad del grupo está en el asesino*“, für die vorliegende Arbeit wurde dieser zwar übernommen, jedoch ist an dieser Stelle auf die plakative und wertende Formulierung hingewiesen, die andernfalls unangebracht scheint. Eingeleitet wird die Sequenz durch ein Gespräch zwischen Sergio und seinem Freund Pablo. Sergio liegt dabei auf einem Bett und liest in einem Buch.

Sergio: Lo mismo dice esta gente.

Pablo: ¿Qué gente?

Sergio: Los prisioneros de la playa Girón. ¡Oye!

Pablo: Ah Sergio. (Sequenz 3 [00:19:50])

Es folgen Aufnahmen von der Festnahme der Putschisten (Sequenz 4 [00:20:03 – 00:20:21]). Es handelt sich dabei offensichtlich um Originalaufnahmen, die entstanden sind, während die Gefangenen an der Kamera vorbeigeführt werden. Nach einem harten Schnitt wechselt die Kameraperspektive. Nun beobachtet die Kamera das Geschehen von einer erhöhten Position, beispielsweise der Ladefläche eines LKWs. Die beiden folgenden Einstellungen reduzieren die Distanz zu den Gefangenen und es folgt ein Kameraschwenk, um die Perspektive eines Wachstehenden Soldaten einzunehmen. Hinterlegt werden die Bilder mit bedrohlich wirkenden Paukenschlägen und einer später einsetzenden Erzählstimme. Diese Erzählstimme ist als die Stimme Sergios erkennbar. Dadurch entsteht der Eindruck, als

¹⁸⁷ Gutiérrez Alea und Desnoes, *Memories of Underdevelopment*.

würde Sergio seinem Freund Pablo aus dem Buch vorlesen, dass er in der letzten Szene in der Hand hatte:

“Encontraremos bajo la organización militar de las brigadas invasoras una jerarquía de funciones sociales que sintetiza y compendia la división de trabajo social y moral de la burguesía. El sacerdote¹⁸⁸, el hombre de la libre impresa¹⁸⁹, el funcionario diletante¹⁹⁰, el torturador¹⁹¹, el filósofo¹⁹², el político¹⁹³ y los innumerables hijos de buena familia.” (Sequenz 4 [00:20:21])



Abbildung 13 Die Akteure der Invasion [00:20:21 -00:20:41]

Als die Aufzählung beginnt, wird zu jeder Funktion ein Foto eingeblendet, welches vom nächsten Foto sanft überblendet wird. Erst als die Aufzählung mit „los innumerables hijos de buena familia“ wird wieder auf bewegte Videoaufnahmen gewechselt. Durch diesen Tempowechsel wird einerseits Spannung erzeugt, andererseits wird die Aufmerksamkeit auf die dargestellten Gesichter gelenkt. Zu jedem Gesicht gibt es eine zusätzliche Information über dessen Funktion innerhalb der Brigaden, wodurch die spätere Wiedererkennbarkeit erleichtert wird. Auffallend ist, dass „el torturador“ in der Mitte der Aufzählung platziert wurde. Damit wird er nicht zusätzlich hervorgehoben, und seine Funktion als Folterknecht wird als Selbstverständlichkeit wahrgenommen und zu diesem Zeitpunkt nicht weiter hinterfragt. Die Erzählstimme schlussfolgert:

¹⁸⁸ Padre Lugo.

¹⁸⁹ Fabio Freyre.

¹⁹⁰ Felipe Rivero.

¹⁹¹ Ramón Calviño.

¹⁹² Jose Andreu.

¹⁹³ Carlos Varona.

“Cada uno de ellos ejercía una acción específica y sin embargo era la totalidad, el grupo, que proporcionaba el sentido a las actitudes individuales. Aisladamente Calviño es un criminal que hasta a los mismos burgueses causo horror y desprecio.” (Sequenz 4 [00:20:40])

Dieser Satz findet sich wörtlich im Buch „Moral burguesa y revolución“ von León Rozitchner¹⁹⁴ ¹⁹⁵. Dadurch bestätigt sich die Vermutung, dass Sergio den vorgetragenen Text auf diegetischer Ebene aus einem Buch vorliest. Aus Perspektive der Intermedialitätsforschung ist von einer Medienkombination zu sprechen, in der ein eigenständiger literarischer Text in die Diegese miteinbezogen wird und mit Archivaufnahmen kombiniert wird.

Dadurch wird die Identifikation mit Sergio erschwert, da der/die Betrachter_in nicht erkennen kann, ob Sergio nun seine Sichtweise wiedergibt oder aus einem Buch vorliest. Es ist nicht klar, ob Sergio als *actor* oder *voyant* auftritt, also ob er aktiv sein Leben gestaltet oder ob er Betrachter seiner Umgebung ist, so wie dies im Neo-Realismus der Fall ist. Aktiv agierende Protagonist_innen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und animieren dazu sich mit ihnen zu identifizieren. Bei Sergio, der seine Gedanken aus Büchern vorliest, ist dies nicht der Fall.

Es folgen Filmaufnahmen von der Gerichtsverhandlung, in der sich Ramón Calviño für seine Taten verantworten muss. Aus den Berichten geht hervor, dass diese Taten bereits vor der Invasion begangen worden sein müssen. Es handelt sich um Akteure des Batista-Regimes, das mit der Revolution 1959 endete. Mehrere Menschen sagen gegen den “*torturador*” aus und schildern, teils unter Tränen, was ihnen oder ihren Angehörigen angetan wurde. Calviño nickt dabei und lächelt zu den Vorwürfen.

¹⁹⁴ León Rozitchner, *Moral burguesa y revolución*, Obras de León Rozitchner (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2012).

¹⁹⁵ “*Aisladamente Calviño es un criminal que hasta a los mismos burgueses causa horror y desprecio. Pero fue solicitado por la misma burguesía para cumplir su tarea, conformado dentro de ella, y vuelve con ella para recuperar nuevamente esa función esencial que antes cumplía. Calviño, como asesino, era aquel individuo al cual una colectividad le había señalado las tareas más miserables, pero necesarias, de su sistema de existencia: él estaba en relación inmediata con la muerte y la tortura, porque el sistema requería esas muertes y torturas.*” Rozitchner.

„Esta es la bata que me puso. Aquí tiene sangre todavía, porque me dio una bateada en el vientre y tuve una hemorragia.” (Sequenz 4 [00:20:57])



Abbildung 14 Maria Elena sagt gegen Ramón Calviño aus 00:21:10

Diese Aussage kann Maria Elena zugeordnet werden.¹⁹⁶ Aus den veröffentlichten Protokollen der Anhörungen lässt sich der Tag des Prozesses ablesen, an dem Maria Elena gegen Ramón Calviño ausgesagt hatte. Dabei handelt es sich um den 22. April 1961.¹⁹⁷ Diese Information soll verdeutlichen, dass es sich um reale Ereignisse handelt, die hier verarbeitet werden, und deren Ursprung auch 58 Jahre später mit etwas Recherche-Aufwand zurückverfolgt werden kann. Im Jahr 1968 kann davon ausgegangen werden, dass diese Bilder und Aufnahmen noch im kollektiven Gedächtnis präsent sind und ein Großteil des kubanischen Filmpublikums sich an die Szenen erinnert:

“De mí. Delante de mí lo mataste a tiro y después te reíste de cómo se muriera. Dime que no, Dime que no es verdad que después que mataste a Morua, a los nueve días me pusiste a preso. Te sentaste a contarme como lo habías matado. Dime que no. Dímelo Calviño.” (Sequenz 4 [00:21:30])

Eine weitere Frau beschuldigt Calviño einen Mann vor ihren Augen erschossen zu haben. Auf visueller Ebene wird dieser Teil aus unterschiedlichen Archivaufnahmen aus der Zeit der Batista-Herrschaft zusammengeschnitten, durch Aufnahmen auf denen hohe Militäranghörige konfiszierte Waffen inspizieren, Fotografien von Festgenommenen hinter Gittern, danach Gefangene auf deren nackten Oberkörpern die Folgen der Folterungen

¹⁹⁶Vgl. Gutiérrez Alea und Desnoes, *Memories of Underdevelopment*, 46.

¹⁹⁷ Leovigildo Ruiz, *Diario de una traición. Cuba 1961* (Miami: Liberia Cervantes, 1972), 87, <http://www.latinamericanstudies.org/book/Diario-Traicion-1961.pdf> [abgerufen am 28. 4. 2019].

sichtbar sind und schließlich Fotografien von Toten in den Straßen. Es folgt ein harter Schnitt (Sequenz 4 [00:21:55]). Mit Hinterlegung von Trommelgeräuschen sieht man eine Verfolgungsjagd in den Straßen Havannas und Straßenkämpfe zwischen Polizisten und Demonstranten. Danach folgt eine Ballveranstaltung, bei der ein großbürgerlicher Lebensstil gefeiert wird. Dazu erklingt wieder die Stimme Sergios:

“En todas las sociedades capitalistas existe a disposición de la burguesía este mismo tipo de hombre encargado de tan singular función. Pero en la división de trabajo moral, el asesino reclutaba, permite por otra parte la existencia de aquellos que no están en contacto directo con la muerte y ellos pueden sustentar como individuo separados sus armas limpias.” (Sequenz 4 [00:21:59])

Danach erscheinen die Akteure, die zu Beginn der Sequenz einzeln mittels Standbild vorgestellt wurden, ein weiteres Mal. Jetzt befinden sie sich vor Gericht und versuchen sich von den Vorwürfen der Folter und des Mordes zu befreien, in dem sie beteuern, selbst nie an den Grausamkeiten beteiligt gewesen zu sein.

[Funcionario diletante]: “Yo hablo por mí, y por los individuos que piensan en mí. Quizás seamos menos. No hablo por Ventura¹⁹⁸ ni por los choferes de Ventura, ni por una serie de gente miserable a que ustedes me han nombrado. Ni conozco a Calviño. A mi sinceramente lo que me interesaba es vivir mi vida.” (Sequenz 4 [00:22:26])

Danach gibt uns die Erzählstimme noch einen Hinweis, wie die folgenden Aussagen richtig zu werten sind:

“Todos aparecen como elementos dislocados de un sistema global que nadie asume completamente.” (Sequenz 4 [00:22:40])

Es folgen die übrigen ausgewählten Akteure, welche sich alle von den Geschehnissen distanzieren. Hier fällt auf, dass wieder auf die Darstellung mit Standbildern zurückgegriffen

¹⁹⁸Anm.: Esteban Ventura Novo – Chef der Geheimpolizei unter Batista und bekannt für seine grausamen Verhörmethoden. Vgl.: Pedro A. García, „The white-suited hired assassin“, *Latinamerican Studies*, 2001, <http://www.latinamericanstudies.org/cuba/ventura-granma.htm>.

wird und die Worte der Beschuldigten getrennt von den Abgebildeten erscheinen. Lediglich Calviño wird durch Videoaufnahmen gezeigt.

[Sacerdote]: “Ustedes parecen que si quisieran a mí a inculpar. En que yo soy el causante de la invasión o de todas esas cosas. Yo quiero insistir que mi misión ha sido puramente espiritual. Ni he manejado un arma, ni antes ni después. Ahora lo que uno esté metido en una conspiración no tiene que decir que sea conspirador.” (Sequenz 4 [00:22:52])

[El hombre de la libre impresa]: “Bueno en principio lo decía a Usted que yo era una persona perfectamente apolítica toda mi vida. Nunca he tenido nada que ver con ningún partido político.” (Sequenz 4 [00:23:12])

[El filósofo]: “Y en segundo lugar la responsabilidad (...) con la actuación personal de Calviño.” (Sequenz 4 [00:23:22])

Der Pfarrer verweist darauf, dass er nur als Geistlicher beteiligt war und meint, dass man nicht zwingend Verschwörer sei, nur weil man in eine Verschwörung verwickelt ist. Der Geschäftsmann betont, dass er nie politische Ambitionen hegte und der Philosoph distanziert sich von Calviño und dessen Taten.

“Cada uno se remite a su propia individualidad cuando quiere alejarse de la miseria general que la contamina. Todos se sumergen en el grupo cuando tienen que ocultar su propia responsabilidad y contaminan entonces sin empacho a los otros.” (Sequenz 4 [00:23:28])



Abbildung 15 Die Gefangenen des Playa Giron [00:23:25]

Während dieses Satzes werden Aufnahmen der Gefangenen gezeigt, die in weißen T-Shirts sitzend auf ihre Anhörung warten. Die Aufnahmen zeigen den Rücken und Hinterkopf. Dabei wird in das Bild hineingezoomt, als würde die Kamera versuchen, jemanden zu identifizieren. Doch die Gruppe schützt das Individuum. Es folgt die Aussage Calviños, dass er nicht alleine verantwortlich sei, und es eine Gruppe gewesen sei, und jetzt er alleine angeklagt sei. Die Erzählstimme Sergios übernimmt wieder und leitet die Interpretation des Gesehenen und Gehörten:

“Pero en ningún caso de los considerados hubo una reivindicación de la verdadera relación dialéctica entre individuos y grupo. Los de más individuos que llegaron con Calvino en la invasión no se reconocen en el sistema que los implica ni en sus actos. En las cuentas del latifundista de Freyre, en las extremaunciones del sacerdote Lugo, en las razones depuradas del filósofo Andreu, en las reasentillas y el libro del diletante Rivero, en la democracia representativa de Varona. Quién pudiera ver directamente la muerte que a través de ellos expandía por Cuba. La muerte por hambre, por enfermedad, por tortura, por frustración.” (Sequenz 4 [00:24:07])

Hier wird nochmals deutlich was die Aussage und die Funktion der verwendeten Aufnahmen ist. Es soll auf die Wechselwirkung zwischen Gruppe und Individuum hingewiesen werden. Auch die Aufnahmen der jungen Männer in weißen T-Shirts unterstützten diese Darstellung.

5.2.5.2 Ursprung und Funktion des Archivmaterials

Bei dem oben behandelten Archivmaterial dürfte es sich zum Teil auch um Aufnahmen aus der Dokumentation „*Muerte al invasor*“ von Santiago Alvarez und Gutiérrez Alea handeln. So findet sich im Werk „*Cine cubano de los sesenta*“ von García Borrero ein Verweis darauf, dass Gutiérrez Alea und sein Team während der Invasion vor Ort waren, um Material für eine Dokumentation zu sammeln.

“Dos días después desembarca en Plaza Girón la Brigada 2506, comandado por José Pérez San Román, pero el sueño de invadir la Isla con el respaldo del pueblo dura apenas 72 horas, como bien lograron revelar las imágenes tomados por Gutiérrez Alea (director), Julio Simoneau

(camarógrafo) y Pablo Martínez (camarógrafo) para el documental *Muerte al invasor*, quienes se habían desplegado con sus cámaras hacia la zona.”¹⁹⁹

Es sind ebendiese Aufnahmen, die im Dokumentarfilm „*Muerte al invasor*“ gezeigt wurden, die Gutiérrez Alea sieben Jahre später noch einmal verwendet. Obwohl die Bilder dieselben sind, hat sich aber die Aussage, die damit getätigt wird, verändert. 1961 waren die Bilder mit sozialistischer Musik hinterlegt und die martialische Erzählstimme heizte die Stimmung zusätzlich auf. Sieben Jahre später nützt „Titón“ die Bilder hingegen nicht um den äußeren Feind zu dämonisieren, sondern um auf die Ursachen hinzuweisen, welche auf Kuba selbst zu finden sind.

Besonderer Fokus sollte auf die Aufnahmen gelegt werden, mit denen die Sequenz beginnt. Die Bilder sind ebenfalls der Dokumentation „*Muerte al invasor*“ entnommen. Diese sind mit einer Musik hinterlegt, die an US-amerikanische Gangsterfilme erinnert, dazu erklärt die Erzählstimme:

“vestidos con el uniforme camuflaje de las fuerzas armadas yankees, patrocinados por los yankees y casi yankees ellos mismos los exmilitares batistianos, los herederos de los milionarios, terratenientes, politiqueros corrompidos, los mercenarios no tienen moral para resistir el empuje del pueblo”²⁰⁰

Die Aufzählung der einzelnen Akteure, die sich an dieser Invasion beteiligt hatten, findet sich auch in der analysierten Filmszene wieder. Jedoch ist die Situation unaufgeregt dargelegt und fokussiert sich auf die genannte Dialektik zwischen Gruppe und Individuum, indem abwechselnd Einzelpersonen gezeigt werden und namentlich genannt werden, wonach diese wieder in der Gruppe verschwinden können. Die beiden Darstellungen haben eine konträre Wirkung. Während bei „*Muerte al invasor*“ der Feind als von außen kommend dargestellt wird, werden die selben Aufnahmen verwendet, um bei „*Memorias del subdesarrollo*“ einen Feind aus dem Inneren zu definieren. Ein Feind, der wieder aus der kubanischen Gesellschaft selbst hervorgehen würde, sollte die Revolution scheitern und das bürgerlich-kapitalistische System zu seiner Macht zurückkehren.

¹⁹⁹ García Borrero, *Cine cubano de los sesenta*, 68.

²⁰⁰ Aus der Dokumentation „*Muerte al invasor*“ [0:08:16 -0:08:50]

Stephan Hart bezeichnet die Einbettung von Dokumentationsmaterial in diesem Film als die Weiterentwicklung der neo-realistischen Ästhetik und verweist auf die ‚Historisierung des Narrativs‘.

„Thus Titón began evolving a new type of cinematic discourse in which documentary footage could be integrated into the fictional narrative of a feature film. The aim was to intensify and enhance the sense of the historicism of the narrative; it was a new technique absent from the original neo-realist formula, but which went in the same historicizing direction.“²⁰¹

Somit können der Verwendung von Dokumentationsmaterial im Film mehrere Funktionen zugeschrieben werden. Dazu zählt die historische Kontextualisierung. Das bedeutet, dass die fiktive Erzählung in einen historischen Rahmen eingebettet wird und dieser mithilfe der Archivbilder inszeniert wird. Die gewählten Archivbilder sind auf jeden Fall emotional aufgeladen, da sie einen gravierenden Einschnitt innerhalb der kubanischen Geschichte behandeln. Verstärkt wird diese Emotionalität die den Bildern anhaftet durch die Intention die zu deren Produktion geführt haben. Es geht darum, die Invasoren als von der USA gesteuerte Feinde des kubanischen Volkes darzustellen und die Revolution als einziges legitimes Mittel gegen die Verbrechen des Batista-Regimes zu positionieren. Durch die Einflechtung der Aufnahmen wird diese Position einerseits reproduziert, andererseits an die aktuelle Situation adaptiert. Die Dialektik zwischen Gruppe und Individuum wird in den Vordergrund gerückt. Damit werden, wenn auch nicht direkt, ähnliche Phänomene innerhalb der revolutionären Gesellschaft thematisiert, die als Massenbewegung diese Dialektik gleichermaßen zeigte.

Auch Sergio befindet sich in einem dialektischen Verhältnis zu der kubanischen Gesellschaft. Er will Teil der Revolution sein, fühlt sich aber gleichzeitig in ihr gefangen. Inszeniert wird dies immer wieder durch Sergios Wohnung. Darin bezieht er seinen Aussichtspunkt in sicherer Distanz zur übrigen Bevölkerung.

Dieses Motiv zieht sich durch den Film und beschäftigt Sergio unentwegt. Der Bruder Elenas kritisiert ihn, indem er ihn von einer Gruppe isoliert. „*No hables, como si fueras revolucionario*“ (Sequenz 9 [01:17:57]). Auch Elena zeigt ihm mit der Aussage, „Tú, no

²⁰¹ Hart, „From Realism to Neo-Realism“, 254.

eres ni revolucionario, ni gusano. No eres nada“ (Sequenz 6 [00:39:00]) seinen Platz in der Gesellschaft, wenn er sich zu keiner Gruppe bekennt. Ein weiteres Beispiel für die komplizierte Situation Sergios ist das Gespräch mit den Beamten, die Sergios Wohnung vermessen. Als „ex-propietario“ [Sequenz 8 [01:11:32] wird seine Zwischenposition verdeutlicht.

5.2.6 Klassische Gemälde als intermediale Referenzen

Eine zusätzliche Bedeutungsebene eröffnen die zahlreichen Gemälde, welche in Sergios Wohnung an der Wand hängen und mehrmals bewusst in den Fokus gerückt werden.



Abbildung 16 Gemälde in Sergios Wohnung [01:30:24]

Auffallend ist dies besonders im Fall des Gemäldes „La nascita di Venere“²⁰² (Sequenz 5 [00:26:28]) von Sandro Botticelli aus dem Jahr 1486, sowie einem Gemälde auf dem eine weibliche Gestalt zu sehen ist, die einen abgetrennten Kopf und ein Schwert trägt (Sequenz 9 [01:30:24]). Da von diesem Gemälde nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen ist, lässt es sich nicht eindeutig zuordnen, welche mythologische Szene hier dargestellt wird. Vermutet werden kann jedoch, dass es sich entweder um die Darstellung Salomes handelt, die Stieftochter des Tetrarchen Herodes Antipas, welche den Kopf des Johannes des Täufers in Händen trägt, oder aber um Judit, welche den assyrischen Feldherrn Holofernes ermordete.

In beiden Fällen handelt es sich um biblische Erzählungen, welche über Jahrhunderte hinweg in zahlreichen Gemälden dargestellt und in Opern und Theateraufführungen inszeniert

²⁰² Anm.: „Die Geburt der Venus“

wurden und sich damit zu bekannten Erzählmustern etablierten. Die Erzählungen haben auch das gleiche Erzählmotiv: eine Frau, die aufgrund ihrer körperlichen Reize eine Gefahr für die Männer darstellt und diese letztendlich tötet beziehungsweise töten lässt. In der Geschichte der Judit von Betulia beschützt diese ihre von einem assyrischen Heer belagerte Heimatstadt, indem sie nachts in das Lager des feindlichen Feldherrn Holofernes eindringt, ihn, in Erwartung einer Liebesnacht leicht zu täuschen, von seinen Dienern isoliert und ihm den Kopf abschlägt, nachdem sie ihn mit Wein betrunken gemacht hatte.²⁰⁴

In der zweiten Erzählung hingegen sitzt Johannes der Täufer bereits im Gefängnis. Von ihm geht also keine Gefahr aus. Dennoch will die Mutter der Salome seinen Tod. Nachdem Salome für Herodes Antipas getanzt hatte, willigte dieser ein, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Salome wünschte sich auf Drängen ihrer Mutter den Kopf des Täufers.²⁰⁵ Zu beiden Erzählungen finden sich Parallelen im vorliegenden Film. Da durch die Auswahl des Bildausschnittes auch nicht festgestellt werden kann, welche Szene dargestellt wird, lässt dies einen breiten Raum für Interpretationen. So kann Sergio als Gefangener in seinem Turm gesehen werden, der darauf wartet, dass sein Kopf gefordert wird; oder aber als glücklich Verschonter, der gerade noch seinem Schicksal entronnen ist, nachdem er den Reizen einer jungen Frau verfallen war und diese gemeinsam mit ihrer Familie versucht hat ihn zu Fall zu bringen. In beiden Fällen kann jedoch höchstens von einer symbolischen beziehungsweise sozialen „Enthauptung“ die Rede sein, da sie nicht sein physisches Überleben gefährdet, wohl aber sein soziales Überleben.

Das wiederkehrende Motiv der Taufe im Fluss könnte als zusätzliche Anspielung auf die Erzählung der Salome gedeutet werden. Sergio phantasiert darüber Frauen im Fluss zu taufen und erregt sich dabei an den durch das Wasser transparent gewordenen, weißen Kleidern der Frauen, die an deren Körpern kleben. Wird diese Interpretation weiterverfolgt, ist darin eine Profanierung von sakralen Ritualen zu sehen und damit eine Entzauberung von Religion, in weiterer Folge eine Entweiheung oder auch Respektlosigkeit gegenüber der Ehre des weiblichen Körpers beziehungsweise der Frau, wie sie auch von Elenas Eltern kritisiert

²⁰⁴ Vgl. Andreas Angerstorfer, „Holofernes“, in *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (Deutsche Bibel Gesellschaft, 2008), <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/21466/> [abgerufen am 23. 4. 2019].

²⁰⁵ Vgl. Susanne Luther, „Salome“, in *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (Deutsche Bibel Gesellschaft, 2010), <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/53939/> [abgerufen am 23.4. 2019].

wird. Eine Frau hätte als Jungfrau vor dem Altar zu erscheinen und diese Ehre könne nur durch die Eheschließung wiederhergestellt werden.

[Mutter von Elena]: Las guajiras tienen que llegar al altar de vírgenes. Esto es llevar al matrimonio. (Sequenz 9 [01:17:50])

[Vater von Elena]: Si no te casas con ella, te mato. (Sequenz 9 [01:17:58])

Aufgelöst wird diese Phantasie durch das Zeigen von Photographien, welche die Taufe selbst in den Hintergrund stellt und stattdessen die zahlreichen Zeugen zeigt, die diesem Ereignis beiwohnen. Zum einen wird durch diese Öffentlichkeit die Intimität und Romantik zerstört, die Sergio ihr zugesprochen hätte, zum anderen thematisiert sie die Kontrollfunktion, die die Zeugen ausüben, um die Entzauberung ihrer religiösen Rituale zu vermeiden. Damit wird auch wieder auf die komplexe Beziehung zwischen Individuum und Gruppe eingegangen, die sich als zentrales Motiv durch den ganzen Film zieht.

Auf diese umstehenden Zeugen wird noch ein weiteres Mal Bezug genommen. Das Gemälde, das die Geburt der Venus zeigt, dient in erster Linie als Auslöser für die abschweifende Phantasie Sergios (Sequenz 5 [00:26:08]). Als dieser vor seinem Schreibtisch sitzt und seine Haushälterin die Wohnung putzt, beginnt Sergio über den nackten Körper der auf Papier gedruckten Venus zu streichen. Entscheidend ist jedoch, dass nur ein kleiner Ausschnitt des Bildes gezeigt wird und die restliche Szenerie des Gemäldes mit den zahlreichen Umstehenden nicht ersichtlich ist. Damit wird das Bild in einen erotischen Kontext gesetzt, dem es als Gesamtbild nicht entsprechen würde.

Dem Tagtraum werden zum Teil andere Eigenschaften und Ursachen zugeschrieben als dem klassischen Träumen während des Schlafens. So benennt Uwe Gaube neben der Wunscherfüllung weitere „Wirkungsweisen“, die im Besonderen den Tagtraum betreffen. Darunter finden sich „Kompensation von Frustrationen, Vorbereitung auf die Realität“ sowie „Konfliktbewältigung, Verdrängungsvorbeugung, Stabilisierung des seelischen Gleichgewichts, etc.“²⁰⁶

²⁰⁶ Uwe Gaube, *Film und Traum: zum präsentativen Symbolismus* (München: w. Fink, 1978), 69.

Weiters verweist Gaube auf die Dissertation „Der Tagtraum“ von Hedwig Katzenberger²⁰⁷, in der die Psychologin den Tagtraum als „nicht nur inhaltlich, sondern auch formal als Urform der literarischen Gestaltungen des Romans, des Theaterstücks, der Erzählung“ definiert.“²⁰⁸

Die Darstellung Sergios, der versucht als Schriftsteller seine Betrachtungen der kubanischen Gesellschaft festzuhalten, verliert sich in seinen Tagträumen, in denen verschiedene Erzählungen, Erfahrungen, aktuelle Eindrücke und Gefühlsregungen miteinander verschmelzen. Dieser Prozess, den Gutiérrez Alea bildlich verewigt hat, ist folglich der kreative Prozess, der durch kollagenhafte Verschmelzung unterschiedlicher, intermedialer Eindrücke entsteht.



Abbildung 17 Geburt der Venus [00:26:33]

Damit nutzt „Titón“ die Gemälde einerseits um Gefühle zu verstärken. Der abgetrennte Kopf des Holofernes beispielsweise dient der Verdeutlichung der Ausweglosigkeit, in der sich Sergio befindet, eingesperrt in einem sicheren Refugium ohne Entkommen. Andererseits wird durch die Darstellung eines kleinen Ausschnitts die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die Wahrnehmung einer Situation abweichen kann, wenn nicht das Bild in seiner Gesamtheit erfasst wird. Durch das Ausblenden der Umstehenden wird aus einem sakralen

²⁰⁷ Hedwig Katzenberger, *Der Tagtraum. Eine phänomenologische und experimentelle Studie* (München 1969)

²⁰⁸ Hedwig Katzenberger zitiert nach Gaube, *Film und Traum*, 70.

Moment wie der Geburt einer Göttin beziehungsweise bei der Taufe von Noemi ein erotischer Moment.

5.2.7 Zusammenführung

Sergio tritt zwar als Erzähler auf und der/die Zuseher_In nimmt die erzählte Welt durch die Augen Sergios wahr, dennoch fällt es schwer, sich mit Sergio zu identifizieren. Obwohl er sympathische, selbstkritische Charakterzüge zeigt, die dies erleichtern würden, überwiegt immer wieder die Abscheu und das Unverständnis, wie arrogant und überheblich Sergio mit seinen Mitmenschen umgeht. Gutiérrez Alea begründet das selbst mit der Aussage „el espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos“²⁰⁹. Darum wird Sergio abwechselnd als widerwärtiger Macho und arroganter Bourgeoise gezeigt, und dann wieder als demütiger Beobachter und belesener Intellektueller, als Berichterstatter der Veränderungen aus seinem Beobachtungsturm wahrnimmt und dann wieder als Gefangener, der zu spät erkennt, dass es aus seinem Refugium kein Entkommen mehr gibt.

Der Film rechnet mit Kuba ab. Auf gesellschaftlicher wie auf politischer Ebene wird alles kritisiert, was sich in der kurzen Zeit darstellen lässt. Die Kleingeistigkeit und der Opportunismus der einfachen sozialen Schichten, die beispielsweise durch Elena repräsentiert sind, wird gleichermaßen verachtet wie die Überheblichkeit und Arroganz der Menschen, die Kuba verlassen haben um ihren persönlichen Wohlstand halten zu können, wie dies im Fall von Pablo oder Sergios Ex-Frau der Fall ist. Für einen enteigneten „ex-propietario“, der sich freiwillig entscheidet auf Kuba zu bleiben, scheint kein Platz zu sein in diesem Kuba, das sich noch selber finden muss, einem Kuba, das sich durch Widersprüchlichkeiten auszeichnet, wenn die körperliche Freizügigkeit auf rigide, katholische Sexualmoral stößt.

Das Aufzeigen derartiger Widersprüche kann als die zentrale Funktion dieses Films gesehen werden. Es ist eine dialektische Annäherung an eine den Idealvorstellungen entsprechende revolutionäre Gesellschaft. Auch die Verwendung der Archivaufnahmen folgt dieser

²⁰⁹ Gutiérrez Alea zitiert nach: García Borrero, „Dialéctica del espectador de Gutiérrez Alea“.

gesellschaftsbildenden Funktion. Durch das Wiederauffrischen der Erinnerung, der Aktualisierung der Feindbilder, lässt sich ein einendes Ganzes leichter finden. Dabei handelt es sich um die kollektive Identität, die ständigen Veränderungen unterworfen ist.

Die Bilder der Gerichtsverhandlungen zeigen, dass die Verbrechen des Batista-Regimes sich leicht wiederholen könnten, da jede bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft diese Strukturen schafft, die es braucht um Folter und Mord zu legitimieren. Der einzige Schutz liegt in einer neuen Gesellschaft, die diese Arbeitsteilung in geistige und körperliche Arbeit nicht vornimmt, und dadurch den ewigen Eliten ermöglicht, sich von jeder Schuld freizusprechen, da sie nicht selbst aktiv an den Morden beteiligt waren. Denn der wahre Feind, so ist die Adaption des Dokumentationsmaterials zu lesen, ist nicht wie im Jahre 1961 die USA. Der Feind, der auf Kuba so viel Schaden und Leid verursacht hat, ist die eigene bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft, die es zu verhindern gilt. Dazu braucht es eine Revolution die sich ständig selbst kritisiert und sich durch die Widersprüche selbst weiterentwickelt.

„Thirty years after the film's release, Sergio's inability to integrate into the Revolution may be read as an ill-fated strategy of resistance—resistance to think in slogans and resistance to accept a revolutionary master narrative that justifies the exile of one-tenth of the Cuban population and the state's monopoly of knowledge. Sadly, Alea's fears of a fossilized Revolution have become a reality, a fact caused as much by external factors as by Castro's insistence that political pluralism is somehow separate from the Revolution's project of social and economic justice.“²¹⁰

Abgesehen von der politischen Aussage der gezeigten Bilder erfüllen die Archivaufnahmen im Film die Funktion der Verschränkung von Realität und Fiktion. Es werden mehrere Meta-Ebenen erzeugt, indem unterschiedlichen Quellen miteinander vermischt werden. Zusätzlich lässt sich auf diese Weise das erste Mal die Problematik vorstellen, die als Motiv des Films zu sehen ist. In der Sequenz wird es als die dialektische Beziehung zwischen Gruppe und Individuum bezeichnet.

Die Thematisierung mithilfe der Archivaufnahmen schafft dazu die vorerst nötige Distanz. Am Ende des Films, wenn Sergio über die breite unbefahrene Straße geht wird deutlich, dass

²¹⁰ Schroeder, *Dialectics of a Filmmaker*, 58.

es in der gezeigten Problematik auch um Sergio und dessen dialektische Beziehung zur kubanischen Gesellschaft geht:

“Tú no tienes nada que ver con esa gente. Estás solo. En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida. La gente no es consecuente. Pero tu recuerdas muchas cosas, recuerdas demasiado. ¿Dónde está tu gente, tu trabajo, tu mujer? No eres nada...nada...estás muerto. Ahora empieza, Sergio, tu destrucción final.” (Sequenz 9 [01:04:48])

6 Conclusio

Das kubanische Kino nimmt in mancherlei Hinsicht eine Sonderposition ein. Speziell die künstlerische Freiheit, die kubanischen Filmemachern zugestanden wurde, überrascht vor dem Hintergrund der politischen Situation in den Jahren nach der Revolution. Der Ausspruch Fidel Castros 1961 gilt als wegweisend und markiert die Geburtsstunde des kontroversen kubanischen Kinos: „Innerhalb der Revolution alles, gegen die Revolution nichts“²¹¹

Während die politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeiten gestoppt wurden, verweilen die kubanischen Kulturschaffenden im selben kulturellen Diskurs. Diese Vielzahl an kulturellen Einflüssen und die Position zwischen zwei Welten, sowohl geographisch als auch politisch, erforderte die Schaffung einer eigenen neuen Identität. Zusätzlich sollte die Abgrenzung zu den 50er Jahren einen radikalen Bruch darstellen, und allen Einflüssen, die mit dem verhassten Batista-Regime in Verbindung gebracht wurden, möglichst nachhaltig und konsequent entgegengewirkt werden. Daher mussten die Bezugsmedien bewusst ausgewählt werden und die Spuren, welche die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft der 50er Jahre hinterlassen hatte, verwischt werden.

Diese Funktion lässt sich in beiden Filmen feststellen. Sie stellen Kollagen dar, aus früheren Filmen, bekannten Texten oder Narrativen, Archivmaterial oder Aufnahmen aus bereits veröffentlichten Dokumentationsfilmen, die neu kontextualisiert und in Form eines Filmes präsentiert werden. Kulturelle Güter, die als wichtig und wertvoll gelten, werden auf diese Weise aktualisiert und in Erinnerung gerufen.

„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Aufnahme und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs Intersubjektivität setzt sich Intertextualität“²¹²

²¹¹ Fidel Castro zitiert nach Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*, 1982, 70.

²¹² Julia Kristeva zitiert nach Rolf Klopfer, „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie“, in *Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, hg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1 (Tübingen: Stauffenburg, 1999), 28.

Der Ursprungstext wird mit dem Verweis mitrezipiert und kann als Subtext, Metatext oder Hypertext die Bedeutung des Dargestellten ergänzen, persiflieren oder auch konterkarieren. Damit können versteckte Botschaften verbreitet werden, die nur jene begreifen können, die auch das nötige Wissen haben, um die Verweise zu erkennen und richtig zu deuten.

Dies ist im Fall der Aufnahmen zu sehen, welche unter anderem aus dem Dokumentarfilm „Muerte al invasor“ stammen und die von Gutiérrez Alea in seinem aktuellen Film mit der Rahmenhandlung verwoben wurden. Eine Funktion dieser Technik wird darin gesehen, das komplexe Verhältnis eines Individuums zur Gruppe, beziehungsweise der Gesellschaft, darzustellen. Da der/die Zuseher_in zu den Personen auf den Aufnahmen eine meist ablehnende Haltung einnimmt, kann die Thematik in dieser Sequenz mit größerer Distanz betrachtet werden als im späteren Verlauf, wenn Sergio immer wieder mit der Frage konfrontiert wird und dazu gezwungen wird, sich im sozialen Gefüge Kubas zu positionieren. Eine philosophisch anspruchsvolle Theorie wird auf diese Weise einer breiten Bevölkerungsgruppe nähergebracht.

Bei „Muerte a un burócrata“ haben die intermedialen Bezüge außerdem die Funktion Komik zu erzeugen. Dadurch, dass bekannte Filmszenen kopiert werden und in einen neuen Kontext gesetzt werden kann ihre ursprüngliche Aussage, die immer mitrezipiert wird, entweder verstärkt oder umgekehrt werden und dadurch komische Momente erzeugt werden. Humor verfügt über eine starke identitätsstiftende Wirkung und ist vor allem in Zeiten des gesellschaftlichen Wandels eine wichtige Möglichkeit, Kritik zu äußern. Dieser Humor lindert die Unzufriedenheit und die Kritik schafft in einem weiteren, dialektischen Schritt die Möglichkeit, über Lösungsansätze zu phantasieren. Dieser Humor, der sich auf einer intellektuellen Ebene äußert, da ein großes Wissen vorausgesetzt wird, muss als Aufruf an die gebildeten Eliten gesehen werden, sich am Aufbau des neuen Kubas zu beteiligen.

Den gebildeten Kubaner_innen, die zu dieser Zeit in großer Zahl in die USA emigrierten, wird damit gezeigt, dass trotz wirtschaftlicher und politischer Isolation auf kultureller Ebene Freiheiten existieren, die andernorts undenkbar wären.

6.1 Desiderat

Nicht behandelt werden konnten in dieser Arbeit andere kubanische Filme der 60er Jahre. Hierbei sind zu nennen die Filme „Doce sillas“ (1962), ebenfalls von Gutiérrez Alea, und „Las aventuras de Juan Chin Chin“ (1967) von García Espinosa. Die beiden Filme hätten sich thematisch für eine Vertiefung des Forschungsansatzes geeignet. Beide Filme hätten ein Medium eingebracht, das in den 60er Jahren bereits seinen Zenith überschritten hatte: der Zirkus als Medium hatte den Wettstreit gegen die reproduzierbaren Medien verloren und die Faszination des Films besiegelte für längere Zeit das Schicksal des Zirkus. Dass dieser Zirkus, der durch die Filmindustrie marginalisiert wurde, in zahlreichen Filmen thematisiert wurde, hätte diese Arbeit zwar einerseits komplementiert, hätte andererseits jedoch zu viele Fragen aufgeworfen, sodass im Sinne einer kohärenten Argumentation darauf verzichtet wurde.

Weiters fehlte für eine Analyse der Rezeption des Filmes zum Zeitpunkt seines Erscheinens nötiges Archivmaterial, wozu eine längere Recherche vor Ort, also auf Kuba, nötig gewesen wäre.²¹³

²¹³ Hier ist jedoch auch der Einwand gerechtfertigt, ob ein jahrzehntelanges repressives System, wie es auf Kuba trotz aller künstlerischen Freiheiten dennoch existiert, eine differenziertere Analyse der Rezeption ermöglicht, als durch den Vergleich von Sekundärliteratur, da von der gewünschten Darstellung abweichende Meinungen schnell beseitigt werden können.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärquellen

Gutiérrez Alea, Tomás. *Muerte de un burócrata*, Kuba : ICAICC 1966.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Memórias del subdesarrollo*, Kuba: ICAICC, 1968.

7.2 Sekundärliteratur und Filme

Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft“. In *Gesammelte Schriften. 10,2: Kulturkritik und Gesellschaft. 2: Eingriffe ; Stichworte ; Anhang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Alcàzar Garrido, Joan del, und Sergio López Rivero. *De compañero a contrarrevolucionario: la Revolución Cubana y el cine de Tomás Gutiérrez Alea*. Valencia: Univ, 2009.

Álvarez Pitaluga, Antonio. „Retrospectiva histórica del cine cubano (1959 - 2015)“. *Revista Estudios del Desarrollo Social. Cuba y América Latina* 4, Nr. 2 (2016): 91–108.

Angerstorfer, Andreas. „Holofernes“. In *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibel Gesellschaft, 2008.
<http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/21466/>.

Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017.

Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1996.

Behar, Sonia. *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*. Caribbean studies 24. New York, NY: Lang, 2009.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Bergmann, Ingmar. *Wild strawberries*, Schweden, 1957.

Bidwell Steiner, Marlen. „„Mino/tauramaquia‘Spurensuche eines Wiedergängers der spanischen Kultur“. In *Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas*, herausgegeben von Jörg Türschmann und Matthias Hausmann, 149–62. Göttingen: V&R unipress, 2016.

Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1968.

Borges, Luis. „La casa de Asterión“. actors-studio. Zugriffen 25. April 2019.
http://actors-studio.org/web/images/pdf/jorge_luis_borges_la_casa_de_asterion.pdf.

Buñuel, Luis. *Un chien andalou*, Frankreich, 1929.

- Burchardt, Hans-Jürgen. *Kuba: im Herbst des Patriarchen*. Stuttgart: Schmetterling, 1999.
- „Cameo“. In *Wikipedia*, 2019. [https://de.wikipedia.org/wiki/Cameo_\(Medien\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Cameo_(Medien)).
- Cardozo, Wilson. *Der ewige Kalte Krieg: kubanische Interessengruppen und die US-Außenpolitik*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2010.
- Casetti, Francesco. „Der Stil als Schauplatz der Verhandlung: Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus“. Übersetzt von Vinzenz Hediger. *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 18, Nr. 1 (2009): 129–39.
- Curtiz, Michael. *The egyptian*, USA, 1954.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Sevilla: Mono azul, 2006.
- Estermann, Alfred. *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: Bouvier, 1965.
- Faultstich, Werner. *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink, 2005.
- Felten, Uta. „Buñuels Traumästhetik im karnevalesken Rekurs auf die Récits der Psychoanalyse“. In *Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, herausgegeben von Jochen Mecke und Volker Roloff, 409–23. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- García Borrero, Juan Antonio. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Huelva, 2007.
- . „Dialectica del espectador de Gutierrez Alea“. *Cinecubano La pupila insomne*, 2009. <https://cinecubanolapupilaainsomne.wordpress.com/2009/05/11/dialectica-del-espectador-de-tomas-gutierrez-alea/>.
- Garcia, Pedro A. „The white-suited hired assassin“. *Latinamerican Studies*, 2001. <http://www.latinamericanstudies.org/cuba/ventura-granma.htm>.
- Garncarz, Joseph. „Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität“. In *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, herausgegeben von Jörg Helbig, 244–56. Berlin: E. Schmidt, 1998.
- Gaube, Uwe. *Film und Traum: zum präsentativen Symbolismus*. München: w. Fink, 1978.
- Genette, Gérard. *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.
- Gröne, Maximilian, Rotraud von Kulessa, und Frank Reiser. *Spanische Literaturwissenschaft: eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2012.
- Guevara, Ernesto Che. *Der neue Mensch: Entwürfe für das Leben in der Zukunft*. Übersetzt von Horst-Eckart Gross. 1. Aufl. Weltkreis 300. Wien: Globus-Verl, 1984.
- Gutiérrez Alea, Tomás. „The viewers dialectic“. In *New Latin American Cinem. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, herausgegeben von M. T. Martin, 108–31. Detroit: Wayne University Press, o. J.
- Gutiérrez Alea, Tomás, und Edmundo Desnoes, Hrsg. *Memories of Underdevelopment: Tomás Gutiérrez Alea, Director. Inconsolable Memories: Edmundo Desnoes, Author*. Rutgers Films in Print, v. 15. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- Hagen, Kirsten von. „Charlot und die spanische Avantgarde. Intermediale Aspekte“. In *Intermedia: eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Claudia Hoffmann, 95–115. Bonn: Romanistischer Verl, 2007.
- Hahn, Cory A. „News on Film: Cinematic Historiography in Cuba and Brazil“. The University of Texas, 2016.

- Hart, Stephen M. „From Realism to Neo-Realism to Magical Realism. The algebra of Memory“. *Romance Studies* 30, Nr. 3 (2012): 251–67.
- Hitchcock, Alfred. *The birds*, USA, 1963.
- Wiktionary. Das freie Wörterbuch. „kafkaesk“, o. J.
<https://de.wiktionary.org/wiki/kafkaesk>.
- Korte, Helmut, und Peter Drexler. *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt, 2004.
- Lampugnani, Vittorio Magnago, Hrsg. „Eklektizismus“. In *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hatje, 1998.
- Luther, Susanne. „Salome“. In *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibel Gesellschaft, 2010. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/53939/>.
- Martí, José. *Nuestra América*. Barcelona, 2011.
<http://www.digitaliapublishing.com/a/16619>.
- Morandini, Morando. „Italien. Vom Faschismus zum Neo-Realismus“. In *Geschichte des internationalen Films*, herausgegeben von Geoffrey Nowell-Smith, übersetzt von Hans Michael Bock, 318–27. Stuttgart: Metzler, 1998.
- Müller, Jürgen E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publ, 1996.
- Newmeyer, Fred C. *Safety last*, USA, 1923.
- Oesterle, Günther. „Das Groteskkomische“. In *Komik: ein interdisziplinäres Handbuch*., herausgegeben von Uwe Wirth und Julia Paganini, 35–42. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017.
- Parrott, James. *Two Tars*, USA, 1928.
- Perdomo, Kike. „La historia detrás de la canción ‚Boda Negra‘“. *Cubanos Gurú*. Revista cubana, 2017. <https://www.cubanos.guru/historia-la-cancion-boda-negra/>.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- Roloff, Volker, und Jochen Mecke. „Intermedialität im Kino und Literatur der Romania“. In *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, herausgegeben von Jochen Mecke und Volker Roloff, 7–23. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- Rozitchner, León. *Moral burguesa y revolución*. Obras de León Rozitchner. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.
- Rucht, Dieter. „Lassen sich personale, soziale und kollektive Identität sinnvoll voneinander abgrenzen?“ Herausgegeben von Ansgar Klein. *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 24, Nr. 4 (2016): 26–30.
- Ruiz, Leovigildo. *Diario de una traición. Cuba 1961*. Miami: Liberia Cervantes, 1972.
<http://www.latinamericanstudies.org/book/Diario-Traicion-1961.pdf>.
- Sauerland, Dirk. „Dialektischer Materialismus“. In *Gabler Wirtschaftslexikon*. Springer Gabler, 19. Februar 2018.
<https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/dialektischer-materialismus-29032/version-252652>.
- Scheichl, Sigurd Paul. „Polemik“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*., herausgegeben von Jan-Dirk Müller, III P-Z:117–20. Berlin, 2003.
- Schlappner, Martin. *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus*. Zürich: Origo Verlag, 1958.

- Schmeling, Manfred. *Der labyrinthische Diskurs: vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- Schroeder, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. Hoboken: Taylor and Francis, 2014.
- Schumann, Peter B. *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt/Main: K.D. Vervuert, 1982.
- Sica, Vittorio de. *ladri di biciclette*, Italien, 1948.
- Simonis, Linda. „Dialektik“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 111. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001.
- Ternès, Anabel. *Intertextualität: der Text als Collage*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Weiß, Wolfgang. „Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität“. In *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Manfred Pfister, 244–62. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Wiene, Robert. *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Deutschland, 1920.
- Wirth, Uwe, und Julia Paganini, Hrsg. *Komik. ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017.
- Witte, Karsten. „Neo-Realismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story“. In *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, 71–80. Berlin: DE GRUYTER, 1998.
- Wolf, Werner. „Intermedialität“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 284–85. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001.

8 Anhang

8.1 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Schrei eines Friedhofsangestellten [01:17:03].....	46
Abbildung 2 "Momias Tutankamen" [00:34:48]	48
Abbildung 3 Juanchin rutscht auf einer Bananenschale am Dach aus [00:52:15]	49
Abbildung 4 Der Sensenmann [00:12:39]	49
Abbildung 5 Juanchin flüchtet übers Dach [00:52:20]	51
Abbildung 6 Safety last [1:04:05]	51
Abbildung 7 Im bürokratischen Labyrinth [00:47:02]	56
Abbildung 8 Theseus tötet den Minotaurus, aus dem Kunsthistorischen Museum Wien	56
Abbildung 9 Festnahme von Juanchin [01:17:17]	61
Abbildung 10 Das Kabinett des Doktor Caligari [01:10:02].....	62
Abbildung 11 Con los directores del ICAIC [00:33:50]	76
Abbildung 12 Mesa redonda [00:59:40]	80
Abbildung 13 Die Akteure der Invasion [00:20:21 -00:20:41].....	85
Abbildung 14 Maria Elena sagt gegen Ramón Calviño aus 00:21:10	87

Abbildung 15 Die Gefangenen des Playa Giron [00:23:25]	89
Abbildung 16 Gemälde in Sergios Wohnung [01:30:24]	93
Abbildung 17 Geburt der Venus [00:26:33]	96

8.2 Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit zwei Filmen des frühen kubanischen Kinos. Anhand der Filme „*Muerte de un burócrata*“ (1966) und „*Memoria del subdesarrollo*“ (1968) wird gezeigt, wie vielfältig intermediale Bezüge zu Filmen, literarischen Texten und anderen medialen Produkten eingesetzt werden. Die beiden Filme sind als Kollage zu sehen, indem zahlreiche kulturelle Einflüsse miteinander verwoben werden. Das bezuggebende Medium wird dabei mitrezipiert und prägt die Interpretation des bezugnehmenden Produkts. Wissen ist dabei der Schlüssel zum Verständnis. Wie eine Kollage erscheinen diese Filme nur, wenn der/die Zuseher_in das nötige Wissen hat um die darin mitrezipierten Referenzmedien zu erkennen. Wer diese nicht erkennt oder zuordnen kann, für den bleibt die Vielschichtigkeit dieser Filme verborgen.

Nach der Revolution wird auf Kuba versucht, die Ideale und Ideologien der Revolution – und in späterer Folge auch des Kommunismus – breiteren Bevölkerungsschichten zu vermitteln. Der Film als Massenmedium spielt hierbei eine bedeutende Rolle. So wird mittels unzähliger, öffentlicher Filmvorführungen ein Kanon geschaffen, der für die Entstehung einer kollektiven Identität nötig ist. Das bedeutet, dass wichtige Texte und Narrative aktualisiert werden, um damit den Diskurs zu prägen und letztendlich die Schaffung der revolutionären Gesellschaft intendiert.

Der italienische Neo-Realismus gilt als wichtigster Einfluss für das kubanische Kino. Alle wichtigen kubanischen Filmschaffenden hatten an der Filmhochschule in Rom studiert und nahmen die gelernten Techniken auf, um diese weiterzuentwickeln. Es gibt aber auch eine historische Begründung für diese ästhetische Ähnlichkeit. Der Neo-Realismus entstand nach Ende des Faschismus und thematisierte die Bruchlinien die dieser in der Gesellschaft hinterließ. Eine ähnliche Situation findet sich auf Kuba nach der Revolution. Die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft wird abgelehnt und durch Bilder der Vereinsamung wird die Bedeutung eines neuen Miteinanders propagiert.

Das Kino hatte auf Kuba eine starke politische und gesellschaftsprägende Funktion. Diese Arbeit verdeutlicht, dass Techniken der Intermedialisierung bewusst eingesetzt wurden; einerseits, um Kuba im internationalen Kulturdiskurs zu positionieren und andererseits als Wegweiser für die kubanische Gesellschaft, auf ihrem Weg, sich neu zu erfinden.

8.3 Resumen

El director y guionista cubano Tomás Gutiérrez Alea, también conocido como 'Titón', muestra que sus películas no se pueden medir sólo en términos de su valor de entretenimiento. En cambio, cada película en sí presenta un proceso dialéctico que se expone al destinatario. En particular, las películas de los años 60 pueden competir con las grandes películas de otras naciones cinematográficas. Este trabajo trata de los primeros trabajos del director cubano después de la Revolución. Las dos películas "*Muerte de un Burócrata*" (1966) y "*Memorias del Subdesarrollo*" (1968) ganaron varios premios, e incluso están entre las mejores películas latinoamericanas.

8.3.1 Introducción

Aunque solo han pasado dos años entre los primeros estrenos de las dos películas y provienen del mismo director, tienen sorprendentemente pocas similitudes estilísticas o temáticas. A pesar de esto, ambas películas presentan/se utilizan diversos métodos interesantes de intermedialidad, como poner la película en contexto con textos existentes, películas u otros medios de información. Por lo tanto, la selección realizada no debe considerarse como una comparación. En cambio, las dos películas tientan a describir de manera aditiva el significado de la intermedialidad para el cine posrevolucionario en Cuba.

En los años sesenta, el gobierno de Cuba intentó transmitir los ideales e ideologías de la Revolución, y luego del comunismo, a sectores más amplios de la población. La película como medio de comunicación jugaba un papel importante en este caso. La alfabetización y la educación de la población rural avanzaron, pero la película ofrecía una forma más rápida de crear la deseada nueva consciencia revolucionaria. El 'hombre nuevo', un término acuñado por Ernesto "Che" Guevara, debía emerger de los procesos revolucionarios. Esa nueva sociedad creada precisaba también una nueva identidad cultural. Por este motivo, se necesitaba un nuevo canon de narrativas y narraciones que pudieran proporcionar el marco para una reestructuración de la sociedad cubana posrevolucionaria.

El análisis de las películas disponibles debe complementarse con la presentación de teorías culturales, que se reflejan temáticamente en el texto de la película respectiva. En este contexto, se hace referencia en particular al texto de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", así como a los textos de Bakhtin, que tratan sobre la exploración del Carnaval. Walter Benjamin describe en su trabajo publicado en 1961 el cambio provocado por la película de sonido entre la comprensión del arte y una pérdida del "aura" de una obra de arte que va de la mano con su reproducibilidad arbitraria. Este tema se puede encontrar en "Muerte de un burócrata". En sus teorías de carnaval Bakhtin explica la disolución temporal de las estructuras establecidas. Se puede superar la hegemonía social a través del carnaval e incluso la muerte parece perder su horror bajo la contemplación de carnaval. Pero, el hecho de que la reversión del sistema hegemónico sea de corta duración y la estructura existente sea finalmente aceptada y confirmada por la breve ruptura, es inmanente a la noción del carnaval. Este aspecto debe ser considerado al momento de analizar obras creadas dentro de un sistema autoritario.

8.3.2 Exposición

La intermedialidad extiende la teoría de intertextualidad, que se utiliza para los textos literarios, a un número no especificado de diferentes medios y enfoques artísticos. Pueden ser tanto medios de información como la radio y la televisión, como también la pintura, la música o la fotografía. Esta yuxtaposición de diferentes medios y productos de información tiene la desventaja de que, a través de esta falta de limitación, la intermedialidad se haya convertido en un término colectivo que - debido a su complejidad - debe subdividirse más para utilizarlo en los estudios culturales.

Una forma de estructurar el tema de intermedialidad son las cinco "relaciones" que pueden existir entre los productos respectivos. Se refiere a la "intertextualidad" como una referencia consciente y claramente visible, es decir, una cita o plagio de un texto existente. Está la "Metatextualidad" como referencia o crítica de un texto subyacente que se comenta en lugar de citarse. "Hipertextualidad" se refiere al "uso de un motivo existente", y "arquitectualidad"

describe similitudes a un nivel estilístico percibido como "rasgos genéricos". La quinta forma de relación entre textos es la "paratextualidad", es decir, los elementos textuales que complementan el texto principal. Estos incluyen título, créditos, dedicación, etc. Estos atributos paratextuales pueden completar la historia o contrarrestarla.

La película en sí es una combinación de medios, es decir, la adición de al menos dos sistemas de medios distintos. La película de sonido es una combinación de distintos sistemas de medios, incluyendo elementos visuales y auditivos. Cada uno de estos medios individuales ha traído consigo una tradición, e incluso en el proceso de fusión en un medio híbrido, los medios individuales continúan existiendo como parte de la obra completa. Aparte de la combinación, el cine desarrolló el arte del montaje, el cual tiene también una función narrativa.

El cambio de medios describe la adaptación de un producto utilizando otro medio. Idealmente se aplica en el caso de adaptaciones filmicas de textos literarios. La narración sigue siendo la misma, pero debido a las diferencias técnicas de producción hay inevitablemente desviaciones del texto original. El cambio de medios se considera el subdominio mejor investigado de la intermediación. El análisis científico de las adaptaciones literarias, ya se había establecido en los años sesenta. Las publicaciones de George Bluestone y Alfred Estermann entre otros abordaron el cambio en los medios y los cambios asociados en el área del proceso de producción y recepción mucho antes de que se estableciera el concepto de intermediación.

La tercera subsección incluye el resto de las técnicas intermediales. Son las referencias intermediales. En general, cada producto medial que de alguna manera se refiera a otro producto medial y no se incluya en las dos primeras categorías puede incluirse bajo el término de referencias intermediales.

El análisis sistemático de la película es un intento de estandarizar diferentes enfoques y posibilidades de un análisis de la película. Sin embargo, define más opciones de visualización de las que son útiles para una tesis individual. Por lo tanto, dentro del análisis sistemático de la película se debe hacer una ponderación de algunos aspectos específicos y en cambio se deben excluir otros aspectos para no exagerar el proyecto.

Helmut Korte ha expuesto consideraciones fundamentales en su libro "Introducción al análisis sistemático de películas", las cuales se consideran también en este trabajo. El paso más importante en este caso es la estructuración en cuatro "áreas de investigación". Korte habla de "realidad cinematográfica, realidad de condiciones, realidad de referencia y realidad del efecto". Estas categorías son modales que deben facilitar la estructuración y no son áreas claramente separables.

8.3.3 Contexto

En enero de 1959, los revolucionarios alrededor de Fidel y Raúl Castro se instalaron en La Habana y forzaron la renuncia del antiguo gobernante Fulgencio Batista. Los años anteriores a la Revolución se caracterizaron por represión masiva y corrupción. Incluso las últimas elecciones antes de la Revolución habían sido boicoteadas por la oposición y, además, manipuladas por Batista y no legitimaban su gobierno.

Los Estados Unidos se pusieron en contra de la Revolución porque veían amenazados sus intereses económicos. Durante las últimas décadas, Estados Unidos había tratado a Cuba, como también a otros países latinoamericanos, como territorio propio. Grandes cantidades del área agrícola utilizable y la red ferroviaria estaban bajo el control de las corporaciones estadounidenses. Además, las autoridades estadounidenses temían la expansión del comunismo. Irónicamente Castro no pretendió establecer un modelo comunista frente a la puerta de los Estados Unidos. Pero las políticas aislacionistas de los EE.UU. obligaron a Cuba a acercarse a la Unión Soviética. Consecuentemente los actores revolucionarios, que simpatizaban con las ideas socialistas, fueron respaldados; los moderados reemplazados.

La Revolución y los cambios producidos después de ésta, eran la fuerza impulsora detrás de la industria cultural de Cuba. La película cumplió una tarea especial. Con el apoyo del Estado se amplió y promovió la industria cinematográfica. Los llamados 'cinemobiles', camiones con una pantalla de cine montada en el área de carga, penetraron en las aldeas más remotas para permitir que la población rural participara en el cambio social y cultural. Dado que la tasa de alfabetización era muy baja en estos años, el cine se ofreció como un medio para difundir la ideología revolucionaria y los nuevos ideales. El 24 de marzo de 1959 se fundó el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) que, como institución independiente, disponía de una gran libertad artística y, sin embargo, podía contar con fondos estatales. Se puede encontrar la siguiente oración en la ley que estableció el establecimiento del ICAIC:

“El cine es un arte, un arte moderno reproductor y recreador de ideología, instrumento de poder para la construcción de una hegemonía cultural.”²¹⁴

Las primeras películas de Gutiérrez Alea se caracterizan por una fusión de diferentes géneros cinematográficos. Combinan influencias internacionales de varias décadas creando así su estilo propio. Como Gutiérrez Alea, al igual que García Espinosa y Humberto Solas, estudiaron en la escuela de cine *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Italia, las primeras películas después de la Revolución eran moldeadas por el cine europeo. La obra de los cineastas italianos, especialmente la de Cesare Zavattini, es claramente reconocible en varias películas de Gutiérrez Alea.

²¹⁴Ley No. 169 'La creación del ICAIC' zitiert nach: Antonio Álvarez Pitaluga, „Retrospectiva histórica del cine cubano (1959 - 2015)“, *Revista Estudios del Desarrollo Social. Cuba y América Latina* 4, Nr. 2 (2016): 92

8.3.4 *Muerte de un burócrata*

La película, estrenada en 1966, se caracteriza por su complejidad estilística. Al verla por primera vez y sin haber hecho un análisis histórico solo se nota la mórbida comedia y la crítica de la burocracia. Sin duda es notable que esta crítica del sistema político en la década de 1960 fuera posible y, aparte de eso, fuera financiada por el Estado, pero las características sobresalientes de esta película se esconden debajo de la superficie. Solamente con poca información previa se pueden reconocer numerosas "citas visuales" (*visual quotes*), es decir, referencias intermediales a otras películas en las cuales se organizan algunas escenas individuales de la misma manera. Se trata de una técnica para la cual la película, "Kill Bill" (2003) de Quentin Tarantino fue celebrada. Esta técnica, la fusión de innumerables piezas en un nuevo contexto caracterizan esta película. De esa manera se actualiza los imágenes y textos conocidos. En última instancia, esta técnica se enriquece con referencias a discursos filosóficos, culturales y científicos que influyeron al pensamiento en los años sesenta. Un caso específico se constituye en el discurso sobre 'la reproducción de bienes culturales'. Por un lado, retratado de manera sorprendente por la producción mecánica de bustos que representan a José Martí y, por otro lado, la reproducción de películas conocidas, las cuales son el foco de este trabajo.

Por un lado, a primera vista hace recordar las obras de la comedia estadounidense *Slapstick*. Sin embargo, el final rompe con las expectativas. Representar al protagonista como un asesino y detenerlo con una camisa de fuerza no corresponde a las representaciones anteriores de Laurel y Hardy, Charlie Chaplin o Harold Lloyd u otros protagonistas estadounidenses. En sus obras el espectador/la espectadora solía reconciliarse con un final feliz después de que todo se fracasa y por poco el desastre no se puede evitar. El final de "*La muerte de un burócrata*" hace acordar más bien las historias de Kafka o incluso el final de "*El Gabinete del Doctor Caligari*" (1920) de Robert Wiene. Esto da como resultado una intersección de influencias surrealistas, expresionistas y cómicas lo que no parece ser adecuada para ningún género.

El conocimiento del contexto, tanto histórico como cultural, es la clave para comprender esa narración compleja. Cualquiera de los/las espectadores/as que no puedan reconocer o asignar las referencias intermediales no detectarán la complejidad de "*Muerte de un burócrata*". Las numerosas 'citas visuales' se desprenden de su contexto original y se entrelazan en un nuevo contexto. Esta película aparece como un collage. Pero solo si el espectador/la espectadora dispone del conocimiento necesario para reconocer las indicaciones incluidas en él.

La mezcla de los movimientos artísticos que están detrás de los clásicos del cine agrega un mensaje muy claro. Pueden aislarnos políticamente, pero culturalmente todavía estamos conectados. Este mensaje va dirigido tanto a los Estados Unidos como a las instituciones cubanas.

A pesar de su trágico final, "*Muerte de un burócrata*" es principalmente una sátira grotescamente cómica con numerosos elementos de bofetadas y las ya mencionadas ilusiones humorísticas. Sátira sirve en este contexto como presentación crítica de un estado real por medio de la exageración, la distorsión y las contradicciones. Se define principalmente como una alternativa a la polémica. La distinción se encuentra en este contexto "en el diferente grado de ficción". La polémica apunta más directamente a la confrontación directa con personas reales. En la sátira la persona en cuestión está representada de manera abstracta y no se trata claramente de una sola persona.

Sin embargo, esta crítica no debe ser considerada una crítica del sistema, sino más bien una insatisfacción con aspectos sueltos, mientras se reconocía un acuerdo básico con la Revolución y también con el socialismo. Por lo tanto, la película también debe verse como un mensaje para los gobernantes, quienes propagan una nueva sociedad, pero naufragan con la renovación de la administración. Estas contradicciones se manifiestan en la frase "*Muerte a la burocracia*". Representa la retórica marcial de los revolucionarios que no parece compatible con la realidad política.

La contradicción entre la idea revolucionaria y su realidad también es evidente en el persiflage de los bustos de Martí. Como símbolo de la Revolución la imagen del héroe nacional contrarresta todo lo que propagaba. La representación adicional de la producción

serial, automatizada y las referencias contenidas en el clásico "Modern Times" de Charlie Chaplin hace que esta contradicción sea claramente visible.

8.3.5 *"Memorias del subdesarrollo"*

Esta película, estrenada en 1968, es la película más premiada y reconocida internacionalmente de Cuba. La obra fue creada a base de una novela de Edmundo Desnoes, quien también participó en el guion y a quien se puede ver en la película en una secuencia. Esos cameos del guionista y del director son unos de los aspectos más interesantes de una perspectiva intermedial. En este caso especial se habla de una meta-medialidad porque los dos responsables usan estas escenas para presentar un discurso sobre su trabajo cotidiano en el marco de la industria cultural de Cuba.

Incluso más que en *"Muerte de un burócrata"*, Gutiérrez Alea retoma la estética del neorrealismo italiano y vincula sus ideas de la época en la que estudió cinematografía en Roma con la realidad cubana de aquel momento caracterizada de principios de los años sesenta.

Aunque Sergio aparece como narrador y el espectador percibe el mundo narrado a través de sus propios ojos. Para el espectador/la espectadora es difícil identificarse con él. Aunque muestra rasgos de carácter compasivo y autocrítico que facilitarían esto, prevalece el disgusto y la incompreensión de lo arrogante y dominante Sergio es hacia los demás. Gutiérrez Alea argumenta que *"el espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos"*. Sergio es tanto burgués, machista y arrogante como observador humilde e intelectual inteligente al mismo tiempo. A medida que el/la ponente percibe los cambios desde su torre de observación, vuelve a ser un prisionero que se da cuenta cuando ya es tarde de que no puede escapar de su refugio.

La película se enfrenta a una Cuba de contradicciones tanto a nivel social como político. La mentalidad y el oportunismo de las clases sociales simples representadas por ejemplo por Elena son tan despreciables como la arrogancia de las personas que abandonaron Cuba para

mantener su riqueza personal como en el caso de Pablo. Parece que no hay lugar en aquella Cuba para un "ex-propietario" que decide quedarse en una isla que aún tiene que formarse, una Cuba que se caracteriza por contradicciones cuando la libertad física se encuentra bajo una moral sexual católica y rígida.

La función de los materiales de archivo utilizados es esta construcción de una nueva sociedad cubana. Son partes de diferentes documentales y noticiarios que se usa para contextualizar la narración. De una manera actualizan los hechos históricos y crean el enemigo como un mínimo común. De otra manera esta técnica apoya a otra intención de esa película. Es la confusión entre realidad y ficción. Esta confusión era importante porque Gutiérrez Alea no quiso divertir a los/las espectadores/espectadoras, si no forzar les/las a discutir sobre los temas expuestos. La confusión apoya a este empeño.

Las imágenes muestran las audiencias de la corte cuales condenan los crímenes del régimen de Batista. Al mismo tiempo explicita el mensaje de que, lo que había sucedido fácilmente podría repetirse. Es la sociedad capitalista-burguesa que crea estas estructuras, que legitiman la tortura y el asesinato. La única protección es la creación de una nueva sociedad, que no separa el trabajo mental del físico y, por lo tanto, permite a las élites eternas eximirse de cualquier culpa, ya que no participaban activamente en los homicidios. El verdadero enemigo no son los Estados Unidos, como lo presenta el documental *"Muerte al invasor"* del año 1961. El enemigo es de origen cubano. Es su propia sociedad burguesa-capitalista, "los innumerables hijos de buena familia" que causaron tanta pena entre los cubanos. Esto requiere una revolución que critique constantemente y que sea evolucionada por las propias contradicciones.