



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / title of the Diploma Thesis

„Komik und Komödie im  
kubanischen Film“

verfasst von / submitted by

Sonja Murschenhofer

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 190 353 350

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

Diplomstudium Lehramt  
UF Spanisch  
UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen



## **Danksagung**

Ich möchte mich an erster Stelle recht herzlich bei meiner Diplomarbeitbetreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für ihre ausgezeichnete fachliche Betreuung und ihre positive Energie bedanken, mit der sie nicht nur ihre Lehrveranstaltungen interessant gestaltet, sondern auch ihre StudentInnen für ihre Inhalte begeistert. Erst durch sie bin ich auf das vorliegende Thema gestoßen, das mir durch seine spannende Vielschichtigkeit die Bearbeitung sowie die weitere Vertiefung in einen Sachverhalt erleichtert hat, über den ich zuvor so gut wie nicht Bescheid wusste.

Auch meiner Familie, vor allem aber meinen Eltern, Sigrid und Michael, und meinem Bruder Dominik, gilt ein großer Dank. Meine Eltern waren mir nicht nur eine finanzielle Stütze, vielmehr haben sie mich auch seelisch in harten Zeiten aufgefangen und mich voller Freude auf meinem Weg bestärkt. Sie waren stets bereit, mir ein offenes Ohr zu schenken, gaben mir aber zur gleichen Zeit auch neuen Antrieb und Motivation, wenn es mir daran fehlte.

Mein Bruder Dominik, der seinen Weg seit jeher mit großen Schritten und hartnäckiger Zielstrebigkeit verfolgt, war mir seit meiner Kindheit ein Vorbild, ist jedoch noch mehr zu einem solchen geworden, seit ich mein Studium an der Universität begonnen habe. Einen großen Teil meiner heutigen Zielstrebigkeit, Entschlossenheit und Genauigkeit habe ich mir erst von seiner Brillanz abgeschaut.

Schließlich möchte ich auch meinen Partnerlehrer Jesús und die Schule, an der ich meine Sprachassistentz in Lanzarote machen darf, erwähnen. Nicht nur lerne ich mit Jesús viele neue Dinge für meine persönliche Zukunft, er und der Direktor der spanischen Schule, Juan Pedro, haben mich stets in der Fertigstellung meiner Diplomarbeit unterstützt, mir bei sprachlichen Unsicherheiten Hilfe geleistet und mir sogar die Möglichkeit gegeben, mir meine Unterrichtsstunden so flexibel einzuteilen, dass ich zu wichtigen Besprechungen, sowie zu meiner Diplomprüfung auch während des spanischen Schuljahres nach Österreich kommen konnte.



## Inhalt

|       |                                             |    |
|-------|---------------------------------------------|----|
| 1     | Einleitung .....                            | 7  |
| 2     | Komik.....                                  | 9  |
| 2.1   | Der Komikbegriff.....                       | 9  |
| 2.2   | Die Komödie .....                           | 14 |
| 2.3   | Die Satire.....                             | 17 |
| 2.4   | Die Ironie .....                            | 19 |
| 2.5   | Die Parodie.....                            | 22 |
| 2.6   | Die Farce.....                              | 23 |
| 3     | Methodik .....                              | 26 |
| 4     | Kino in Kuba.....                           | 30 |
| 4.1   | Geschichtlicher Hintergrund .....           | 30 |
| 4.2   | Erstes, zweites und drittes Kino .....      | 32 |
| 4.3   | ICAIC.....                                  | 37 |
| 4.3.1 | Die Zeit von 1959 bis 1989 .....            | 37 |
| 4.3.2 | Kubas ‚Periodo Especial‘ .....              | 39 |
| 4.4   | Zensur und Kommunismus.....                 | 41 |
| 5     | Filmstudie.....                             | 52 |
| 5.1   | Sequenzanalyse 1: El compañero Cándido..... | 53 |
| 5.1.1 | Handlungsebene.....                         | 53 |
| 5.1.2 | Figurenebene.....                           | 54 |
| 5.1.3 | Montageebene .....                          | 61 |

|       |                                                          |     |
|-------|----------------------------------------------------------|-----|
| 5.2   | Sequenzanalyse 2: Nachts am Friedhof.....                | 70  |
| 5.2.1 | Handlungsebene.....                                      | 70  |
| 5.2.2 | Figurenebene.....                                        | 71  |
| 5.2.3 | Montageebene.....                                        | 73  |
| 5.3   | Wiederkehrende Motive und andere Merkwürdigkeiten .....  | 77  |
| 6     | Komikelemente im kubanischen Kino .....                  | 89  |
| 6.1   | Plumper Humor .....                                      | 90  |
| 6.2   | Sex & Nacktheit.....                                     | 98  |
| 6.3   | Manipulation der Erzählebenen.....                       | 100 |
| 6.4   | Geschlechterrollen & Rollenbilder .....                  | 103 |
| 6.5   | Stereotypen und unterschwellige Gesellschaftskritik..... | 110 |
| 7     | Conclusio .....                                          | 113 |
|       | Literaturverzeichnis.....                                | 116 |
|       | Filmographie.....                                        | 119 |
|       | Anhang .....                                             | 120 |
|       | Abstract .....                                           | 120 |
|       | Resumen español.....                                     | 122 |

# 1 Einleitung

Nach der Revolution im Jahr 1959 wird das Medium Film in Kuba immer populärer und nicht nur zur Unterhaltung für die Bevölkerung genutzt, sondern vielmehr auch zur Vermittlung einer bestimmten Ideologie. Mit der Gründung des staatlichen Instituts für Filmkunst und -industrie, ICAIC, kurz nach der Revolution werden sogar neue Gesetze erlassen, die gewährleisten sollen, dass das Medium Film der Verbreitung des Geists und der Ideen der Revolution dient, was schließlich auch durch strenge Kontrollen und gegebenenfalls Zensur sichergestellt wird.

In dieser Diplomarbeit werden wir uns spezifisch auf die Darstellung von Komik im kubanischen Film in den Jahren von 1959 bis heute konzentrieren, einem Genre, das besonders von Stereotypen, schwarzem Humor, stereotypischen Rollenbildern von Mann und Frau und einer oft krassen Überzeichnung alltäglicher Sachverhalte dominiert wird. Wir werden die besonderen Charakteristika der Komik im kubanischen Film untersuchen und ihre Formen und Funktionen anhand von Filmanalyse und ausgewählten Sequenzanalysen beleuchten. Dafür wird uns erst Daniel Díaz Torres' Film *Alicia en el pueblo de Maravillas* aus dem Jahr 1991 als archetypisches Beispiel für Komikinszenierung im kubanischen Kino dienen, die wir näher im Detail beschreiben. Danach sollen die dort gefundenen charakteristischen Züge im Allgemeinen auch anhand anderer Filmkomödien aus der entsprechenden Zeit in Kuba zusammengefasst werden.

Um uns dieser Thematik besser nähern zu können, werden wir erst auf die Komik im Allgemeinen zu sprechen kommen und im weiteren Verlauf die Filmkomödie und andere Realisierungen der Komik ins Zentrum unseres Interesses rücken. Danach werden wir einen kurzen Blick auf Kubas Geschichte in Bezug auf Politik und Film werfen und ihre für Kuba typischen Besonderheiten und distinktiven Charakteristika anhand von Stilstudien praktisch darlegen.

Als Filmbeispiele werden uns neben *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991) von Daniel Díaz Torres noch *Contigo pan y cebolla* (2014) von Juan Carlos Cremata, *El cuerno de la abundancia* (2008) von Juan Carlos Tabío, *Un Rey en la Habana* (2005) von Alexis Valdés, *Lista de espera* (2000) von Juan Carlos Tabío, *Vals de la Habana Vieja* (1988) von Luis Felipe Bernaza, *Guantanamo* (1995) von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío, *Se Permuta* (1985) von Juan Carlos Tabío und *Las doce sillas* (1962) von Julio García Espinosa dienen.

## 2 Komik

### 2.1 Der Komikbegriff

Unter Komik versteht man seit jeher eine Eigenschaft, die einer Sache, Handlung, Person oder Ähnlichem zugeschrieben wird, welche eine belustigende Wirkung auf uns hat (vgl. Kindt 2017: 1). Dabei geht der Begriff *Komik* etymologisch auf das griechische Wort *komikós* (z. Dt. zum Lustspiel gehörend) zurück, was wiederum in *kómos* (z. Dt. Festzug, fröhliches Gelage) seinen Ursprung findet. Im volkstümlichen Gebrauch wurde dieser Begriff jedoch in den letzten Jahrhunderten zusätzlich zur Beschreibung von Gegenständen hergenommen, die zwar nicht zum Lustspiel gehören, aber trotzdem einen dementsprechend belustigenden Charakter besitzen. Erst ab dem 20. Jahrhundert wurde allmählich zwischen den zwei Begriffen „komisch“ und „lächerlich“ differenziert (ibid.). Wo die beiden Termini zuvor noch synonym voneinander verwendet werden konnten, wurde ‚lächerlich‘ schließlich immer öfter abwertend verwendet. ‚Komisch‘ hatte im Gegensatz dazu eine positive Konnotation und die gleiche Bedeutung wie ‚lustig‘. Zusätzlich wurde dem Akt des Lachens selbst lange Zeit eine wesentliche Bedeutung in der Erklärung des in der Antike fundierten Komikbegriffs zugeschrieben (ibid.: 1f). Dies trifft jedoch aus heutiger Sicht nicht mehr so pauschal zu, weshalb dieser Ansatz zunehmend in Kritik geriet. Tom Kindt beschreibt es bei Uwe Wirth folgendermaßen:

Komik äußert sich nicht zwangsläufig in Lachen, und wenn gelacht wird, dann kann dies neben Komik noch eine Vielzahl anderer Ursachen haben.

Kindt 2017, S. 2

Der amerikanische Neuropsychologe Robert Provine verortet den Grund menschlichen Lachens gar näher im Zusammenhang mit Beziehungen als mit Witzen (vgl. Provine 2000: 3).

Mittlerweile verwendet man den Sammelbegriff Komik unter anderem auch für unterschiedliche Arten der Belustigung. Es formten sich im Laufe der Zeit verschiedene Unterhaltungsgenres wie die Komödie, die Satire, die Farce

und andere Untergattungen der Komik, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit näher im Detail betrachtet werden sollen.

Herbert Greiner hat die Komik auf der Makroebene genauer untersucht und unterscheidet zwei Arten der Komik: die Komik der Herabsetzung und jene der Heraufsetzung (vgl. Greiner 1992: 96f).

Die Komik der Herabsetzung lässt das Publikum einen Vergleich zwischen der komischen Person eines Stückes und einem bestimmten Erwartungshorizont, der an diese gestellt wird, ziehen. Erst durch die Inkongruenz zwischen den von den ZuschauerInnen gestellten Erwartungen und die Nichterfüllung oder den Bruch derselben wird eine Situation, Person, etc. als komisch empfunden. Greiner hält außerdem fest, dass es für die Komik der Herabsetzung essentiell ist, dass die zuschauende Instanz den Erwartungshorizont, der gebrochen wird, kennt. Nur so kann die Komik einer Sache auch wahrgenommen werden. Dieses Modell knüpft in gewisser Weise an die später in diesem Kapitel erläuterte Überlegenheitstheorie an, da Greiner das genannte Phänomen damit erklärt, dass

der Betrachter, der den komischen Helden an Normen mißt und an diesen als scheiternd erkennt, sich überlegen fühlt. Die Versetzung des Helden in eine komische Situation löst den Bann der admirativen Identifikation und läßt den lachenden Betrachter [...] ein Moment der Überlegenheit und der Unbetroffenheit [...] genießen.

Greiner 1992, S. 97

Greiner verortet die Komik der Herabsetzung also vor einem Handlungshorizont, der den Zusehenden bekannt ist und in dem die komische Handlung bei diesen ein Gefühl der Größe evoziert. Es wird demnach *über* etwas oder jemanden gelacht.

Die Komik der Heraufsetzung entspringt im Gegensatz dazu „dem Freisetzen und Bejahren unterdrückter Kreatürlichkeit“ (ibid.). Er beschreibt diese Art der Komik als eine, welche die Distanz zwischen rezipierender Instanz und komischem Moment „in einem lachenden Einvernehmen“ aufhebt (ibid.). Dieses Einvernehmen kann dabei verschiedene Gestalten haben und sich etwa über „die Befreiung des Sinnlichen“ manifestieren (ibid.). Genauso kann dies aber auch

über ein „Sich-Durchsetzen des Lustprinzips“ oder durch den Triumph „über die Gewalten der normativen Welt“ geschehen (ibid.: 98). Die Heraufsetzungskomik wird in Fachkreisen auch ‚groteske Komik‘ genannt, da sie keine Grenzen respektiert. Sie durchmischt, was traditionellerweise separat bleibt, und ordnet sich auch keinen sittlichen Bräuchen und Normen unter. Es handelt sich also um eine verschmelzende Komik, die auf einer unbewussten Ebene in uns arbeitet. Im Gegenteil zur Herabsetzungskomik wird bei der Komik der Heraufsetzung *mit* jemandem gelacht (ibid.).

Wenn man sich der Thematik der Komiktheorie auf der Mikroebene nähert, stößt man auf weitere drei Unterscheidungen in der Frage um den Kern des Komischen: die Überlegenheitstheorie, die Inkongruenztheorie und die Entlastungstheorie. Dabei stellt die Differenzierung zwischen den drei Theoriemodellen „Grundorientierungen von Verständnissen des Komischen“ dar (vgl. Kindt 2017: 3).

Die Überlegenheitstheorie entstand bereits in der Antike, als Philosophen und Gelehrte wie Platon, Aristoteles, sowie später auch Cicero und Quintilian einen starken Zusammenhang zwischen der Fehlerhaftigkeit einer Sache und dem Grad ihrer Lächerlichkeit oder Komik vermuteten. Thomas Hobbes beschreibt dieses Phänomen 1640 in seinen *Elements of Law* wie folgt:

[T]he passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly : for men laugh at the follies of themselves (sic!) past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonor. It is no wonder therefore that men take it heinously to be laughed at or derided, that is, triumphed over. Laughter without offence (sic!), must be at absurdities and infirmities abstracted from persons, and where all the company may laugh together.

Hobbes 1640, S. 54f

Hobbes geht damit auf das typische Lachen über die eigenen Fehler ein, nachdem diese überwunden sind und keine negativen Konsequenzen mehr in der Gegenwart haben. Die Überlegenheitstheorie hat also mit einer subjektiv wahrgenommenen Unzulänglichkeit zu tun, die dem Rezipienten/ der Rezipientin gleichzeitig ein Gefühl der Überlegenheit oder Größe hervorruft. Außerdem spielt

für VertreterInnen dieses Ansatzes auch die Erleichterung darüber, selbst nicht vom gezeigten Unheil betroffen zu sein, eine zentrale Rolle der Komik. Obwohl diese Theorie noch bis heute von einem breiten Publikum starke Zustimmung erhält, konnten Gegner des Überlegenheitsansatzes diesen so gekonnt widerlegen, dass er seither nicht mehr als eigenständige Theorie, sondern bestenfalls noch „als Baustein zu einem integrativen Modell“ bezeichnet werden kann, der eine typische Realisierung, nicht aber den Kern von Komik beschreibt (vgl. Kindt 2017: 3).

Auch die Inkongruenztheorie fand bereits in der Antike ihren Ursprung. Wieder waren Platon und Aristoteles an den ersten Gedanken dazu beteiligt, allerdings fand dieser Ansatz erst mit Hutcheson und Beattie in den Zeiten der Aufklärung erwähnenswerten Anklang. Sie wurde im Laufe der Zeit immer wieder aufgegriffen, erweitert und präzisiert. Heute geht die Inkongruenztheorie davon aus, dass Komik stets auf der Wahrnehmung von Missverständnissen aufbaut (ibid.). Die Unstimmigkeit oder das fehlerhafte Verhältnis zwischen Erwartung und Erfüllung, Objekt und Begriff, der subjektiven Selbsteinschätzung und der tatsächlichen Realität formen derartige Spannungen, dass der Mensch auf dieses Missverhältnis mit Lachen reagiert. Immanuel Kant beschreibt Lachen als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (vgl. Kant nach Greiner 1992: 99). Dieser Ansatz findet seit jeher große Zustimmung in den Fachkreisen. Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard und Arthur Köstler sind nur einige der Vertreter dieser Theorie und, obgleich die genauen „Bestimmungen und Einbettungen des Inkongruenzkonzepts im Einzelnen voneinander abweichen, besteht doch große Einigkeit, dass es [eine] wesentliche Komponente“ (vgl. Kindt 2017: 3) bei einer theoretischen Beschreibung der Komik darstellt.

Schließlich bleibt die Entlastungstheorie, bei der es sich um das jüngste der drei Modelle handelt. Es stellt komische Phänomene allgemein und Komik im Speziellen in sehr enge Verbindung mit dem Unterbewussten. Vertreter dieser Theorie, wie Sigmund Freud und Herbert Spencer, erklären die Komik als „Einsparungen im psychischen Energiehaushalt von Individuen“ (ibid.). Freud

selbst beschreibt die Wirkung von Komik in seiner Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten* folgendermaßen:

Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellung[s...]aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*.

Freud 1992, S. 249

Demnach nehmen wir laut Freud Komik nur deshalb als positiv stimulierend wahr, weil sie für unser Unterbewusstes ein Ventil darstellt, über welches wir dem Zwang, moralischen und rationalen Konventionen zu entsprechen, entfliehen können. Für ihn ist die damit angestrebte „Euphorie [...] nichts anderes als [...] die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen“ (ibid.). Trotz der weithin geschätzten Freud'schen Interpretationsansätze wurde sein empirisches Modell der Komikwahrnehmung im Speziellen immer wieder stark kritisiert. Ausgewählte Aspekte und Interpretationen dieser Theorie werden jedoch noch in der modernen Komikforschung aufgegriffen und weiterverwendet. Kindt betont jedoch ausdrücklich, dass diese drei Komiktheorien nicht als konkurrierende Konzepte verstanden werden, sondern sie einander durchaus ergänzen können, da sie Positionen darstellen, die gut miteinander kompatibel sind (vgl. Kindt 2017: 3f).

Auch wenn es bis heute schwerfällt, die Ursache des Komischen festzuhalten und auf Basis dessen eine allgemeingültige Theorie zu formulieren, so ist man mittlerweile zu der gemeinsamen Annahme gekommen, dass Komik keine der Sache inhärente Charakteristik, sondern immer eine von außen zugeschriebene Eigenschaft ist, die stets von einem speziellen Situationskontext abhängt. Dieser Situationskontext setzt sich wiederum aus individuellen, kulturellen und historischen Unterschieden zusammen, die jedoch durch ihre starke Subjektivität bislang nicht näher beschrieben werden konnten. Man differenziert jedoch immer zwischen *stimulus-Seite* und *response-Seite*, welche miteinander ins Wechselspiel treten. Erstere stellt dabei das Komik verursachende Moment dar, letztere die Komik erfassende Instanz (ibid.: 4f).

## 2.2 Die Komödie

Die wahrscheinlich bekannteste Realisierung von Komik formt die Komödie. Mit dem Begriff Komödie beschreibt man ein Theaterstück, das in seinem Inhalt und seiner Struktur von Komik bestimmt wird. Jedoch fielen im Mittelalter, als man keine aktive Theaterkultur pflegte, in dieses Genre auch epische Texte und Schriftstücke, die eines oder mehrere der typischen Komödienkriterien aufwies. Diese waren unter anderem „komischer Inhalt, niedere Stilebene und glücklicher Ausgang“ (vgl. Greiner 2017: 30). Damit erlangte auch Dante Alighieris Meisterwerk durch das Kriterium des positiven Erzählungsausgangs den Titel *La divina commedia*, obwohl dieses einen durchaus hohen Stil und nur wenige belustigende Elemente aufwies. Außerdem betrachtete man damals auch Werke und Stücke als Komödien, die nur eingeschränkt komische Charakteristika aufwiesen, so beispielsweise in Stücken, die nur während bestimmter Handlungssequenzen komisch sind oder in denen bloß bestimmte einzelne Figuren komische Züge haben. Entscheidend war damals vor allem das glückliche Ende, also „dass die Protagonisten in den Gefährdungen der Handlungswelt, die sich ihnen aufgetan haben und an den Folgen ihrer Fehlhandlungen nicht untergehen“ (ibid.). In der Vergangenheit wurde der Begriff Komödie im deutschen Sprachraum aber gleichfalls synonym für Schauspiel verwendet. Vor allem ab dem 19. Jahrhundert wird dieser Begriff dann immer mehr durch Lustspiel ersetzt. Diese Bezeichnung ist umso prägnanter, „da [sie] sowohl das für die Komödie wesentliche Spielmoment benennt, als auch mit der Lust das Wirkungsziel, unterhaltsam und spaßhaft zu sein im Sinne des Lustigen“ (ibid.: 31).

Laut Greiner kann die Komik als integrales Element des Lustspiels jedoch nur wirken, wenn sie sich auf die Komik der Herabsetzung beschränkt. Grund dafür ist, dass sich diese auf feste Normen und Ordnungen stützt, in denen Missverhältnisse und damit komische Elemente geschaffen werden. Normalerweise beschränken sich die Realisationsmittel der Komödie aber nicht nur auf die Komik des Verlachens, sondern meist wird auch auf die Komik der „Heraufsetzung des in den gegebenen Ordnungen Unterdrückten“

zurückgegriffen, indem ganz bewusst entgegengesetzte Tendenzen zur Kollision gebracht werden (ibid.). Das Merkmal, widersprüchliche Strategien zur Demontage und gleichzeitigen Wahrung einer Werkstruktur zusammenzuführen, ist ein typisches Charakteristikum der europäischen Komödie, welches ihr bereits seit ihrer Entstehung anhaftet. Es spielt eine essenzielle Rolle für ihre Spannkraft und ist für Greiner der Hauptgrund dafür, dass die Komödie auch heute noch zu den beliebtesten Dramenformen gehört.

Bei der Komödie wirken auf der Handlungsebene stets komische Elemente einer geschlossenen Handlung entgegen. Manchmal unterscheidet man auch zwischen mehreren Handlungen, die einander entgegengesetzt wirken und so das typische Paradox des Komischen bilden. Ein kennzeichnendes Merkmal hierfür ist das vorsätzliche Unterbrechen der Spielillusion, etwa durch Das Durchbrechen der vierten Wand, wenn die ZuschauerInnen direkt angesprochen und dadurch in das Spiel hineingezogen werden. Eine weitere beliebte Form dieser Unterkategorie stellt die gedrängte Aneinanderreihung komischer Szenen dar, um den komischen Effekt des Spiels zu intensivieren (ibid.).

Abhängig von der Ebene, auf der man die komikhaften Missverhältnisse verortet, kann man die Komödie in spezielle Unterkategorien einteilen:

- Die Intrigenkomödie

Bei der Intrigenkomödie findet man eine dem Wortsinn entsprechende verwickelte, verwirrte Situation, in der eine Partei des Dramas versucht ein Ziel zu erreichen, das entgegen die Wünsche einer anderen geht. Oft ist dieses Handlungsspiel so aufbereitet, dass die ZuschauerInnen nicht allzu konzentriert der Intrige beobachten müssen, um ihrem Geschehen folgen zu können. Für Greiner wird die Intrigensituation deshalb leicht nachvollziehbar gestaltet,

da das Komödienversprechen der Guten Lösung den einzelnen Winkelzügen der Parteien weniger Gewicht gibt, sie stattdessen zu Anlässen umbilden lässt, komische Situationen auszuspielen, komische Figuren sich profilieren zu lassen oder mit Sprachkomik zu brillieren.

Greiner 2017, S. 32

- Die Verstellungs-/Verwechslungskomödie

Die auf Verwechslung oder Verstellung aufbauende Komödienhandlung bildet unter anderen die älteste Art der Komödie, da sie von sich aus sozusagen dazu bestimmt ist, Komik hervorzurufen und sich schon sehr früh großer Beliebtheit erfreute. Sie ist oft sehr fein kalkuliert, sodass sich das Aufdecken der wahren Identität der betreffenden Figur immer weiter hinausschiebt und die Verstrickung innerhalb der Handlung weiter steigt, obwohl das Publikum recht früh über diese Verkenntung aufgeklärt wurde (ibid.).

- Die Typen-/Charakterkomödie

Diese Art der Komödie baut auf einer bestimmten komischen Figur auf, die meist nur eine sehr spezielle Eigenschaft auf überzeichnete, manchmal gar karikierte Weise verkörpert. Solche Eigenschaften können die Gier, die Hypochondrie, die heuchlerische Frömmigkeit, etc. sein, die durch ihre einseitige Ausprägung komische Missverhältnisse, „etwa von Anspruch (Ideal) und Wirklichkeit, Innensicht (Einbildung, Verblendung) und Außensicht, physiologisch von menschlichem Maß als Norm und körperlichem Unmaß der komischen Figur (der groteske Leib als Charakteristikum komischer Figuren)“, entstehen lassen (vgl. Greiner 2017: 32).

Es kommt jedoch auch vor, dass die komischen Protagonisten vielschichtiger und damit als eigentliche Charaktere konzipiert sind. In diesem Fall merkt man oft, dass die Komik des Verlachens zu Gunsten der Komik des Mitlachens abnimmt. Bei Komödien, die ihren dramaturgischen Mittelpunkt an einer komischen Figur festmachen, findet man nicht selten dicht gedrängte Widersprüche, die sich durch die Handlung des Stücks ziehen.

Es besteht bei dieser Art von Komödie jedoch das Risiko, dass das Handlungsspiel von den vielen Paradoxa so weit durchdrungen wird, dass die Komödie an sich in Frage gestellt wird. Dem kann man unter anderem durch sogenannte *coups de théâtre*, also plötzliche, völlig unerwartete Wendungen im

fiktiven Geschehen, entgegenwirken. Sie sollen sicherstellen, dass das gute Ende der Geschichte, die grundlegende Kondition, ohne die eine Komödie nicht zustande kommen kann, doch noch erreicht wird (vgl. Greiner 2017: 32f).

Schließlich ist noch erwähnenswert, dass die Komödie gerne in Kombination mit anderen Dramengattungen realisiert wird, und sich daraufhin sogenannte Mischformen bilden. Diese Disposition sehen wir in der Praxis oft bei humoristischen Komödien, Tragik-Komödien, Dramödien, etc. Auch die groteske Komödie gilt nach Greiner als eine solche Mischform, weil bei ihr das glückliche Ende und damit das eben erwähnte fundamentale Element einer typischen Komödie ausbleibt. Die Abwesenheit dieser Grundbedingung „wird dann zum nicht-komödienhaften Moment, das das Komödienhafte aushöhlt, umso mehr, als sie entweder eine zuvor gesetzte Sinnerwartung negiert oder in der herausgestellten Sinnlosigkeit Sinnerwartungen *ex negativo* bewahrt“ (ibid.: 34).

## 2.3 Die Satire

Die Satire war im ursprünglichen Sinne eine spezielle Schreibweise, die sich jedoch aufgrund besonderer sozialhistorischer Rahmenbedingungen im Laufe der Zeit „zu literarisch-generischer Normativität verdichtet oder stabilisiert hat“ (vgl. Zymner 2017: 21). Aus diesem Grund bezeichnet die Satire heutzutage ein eigenes literaturwissenschaftliches Genre, dem allerdings im Gegensatz zu anderen Gattungen ein relativ hohes Abstraktionsniveau eigen ist. Die Satire kann trotz ihrer ursprünglich anderen Form auch außerhalb ihres Originalmediums wirken, indem sie in Rede, Theater, Abbildungen (wie Karikaturen, Plakaten, Comics, etc.), sowie im Fernsehen und im Film vorkommt. Ein wichtiges Charakteristikum der Satire ist die für sie typische Absicht, etwas besonders hervorzuheben. Außerdem ist die modellhafte Satire immer Ausdruck, Darstellung und Appell in einem:

Ein Ausdruck der Anstoßnahme an generellen, die Allgemeinheit betreffenden (tatsächlichen oder vermeintlichen, in den Augen des Satirikers gegebenen) Missständen oder Mängeln, sodann eine

Darstellung der Missstände oder Mängel und schließlich ein Appell, diese Missstände abzustellen und diese Mängel zu beheben.

Zymner 2017, S. 21

Dieser Appell kann dabei sowohl direkt, als auch indirekt als implizite Botschaft formuliert sein, die erst von den EmpfängerInnen decodiert werden muss. Dabei wird zumeist auf Ausdrucksmittel zurückgegriffen, die sich „zwischen scherzhaftem Spott und pathetischer Schärfe“ bewegen und in manchen Fällen auch die Komik im Sinne von ‚zum Lachen bringen‘ als artikulatorisches Appellvehikel verwenden (ibid.: 22).

Die Satire greift typischerweise auf verschiedenste rhetorisch-stilistische Mittel, sowie unterschiedliche Stilzüge und Stilprinzipien zurück, um ihre Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten gezielt zu vermitteln. Als Grundpfeiler der Satire gelten die Verstellung, lat. *dissimulatio*, die Verspottung, lat. *illusio*, und die Entrüstung, lat. *indignatio*. Zusätzlich dazu wird oft mit den rhetorischen Mitteln der Ironie gearbeitet und beispielsweise das Gegenteil davon gesagt, was man eigentlich meint. Diese rhetorische Ironie kann jedoch auch zum Ausdruck gebracht werden, indem der eigentliche Sinn der Aussage verschleiert wird und man etwas anderes, als man tatsächlich meint, sagt. Außerdem wird auch mit Umkehr von Lob und Tadel gespielt, also vorgebliches Lob ausgesprochen, wenn man eigentlich tadelt und umgekehrt. Weiters finden in satirischen Werken gerne ironischer Sarkasmus, witzige Stichelreden, die maßlose, unglaubliche Überzeichnung, die Pauschalisierung, Andeutungen, Anspielungen und Wortspiele Verwendung. Generell ist anzumerken, dass zu den erwähnten rhetorischen Mitteln jede Art des Spottes und des Lächerlich-machens gehört.

Aufgrund der vielen Stilmittel, die Spott und Verlächen Ausdruck verleihen sollen, erscheint es manchmal schwer, zwischen anderen Arten verbaler Aggressivität und Satire zu differenzieren. Die prototypische Satire unterscheidet sich von dieser jedoch insofern, als sie stets Anstoß an generellen Missständen und Mängeln nimmt und sie durch „zumal tendenziell komische [...] Stilisierung, Fiktionalisierung oder Symbolisierung“ ästhetisiert darstellt (vgl. Zymner 2017: 22). Rüdiger Zymner unterstreicht allerdings, dass die Grenzen zwischen Satire

und anderen Formen der verspottenden Rhetorik nicht immer vollkommen klar gezogen werden können:

Im Einzelfall kann es zwischen der prototypischen Satire und den genannten Formen verbaler Aggressivität verschwimmende Grenzen und gleitende Übergänge geben. Auf der anderen Seite ist aber auch die Unterscheidung zwischen der Satire und der Groteske und v.a. zwischen der Satire und dem Nonsense nicht immer scharf.

ibid.

## 2.4 Die Ironie

Mit dem griechischen Wort *εἶρων* (eiron), der Ironiker, nahm man ursprünglich abwertend Referenz auf einen Menschen, der sich zum Negativen oder Geringen hin verstellte. Von daher verwendete man diesen Ausdruck auch despektiv für die Sophisten des antiken Griechenlandes und ihre kreative Vorstellungsgabe (vgl. Wirth<sub>1</sub> 2017: 16).

Die Ironie ist eine Mischung aus dem Akt, etwas zu sagen, was man eigentlich gar nicht meint und einer Irreführung des Publikums und damit „eine Abweichung von der Mitte der Wahrheit und insofern eine nicht-wahrhaftige Rede“ (ibid.). Aristoteles beschreibt die Ironie als eine unzulängliche Wiedergabe der Wahrheit „nach seiten (sic!) des Zuwenig“, indem der Ironiker/die Ironikerin eine „verstellte Unwissenheit“ vermittelt (vgl. Bien 1985: 39).

Cicero stellt laut Wirth zwei Modi der Ironie einander gegenüber: die *Inversio*, also die Umkehrung in das Gegenteil, und die *Dissimulatio*, die Verstellung. Die *Inversio* charakterisiert sich durch die Bedeutungsumkehr ins Gegenteil bei einzelnen Wörtern (wenn man etwa ‚gut‘ sagt, aber offensichtlich ‚schlecht‘ gemeint ist). Die *Dissimulatio* hingegen zeichnet sich durch die persönliche Verstellung aus, die sich über eine ganze Äußerung ausdehnen kann. Man gibt also über die gesamte Dauer einer Rede in gespielter Ernst eine andere Geisteshaltung als die eigene wieder (vgl. Wirth<sub>1</sub> 2017: 17f). Es ist allerdings auch möglich diese beiden Arten zu vereinen und sich sowohl der Verstellung als auch der Umkehr ins Gegenteil zu bedienen. Dabei entstehen jedoch in manchen Fällen Verständnisprobleme im Publikum, da diese

Ironievermischung „eine Herausforderung des rhetorischen Prinzips [darstellt], und zwar in semantischer wie intentionaler Hinsicht, wodurch sie zu einem >Grenzphänomen des Verstehens< wird“ (ibid.: 17). Dies trifft auf alle rhetorischen Figuren zu, die man ironisch deuten kann. Wirth zählt hierzu alle metalogischen Vergleiche (d.h. Vergleiche nach Art der Inversio), sowie alle Arten ironischer Metaphern (d.h. Metaphern nach Art der Dissimulatio).

In seinem Stück *Julius Caesar* setzt William Shakespeare diese Mischform der Ironie bei der Rede von Antonius ein, als dieser während der Grabrede für Caesar immer wieder betont „Brutus is an honourable man“ (vgl. Shakespeare 2008: 104f). Erst durch die vielen Wiederholungen dieses Satzes wird die ironische Anspielung deutlich und das Publikum versteht, dass Antonius Brutus für das Gegenteil eines ehrenwerten Mannes hält, er aber aufgrund der politischen Situation seine Meinung nicht offen kundtun kann.

Paul de Man unterstreicht seinerseits die performative Funktion von Ironie, „die darauf abzielt, permanent aus der Rolle zu fallen“ (vgl. Wirth<sub>1</sub> 2017: 18). Dabei wird die Ironie zu einem Vehikel der Selbstschöpfung und gleichzeitig der Selbstvernichtung, welches die Basis für de Mans performative Rhetorik legt:

Das komisch-ironische Spiel mit Differenzen und Konventionen wird gleichsam zu einer Allegorie dekonstruktiven Denkens überhaupt, das sich insbesondere an der in Sprachphilosophie und Pragmalinguistik höchst einflussreichen Performanztheorie abarbeitet.

ibid.

Die Ironie spielt typischerweise mit den Grenzen von Scherz und Ernst, was sie in gewisser Weise paradox erscheinen lässt, da sie eine Rahmenkonfusion von undurchschaubarer Täuschung schafft. Dies lockert in manchen Fällen die starre Fiktivität eines Stücks auf, etwa wenn die Figuren aus ihren Rollen fallen und das Publikum direkt ansprechen (vgl. Wirth<sub>1</sub> 2017: 18).

Linda Hutcheon konzentriert sich im Gegensatz dazu auf die politische Dimension, die sie nebst der sozialen als zentrale Ebene von Ironie sieht. Sie diskutiert die der Ironie anhaftende transideologische Natur, die sie folgendermaßen beschreibt:

[I]rony can be provocative when its politics are conservative or authoritarian as easily as when its politics are oppositional and subversive: it depends on who is using/attribution it and at whose expense it is seen to be.

Hutcheon 1995, S. 15

Die politische Funktion der Ironie ist also eine fließende, die von verschiedensten politischen Positionen aus angewandt werden kann. Damit wird diese Strategie automatisch zu einem Kipp-Phänomen nach Wolfgang Iser, indem sie sich sowohl als verstärkendes, als auch als konterkarierendes Moment einsetzen lässt und damit gleichermaßen „das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen“ hervorrufen kann (vgl. Iser 1976: 398). Das wird durch den oppositionellen Charakter verursacht, welcher dem Komischen im Allgemeinen und der Ironie damit im Speziellen anhaftet (ibid.: 398f & Hutcheon 1995: 10-13).

Die Ironie ist jedoch nicht einfach auf das Ungesagte zu reduzieren. Genausowenig bezieht sich das Ungesagte in der Ironie in jedem Fall pauschal auf die Inversion des Gesagten: „it is always different - *other than* and more than the said. This is why irony cannot be trusted“ (vgl. Hutcheon 1995: 12). Deshalb setzt die Ironie, ähnlich wie die Satire, ein gemeinsames Verständnis zwischen emittierender und rezipierender Seite voraus, um korrekt dechiffriert werden zu können:

Ironie entsteht, wenn der Sprecher seine Äußerung so gestaltet, dass sie so offensichtlich gegen die Maxime der Wahrhaftigkeit verstößt, dass der Empfänger (voraussetzend, dass der Sender kommunikativ kooperativ handelt) dies als ein Signal werten kann, der Sprecher habe dies intentional getan, um etwas >anderes< zu verstehen zu geben als das, was er wörtlich sagt.

Wirth<sub>1</sub> 2017, S. 20

## 2.5 Die Parodie

Seitdem Aristoteles die Parodie gegen 500 v. Chr. als „Nachahmung >schlechterer Charaktere<“ beschrieben hat, versteht man unter dieser Gattung einen Nachgesang oder Gegengesang, der ein bestimmtes Muster imitiert aber das originale Thema verändert (vgl. Wirth<sub>2</sub> 2017: 26). Allerdings kann eine Parodie aufgrund der unterschiedlichen Realisierungsmöglichkeiten von Imitation viele Formen annehmen. Da menschliche Sprache auf Imitation und Abänderung des Originals aufbaut, kann es sich in so manchem Kontext als problematisch herausstellen, zwischen Parodie und anderen diskursiven Intentionen zu unterscheiden. Für Simon Dentith spielt deshalb die sprachliche Intonation eine zentrale Rolle beim Erkenntlichmachen von Parodie. Die Betonung vermittelt automatisch unsere Einstellung gegenüber einem Sachverhalt bzw. anderen Personen. In der Parodie wird die Imitation außerdem gerne – auf eine für die Situation seriös gesehen unpassende Weise – stark überzeichnet. Exemplarisch kann dafür etwa an das Nachäffen einer Person gedacht werden (vgl. Dentith 2000: 2f). Auch andere WissenschaftlerInnen gehen von der Imitation als Basis für Parodie aus und fassen sie, genereller gesprochen, als eine größtenteils wortwörtliche Wiedergabe einer Äußerung zusammen, die auf eine solche Art verändert wurde, dass sie einen komischen Charakter bekommt (vgl. Wirth<sub>2</sub> 2017: 26).

Auf der anderen Seite darf man nicht außer Acht lassen, dass es in der frühen Neuzeit auch eine andere Art der Parodie, nämlich die *Parodia Seria*, gab, die bewusst keine komische Absicht verfolgte und auf eine Herabsetzung vollkommen verzichtete. Stattdessen folgte sie „Argumenten und Beschreibungsmustern der Imitatio-Theorie, die nicht einmal auf eine abgrenzende Distanzierung, sondern auf eine Aneignung der Vorlage setzen“ (ibid.). Diese ernsten Parodien wurden als Kontrafakturen gestaltet, indem sie einen ganzen Text bearbeiteten und Metrik, Klang und Syntax beibehielten, jedoch das Thema verändert wurde. Sie repräsentierten somit Um- bzw. Nachdichtungen des Originals.

Demnach kann man eruieren, dass die Parodie trotz umstrittener komischer Wirkungsdimension ein Genre ist, das „den Stil einer Vorlage imitiert

und das Thema transformiert“ (vgl. Wirth<sub>2</sub> 2017: 26). Das Verhältnis zwischen Thema und Erzählstil wird durch diese einseitige Abänderung oft so stark gestört, dass sich enorme Unstimmigkeiten einstellen, welche wiederum laut Inkongruenztheorie zum komischen Charakter einer Sache führen. Man kann hier etwa an einen Heldenepos denken, der parodisch zu einer Anti-Held-Geschichte umgeschrieben wird, jedoch den ernsten und dramatischen Ton der Erzählung beibehält. Wirth beschreibt die zwischen diesen zwei Ebenen entstehende Inkongruenz als „Fallhöhe“, die meist automatisch zur Komik führt (ibid.).

## **2.6 Die Farce**

Obwohl die Farce bereits seit der Antike als eigenständige Stilrichtung gilt, wurde ihr heutiger Name als solcher erst 1398 geprägt. Der Begriff stammt ursprünglich aus der französischen Kulinarik, wo man damit eine Pastetenfülle bezeichnete. Im Theater wurden ab dem Ende des 14. Jahrhunderts komische Einschübe, die zur Auflockerung der meist religiösen Schauspiele dienen sollten, Farcen, also ‚Füllungen‘ genannt. Diese Interludien sollten das Publikum durch verrückte Einfälle, physische und verbale Grobheiten, Wortwitze und unerwartete Prügelszenen amüsieren und die meist sehr moralschwangere Stimmung der eigentlichen Bühnenwerke aufheitern (vgl. Kluge 1967: 184 & Drechsler 1988: 11-14).

Seit jeher stellte die Farce den Anspruch an sich, die Welt und ihre Wirklichkeit realitätsgetreu und authentisch darzustellen. Im Gegensatz zu anderen Komikgattungen erreichte sie das vor allem durch ihre charaktergebenden anarchistischen und irrationalen Züge, welche dazu dienten, das alltägliche Chaos und die geringe Transparenz unserer Realität einzufangen. Spontan reagierende und intuitiv handelnde Figuren konnten dem Publikum die dargestellte Lebensrealität dabei auf einer emotionalen Ebene übermitteln. In der Farce wird dafür neben einem starken Gesten- und Mimikspiel oft große Verwirrung gestiftet oder ein anderweitiger Tumult inszeniert, um die Chaotik und Unvorhersehbarkeit des Lebens treffend einzufangen (Drechsler 1988: 2f).

Von Seiten der Kritiker war die Farce seit jeher eine eher negativ behaftete Komikrealisierung, da sie als oberflächlich und leichtfertig-komisch galt. Tatsächlich wurde die Farce bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gar „als literarisch unbedeutend[e] [...] Theatergattung“ klassifiziert (ibid.: 9). In Kritik gerieten vor allem „ein fehlendes Problembewusstsein, ein Mangel an zugrundeliegendem Konzept und unzureichende Moral- und Wertaussagen“ (ibid.: 11). Diese negative Reputation ist vermutlich auch der Grund dafür, dass man bis heute bloß eine recht karge Quellenlage zur Beschreibung der Farce vorfindet. Dazu führt, dass nur eine bestimmte, als wertvoll gesehene Auswahl der theatralen Gattungen wissenschaftlich erforscht wird, während andere Formen, die weniger Prestiges besitzen, vollkommen außen vor gelassen werden. Das wird auch im Artikel zum *Nineteenth Century Drama* in den *Victorian Studies* direkt zum Ausdruck gebracht, als der Autor die an Prestige orientierte, selektive Bearbeitung der Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts kritisiert:

For accuracy's sake it would be better to give us samples of the burlettas, farces, interludes, and melodramas of that time, because selecting literary plays prevents us from seeing that it is the plays of the first, not the last, three decades of the century that most deserve the title of "new" drama.

Scrimgeour 1968, S. 99

Allerdings stellt genau die abgewertete oberflächliche und leichtfertige Art sich mit der Realität auseinander zu setzen, gepaart mit einem skeptischen Blick auf den Menschen und seine Lebensbedingungen, auch den Reiz dar, den die Farce auf ihr Publikum ausübt. So konnte diese Gattung trotz ihrer durchwegs negativen Bewertung bereits ab dem Mittelalter große Massen an ZuschauerInnen anziehen, die sich von gehaltvollen, manchmal doppeldeutigen Aussagen, komplexen Strukturelementen und dem dynamischen Wechsel zwischen Ernst und Komik in den Bann ziehen ließen (ibid.: 10).

Wenn man die Wesensmerkmale einer typischen Farce näher beleuchtet, fällt vor allem der recht einfach konstruierte Handlungsstrang auf, welcher episodenhaft aufgebaut ist. Außerdem werden eindimensionale Figuren eingesetzt, die Eigenschaften aufweisen, welche der Zeit und Gesellschaftsschicht stereotypisch entsprechen, jedoch oft auch bis ins Extreme

überzogen dargestellt werden. Ein weiteres zentrales Charakteristikum der Farce ist die körperbezogene Situationskomik, die teils sogar mit akrobatischen Einlagen in Szene gesetzt wird. Vor allem anderen ist es aber der „Wortwitz, dem es an Anzüglichkeiten und unflätigen Grobheiten nicht mangelt [...]“, der unabdingbar für die Farce ist (ibid.: 16). Zusammen mit dem Wortspiel bildet dieser das Vehikel für Übertreibungen, Verwirrungen und Verwechslungsspiele, welche das Publikum mit rasantem Tempo in Atem halten. Doch auch die unerschrocken reale Darbietung der zeitgenössischen Lebensrealität und implizite Tiefgründigkeit sind prototypische Charakteristika dieser Gattung. Der Tiefgang der Gattung konzentriert sich vor allem auf den Menschen und seine Makel:

Es gelang in diesen Farcen, die gegebene Ordnung in einem Chaos voller Übermut und volkstümlichem Witz auf den Kopf zu stellen und dabei das Dasein und den Menschen in seiner Lächerlichkeit zu entlarven [...]. Hinter dem puren Spaß und der derben Komik der Oberfläche lauerte stets die doppeldeutige Sicht vom schwachen und stolpernden Menschen [...], dessen tragisches Scheitern [...] offenbart und dessen Unzulänglichkeiten und vergebliche Bemühungen [...] bloßgestellt wurden. Dies ließ die menschliche Macht- und Bedeutungslosigkeit und die schreckliche Unberechenbarkeit des Daseins augenfällig werden.

Drechsler 1988, S. 16

Um die Ohnmacht des Menschen gezielt darzustellen, inszenierte die Farce traditionellerweise oft übertrieben und mit rüpelhaftem Humor die aktuellen Ängste und Probleme, an denen die Figuren kläglich scheitern. Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als diese Art des Theaters immer gefragter wurde, distanzierte man sich immer weiter von der bis dahin typischen Kurzform der Bühnenstücke und man konzipierte sie als normallange, abendfüllende Aufführungen.

Wie auch für die meisten anderen Inszenierungsarten der Komik lösen sich auch bei der Farce die Verwicklungen, Verwirrungen und das Chaos „durch ein unvermitteltes Happy-Ending“ in Erleichterung auf (vgl. Drechsler 1988: 22).

### 3 Methodik

Die Komik hat sich im Laufe der Zeit nicht nur in ihren Realisationsformen verändert und erweitert, auch ihre medialen Übertragungsarten haben sich über die Jahrhunderte vervielfältigt. Wo sie sich in ihren Anfängen nur auf der Theaterbühne verorten ließ, können wir sie heute in so gut wie jedem Format genießen. Ob in geschriebener Form oder erzählter, als Standbilder in Form eines Bilderromans, als Hörspiel oder als audiovisuelle Übertragung – der modernen Komik sind in der heutigen Zeit keine Grenzen mehr gesetzt.

In dieser Arbeit wollen wir uns ganz spezifisch der Komik widmen, die über das Medium Film ihr Publikum erreicht. Auch wenn der Überbegriff Film viele unterschiedliche Arten des bewegten Bildes miteinschließt, so werden wir doch kurze Videoclips, Werbefilme etc. außer Acht lassen und uns ausschließlich auf den kubanischen Spiel- bzw. Kinofilm konzentrieren.

Der Film wird im Allgemeinen zur Fotografie gezählt, da sie ihm erst durch die schnelle Ablichtung aufeinanderfolgender Bilder seinen Charakter gibt. Diese bewegten Bilder wirken schließlich, ähnlich wie Sprache, als sinnstiftendes Vehikel (vgl. Keutzer, et al. 2014: 1). Während Sprache jedoch häufig durch rhetorische Grenzen wie Metaphorik und Grammatik oder gar wegen unterschiedlichen Nationalsprachen und Sprachzeichen eingeschränkt wird, wirkt der Film scheinbar „transparent und frei von störender Syntax“ oder ähnlichen Faktoren (ibid.: 1f). Damit wird auf primär visueller und sekundär auditiver Ebene eine Idee klar und nachvollziehbar und somit auch natürlich vermittelt.

Auch wenn die genannten Barrieren auf den Film nicht zutreffen, kann er trotzdem im fernerer Sinne auch als Sprache gesehen werden, da man ihn als audiovisuellen Text deuten kann. Hierbei muss man jedoch betonen, dass mit Text als Sprache keineswegs Sprache im Sinne eines Sprachsystems gemeint ist, da „es keine Grammatik und kein Vokabular [wie bei] einer Fremdsprache gibt“ (vgl. Bienk 2010: 12f). Nach Bienk folgt unser Verständnis einem „weitreichende[n] System von Codes“, über das die ZuschauerInnen die Bedeutung des Films erfahren (ibid.). So wird durch die Verbindung der Codes

der Montage, der Beleuchtung und des Bildinhalts eine ganz spezifische Wirkung im Publikum und damit eine fiktive Realität geschaffen. Die Echtheit dieser eigentlich fiktiven Welt wird durch den analogen Charakter zur Realität verstärkt, den die Bilder aufgrund der Detailtreue in ihrer Abbildung besitzen. Allerdings handelt es sich hierbei um eine rein suggerierte Echtheit, denn „analoge Filmbilder sind durch Standort, Blickwinkel und Wahrnehmungsinteresse des Aufnehmenden [...] determiniert“ (vgl. Keutzer, et al. 2014: 2). Es wird also eine ganz bestimmte Botschaft bzw. Idee an das Publikum weitergegeben und die Rezeption ist durch den Regisseur/ die Regisseurin stark gelenkt. Die Filmanalyse ist eine Methode, die Intention des Gezeigten besser zu verstehen und die erzielte bzw. gewünschte Wirkung auf ZuschauerInnen einzufangen (ibid.).

Betrachtet man nun einen Film als audiovisuelle Form eines Textes, so kann man ihn gezielt in seine Einzelteile zerlegen und seine unterschiedlichen Codes mit einem kritischen Blick separat sowie im Zusammenspiel miteinander betrachten (vgl. Bienk 2010: 14f). Auf diese Weise kann man die Ebene der passiven Rezeption eines Filmes verlassen und sich aktiv mit ihm auseinandersetzen. Nach Werner Faulstich, kann eine solche Analyse auf zwei verschiedene Arten vorgenommen werden: Entweder man betrachtet einen Film dafür als Einzelprodukt, oder man nimmt sie im Sinne einer Medienanalyse vor. Dabei rückt außer dem Film zusätzlich die ihn umgebende Realität ins Zentrum und das Wechselspiel zwischen Film und extradiegetischer Welt gewinnt an Relevanz (vgl. Faulstich 2008: 11f).

Da ein Film erst durch seine Rezeption zu einem echten Medium wird, ist die Wechselwirkung zwischen Film und Publikum für seine gründliche Analyse äußerst relevant. Obwohl man lange Zeit die Rezeptionsebene, also das Publikum, als ausschließlich auf vom Medium gegebene Reize reagierende Instanz sah, hat sich diese Auffassung in jüngeren Jahren verändert (vgl. Bienk 2010: 16f). Man hat erkannt, dass die Reaktion, die in den Menschen hervorgerufen wird, sehr stark vom eigenen Erfahrungshorizont abhängig ist und damit in unterschiedlichen Kreisen trotz gleichbleibendem Film durchaus variieren kann:

Wenn der Betrachter eine vom Filmtext transportierte Nachricht nicht in Bezug zu seinem Alltagswissen setzen kann, nimmt er sie nicht wahr; damit hat sie keinen Wert für ihn. Je mehr oder weniger Anknüpfungspunkte das Publikum in einem Filmtext finden kann [...] desto mehr oder weniger gefällt letztendlich der Film den Zuschauern.

Bienk 2010, S. 17

Demnach entsteht durch die Interaktion von Publikum und Filmtext eine neue Ebene: der rezipierte Film, der durch die aktive Wahrnehmung des Films im Zuschauer/ in der Zuschauerin durch die Verknüpfung vom Gesehenen und dem eigenen Erfahrungshorizont entsteht. Bienk spricht in diesem Bezug vom Publikum als „»zweiter Schöpfer« eines Films neben dem Regisseur“, der die gezeigten Bilder und Informationen „zu einer individuellen Wirklichkeit rekonstruiert“ (vgl. Bienk 2010: 18).

Gerade für die Wirkung von Komik ist der Erfahrungsschatz des Publikums von großer Wichtigkeit, da dieses Genre sehr oft auf Anspielungen, karikierende Überzeichnung, Übertreibung oder andere die Realität verzerrende Darstellungsformen aufbaut. Aus diesem Grund kann Komik erst in vollem Ausmaß wirken, wenn der Film auf den gleichen oder zumindest ähnlichen Erfahrungshintergrund anspielt, über den die zusehende Instanz verfügt (s. Kapitel 2 i.d.A.).

Aufbauend auf diesen Überlegungen, soll nun ein systematisches Modell der Filmanalyse präsentiert werden, das besonders passend erscheint, die Eigenarten und Charakteristika der Komik in Kuba und ihre Form und Wirkung in der dortigen sozialen und politischen Umgebung hervorzuheben. Werner Faulstich stellt in seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* ein Analysemodell vor, das sich dem Film auf vier unterschiedlichen Teilebenen nähert. Obwohl die folgenden Bereiche erst durch ihr Zusammenspiel einen Film als solchen erzeugen können, werden in diesem Grundmodell die Handlung, die Figuren, die Bauformen und die Normen und Werte, die das Medium präsentiert und gleichzeitig im Publikum erzielt, separat betrachtet und analysiert. Erst so kann man im Detail beleuchten, was durch wen wie und wozu dargestellt wird.

Obwohl Faulstich betont, dass sein Analysemodell der Betrachtung des ganzen Films und nicht nur ausgewählten Teilen desselben dient, scheint es doch für den uns vorliegenden Zweck angemessen, selektierte, besonders prägnante Filmsequenzen damit zu betrachten und zu analysieren. So soll im Sinne einer qualitativen Herangehensweise immer darauf geachtet werden, die ausgewählten Sequenzen entsprechend ihrem ursprünglichen Charakter zu behandeln, ohne dabei den Rahmen dieser Arbeit zu sprengen. Der eigentliche Handlungs- und Intentionshintergrund soll dabei unverfälscht gewahrt werden (vgl. Faulstich 2013: 28f).

Für die zufriedenstellende Beantwortung der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit wird das Hauptaugenmerk unserer Analyse auf den Film *Alicia en el Pueblo de Maravillas* als Prototyp der kubanischen Filmkomödie fallen, während andere Filme zur Unterstützung und Bestätigung der Erkenntnisse oder deren Widerlegung dienen sollen.

## 4 Kino in Kuba

### 4.1 Geschichtlicher Hintergrund

Das kubanische Kino wurde vor der kubanischen Revolution, in den 1930er Jahren, grundlegend vom komödiantischen Stehgreiftheater beeinflusst (vgl. García Espinosa 2001: 14). Es handelte sich dabei um ein Schauspieltheater für die Unterhaltung des Volkes. Die neue Art des kubanischen Kinos lud sogenannte „Schmierenkomödianten“ (ibid.) dazu ein, sich medial zu verlagern und von der Bühne des Volkstheaters zum Filmset zu wechseln, um dort in witzigen, lustvollen Filmen mitzuwirken. Auch wenn dieses neue Konzept in anderen Ländern Lateinamerikas, wie Argentinien oder Mexiko, auf Grund seines leichten Komikcharakters sehr gut ankam, konnte es in Kuba selbst nicht wirklich Fuß fassen. Dieses Problem ergab sich, obwohl auch dort einige dem Genre entsprechende Filme gedreht wurden, die vom Publikum durchaus gut angenommen wurden. Spätestens mit der kubanischen Revolution jedoch wurde diese Art von Unterhaltung endgültig verdrängt (ibid.).

Im Laufe der folgenden zwei Jahrzehnte suchten die kubanischen Filmemacher nach einem „neuen kubanischen Kino“ (ibid.). Man wollte so einen neuen Stil darstellen, der auf der Basis der bisherigen Entwicklungsgeschichte des kubanischen Theaters eine würdige Fortsetzung bedeuten sollte. Man versuchte sich in den 1980er Jahren am Genre der Komödie und fand zwar Anklang beim nationalen Publikum, aber wenige interessierte Kritikerstimmen, weswegen sich auf internationaler Ebene kein allzu großer Erfolg einstellen konnte (ibid.).

In den 1990er Jahren verlagerte sich der Trend unter den kubanischen Filmemachern immer weiter in Richtung Drama, wobei jedoch stets humoristische Elemente in die Filme miteingewoben wurden. Vor allem die Schwierigkeit, die harten Seiten des Lebens mit einem Lächeln anzunehmen und zu meistern, schien zu dieser Zeit ein wiederkehrendes Thema im Film zu sein (ibid.: 14f).

García Espinosa betont, dass die humoristischen Elemente aus dem kubanischen Kino nie vollkommen verschwunden sind. Selbst in den Zeiten, als vollkommen andere Genres vorherrschten, waren komische Elemente in kubanischen Filmproduktionen stets vorhanden; so entstanden Filme wie *La vida es silbar* (Fernando Perez, Kuba 1998) oder *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea, Kuba 1995), die sich zwischen Drama und Komödie bewegen (vgl. García Espinosa 2001: 15).

Sehr typisch für das kubanische Kino ist die manchmal mehr, manchmal weniger unterschwellige Sozial- oder Gesellschaftskritik, das beinahe schon abstruse Überzeichnen von Missständen und die ironische Aufarbeitung von Vergangenheit mit Hilfe der Komik. Daniel Díaz Torres beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

Wenn ein Film [...] die deformierte Bürokratie, den Opportunismus, die Doppelmoral, den Konformismus, die immer wiederkehrende und gleiche Propaganda, die Phantasielosigkeit zur Sprache bringt, zeigt er mit Lachen oder Schmunzeln, dass das Individuum [...] über diesen Dingen steht. Man wird zur Selbsterkenntnis angestiftet. [...] Vor allem ist [dieser Humor essentiell] für eine Problemreflexion, die – mit der Möglichkeit zur analytischen Distanz – bei der Lösungsfindung hilfreich sein kann.

Díaz Torres 2001, S. 17

Um die Kubaner dabei gelungen erreichen zu können, werden in den kritischen Rollen vor allem solche Charaktere eingesetzt, die die breite Masse am besten verkörpern. Außerdem finden sie sich oft in besonders typischen Situationen wieder. Indem diese Typen und Situationen jedoch maßlos übertrieben und zugespitzt werden, werden mithilfe von Satire und Ironie sehr intensive Emotionen beim Publikum hervorgerufen, die gleichzeitig verbindend wirken können (ibid.: 17f).

Auch in Jakob F. Dittmars Buch *Grundlagen der Medienwissenschaft* (2011), das sich unter anderem mit dem Einfluss der Massenmedien auf die Menschen auseinandersetzt, findet sich diese Strategie, das Publikum mittels emotionaler Involvierung zu erreichen, wieder. Er beschreibt diesen Einfluss als so stark, dass sich die Menschen mitunter sogar dadurch manipulieren lassen:

Manipulation durch und mit Hilfe von Massenmedien bedient sich der für die jeweiligen Medien etablierten spezifischen Erzählweisen, Inhalte werden auf dem Publikum vertraute Weise dargestellt und eingebunden, um durch emotionale Aufladung wirken zu können.

Dittmar 2011, S. 114

Laut Díaz Torres ist diese emotionale Komponente in Kuba jedoch vor allem gesellschaftlich relevant, da sie die Menschen zusammenführt und durch gemeinsames Lachen über Dinge, mit denen sich der oder die einzelne identifizieren kann, ein gesellschaftliches Gefühl der Verbundenheit geschaffen wird (vgl. Díaz Torres 2001: 17f).

Nichtsdestotrotz scheint sich die Komödie im kubanischen Kino immer wieder, vor allem mit den Mächtigen des Landes, in einem Spannungsverhältnis zu befinden. Eduardo del Llano schreibt das dem ungestümen und respektlosen Charakter der Komödie zu, der oft in einem Missverhältnis mit Regeln, Konformität und blinder Akzeptanz steht. Für ihn ist das der Grund dafür, dass die staatliche Instanz eher nach historischen Dramen und Tragödien, als nach weiteren Komödien verlangt (vgl. Eduardo del Llano 2001: 24).

## **4.2 Erstes, zweites und drittes Kino**

Mit Blick auf ganz Lateinamerika lassen sich entwicklungsgeschichtlich drei Art des Kinos feststellen. Fernando Solanas und Octavio Getino nennen diese erstes, zweites und drittes Kino. Sie unterscheiden sich vor allem in ihrem Stadium der Emanzipation von fremden Normen, Modellen und ideellen Einflüssen (vgl. Solanas und Getino 1976: 9). Die beiden Filmemacher nennen dabei zwei sich gegenüberstehenden Gegenpole: das kommerzielle Kino (oder Kino der Imitation) und das Autoren-Kino (oder Kino der Dekolonisation) (ibid.). Für sie kommen die Fremdeinflüsse auf das lateinamerikanische Kino dabei hauptsächlich von Seiten der USA und im Speziellen aus Hollywood. Nicht nur die Filmsprache ist für sie im Kino der Imitation verfälscht, auch die Beziehung

zwischen Film und Publikum, die standardisierte Dauer der Filme und die „hermetischen Strukturen, die erst auf der Leinwand entstehen und dann wieder verschwinden“ (ibid.), kritisieren sie als fremde Tendenzen, die es im lateinamerikanischen Kino zu Gunsten von Authentizität und Originalität zu beseitigen gilt. Allen voran lehnen sie aber das kommerzielle Interesse ab, das bei dieser Art von Kino im Mittelpunkt steht, da dieses dazu führt, dass „der Mensch [...] nur als passives und konsumierendes Objekt zugelassen“ wird (vgl. Solanas und Getino 1976:10).

Als erstes Kino bezeichnet man ein Kino, das ganz bestimmte Wünsche und Erwartungen befriedigen soll. Jedoch gehen diese nicht vom Erwartungshorizont des Publikums aus, wie man beim Kino vielleicht annehmen könnte. Vor allem die imperialen Vorstellungen eines Hollywoodkinos stehen im Mittelpunkt des ersten Kinos. Es ist durchwegs vom „amerikanischen Kino“ und seiner „Philosophie des Imperialismus“ gefärbt (ibid.), was dazu führt, dass das Kino nicht mehr den Menschen bereichert, sondern umgekehrt der Mensch das Kino. Dafür wird im Speziellen auf eine Form des Kinos zurückgegriffen, „die dazu bestimmt ist, das Leben mittels Filmes zu verkaufen: das Leben wie im Film, die Wirklichkeit so, wie sie von den herrschenden Klassen vorgeschrieben [wird]“ (ibid.). Es wird also laut Solanas und Getino nicht nur fiktive Unterhaltung mit einem solchen Kino erzielt, sondern Bilder eines amerikanischen Soll-Zustands werden damit bewusst geformt und „auf die abhängigen Länder projiziert“ (ibid.: 10f). Das Publikum erreicht demnach nur eine kontrollierte Auswahl an Information und die lateinamerikanische Ideologie wird nach eigenen Wünschen manipuliert. Damit wird das „amerikanische Finanzkapital“ (ibid.), wie die zwei Filmregisseure den konsumierenden Menschen bezeichnen, Land um Land ausgeweitet:

Das amerikanische Kino schafft nach dieser Philosophie nicht nur seine Struktur- und Sprachmodelle, sondern auch Industrie-, Verkaufs- und Technik-Modelle. Eine Kamera von 35mm [...], Bogenlampen, kommerzielle Vorführräume für die Zuschauer, standardisierte Produktionen, [...] etc. sind Angelegenheiten, die entstanden sind, um

die kulturellen und ökonomischen Ansprüche einer ganz bestimmten sozialen Gruppe zu befriedigen: des amerikanischen Finanzkapitals.

Solanas und Getino 1976, S. 10

Das zweite Kino verkörpert für Solanas und Getino den ersten Versuch, sich diesen fremden Einflüssen zu entziehen und die eigene Identität weiter voranzutreiben. So will man ihr Prestige und Ansehen unter den eigenen BürgerInnen stärken. Diese Art des Kinos wird auch Cine Expresión, Neues Kino oder Autoren-Kino genannt, stellt für sie aber nur einen augenscheinlichen Fortschritt gegen die Fremdkolonisation dar (ibid.: 11).

Es versucht, seine eigenen Strukturen zu definieren. Dazu gehören „eigene Vertriebsformen und Verleihkanäle (in der Mehrheit Filmclubs oder Filmkunsttheater) wie auch Ideologen, Kritiker und spezielle Zeitschriften“ (ibid.). Auch wenn das Neue Kino bereits erste Tendenzen eines Kinos der Dekolonisation aufweist, indem es sich nicht mehr an die stilistischen Vorgaben seines Vorgängermodells hält, kann es sich noch nicht zur Gänze davon abnabeln. Statt sich vollkommen davon freizumachen, scheint das zweite Kino die Fremddiktion eher zu ersetzen, indem es sich direkt „den ökonomischen und ideologischen Bedingungen des eigenen Systems“ unterwirft (ibid.). Auf diese Weise hat sich ein Kino geformt, das „offen institutionalisiert, nur vermeintlich unabhängig ist und vom System dazu benutzt wird, in >grenzenloser Demokratie< seine kulturellen Manifestationen zu schmücken“ (vgl. Solanas und Getino 1976: 11).

Die offene Institutionalisierung und die Unterwürfigkeit bezüglich staatlich vorgegebener Maßstäbe haben auch zur Folge, dass die Entscheidung, was an die Öffentlichkeit gelangen darf oder zurückgehalten wird, letztlich beim Staat liegt. Das heißt, dass der Staat entscheidet, welche Ideologie zur landeseigenen werden darf, welche sozialen Bilder verbreitet werden und welche Regeln im Allgemeinen gelten. Genauso liegt es auch beim Staat, zu entscheiden, ab wann ein Film subversiv und deshalb zu zensieren gilt. Es handelt sich bei diesem Kino der Dekolonisation also im Grunde bloß um eine „Fassade bürgerlicher Demokratie“ (ibid.: 12).

Als drittes Kino bezeichnen Solanas und Getino eine weiterentwickelte und ausgereifte Form des zweiten Kino. Es bietet dem Filmemacher/ der Filmemacherin die Möglichkeit, sich als „Arbeiter[In] an der Kulturfront“ selbst treu zu bleiben und nicht in die Unternehmensideologie zu kippen, während er/ sie dabei gleichzeitig radikal mit den „herrschenden Klassen“ umgeht um sich insofern zu einem ideellen Kampf bereit zu machen (ibid.). Dieses Kino will anprangern und anzeigen, Kritik üben am Mangelhaften und gleichzeitig die Wahrheit ans Volk bringen:

Dieses Kino wird für den, der sich in dieses Abenteuer einläßt, nicht eine >Ideologie erzeugende Industrie< sein, sondern ein Instrument, um unsere Wahrheit mitzuteilen, gründlich, ordentlich, subversiv.

Solanas und Getino 1976, S. 12

Dabei ist die Art der Verbreitung und Veröffentlichung genauso von zentraler Bedeutung, wie die ideologische Ausarbeitung, die Filmsprache und die wirtschaftliche Förderung der Arbeit. Nichtsdestotrotz ordnet sich die Wichtigkeit dieser vier Säulen immer der Priorität des basisgebenden Grundkonzepts des dritten Kinos unter, nämlich der „Transmission jener Ideen, [...] die mit Hilfe des Kinos den unmündigen und unterdrückten Menschen befreien will“ (vgl. Solanas und Getino 1976: 12f).

In den Augen Solanas und Getinos ist die Realisierung eines solch politisch aktiven Kinos jedoch mit verschiedenen Hürden verbunden, da es sich vorher von „der vom System aufgezwungenen Zerrüttung“ befreien muss, um sich in seinem vollen Ausmaß entfalten zu können (ibid.). Dies kann für die beiden Cineasten jedoch erst dann geschehen, wenn sich die politischen Gegebenheiten fundamental ändern und Kino frei von fremdbestimmten Diktaten und Barrieren arbeiten kann.

Erst wenn diese Grundkonditionen gegeben sind, kann das dritte Kino als „Kino der Revolution“ wirken (vgl. Solanas und Getino 1976: 13). Damit nimmt man auf die doppelte Wirkung, die es erzielen kann, Bezug: einerseits hat es einen zerstörerischen Effekt, da es alte Muster und Einflüsse, welche von der „neo-kolonialen“ Vergangenheit des Kinos in Lateinamerika herrühren, dekonstruiert – andererseits arbeitet es konstruktiv, indem es neuen Raum

schafft für den „Aufbau einer pulsierenden, lebendigen Wirklichkeit“ und die „Wiedergabe einer Realität in allen Ausdrucksformen“ (ibid.: 14). Ebendieser Wirklichkeitssinn geht jedoch oft nicht mit dem Ansinnen und den Wünschen des jeweiligen Staates konform, was dem dritten Kino sowohl in einem neokolonialen als auch in einem konsumgesellschaftlichen Ambiente einen subversiven, revolutionären Charakter gibt, der mal offener mal verborgener angefeindet und zu bremsen versucht wird. Nicht ohne Grund geben die argentinischen Cineasten diesem Kino und allen daran beteiligten den Beinamen Kino-Guerrilla und beschreiben es als „neue Organisationsform des Filmemachens“, die mit Bildern als Munition in den Kampf zieht gegen die Blindheit für „Schwächen, Bequemlichkeit, alte Gewohnheiten, das Klima der Pseudo-Normalität, hinter dem sich der tägliche Krieg verbirgt“ (ibid.: 14f).

Das rebellische Wesen dieses Widerstandskinos führt unweigerlich zu Reibungen zwischen Kino und Staat und es kommt zu Repressionen seitens des Systems. Teilweise werden eigens neue Gesetze verabschiedet, um divergente oder gar revolutionäre Ideen im Kino klein zu halten und zu unterdrücken. In manchen Fällen wurden Filme sogar im Land gesperrt und an subversiven Filmen beteiligte Personen in Gewahrsam genommen oder exiliert. In anderen Fällen mussten Drehbücher umgeschrieben und von rebellischem Gedankengut bereinigt werden, bevor die Filme öffentlich ausgestrahlt werden durften. Trotz der Zensur kommen aber mittlerweile auch staatlich gesperrte Produktionen an die Öffentlichkeit, wenn auch meist nur in kleinem Rahmen:

In Argentinien werden z.B. solche Filme in Wohnungen und Häusern gezeigt, wobei die Teilnehmerzahl auf 250 beschränkt ist. In Chile werden sie in Gemeindehäusern, Kulturzentren und Universitäten vorgeführt [...]. In Uruguay konnten sie sogar im größten Kino Montevideos vor 2500 Zuschauern laufen, die jede Vorführung zu einer anti-imperialistischen Aktion machten.

Solanas und Getino 1976, S. 16

## 4.3 ICAIC

### 4.3.1 Die Zeit von 1959 bis 1989

Nur drei Monate nach der kubanischen Revolution wurde ein neues Gesetz erlassen, durch welches nicht nur die Gründung des *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica*, kurz ICAIC, erfolgte, sondern in dem auch der Bildungsauftrag und die kulturelle Verantwortung des neuen Kinos festgehalten wurde (vgl. Campa Marcé 2002: 22). Von Anfang an stand die Verbindung von Kunst und Wirtschaft im Schaffenszentrum des staatlichen Kulturinstituts und es wurde sehr strikt nach den Bestimmungen gearbeitet, die der Gesetzestext anführt. Unter anderem wurde in den neuen Paragraphen der Bildungsauftrag des Neuen Kinos unterstrichen. Durch diesen sollte nicht nur Wissen vermittelt, sondern auch die Bildung eines individuellen und kollektiven Bewusstseins erleichtert werden, wodurch man den schaffenden Charakter der Revolution vorantreiben wollte (ibid.: 22f). Außerdem war es wichtig, dass die Filmkunst individuelle und gesellschaftliche Probleme und deren Lösung thematisiert, um den kubanischen Einwohnern so als Vorbild zu dienen:

*Por cuanto:* El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador.

[...]

*Por cuanto:* El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución.

*Por cuanto:* El cine -como todo arte noblemente concebido- debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad.

Bell Lara, et al. 2006, S. 145f

So sehen wir in Bezug auf filmische Produktionen auch seit der Gründung des ICAIC die unveränderte Konstante einer direkten Verflechtung zwischen Kunstschaffen und Verbreitung ideologischer Inhalte. Gerade bei den ersten Produktionen, die zum großen Teil in Koproduktion mit diversen internationalen,

progressiven Cineasten realisiert wurden, fällt die intensive Bearbeitung von Themen wie Kuba, die kubanische Identität und die kubanische Revolution auf. So entstanden Filme wie *Alba de Cuba* (Roman Karmen, 1960), *Cuba, ¡sí!* (Chris Marker, 1961), *El joven rebelde* (Cesare Zavattini mit Julio García Espinosa, 1961) oder *Pueblo en armas* (Joris Ivens, 1961) (vgl. Campa Marcé 2002: 23f). Doch schon bald nach den ersten Erfolgen stellten sich auch die ersten Probleme ein und durch die prekäre politische Situation, in dem sich Kuba in der damaligen Zeit befand, untersagte der ICAIC die Vorführung des *free-cinema* Projektfilms *P.M.* (kurz für *Pasado Meridiano*, 1965) von Sabá Cabrera-Infante und Orlando Jiménez Leal, obwohl der Film bereits zuvor in einem TV-Magazin ausgestrahlt worden war. Der Film zeigte unter anderem unkommentierte Szenen des Nachtlebens in Vorstadtgebieten von Havanna. Als Begründung für die Sperrung des Films gab der ICAIC an, er wäre aufgrund der aktuellen politischen Situation unangebracht, kritische Stimmen behaupten jedoch in dieser Maßnahme bereits einen Vorboten für spätere Restriktionen in der Schaffensfreiheit in der kubanischen Filmproduktion zu erkennen (ibid.: 24f).

Schon damals wurde diese Zensur heftig kritisiert, worauf Fidel Castro in seinen *Worten an die Intellektuellen* die kubanischen KünstlerInnen und SchriftstellerInnen zur bedingungslosen Unterstützung der Revolution und seiner Politik verpflichtete, ungeachtet dessen, ob sie persönlich BefürworterInnen oder GegnerInnen derselben waren:

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios y no revolucionarios?

Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución, ningún derecho.

Fidel Castro zit. nach Campa Marcé 2002, S. 25

Mit dieser Klarstellung wurden auch gleichzeitig mehrere Zeitschriftenverlage geschlossen, die Castros Politik kritisierten, unter anderem das liberale Wochenblatt *Lunes de Revolución* (ibid.).

In den 1960er Jahren wurden vom ICAIC einige sehr erfolgreiche Filme produziert, die teilweise noch bis heute zu den Klassikern des kubanischen Kinos gezählt werden. Darunter finden sich beispielsweise Komödien wie *La muerte de*

*un burócrata* (1966) von Tomás Gutiérrez Alea und *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967) von Julio García Espinosa. Letzterer sollte bis zur Erscheinung der Komödie *Fresa y Chocolate* (T. Gutiérrez Alea, J. Carlos Tabío 1993) sogar der erfolgreichste Popularfilm Kubas werden (vgl. Campa Marcé 2002: 25).

Die 1970er Jahre eröffneten sich im Gegensatz dazu jedoch nicht nur mit schweren wirtschaftlichen Problemen, auch auf politischer Ebene ergaben sich tiefgreifende Komplikationen. Durch politische Einschnitte in die kulturelle Freiheit der kubanischen Kunstschaaffenden wandten immer mehr Intellektuelle Kuba auch auf internationaler Ebene den Rücken zu. Nichtsdestotrotz ist in dieser konfliktswangeren Zeit eine dreiseitige Entwicklung des kubanischen Kinos zu verzeichnen: während sich erstens ein stark sozialkritisches Kino herausbildete, das sich vor allem auf Inhalt stützte, der aus dem alltäglichen kubanischen Leben gegriffen war, formte sich zweitens ein Kino, das versuchte, Kubas turbulente jüngste Geschichte über das Medium Film aufzuarbeiten. Als dritte Entwicklung erkennt man zu dieser Zeit ein Kino, das ganz offen auf traditionelle Genres zurückgriff und versuchte, sich sowohl seiner bewährten Wirkungskraft zu bedienen, als auch das Kino als solches von innen heraus zu verändern (ibid.: 26f).

In den 1980er Jahren machten sich einige neue Regisseure einen Namen. Unter diesen finden sich neben anderen Juan Carlos Tabío, der mit seinen Komödien *Se permuta* (1983) und *Plaff* (1988) sein Publikum begeistern konnte und Rolando Díaz, der mit der Komödie *Los pájaros tirándole la escopeta* (1984) seinen ersten Spielfilm veröffentlichte (ibid.).

#### **4.3.2 Kubas ‚Periodo Especial‘**

Mit dem Fall der Berliner Mauer und mit dem darauffolgenden Untergang der Sowjetunion wurde in Kuba ein Jahrzehnt eingeleitet, das bis heute als *Periodo Especial* bekannt ist. Diese ‚besondere Periode‘ bezeichnet die Wirtschaftskrise, die in den 1990er Jahren entstand, nachdem das sozialistische Regime in Osteuropa zusammengebrochen war. Kuba hatte bis dahin rund 80% seines internationalen Import- und Exporthandels mit Ländern der Sowjetunion

betrieben, welche jedoch mit dem Fall der Mauer plötzlich handelsunfähig wurden. Wie über Nacht verlor Kuba also den größten Teil seiner Handelspartner, was enorme Einbußen für die Staatsfinanzen bedeutete (vgl. Hernández Morales 2007: 75).

Die Wirtschaftskrise des *Período Especial* veränderte die Art der Filmproduktion auf Kuba tiefgreifend. Die Produktionen konnten nur mehr schwer ausschließlich auf Kuba durchgeführt werden. Außerdem wurde davor sehr darauf geachtet, die Vorführung kubanischer Filme auf der Insel zu halten. Ab den 90er Jahren konnte man die grenzüberschreitende Verbreitung kubanischer Filme jedoch nicht mehr aufhalten. Immer mehr vom ICAIC produzierte Werke bekommen auf dem internationalen Filmmarkt Zuspruch. Einen weiteren wichtigen Wendepunkt der kubanischen Filmentwicklung erzeugte auch das 1959 nach der Revolution erstellte gewerbliche Modell des ICAIC, das aufgrund der wirtschaftlichen Missstände nicht mehr anwendbar war. Cristina Venegas beschreibt in *Filmmaking with Foreigners* drei grundlegende Entwicklungen, die sich mit der Krise einstellen:

The extreme scarcity of the period led to an increase in foreign coproductions, the emergence of an independent cinema reliant on digital technology, and an increase in production of both documentary and fiction films *about* Cuban culture from a vantage point located *outside* Cuba.

[...] The bankruptcy of the Cuban socialist state, and therefore of the ICAIC, directly affected state producers by removing their central plank of support while still promoting socialism as a political vision.

Cristina Venegas 2009, S. 37

Die schwache wirtschaftliche Lage spiegelte sich in den neu entstandenen Filmen ganz klar wider, da die Filmemacher unter immer größer werdendem wirtschaftlichen sowie politischen Druck arbeiten mussten. Materialknappheit wurde zu einem immer größeren Problem und reichte vom Mangel an Elektrizität oder Benzin und der Schließung von Postproduktionsstellen bis hin zum Fehlen der Verpflegung am Set. Der Mangel an Requisiten war in erster Instanz jedoch nicht ausschließlich mit der schlechten finanziellen Lage im Land verbunden. Der Großteil der Materialien, die am Filmset nun fehlten, waren zuvor aus Ländern der Sowjetunion importiert worden, so beispielsweise Zelluloidfilme,

Transportfahrzeuge, Maschinen und vieles mehr (vgl. Hernández Morales 2007: 75).

Auch die Erstvorführungstermine der in Produktion befindlichen Filme verschoben sich immer weiter nach hinten, da man die stetig steigenden Kosten nicht mehr tragen konnte und entweder zur Fortführung des Drehs erst auf finanzielle Unterstützung warten musste, oder die Produktion generell zum Stillstand kam, da die nötigen finanziellen Mittel einfach nicht gegeben waren. Infolgedessen fanden sich SchauspielerInnen, RegisseurInnen und die weitere ausgebildete Filmbelegschaft in Arbeitslosigkeit von ungewisser Dauer wieder, sodass sich viele von ihnen gezwungen sahen, das Land zu verlassen. Im Laufe der gesamten zehn Jahre zwischen 1991 und 2001 wurden nicht mehr als 31 Spielfilme vom ICAIC produziert. Wenn man die Videofilmproduktionen des Schwesterunternehmens ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión) in die Berechnung miteinbezieht, so kommt man auf nur 1,5 kubanische Filmproduktionen pro Jahr. Eine erschreckend kleine Zahl, wenn man sie mit den durchschnittlich 10 Filmproduktionen pro Jahr vor Beginn der Wirtschaftskrise vergleicht (vgl. Venegas 2009: 37ff & Hernández Morales 2007: 75).

#### **4.4 Zensur und Kommunismus**

Die heikle politische Lage des Landes und das strikte Regime unter Fidel Castro führten dazu, dass vor allem Kubas kultureller Progress in den 1970er Jahren litt. Aufgrund der großen Popularität des Films, der nicht nur mittels Filmvorführungen im Kino, wie man sie heute kennt, sondern auch über mobile Kinos seine Inhalte verbreitete, wurden Drehbücher und Filmproduktionen ab den 70er Jahren immer strenger kontrolliert. Dies führte nicht nur dazu, dass der kubanische Film zu einem „object of constant scrutiny by political watchdogs“ wurde (vgl. Chanan 2004: 357), also unter ständiger politischer Beobachtung stand, sondern er auch durch und durch politisiert wurde. Mit der immer strikter werdenden Zensur und der stetig steigenden Zahl politischer Übergriffe aufgrund vermeintlich revolutionskritischer Aussagen oder Handlungen in veröffentlichten Werken wandten sich immer mehr Intellektuelle und Kunstschaaffende von der

Revolution ab. Dieses Phänomen überschritt sogar die kubanischen Staatsgrenzen und auch auf internationaler Ebene brachen immer mehr KünstlerInnen mit dem Land und seiner Politik, obwohl sie das kubanische Regime bis dahin eigentlich unterstützt hatten. Durch den strengen Dogmatismus, der die kulturellen Richtlinien dieser Zeit lenkte, wurden die Jahre zwischen 1971 und 1975 auch als Graues Jahrfünft (Ambrosio Fornet nannte es auf Spanisch *Quinquenio Gris*, Anm.) bezeichnet. Dieser Ausdruck bezeichnet den kulturellen Stillstand auf Kuba, der sich zu jener Zeit durch die stark verbreitete Autozensur unter Fidel Castro einstellte. Immer wieder wurde FilmemacherInnen von verschiedensten Personen nahegelegt, bestimmte Dreharbeiten einzustellen oder auf andere Weise weiterzuführen. Das kam teilweise von politischer Seite, gleichermaßen aber auch von Personen innerhalb des ICAIC selbst, der die Gunst des Staates und damit die finanziellen Unterstützungen, die zu dieser Zeit ohnehin schon eher karg ausfielen, nicht verlieren wollte. Dabei ist jedoch von Relevanz, dass dementsprechende Empfehlungen und Ratschläge in der damaligen politischen Atmosphäre stets imperativen Charakter hatten und FilmemacherInnen im Grunde keine andere Wahl hatten, als sich diesen zu beugen und sie zu befolgen, wenn sie das Land nicht verlassen und ins ‚freiwillige‘ Exil gehen wollten (vgl. Campa Marcé, 2002: 25f & Chanan 2004: 362f).

Grund für diese Probleme waren dabei weniger die stalinistischen Einflüsse, als die widersprüchlichen Modernisierungstendenzen der kubanischen Revolution. Solche zeichneten sich vor allem im sozialen Sektor ab, wo große Fortschritte gemacht wurden, sich aber gleichzeitig gewisse Vorurteile und Traditionen unverbesserlich hielten. In diese Kategorie fallen beispielsweise Rassismus und *Machismo*. Beide gehörten offiziell der alten Ordnung, also der Kolonialzeit und damit der Unterentwicklung an – allesamt Einflüsse, von denen die Revolution das Land eigentlich gesäubert haben wollte. Deswegen wurde dem Volk auch stets ein Bild des revolutionären Kuba vermittelt, das für immer von diesen negativen Fremdeinflüssen befreit sei. Im echten Leben zeigte sich Kuba jedoch oft von einer weniger bekehrten Seite, die offiziell gar nicht existieren durfte:

Officially, for example, machismo and racism belonged to the colonial and underdeveloped past, and the Revolution had condemned and reversed them [...]. In reality, consciousness lagged behind. Women and blacks enjoyed real advances in legal rights, employment, education and health care, yet active traces of patriarchy and prejudice persisted, obstinately contradicting the official ideology.

Chanan 2004, S. 363

Diese Widersprüchlichkeit führte oft zu Komplikationen, wenn es darum ging, in den Filmen ein authentisches aber zugleich publikumsfähiges Kuba zu präsentieren.

Es stellten sich durch diese Limitationen schließlich ungeschriebene Gesetze ein, an die man sich halten musste, wenn man weiterhin in der bisherigen Stellung arbeiten und nicht Gefahr laufen wollte, mit dem Regime in Konflikt zu geraten. Das Leitmotiv der damaligen Zeit war: „hablar de nuestras contradicciones es darle armas al enemigo“ (vgl. Chanan 2004: 366). Durch dieses Motto verstärkte sich die ohnehin schon recht stark verbreitete Autozensur noch zusätzlich und bestimmte Themen wurden gar zu inoffiziellen Tabus deklariert.

Diese Stigmatisierung zog allerdings Konsequenzen nach sich, indem zwei unterschiedliche Seiten des kubanischen Filmdialoges entstanden. Dabei kam es gleichzeitig zu einer interessanten Entwicklung der Komik im Film:

The danger in this kind of political climate, whether inside ICAIC or beyond, is that a wedge is driven between two types of language, the public and the private, political rhetoric and colloquial speech. In the latter, the former is impugned, especially through humor and irony, and dubbed with the slang term *teque*.

Chanan 2004, S. 366

Laut Chanan wurde also vermehrt auf komische Stilmittel zurückgegriffen, um die beengende Situation, in der sich das Filmgeschäft in den 70ern befand, zu erleichtern.

Im Jahr 1975 entstand ein Interview mit dem US-amerikanischen Regisseur und Filmproduzenten Francis Ford Coppola, nachdem dieser von einer Reise nach Kuba zurückgekehrt war. Während seines Aufenthalts im Land hat er einen Großteil seiner Zeit alten zumeist revolutionären kubanischen Filmen gewidmet, die er nur vor Ort in Havanna sehen konnte. Auf die Frage, wie er als

Außenstehender die künstlerische Freiheit auf Kuba sah und ob er dieses Thema mit betroffenen Menschen besprechen konnte, antwortete er, dass ganz offen sichtbar war, dass niemand die Regierung kritisieren durfte, es sei denn über die erlaubten, staatlich kontrollierten Wege (vgl. Chanan 2004: xvi). Solche beschränkten sich meistens auf die sozialen Gruppen, die sich über jeweilige Arbeitskreise formten. Diese Arbeitsgesellschaften setzten sich mehrmals in der Woche zusammen, um für sie relevante Probleme anzusprechen und mögliche Lösungen dafür zu diskutieren. Allerdings blieben solche Diskussionen stets im Rahmen der Arbeitswelt und der unmittelbar damit verbundenen Belange. Solange die Kritikpunkte in einem direkten Verhältnis mit Arbeit und Mensch standen, bewegte man sich also auf der sicheren Seite – jedoch durften KubanerInnen sich in diesen Diskussionen nicht zu weit vorwagen, da sie nicht befugt waren, Gedanken, die die Regierung, Politik oder Revolution in Frage stellten, öffentlich anzusprechen oder weiterzuführen:

So, in other words, there are channels that allow you not to criticize the idea of the society but to figure out how to make it better. I like the honesty of it. They say, no, you cannot criticize the government – that freedom, no, you don't have.

ibid.

Francis Coppola sieht die Offenlegung dieser eingeschränkten Freiheit als selten ehrliche, wenn auch indirekte, Erklärung, die unverblümt sagt, dass die Revolution so fragil und angreifbar ist, dass die schwächste Kritik einen Stein ins Rollen bringen könnte, der ihr zum Verhängnis werden kann (ibid.: xvii).

Allerdings ist diese limitierte Freiheit für die KubanerInnen selbst nicht immer so klar und unkompliziert, wie Coppola sie hier beschreibt. Als 1975 der Film *Techo de Vidrio* von Sergio Giral fertiggestellt wurde, durfte dieser nicht veröffentlicht werden. Offiziell sprach man von einem Film, der nicht den ästhetischen Maßstäben entsprach. Inoffiziell war allerdings klar, dass er zurückgehalten wurde, weil er bürokratische Korruption und Rassismus in Kuba behandelte, beide zu dieser Zeit delicate Streitthemen. Der kubanisch-amerikanische Regisseur Giral selbst sprach Mitte der 80er Jahre von *Techo de Vidrio* als gescheitertem Film, der in mehr oder weniger kritischem Ton aktuelle Problematiken auf Kuba thematisieren sollte, aber am Ende nicht seinen

Ansprüchen gerecht wurde und aus diesem Grund nicht ans Publikum kam. Erst als der Cineast in den 90er Jahren wieder zurück in die USA zog, sprach er offener über dieses Thema und gab zu, dass politisch-ideologische Zensur in seinem Fall von Anfang an ein zentrales Moment dargestellt hatte, welches Hauptgrund dafür war, dass *Techo de Vidrio* auf Kuba gesperrt wurde. Erst sechs Jahre später, kam Girals Werk schließlich doch auf die große Leinwand (vgl. Chanan 2004: 398 & Chomsky 2015: 118f).

Für Aviva Chomsky, Tochter des bekannten Linguisten Noam Chomsky und selbst habilitierte Professorin für den Fachbereich Lateinamerikanistik am Salem State College, repräsentiert Girals Film einen Unglücksfall, der durch die rigorose Handhabung politischer Angelegenheiten in den 1970er Jahren zu einer Art Exempel auserkoren wurde (vgl. Chomsky 2015: 119).

Nach außen hin versuchte man zwar stets ein offenes und modernes Kuba zu vermitteln, welches sich seinen Problemen stellt und sie produktiv löst. Gleichzeitig wurden Stimmen, die Missstände aufzeigten und solche coram publico anprangerten, vehement mundtot gemacht. 1988 sprach Fidel Castro beispielsweise selbstlobend vor dem UNEAC Kongress und rühmte die Freiheit der kubanischen KünstlerInnen, die in ihren Werken weder inhaltlich noch formal Einschränkungen zu fürchten hatten. Was sich währenddessen fern des großen Publikums abzeichnete, war jedoch ein völlig anderes Bild: Mehrere Sendungen wurden noch im selben Jahr kurzfristig gestrichen oder zur Gänze vom Markt genommen (vgl. Chanan 2004: 445). Obwohl offiziell auch hier wieder andere Ursachen dafür genannt wurden, empfand die Künstlergesellschaft diesen Akt als groben Eingriff in die künstlerische Freiheit auf Kuba und die gegebenen Gründe als Euphemismen für Zensur. Im Laufe der Zeit wurde die Lage immer prekärer und Konflikte zwischen Kunst und Kultur und Castros Regime häuften sich. Dabei beschränkten sich die zensierenden Übergriffe allerdings nicht nur auf antisozialistische Tendenzen, auch sowjetische Schriften, die nicht mit dem kubanischen Weltbild übereinstimmten, wurden als Verleumdung gebrandmarkt und vom Markt genommen. So wurden im Jahr 1989 etwa Publikationen in den Zeitschriften *Sputnik* und *Moscow News* verboten, in denen vermeintlich

geschichtsverleugnende Anspielungen gemacht und Bilder der aktuellen Lage überzeichnet chaotisch dargestellt wurden (ibid.: 445f).

Was anfänglich bloß wenige Einzelfälle vermuten ließ, wurde im Laufe der darauffolgenden Jahren zur harten Normalität, was den Zorn der KünstlerInnen auf das Regime immer weiter schürte und schließlich zu einem Teufelskreis führte: Je mehr Freiheitsberaubung die Menschen erdulden mussten, desto heftiger wurden deren Reaktionen, was wiederum zu härterem Durchgreifen des Regimes und mehr Fällen von Zensur führte:

A few weeks after the ban of the Soviet publications in 1989, a series of exhibitions of young artists in the Castillo de la Fuerza was shut down after some portraits of Fidel by Eduardo Pon Juan and René Francisco caused offense. One of them depicted Castro speaking in the Plaza de la Revolución to a myriad of reflections of himself, another, titled *Suicide*, showed him on a shooting range again surrounded by mirrors.

Chanan 2004, S. 446

Recht bald bildeten sich entgegengesetzte Fraktionen in Kunstkreisen. Auf der einen Seite die Fraktion, die sich diesen Übergriffen nicht beugen wollte und sich aktiv dagegen wehrte und auf der anderen Seite jene, die versuchte sich anzupassen und die verbleibenden Freiheiten so gut wie möglich zu nützen.

Ihren Höhepunkt erreichten diese Spannungen zweifellos mit der Veröffentlichung des Films *Alicia en el pueblo de Maravillas* von Daniel Díaz Torres, der zu einer Zeit, die konfliktreicher nicht sein konnte, seine Erstaufführung feierte.

Die im Jahr 1991 uraufgeführte Filmsatire des Regisseurs Daniel Díaz Torres behandelt Themen, die für kubanische Verhältnisse als grenzwertig delikat ausgelegt werden konnten. Der Film spielt auf die Möglichkeit des Zusammenbruchs der sozialistischen Führung Kubas an und bildet die Angst vor dem sich daraus ergebenden ideologischen Vakuum ab. Diese mehr oder weniger unterschwellige Kritik an den kubanischen Führungskräften und die beinahe karikative Überspitzung der politischen Verhältnisse Kubas erschienen in der aktuell prekären Lage des Landes umso drastischer (ibid.: 457f). Nach dem Mauerfall im Jahr 1989 wurde der Kommunismus in Osteuropa immer weiter zurückgedrängt, was zu einem enormen Machtverlust für die Sowjetunion führte.

Der Kollaps des Kommunismus hatte verheerende Auswirkungen auf Kuba, da finanzielle und materielle Unterstützungen abrupt eingestellt wurden und die Insel so isoliert wie nie zuvor war. Das Drehbuch für den sozialsatirischen Film war kurz vor der Eskalation der sowjetischen Situation geschrieben worden und niemand hatte mit den drastischen Veränderungen, die nach dem Fall der Berliner Mauer Schlag auf Schlag folgten, gerechnet. So fand sich *Alicia en el pueblo de Maravillas* bei seiner Erstaufführung in einem Land wieder, das von finanziellen Missständen, Chaos und Aufständen gegen das Regime stark gezeichnet war. Die ohnehin schon riskante Komikdarstellung im Film traf daher einen noch zusätzlich delikateren, wunden Punkt Kubas:

The country had changed considerably over this period [1989 – 1991, Anm.]. The Berlin Wall had fallen. Throughout Eastern Europe, Communism had collapsed. In Moscow, Gorbachev was hanging on by the skin of his teeth. Cuba was isolated as never before. What had doubtless always been a risky project now emerged as a gloating satire on the *cavernicola*, or caveman attitudes of the party orthodoxy, at the very moment when everything seemed to be collapsing around them.

Chanan 2004, S. 459

Julio García Espinosa setzte sich stark dafür ein, den Film tatsächlich in die Kinos zu bringen und wollte ihn nicht, wie seitens der Kommunistischen Partei ‚nahegelegt‘ wurde, im letzten Moment zurückziehen und seine Erstvorführung damit annullieren. Am 13. Juni feierte *Alicia en el pueblo de Maravillas* schließlich seine Uraufführung in den Kinos von Havanna, nur um sofort von KritikerInnen, Parteiangehörigen und ZivilkubanerInnen in der Luft zerrissen zu werden. García Espinosa vermutete jedoch eine nennenswerte Mitschuld für die negative Aufnahme des Films allen voran bei der diskreditierenden Propaganda, die bereits vor seiner Erstvorführung verbreitet wurde. Über jedes zugängliche Medium wurde versucht die Satire mit schlechten und dramatisierten Kritiken zu vernichten. Das führte dazu, dass das Publikum bereits mit der Erwartung in die Kinos ging, einen skandalösen Film zu sehen, der die Politik, das Land und seine Leute ganz unverblümt verhöhnnte (ibid.: 459f).

Um eine größere Verbreitung der antirevolutionären Inhalte zu unterbinden, wurden hunderte Angehörige der *Unión de Jóvenes Comunistas*

offiziell in die Kinos gerufen, um einer merkwürdigen Pflicht zur Wahrung der revolutionären Souveränität nachzukommen:

[...] mostrar su repudio ante una película que, en forma de sátira, intentaba hacer consciente a la nación de algunos de sus defectos más evidentes. Tal vez el vicio que con más profundidad denunciaba el filme era precisamente ese que tantos espectadores “involuntarios” escenificaban aquel día: el de la desmesura colectiva.

García Borrero 2008, S. 187

Die JungkommunistInnen sollten aber nicht nur lautstark ihr Missfallen an dem Film kundtun, sondern vor allem auch die Sitzplätze der Kinos besetzen, um möglichst wenigen Zivilisten die Gelegenheit zu geben, sich mit solch antirevolutionärem Gedankengut auseinanderzusetzen. Die Zeitschrift *Granma*, offizielles Sprachrohr der Kommunistischen Partei Kuba, brachte unverzüglich einen Artikel heraus, der den übertriebenen Pessimismus, mit dem der Film auf das kubanische Volk blickt, und die Hoffnungslosigkeit, die mit seinen chaotischen Anspielungen verbreitet wird, anprangerte. Die Schlagzeile des 19. Juni 1991 hieß *Alicia, un festín para los rajados*, zu Deutsch: *Alicia, ein Festmahl für die Schweine* (vgl. Pollo 1991). Dieser Titel lässt ganz klar erkennen, dass der Auslöser für die herbe Kritik nicht etwa auf der thematischen Ebene des Films zu verorten ist, sondern sich viel mehr in den gezeigten Szenen selbst befindet. Es galt als unerhört, dass kubanische Missstände und ideologische Blindheit ganz offen und direkt zur Schau gestellt wurden (vgl. García Borrero 2008: 187). Die negative Rückmeldung, die von allen Seiten auf den Film folgte, führte schließlich dazu, dass er nach nur vier Tagen eingezogen und verboten wurde (Chanan 2004: 460f).

Noch vor der Erstvorführung auf Kuba wurde *Alicia en el pueblo de Maravillas* bereits im Februar bei den Berliner Filmfestspielen 1991 vorgeführt. Nachdem er dort großen Anklang fand und sogar mit zwei Preisen ausgezeichnet wurde, richtete vor allem der Parteiideologe Carlos Aldana, einer der wichtigsten Männer in der damaligen kommunistischen Parteihierarchie, seinen kritischen Blick auf den Film (vgl. Chanan 2004: 458f). Er kam in den Besitz einiger Filmkopien, die er ganz bestimmten Leuten zukommen ließ, welche die ohnehin bereits angespannte Situation weiter aufheizen sollten. Über die Kopien

verbreiteten sich schließlich immer skurrilere Gerüchte über die versteckten Botschaften, die Díaz Torres in sein Werk eingebaut haben sollte:

Copies of the copies soon began to proliferate and all sorts of rumors started circulating about hidden connotations in the film, the satirical targets of its characters, especially the suggestion that certain gestures that Reynaldo Miravalles incorporated into the character of the director of the sanatorium were reminiscent of Fidel Castro himself, and that the film was a direct attack of the Revolution.

Chanan 2004, S. 459

Die heftige Resonanz, die *Alicia en el pueblo de Maravillas* im ganzen Land auslöste, führte schließlich zu einer der größten Krisen, die der ICAIC bis zur heutigen Zeit zu beklagen hatte. Die Fronten verhärteten sich zunehmend zwischen Politik und Kunstschaffenden. Immer neue Proteste und Aufstände innerhalb der eigenen Reihen führten dazu, dass der ICAIC fast aufgelöst und mit dem Argument der Ressourceneinsparung mit dem kubanischen Fernsehen (ICRT) und der *Sección Filmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas* zusammengelegt wurde. Damit wären jedoch nicht nur innerhierarchische Veränderungen entstanden, sondern das ganze Filminstitut als solches wäre durch eine solche Maßnahme verschwunden. Die Gegenwehr in Form von Aufständen unter den Angehörigen des ICAIC wurden damit noch vehementer:

La medida [...] no fue aceptada con la acostumbrada resignación que se acatan la mayoría de las decisiones gubernamentales en Cuba. Muy pronto se sucedieron un sin número de reuniones y asambleas donde todo el personal del ICAIC se manifestaba en contra de la resolución, por considerar que esta unión provocaría la desaparición de todo un movimiento cultural de más de cuarenta años ya que las características de las otras dos unidades productivas no tenían ninguna relación con el ICAIC en cuanto a intereses, métodos de trabajo y sobre todo, de concepciones sobre el arte y sus funciones dentro o fuera del socialismo.

Hernández Morales 2007, S. 87

Der Fall schaukelte sich derartig auf, dass man schließlich sogar eine Kommission aus 18 Delegierten bildete, die den Fall untersuchen und die Interessen des ICAIC im Prozess gegen den Staat vor Gericht vertreten sollten. Die Kommission bestand aus MitarbeiterInnen jeder Ebene des ICAIC, von RegisseurlInnen, über DrehbuchautorInnen, bis hin zu KritikerInnen und

technischen MitarbeiterInnen. Da Fidel Castro kaum auf ihre Bitten reagierte, setzten die 18 beteiligten schließlich einen Brief auf, in dem sie sich ganz klar gegen die Entscheidung von offizieller Seite stellten und gesammelt unterschrieben:

Fidel Castro reaccionó con una nota “muy seca”<sup>1</sup> que no respondía a las peticiones de los artistas. Días después, la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) enviaba a Castro una carta de apoyo a los cineastas y en protesta por la manipulación política que se había hecho del filme.

Redruello 2007, S. 93

Die Beteiligten entschlossen sich zu diesem riskanten Schritt, obwohl zum damaligen Zeitpunkt klar war, welche Folgen ein solches Handeln nach sich ziehen konnte, da man sich noch gut an vermeintlich rebellische Handlungen von KollegInnen erinnern konnte, die in den 70er Jahren hart geahndet worden waren (vgl. Hernández Morales 2007: 87f).

Schließlich konnte man die Fusion des ICAIC mit dem ICRT und der *Sección Fílmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas* allerdings doch noch abwenden, indem Alfredo Guevara, der ursprüngliche Gründer des Film- und Kunstinstituts, als einzige Person, der man zutraute, diese delikate Situation in die Hand zu nehmen, für eine „Misión Especial del Comandante en Jefe“ aus Frankreich zurückgeholt wurde (vgl. Guevara 2003: 537). Julio García Espinosa trat in weiterer Folge von seiner Führungsposition zurück und überließ Guevara den Posten. Die Rückkehr Guevaras besänftigte zwar die aufgewühlten Gemüter der meisten FilmemacherInnen, trotzdem konnten einige nicht mehr zur Gänze ihren Weg zurück in die Dynamik des ICAIC finden. Manche verließen das Institut, wie Julio García Espinosa, der zur *Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano* wechselte, andere, wie Jesus Díaz, der am Drehbuch des Skandalfilms mitgearbeitet hatte, ließen Kuba selbst hinter sich, um andernorts ihr Glück zu versuchen. Nichtsdestotrotz konnte Alfredo Guevara durch seine einzigartige Stellung als enger Vertrauter von Fidel Castro und Vorbild für alle Beteiligten im ICAIC als Urmitglied des Filminstituts die prekäre Situation ins

---

<sup>1</sup> zit. nach Guevara ‘*Tiempo de Fundación*’. Madrid: Editorial Iberautor, 2003. S. 471

Positive lenken. Seine Mission für Kuba war es, die verlorenen Bande zwischen Kunst und Staat wiederherzustellen und unter den CineastInnen neuerliches Vertrauen in die Politik zu erzielen. Er schaffte es sogar, die Krise so lösen, dass der ICAIC so gut wie unbeschadet und die an den Aufständen und Protesten beteiligten FilmemacherInnen ohne rechtliche Konsequenzen davorkamen (vgl. Chanan 2004: 460f & García Borrero 2008: 188).

Obwohl die Krise, die mit *Alicia en el pueblo de Maravillas* entstand, erfolgreich abgewendet werden konnte, blieb in den Jahren darauf weiterhin merkbar, dass Filmschaffende lieber einen indirekten Weg gingen und Sozialkritik (- wenn überhaupt -) eher in fiktiven Welten übten, um die Mächtigen des Landes nicht zu verärgern. Es wurden fortan eher Parallel- oder Symbolwelten als Handlungsspielräume verwendet, anstatt Filme im realen Kuba spielen zu lassen. Diese Tendenz sieht man beispielhaft in *La Ola* von Enrique Álvarez (1995) und *Pon tu pensamiento en mi* von Álvaro Sotto (1995) (Hernández Morales 2007: 89f).

## 5 Filmstudie

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wollen wir uns nun der Analyse des Films „Alicia en el pueblo de Maravillas“ und einer anschließenden Gegenüberstellung der gefundenen Hauptcharakteristika der hier als prototypisch geltenden Filmkomödie widmen. Der Film wurde 1991 in Kuba uraufgeführt, jedoch bereits nach wenigen Tagen aufgrund der übermächtigen Kontroversen und Debatten über seinen Inhalt und mögliche Anspielungen und verschleierte Intentionen, die im Land entstanden, vom Markt genommen und verboten. Er gibt die Erlebnisse einer jungen Frau wieder, die auf der Suche nach einer Möglichkeit zur Eigenständigkeit eine Stelle als Theaterprofessorin im mysteriösen Dorf Maravillas (z. Dt. die Wunder) angenommen hat. Ihre dortige Tätigkeit stellt sich jedoch als komplizierter als erwartet heraus, da sie sich den für das Dorf typischen Hindernissen und Eigenheiten stellen muss, die zu allem Überfluss im Laufe der Zeit immer absurder und haarsträubender werden.

Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu überschreiten, werden wir erst zwei Sequenzanalysen vornehmen, die sich auf eine genaue Betrachtung des Inhalts, der Montageebene und der für den Abschnitt relevanten Figuren stützt. Danach werden wir uns auf wichtige wiederkehrende Motive im gesamten Film konzentrieren, bevor wir die Gesamtheit der beleuchteten Elemente in einen weiteren Kontext anhand anderer kubanischer Filmkomödien der Zeit ab 1959 setzen.

## 5.1 Sequenzanalyse 1: El compañero Cándido

*Alicia en el pueblo de Maravillas*: 00:13:08 – 00:23:16

### 5.1.1 Handlungsebene

In dieser Sequenz wird Cándido Fuentes Placencia näher vorgestellt, nachdem er Alicia mitten in der Nacht geholfen hat, ihr Zimmer von Kakerlaken zu befreien. Auf die Frage warum er überhaupt hergekommen sei, wenn es ihm im Dorf doch gar nicht gefalle, zeigt er nur verheißungsvoll auf einen Stapel Zettel, auf dem Alicia sitzt. Als sie die Papiere hervorzieht, sieht sie die Überschrift „Declaración del acusado“ und beginnt, sich das Aussagenprotokoll durchzulesen (vgl. *Alicia...* 1991: 00:15:08).

Es folgt eine Rückblende in der Cándido nach eigener Aussage als vorbildhafter Kubaner beschrieben wird, der seiner Arbeit als Essenslieferant bis dahin stets gewissenhaft nachging und seine Aufgaben immer pünktlich und korrekt ausführte. Zur Bestätigung seiner Behauptungen geben eine junge Pfadfinderin im Kreise ihrer AltersgenossInnen, eine ältere Bekannte, seine Ehefrau und eine Kantinenangestellte ihre zustimmenden Aussagen ab.

Anschließend wird berichtet, wie Cándido just an seinem Hochzeitstag Opfer eines üblen Betrugs wird: Als ihn eine junge Dame in Not hysterisch zu Hilfe ruft und sich verzweifelt gegen sein Fahrzeug wirft, zögert er nicht und lässt seine Arbeit liegen, um eine Ratte, die die arme Frau in ihrer Wohnung erschreckt hat, zu erschlagen. Zum Dank für seine Solidarität lädt ihn die Gerettete namens Conchita ein, zum gemeinsamen Essen zu bleiben. Sie schlägt vor, dafür etwas Käse aus seinem Lieferwagen zu nehmen und nach anfänglichem Zögern willigt Cándido ein.

Während Cándido Conchita, die auf seinem Schoß sitzt, ein weiteres Stückchen Käse in den Mund stecken will, treten plötzlich einige Freundinnen und Freunde von ihr ein und es entsteht ein lauter Tumult. Unfähig, sich gegen das Drängen der Frau und ihrer FreundInnen zu wehren, fügt sich Cándido und stellt ein paar der Lebensmittel aus seinem Wagen zur Verfügung. So verwandelt

sich Conchitas Wohnung mit Hilfe der entwendeten Güter zu einem illegalen Gastbetrieb. Mit dem Überangebot an Essen und Alkohol und der heranströmenden Masse an Feierlustigen artet die Situation schnell zu einer wahrhaftigen Fressorgie aus.

Als schließlich alle gegangen sind und Conchita, abermals auf Cándidos Schoß, ihren Ertrag zählt, werden die beiden von der Polizei überrascht. Conchita schiebt dem gutgläubigen Mann die gesamte Schuld zu, während die beiden abgeführt werden. Angelockt vom Blaulicht stehen Schaulustige um die Polizeiautos. Auch die Nachrichtenerstattung lässt nicht auf sich warten und Serafín Paz berichtet live über den Zugriff auf die *Cervecera clandestina*, eine illegale Bierschenke, und den „dreisten Lebensmittelraub“ (vgl. *Alicia...* 1991: 00:22:05).

Dieselben Personen, die sich eingangs ganz entzückt zu Cándido geäußert hatten, nehmen noch einmal für das Fernsehen Stellung und drücken dort tiefste Erschütterung und großes Unverständnis ihm und seinem Handeln gegenüber aus.

Verwirrt von dem soeben gelesenen Aussageprotokoll bittet Alicia Cándido zu gehen. Er erhebt sich schwerfällig und geht schweigend, nachdem er sich noch ein letztes Mal mit erhobenem Finger an den Lippen umdreht.

### **5.1.2 Figurenebene**

In der vorliegenden Sequenz kann man nicht nur im Generellen zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterscheiden. Da es zwei unterschiedliche zeitliche Ebenen in dem Abschnitt gibt, ergeben sich auch abhängig von der Zeitebene unterschiedliche Personenkonstellationen.

Während wir auf der Hauptzeitachse die zwei Hauptfiguren Alicia und Cándido widerfinden, ergeben sich auf der durch die Rückblende geschaffenen Nebenzeitachse die einzige Hauptfigur Cándido und einige interessante Nebenfiguren.

### Alicia & Cándido

Obwohl Alicia die eigentliche Hauptfigur des Films ist, um die sich die gesamte Handlung aufbaut und abspielt, fällt ihr in der ausgewählten Sequenz eine eher weniger zentrale Rolle zu. In Zusammenhang zu den bisherigen abstrusen Geschehnissen, die sich auf ihrem Weg nach Maravillas ergeben haben, merken wir, wie Alicia immer mehr der Mut schwindet und sie verwirrt ist. Umgeben von unfreundlichen Menschen, ihren scheinbar zusammenhangslosen Bemerkungen und schiefen Blicken findet sie sich an einem Ort des Chaos und Verfalls wieder und wacht zu allem Überfluss auch noch in einem von Kakerlaken überfluteten Hotelzimmer auf.

Auch, dass sie Cándido etwas näher kennenlernt, hilft ihr leider nicht viel in ihrem seelischen Aufruhr, da sich ihr dadurch nur noch mehr Rätsel auf tun. Warum ist er hier, wenn es ihm doch gar nicht gefällt? Was hat ihr Freund Serafín mit seinem Fall zu tun? Wem kann sie hier glauben?

Cándido lernen wir in dieser Zeitachse eher spärlich kennen. Er muss erst vehement dazu überredet werden, Alicia zu helfen und will scheinbar nichts mit ihr zu tun haben. Selbst nachdem er alle Kakerlaken in ihrem Zimmer erschlagen hat, steht er weiter sichtlich unter Spannung. Er will sofort wieder gehen und Alicia muss sich regelrecht gegen ihn durchsetzen, um ihn zu überzeugen, sich zu ihr zu setzen und mit ihr zu unterhalten. Bevor er das jedoch tut, schaut er noch einmal kurz durch den Türspalt nach draußen. Währenddessen kann man sehen, dass sein Hemd am Rücken schweißnass ist. Er scheint sich beobachtet zu fühlen, spricht stets leise und blickt sich immer wieder selbst über die Schulter. Außerdem bleibt ihm wahrhaftig der Mund offenstehen, als er erfährt, dass Alicia nicht etwa, wie er, nach Maravillas geschickt wurde, sondern freiwillig da ist und künftig im Kulturhaus Theater unterrichten wird.

Als Alicia sein Aussagenprotokoll fertiggelesen hat und sich ihm schließlich wieder zuwendet, steht Cándido die Enttäuschung über sich selbst sichtlich ins

Gesicht geschrieben. Ähnlich wie wir etwas später in Abb. 3 sehen werden, wirkt auch hier die Beleuchtung verstärkend, indem das ganze Bild hellausgeleuchtet ist und in starkem Kontrast dazu nur sein Gesicht beinahe zur Gänze im Schatten liegt. Falten an Stirn und



Abbildung 1: *Alicia en el pueblo de Maravillas* 1991: 00:22:47

Mund werden durch die karge Beleuchtung zu Furchen verstärkt, während er bedrückt den Kopf hängenlässt (s. Abb. 1).

Alicias wachsende Verzweiflung, die schon zuvor immer wieder durch Licht, Ton und Sprache unterstrichen wird, findet in dieser Sequenz einen ganz klaren Höhepunkt, als sie erkennt, dass ihr Zimmer von Kakerlaken übersät ist. Verzweiflung und Verletzbarkeit wird dabei auch optisch dargestellt: auf der Suche nach Hilfe tritt sie in einem beinahe transparenten Nachtkleid und ohne Schuhe auf die kalte, nasse Straße hinaus. Im Gegenlicht zeichnet sich ihre Silhouette ab, während ihr das Kleid durch den Wind gegen den Körper gedrückt wird (s. Abb. 2).



Abbildung 2: *Alicia...* 00:13:09

Auch ihre Position im Raum, als sie Cándido bittet zu gehen, spiegelt Alicias inneren Aufruhr wider. Sie drückt die geöffnete Tür beinahe wie einen Schild, hinter dem sie sich verstecken will, an sich und umklammert sie gleichzeitig aber wie eine Rettungsleine. Zusätzlich macht sie sich mit der Zimmertür auch selbst Schatten und erzeugt beengt durch Tür und Wand einen Zwischenraum, aus dem sie hervorlugt. Das ergibt einen optischen Kontrast, bei dem Alicia sich vollkommen im Schatten befindet, während Cándido und der Rest des Bildes voll ausgeleuchtet werden. Wie um das Publikum von der unheilvollen Situation



Abbildung 3: Alicia... 00:22:57

einmal mehr zu überzeugen, reicht der Mann ihr ihren Zimmerschlüssel, auf dessen Schild die Unglückszahl 13 in großen Lettern prangert, bevor er langsam staksend und den Finger an die Lippen gepresst aus dem Raum tritt (s. Abb. 3).

### Cándido in der Rückblende

In der Rückblende lernen wir Cándido etwas besser kennen. Eine Erzählerstimme gibt seine Aussage aus dem Protokoll für das Publikum wieder, während Alicia es sich durchliest. Immer wieder wiederholt der Erzähler, dass diese Informationen aus dem Mund des Angeklagten kommen. Wie ein Märchen schildert er den Kriminalfall des Angeklagten, der sich selbst als Opfer darstellt. Währenddessen tauchen wir auch selbst über eine Retrospektive ins Geschehen des Tages ein.

Er beschreibt sich selbst als Vorzeigesozialist, der stets pflichtbewusst und besonnen handelt, für seine herausragende Arbeit mit Auszeichnungen gekürt wird und die Revolution mit gutem Beispiel vorantreiben will. Zur Untermauerung seiner Behauptungen treten auch einige Zeuginnen auf. Eine ältere Frau beteuert

für die Kamera, welche gute Seele der Mann nicht ist. Eine junge Pfadfinderin sagt wie in einem Interview, dass Cándido ein großer Freund aller Kinder und Pioniere ist, während der Mann mit einer Zigarette im Mundwinkel und auf das Lenkrad seines Lasters gestützt auf sie hinabschaut. Neben ihm sehen wir eine kubanische Flagge am Rückspiegel hängen, in deren Farben auch die jungen Pioniere gekleidet sind (s. Abb. 4).



Abbildung 4: Alicia... 00:15:48

Als eine Kantinenangestellte ihre Aussage über Cándido macht, kann sie sich ein jugendliches Kichern kaum verkneifen, während sie das großartige Lebensmittelangebot, mit dem Cándido sie täglich versorgt, stolz zur Schau stellt. Entschlossen fordert sie auch ihre KundInnen auf, das soeben gesagte zu bestätigen. Durch einen Kameraschwenk sieht man die ordentlich hintereinander angestellten Menschen begeistert nicken und einen grinsenden Herren, der sich demonstrativ einen Löffel zum Mund führt. Obwohl auf seinem Teller ein großes Stück Kuchen unter einem Berg von Schlagobers liegt, fällt bei näherer Betrachtung auf, dass der Löffel, den er sich mit übertriebener Mimik in den Mund steckt, eigentlich leer ist (s. Abb. 5). Auch Cándidos Ehefrau beteuert träumerisch, dass sie sich einen besseren Ehemann und Vater nicht vorstellen könnte.



Abbildung 5: Alicia... 00:16:09

Selbst als der Tathergang des Falls geschildert wird, wird Cándido als verführtes Opfer dargestellt, dass sich zwar mit allen Mitteln gegen Conchitas listige Vorschläge wehren will, im Endeffekt jedoch den Verführungstaktiken der Frau nicht widerstehen kann. Gutmensch, der er ist, kann er ihr die Wünsche nicht ausschlagen und als immer mehr Menschen herbeiströmen, geht er sogar wie ein Kellner mit Käse und Wurst auf dem Silbertablett durch die Massen. Zur Erklärung dazu, gibt er an, dass Arbeit für ihn stets an erster Stelle steht.

Als er immer mehr Leute sieht, die sich ohne zu fragen an seinen Gütern bedienen, kommt ihm die ganze Sache dann doch komisch vor und als ihm auch noch ein Glas Wein über die Hose geschüttet wird, wird die Feier schließlich beendet.

Nichtsdestotrotz gibt es aus der prekären Situation kein Zurück mehr und nachdem die Polizei die beiden beim Zählen des eingenommenen Geldes überrascht, wird er nur in seiner Unterwäsche abgeführt, da Conchita ihm seine Hose nach ihrem Fauxpas scheinbar gesäubert hat.

## Conchita

Noch bevor wir Conchita zum ersten Mal sehen, hören wir bereits ihre verzweifelten Rufe nach Hilfe, als sie zu Cándidos LKW eilt und sich gegen seine Windschutzscheibe stürzt. Sie trägt ein knallenges rosa Kleid mit Rüschen und ihre Körpersprache gegenüber Cándido ist von Anfang an verführerisch. Erst durch sie kommt Cándido in seine missliche Lage, da Conchita ihn seiner Aussage zufolge durch falsche Vorwände dazu bringt, von seiner Situation als Lieferant Gebrauch zu machen und Lebensmittel unerlaubt auszugeben.

Nicht nur treibt sie ihn dazu an, alle Gäste mit seinen Gütern zu verköstigen, als die beiden von der Polizei erwisch werden, steckt sie dem Ahnungslosen auch noch eine Handvoll Geldscheine, die sie gerade auf seinem Schoß sitzend zählt, mit dem Satz „*Ay, carajo, te cogieron*“ ins Hemd (s. Abb. 6).



Abbildung 6: Alicia... 00:21:11

### 5.1.3 Montageebene

In der vorliegenden Sequenz bemerken wir verschiedene Montageelemente, mit deren Hilfe die Aussage des Bildes zum einen unterstrichen, zum anderen kontrastiert wird. Neben Licht und Farbe spielen hier auch Bildinserts und akustische Hinterlegung des Geschehens eine große Rolle. Zusätzlich kann man in der Sequenz an mehreren Stellen ein Spiel mit der Darstellungsebene selbst beobachten, etwa indem die 4. Wand durchbrochen wird.

Bereits zu Beginn der Sequenz, als Alicia auf die Straße stürzt, werden wir von der reichhaltigen Kulisse an Hintergrundgeräuschen überrascht, die die düstere und bedrohliche Stimmung verstärkt. In der kurzen Zeit von dem Moment an, als Alicia aus dem Haus tritt, bis sie Cándido am Arm mit sich zieht, hören wir eine regelrechte Kakophonie auf intradiegetischer Ebene: zur gleichen Zeit wie die beiden gestresst über einander hinweg debattieren, raschelt Papier, heult der Wind, knallt Donner, ruft ein Dingo und es zerbricht Glas. Auch auf der Ebene von Licht und Farbe sehen wir eine sehr monotone Low-Key Ausleuchtung des Bildes. Die dunkelblaue bis schwarze Szenerie vor dem Hotel wird mehrere Male plötzlich durch Blitze hell erleuchtet, trotzdem sehen wir ausschließlich kalte und blasse Farbtöne im Bild. Die überladene Geräuschkulisse ergibt in Verbindung mit dem krassen Wechsel von Dunkel zu Hell eine furchteinflößende und düstere Stimmung (s. Abb. 7 und 8). Zusätzlich verstärkt sie die bedrohliche Atmosphäre, die sich bis dahin schon durch schräge Ereignisse und eine beinahe durchgehend ablehnende Haltung der Maravilleros gegenüber Alicia aufgebaut hat.



Abbildung 7: Alicia... 00:13:18



Abbildung 8: Alicia... 00:13:19

Diese unheilvolle Stimmung ergibt einen starken Kontrast mit der Rückblende, in die wir kurz darauf eintauchen. Wo bis dahin eine triste Umgebung und kalte und dunkle Farben mit geringem Sättigungsgrad das Bild beherrschten, sehen wir nun eine lebhafte Szenerie, die uns durch anfängliches welliges Überblenden des Bildes und sanfte Harfenmelodien als typische Retrospektive klargemacht wird. Die vorgelesene Zeugenaussage wird erst vom Klappern einer Schreibmaschine und danach von heroischer Marschmusik untermalt. Gestik und Mimik der Menschen sind einladend und freundlich, alle scheinen Cándido zu vergöttern. Seine eigene Aussage wird an mehreren Stellen von passenden Bildinserts wie zu deren Bestätigung begleitet. Beispielsweise sehen wir Cándido, wie er bescheiden eine Auszeichnung als bester Chauffeur seiner Firma entgegennimmt und kräftig bejubelt wird, als die Erzählerstimme sagt „El declarante afirma que según consta en sus documentos [...] él siempre se ha destacado por ser un trabajador serio, responsable y cumplidor, plenamente integrado a nuestro proceso ...” (vgl. *Alicia...* 1991: 00:15:26 – 00:15:36; s. Abb. 9). Direkt danach wird Michelangelos Fresko *Die Erschaffung Adams* gezeigt, bei dem sofort im Detail an die Finger herangezoomt wird, als der Erzähler fortfährt mit „... y al que nunca se le pudo señalar con un dedo, según sus propias palabras.“ (vgl. *Alicia...* 1991: 00:15:36 – 00:15:40; s. Abb. 10 und 11).



Abbildung 9: *Alicia...* 00:15:35



Abbildung 10: Alicia... 00:15:39



Abbildung 11: Alicia... 00:15:40

Direkt danach folgen mehrere Aussagen, die ein weiteres Mal unterstreichen, welch vorbildhaften Charakter Cándido besitzt, dessen Name übersetzt an sich schon treuherzig, unschuldig und naiv bedeutet. Wie bereits zuvor über der Stellungnahme der jungen Pionierin angemerkt, sieht er auch der verzückten älteren Dame, die ihn als „alma de dios“ bezeichnet, wie zur Kontrolle über die Schulter (vgl. *Alicia...* 1991: 00:15:40 – 00:15:43; s. Abb. 12).



Abbildung 12: Alicia... 00:15:42

Wie wir bereits festgestellt haben wird in dieser Sequenz oft mit krassen Gegensätzen gespielt. Das lässt sich exemplarisch an der Dame aus Abbildung 10 festhalten, die erst noch ganz begeistert und in den höchsten Tönen über Cándido spricht und sich kurz darauf selbst an den Lebensmitteln seines offenstehenden LKWs bedient, nur um danach



Abbildung 13: Alicia... 00:22:16

bei einer Stellungnahme für die Nachrichten ihre tiefe Erschütterung über die Skrupellosigkeit des Mannes auszudrücken, wie wir in der Abbildung 13 sehen können.

Auch als die Aufnahme in Minute 00:20:16 von einem vergnügt tanzenden jungen Mann zur besagten Dame wechselt, wird das gezeigte Bild mit mehreren Montageelementen verstärkt. Exakt in dem Moment, als die Dame kurz stehenbleibt, um sich über die Schulter zu blicken und davon zu vergewissern, dass sie von niemandem beobachtet wird, wechselt die Hintergrundmusik nach einer kurzen Pause von einer beschwingten intradiegetischen Salsa zu einem dramatischen Cha Cha Cha auf extradiegetischer Ebene, der mit den Worten „Tú eres la culpable de mi suerte“ beginnt (vgl. *Alicia...* 1991: 00:20:20).<sup>2</sup> Der Liedtext in Verbindung mit seinen dramatischen Trompetenmelodien wirkt wie ein hinweisender Finger, der den darauffolgenden Lebensmitteldiebstahl der Dame ankündigt und gleichzeitig anprangert, während diese sich geschwind dem Laster nähert. Wie um die Ironie der Situation von Cándido zu betonen, sieht man im Hintergrund ein riesiges Plakat hängen, das die Kubaner in großen Lettern zu guter, schneller und hochwertiger Arbeit anhält (s. Abb. 14).



Abbildung 14: *Alicia...* 00:20:20

Wenn man sich die Szenen der Abbildungen 12 und 13 näher ansieht, erzeugen nicht nur die Worte der Dame einen ganz klaren Gegensatz zueinander, auch die Beleuchtung vermittelt in den beiden Aufnahmen sehr

---

<sup>2</sup> Hier bleibt anzumerken, dass der berühmte kubanische Sänger und Musiker Frank Delgado dieses Lied extra für *Alicia en el pueblo de Maravillas* geschrieben hat. Es umfasst nur vier kurze Strophen und trägt denselben Titel wie der Film.

unterschiedliche Stimmungen. Während wir in Abbildung 12 eher lebhaftere Farben sehen und beide Personen im Bild so gut ausgeleuchtet werden, dass die Haare der Frau beinahe aussehen als hätte sie einen Heiligenschein am Kopf, ist die Abbildung 13 recht dunkel und monochrom – das ganze Bild ist übersättigt mit blauen Farbtönen und die Schatten ziehen tiefe Furchen in die Gesichter der entrüsteten KubanerInnen. Das erzeugt eine kühle, unfreundliche Stimmung für das Publikum, die zusätzlich noch durch verbale und non-verbale Äußerungen der gezeigten DarstellerInnen zugespitzt wird. Jedoch erkennen wir immer mehr Widersprüchlichkeiten in Bezug auf die Dame, je genauer wir ihre Aufnahmen analysieren. Nicht nur dass sie innerhalb kürzester Zeit von Vergötterung zu Verachtung gegenüber Cándido wechselt, ihr eigener Lebensmittelraub macht ihre spätere Anklage schlichtweg zu einer Farce, da sie genau das danach bei Cándido verurteilt.

Die Häufung des plötzlichen Wechsels von Verherrlichung zu Verteufelung und die Tatsache, dass die Aussagen von so unterschiedlichen Personen bezüglich Alters, Berufs und familiärer Verbindung kommen, wirkt für die ZuschauerInnen dabei so, als würden diese vier Menschen stellvertretend für die kubanische Bevölkerung stehen und Cándido für die gute Intention des Menschen, die schamlos ausgenutzt und direkt danach dämonisiert und verurteilt wird.

Wenn wir die Sequenz nun noch einmal betrachten und uns ausschließlich auf die verwendeten Darstellungsebenen konzentrieren, so fallen uns bald einige überraschende Unregelmäßigkeiten auf. Nicht nur findet an zwei Stellen ein Bruch der 4. Wand innerhalb der fiktiven Realität statt, auch die Zeugenaussagen, die wir auf den letzten Seiten in Bezug auf andere Montagetechniken erörtert haben, werden sehr speziell dargestellt.

In den Abbildungen 15 bis 18 sehen wir, wie Alicias Freund Serafín, der sich gerade mit seinen Haaren in der Kette einer jungen Dame verfangen hat, versucht sich zu befreien. Er ist durch die Kette dem Dekolleté der Frau auffällig nahe. Er scheint sich plötzlich beobachtet zu fühlen und dreht sich, um direkt in die Kamera zu blicken. Es folgt ein harter Schnitt, die Musik hört im gleichen

Moment abrupt auf zu spielen und wir sehen Alicia aus der Untersicht, wie sie ihn völlig verduztzt fragt, was er denn da zu suchen hat.



Abbildung 15: Alicia... 00:19:59



Abbildung 16: Alicia... 00:20:02



Abbildung 17: Alicia... 00:20:05



Abbildung 18: Alicia... 00:20:06

Als die Kameransicht wieder zurück zu Serafín wechselt und wir auch auf Geräuschebene wieder zur Gänze im Partygeschehen sind, versucht er sich gleich auf seine Arbeit als Reporter auszureden und betont zusätzlich, dass Alicia das ganze bloß nicht missverstehen solle.

In dieser Mikrosequenz wird das Aussageprotokoll von Cándido, das sich Alicia durchliest zu einem Fenster, durch das sie das gesamte Geschehen beobachtet. Bis dahin haben wir Cándidos Fall aus der Perspektive eines extradiegetischen Erzähler mitverfolgt, dem wir gleichzeitig zwar keine physische Präsenz aber die männliche Erzählerstimme zuordnen. Plötzlich wird diese Annahme jedoch völlig umgeworfen. Mit einem Schlag wird uns klar, dass wir das Geschehen aus Alicias Sicht mitverfolgen, uns aber gleichzeitig eine andere Person – vermutlich die des Polizisten, der das Protokoll aufgenommen hat – die Sachlage erklärt. Gleichzeitig fallen Serafín und Alicia jedoch aus ihrer Rolle, indem er direkt in die

Kamera sieht und sie ihn in ein direktes Gespräch verwickelt, obwohl sich die beiden auf unterschiedlichen Erzähl- und Zeitebenen befinden. Diese Metalepse beschreibt einen typischen Bruch der 4. Wand.

Ähnliche Metalepsen können wir bei Minute 00:15:40 – 00:16:20 erkennen, als die vier Zeugenaussagen getätigt werden. Jede einzelne der vier Frauen spricht mit direktem Blick in die Kamera über Cándido. Es wird also auch hier die 4. Wand, die das Publikum vom fiktiven Geschehen trennt, aufgelöst. Interessanterweise wird das am Ende der Sequenz noch einmal um eine Ebene erweitert, als die vier bereits gesehenen Zeuginnen erneute Stellungnahmen zu Cándido abgeben. Mit Ausnahme seiner Ehefrau sprechen auch hier wieder alle direkt in die Kamera, diesmal ist jedoch eine zusätzliche und tatsächlich sichtbare 4. Wand, nämlich der Bildschirm eines Fernsehers innerhalb des fiktiven Geschehens, gegeben. Diese Ebene wird sogar dynamisch eingeführt, indem wir erst den Reporter Serafín während seiner Live-Berichterstattung vor der Kamera stehen sehen und nach einem weiteren harten Schnitt das mit einem Pfeifton hinterlegte Signalsuchbild eines alten Fernsehers gezeigt wird, das sogleich zu den Stellungnahmen der Zeuginnen springt (s. Abb. 19, 20 und 21).



Abbildung 19: Alicia... 00:22:02

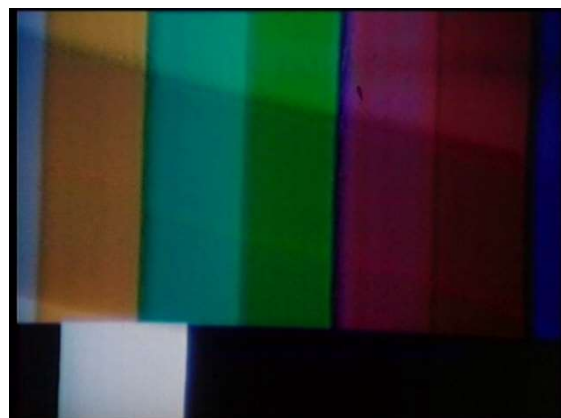
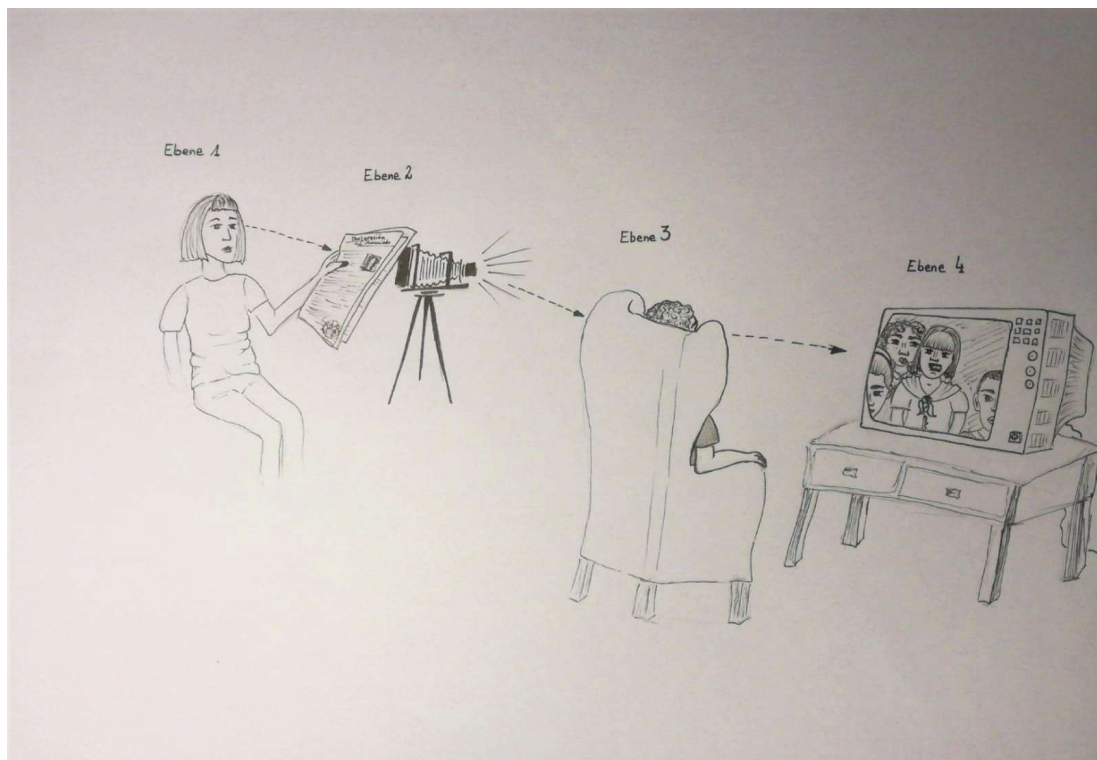


Abbildung 20: Alicia... 00:20:05



Abbildung 21: Alicia... 00:22:08

Wir sehen hier also ein Mädchen im Fernsehen aus Sicht einer Person in der Zeitachse der Rückblende, die über das Protokoll von Alicia gesehen wird. Das Publikum beobachtet die Stellungnahmen, wie die aus Abbildung 21, demnach über ganze vier Ebenen, wenn wir davon ausgehen, dass Alicia die Nachrichtenübertragung aus der Sicht einer dritten Person sieht, die sich auf der Zeitachse des Geschehens rund um Cándidos Causa befindet:



Eigenskizzierung der Darstellungsebenen bei Alicia... 00:22:08

Das Publikum beobachtet also über Alicia (Ebene 1) über das Protokoll, das als Fenster in die Retrospektive wirkt (Ebene 2), über die Perspektive einer unbekannten Person (Ebene 3) und über den Fernseher (Ebene 4), wie das Mädchen seine Aussage macht. Als wäre dem Verwirrspiel mit den Darstellungsebenen damit noch nicht Genüge getan, wendet sich auch Serafín, nachdem er sich von seinen ZuseherInnen verabschiedet hat, von der intradiegetischen, im Bild sichtbaren Kamera ab und hin zur eigentlichen Kamera und damit zum Fenster zu Alicia (s. Abb. 22 und 23).



Abbildung 22: Alicia... 00:22:08



Abbildung 23: Alicia... 00:22:08

Er spricht ihr ins Gewissen und bittet sie, nicht zu gutgläubig mit den Menschen zu sein. Interessanterweise spricht er dabei weiterhin in sein Nachrichtenmikrofon, das eigentlich mit der intradiegetischen Kamera verbunden ist. Nach einem Schnitt kehren wir wieder zurück zum Haupterzählstrang und Alicia blickt verwirrt von Cándidos Protokoll auf, während Serafíns Stimme im Off langsam leiser wird, je weiter sie die Papiere absinken lässt.

Das bestätigt uns ein weiteres Mal, dass das Protokoll die Aufgabe eines Fensters in eine vergangene Zeit erfüllt.

## 5.2 Sequenzanalyse 2: Nachts am Friedhof

*Alicia en el pueblo de Maravillas: 01:00:07 – 01:04:28*

### 5.2.1 Handlungsebene

Nach einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Alicia und dem Rest der Maravillosos über die fragliche Sinnhaftigkeit eines Kurzfilms landet eine Brieftaube in Alicias Zimmer, als diese bereits im Bett liegt. Der Pfarrer bittet sie in dem am Fuß der Taube befestigten Briefchen, ihn um elf am Friedhof zu treffen, da er ihr in diesen schweren Zeiten beistehen will.

Als Alicia an einen Grabstein gelehnt wartet und niemand kommt, bekommt sie ein mulmiges Gefühl. Sie irrt langsam zwischen den Grabsteinen und Eisenkreuzen umher, als sie plötzlich ein fremdartiges Tier mit riesigen Hörnern anknurrt, während es auf sie zukommt. Alicia bricht in Panik aus und rennt schreiend davon, bis sie um die Ecke und mit dem Pfarrer zusammenläuft, der sie sofort an den Armen festhält. Sie schreien sich für kurze Zeit beide an, Alicia vor lauter Panik und der Mann, um sie zu beruhigen. Nachdem Alicia den Pfarrer erkennt und sich etwas entspannt, erklärt er ihr, dass es sich bei dem gehörnten Vieh bloß um ein Zebu handelt, das gemeinsam mit den anderen Tieren im Dorf angekommen ist, als man noch den Plan verfolgt hat, einen Zoo in Maravillas zu eröffnen. Er erläutert weiters, dass zwar all die bestellten wilden Tiere ausgeliefert wurden, nicht aber die dazugehörigen Käfige. Deshalb gäbe es im Dorf so viele exotische Tiere, um die sich die Maravillosos nun kümmern müssen.

Alicia ist nach den Vorkommnissen der vergangenen Tagen so entnervt, dass sie anfängt zu schimpfen und zu fluchen. Sie unterbricht und entschuldigt sich sofort dafür, woraufhin ihr der Pfarrer verständnisvoll erklärt, dass hier doch alle Einwohner recht extravagante Sünder seien. Er selbst, ein Mann Gottes, wurde vom Teufel verführt und dazu gebracht, die schlimmsten Flüche über den Herrn auszusprechen, bevor er hier ankam. Er erklärt Alicia voller Emotion, dass hier alle gefallene Engel sind, die ihre Sünden abbüßen müssen und dass auch Alicia sich mit dem Weg, den der Herr für sie vorgesehen hat, abfinden müsse.

Die entnervte Alicia weigert sich, das zu glauben und sie geraten deshalb in einen weiteren heftigen Disput. Der Pfarrer wirft ihr Hochmut vor und rät ihr sich in Acht zu nehmen und sich ihrem Schicksal zu fügen. Während die beiden miteinander diskutieren, schlägt das Wetter um. Der Wind nimmt zu, es beginnt zu regnen und zu stürmen und schließlich wird ein schreckliches Unwetter mit Blitz und Donner daraus. Inbrünstig stellt sich der Mann gegen das Wetter und bittet den Herrn, gegen den Sturm anbrüllend, ihr zu verzeihen, da sie doch nicht weiß, was sie tut. Alicia flüchtet vor der angsteinflößenden Inszenierung des Pfarrers, während rund um ihn Funken fliegen.

### **5.2.2 Figurenebene**

Die wichtigsten Figuren dieses Filmabschnitts sind Alicia und der Pfarrer, auch wenn in der Rückblende zu seinem Fauxpas ebenfalls andere Figuren vorkommen.

#### Alicia

Im Laufe des Films sehen wir, wie Alicia durch das Verhalten der Einwohner Maravillas immer verzweifelter und entnervter wird. Obwohl ihr Omar die Zusage gegeben hat, dass die Maravillosos ihr im Zweifelsfall den Rücken stärken würden, haben sich, als sie den Direktor und seine Vorgangsweisen kritisiert hat, schließlich alle aus Feigheit hinter ihn und gegen sie gestellt. Entmutigt ist sie bereit, jede Hilfe anzunehmen, die ihr angeboten wird, auch wenn das bedeutet, dass sie sich mitten in der Nacht auf den Friedhof hinauswagen muss.

Mit steter Regelmäßigkeit widerfahren ihr in Maravillas die makabersten Dinge und sie wird nun bereits zum zweiten Mal von skurrilen Kreaturen erschreckt. Wie erst von Kakerlaken, die ihr Zimmer okkupierten, so auch hier, als ihr plötzlich ein afrikanischer Zebu mit enormen Hörnern begegnet. Die Situation ist umso schlimmer für die junge Theaterlehrerin, als sie alleine im Dunkeln zwischen Grabsteinen wartend ohnehin bereits sichtlich verängstigt ist. Zudem sind ihr die Intentionen des Pfarrers noch nicht zur Gänze klar, was zu ihrer Verunsicherung weiters beiträgt.

Leider erfährt sie jedoch auch bei diesem Treffen nicht die erhoffte Unterstützung. Vielmehr scheint der Pfarrer, genauso wie alle anderen davor, sie eher dazu bewegen zu wollen, endlich mit ihrer Kritik an den hiesigen Gepflogenheiten aufzuhören und sich ein für alle Mal ihrem Schicksal zu fügen und damit dem Direktor unterzuordnen.

### Der Pfarrer

In dieser Sequenz lernen wir den Pfarrer zum ersten Mal etwas näher kennen, nachdem er bis zu diesem Zeitpunkt stets zu einer der Hintergrundfiguren des Films zählte.

Uns fällt sofort auf, dass er ein abergläubischer Mensch ist, der die Zahl Dreizehn lieber mit „12 + 1“ umschreibt, als sie laut auszusprechen. Außerdem verändert sich seine Art zu reden zusehends, je mehr er über Gott und dessen Vorhaben mit seinen verlorenen Schäfchen vorträgt. Wo seine Erklärungen erst recht unauffällig wirkten, verhält er sich im Laufe der Unterhaltung immer merkwürdiger, bis er schließlich über einen leiernden Singsang zu einer prophetenhaften Anklage wechselt und am Ende mit gen Himmel gestreckten Armen gegen Wind und Wetter anbrüllt.

Mit Hilfe einer kurzen Retrospektive wird auch über dieses Einwohner von Maravillas wiedergegeben, woher er kommt und wie es dazu kam, dass er seine Position in der Außenwelt verlor und an diesem unheiligen Ort landete. Laut eigener Aussage ist der Teufel in ihn gefahren und zwar just in dem Moment, als er vor einer breiten öffentlichen Masse über seinen Verdienst für die Kirche sprechen wollte. Anstatt die Fragen des Journalisten zu beantworten, verfluchte er mit den Worten „¡¡Me cago en Dios!!“ den Herrn vor der Presse und über Mikrofon. Die Tatsache, dass ihm eine Ordensschwester einen Moment davor die Hand in der Autotür eingeklemmt hatte, war seiner Auffassung nach scheinbar nicht damit verbunden.

Als sich Alicia nicht von seiner Leier überzeugen lässt, erzürnt er sichtlich und redet sich immer mehr in Rage. Er versucht am Ende zur gleichen Zeit, Alicia

zu bekehren und ein emotionales Stoßgebet für sie an Gott zu richten, während rund um ihn die Welt unterzugehen scheint.

### 5.2.3 Montageebene

In dieser Sequenz bemerken wir einen hohen Anteil an schrägen Kontrasten, die das Publikum immer wieder überrascht innehalten lassen. Jedoch auch an maßloser Übertreibung, die die hier inszenierte Komik beinahe schon zu einer nonsensehaften Machtlosigkeit macht, wird hier nicht gespart.

Die Sequenz selbst wird auf mystische und gespenstische Weise eingeleitet. Es ist Nacht, Alicia empfängt eine Nachricht via Brieftaube und wir hören eine fremde hallende Stimme aus dem Off, die uns den Inhalt der Nachricht vorliest. Ähnlich wie auch schon in der ersten Sequenz, die wir näher analysiert haben, sehen wir auch in

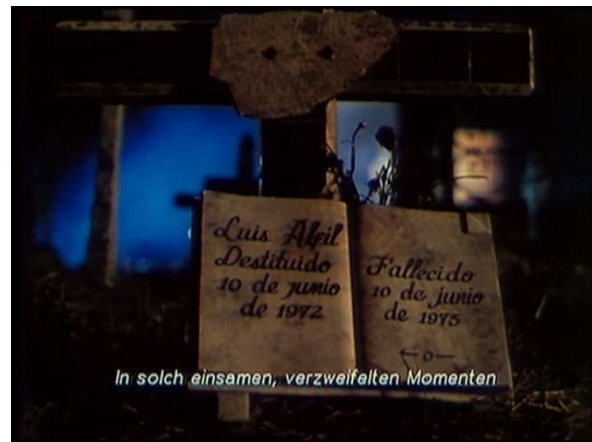


Abbildung 24: Alicia... 01:00:25

dieser sehr spezielle Bildinhalte, die hier jedoch zur Kontrastierung der erzählenden Stimme dienen: just in dem Moment, als wir den Pfarrer monoton sagen hören „[...] en momentos como estos de soledad y desesperación puedo tenderte una mano. Ten fe [...]“ sehen wir am nächtlichen Friedhof einen Grabstein in Form eines aufgeschlagenen Buches, der das Todesdatum des Verstorbenen mit exakt einem Jahr nach seiner unfreiwilligen Einweisung nach Maravillas festhält (vgl. *Alicia...* 1991: 01:00:24 – 01:00:30; s. Abb. 24). Zusätzlich hören wir im Hintergrund schaurige Streichermusik, das Pfeifen des Wind sowie gelegentliches Donnern. Auch die beschwichtigende Erklärung, die Padre Antonio Alicia für die vielen seltsamen Tiere im Dorf gibt, wird stark von der Aufnahme einer Schlange auf einem der vielen Grabkreuze kontrastiert, die bedrohlich faucht als er beschreibt, wie sich die Einwohner von Maravillas durch einen unglücklichen Zufall nun dieser „criaduras de Dios“ annehmen müssten (vgl. *Alicia...* 1991: 01:01:40).

Wie um den Widerspruch noch einmal zu unterstreichen, brüllt der Zebu, der Alicia kurz vorher schon bis ins Mark erschreckt hat, aus dem Off und lässt die Arme ein weiteres Mal hektisch um sich blicken. Selbst der Übergang vom Haupterzählstrang zur Rückblende bildet einen groben Gegensatz. Die Beleuchtung, die Hintergrundmusik und die Lebhaftigkeit der Farben verändern sich mit dem Übergang von dunkel, trist und bedrohlich hin zu freundlich, hell und belebt.



Abbildung 25: Alicia... 01:02:52



Abbildung 26: Alicia... 01:02:17

Zusätzlich fällt auf, dass über die Retrospektive ein Weichzeichner gelegt wurde, der das Bild nochmal stärker von den harten Aufnahmen des Friedhofs unterscheidet. Diese Gegensätze fallen beim direkten Vergleich der Aufnahmen sofort ins Auge, wie wir bei Abbildung 25 und 26 sehr gut sehen können.

Auch die Geräuschkulisse der beiden Erzählstränge unterscheidet sich stark voneinander. Während das Geschehen am Friedhof von gespenstischen Klängen begleitet wird, untermalt die Retrospektive ein heller Engelschor, der gemeinsam mit der feierlichen, kirchlichen Szenerie und dem Hall über den Stimmen der beiden Glaubensbrüder wiederum eine Einheit bildet, die plump gebrochen und kontrastiert wird, als Padre Antonio vor lauter Schmerzen schwere Flüche ins Mikrophon heult.

Dabei bleibt es aber nicht, und zuletzt sehen wir noch den Direktor des Sanatoriums, wie er als Straßenkehrer verkleidet übergelukkig direkt in die Kamera grinst, während alle restlichen Anwesenden sichtlich bestürzt sind und

die erzählende Stimme Padre Antonios entrüstet sagt „El diablo me empujó, Alicia“(s. Abb. 27).



Abbildung 27: Alicia... 01:02:43

Die vorliegende Sequenz setzt jedoch neben besonders offensichtlicher Kontrastierung auch auf starke Übertreibung, um dem Publikum den beabsichtigten Humor verständlich zu machen.

Exemplarisch wirkt hierfür ganz klar das Stoßgebet Padre Antonios am Ende der Sequenz. Wie aus dem Nichts und passenderweise im Einklang mit der immer intensiver werdenden Diskussion zwischen dem Geistlichen und Alicia entsteht ein plötzliches Unwetter. Zur gleichen Zeit setzt auch ein dramatischer Kirchenchor ein, aus dem Off zu singen. Der Pfarrer kämpft gegen den Sturm an, der ihn umzuwerfen droht und schreit inbrünstig über Regen, Donner und Blitze hinweg. Um die Weltuntergangsstimmung noch besser an die ZuschauerInnen zu bringen, weitet sich der Kamerawinkel und es wird aus dem Bild gezoomt, sodass wir schließlich von oben auf das Geschehen herabblicken, während Padre Antonio den Allmächtigen verzweifelt um Vergebung für Alicia bittet (s. Abb. 28).



Abbildung 28: *Alicia...* 01:04:23

Über die Kameraperspektive nähert sich die Sicht des Publikums dabei dem Blickwinkel des angerufenen Gottes an, während rund um den Pfarrer Blitze einschlagen, denen er im letzten Moment noch ausweichen kann, und er in der gleichen dramatischen und flehenden Stimme ruft „[...] ¡pero no la coja conmigo, Señor!“ (vgl. *Alicia...* 1991: 01:04:27).

Dieses letzte Detail bringt uns zugleich auch zum nächsten kuriosen Punkt dieser Sequenzanalyse. Immer wieder werden wir hier mit skurrilen, fast befremdlichen Kleinigkeiten konfrontiert, die nicht wirklich ins große Ganze zu passen scheinen. Neben dem afrikanischen Zebu, der Alicia am Anfang erschreckt, und dem Auftauchen des grinsenden Direktors in der Retrospektive, zählt dazu auch ein Friedhofswärter, der, mit einem aufsteigenden Pfeifton hinterlegt, direkt hinter den beiden diskutierenden Protagonisten aus einem Grab steigt und selbst Alicia verwirrt in ihrer Argumentation innehalten und fragen lässt, was das denn jetzt soll (s. Abb. 29).



Abbildung 29: Alicia... 01:03:02

### 5.3 Wiederkehrende Motive und andere Merkwürdigkeiten

Generell fällt beim Film *Alicia ...* sehr bald auf, wie reichhaltig er mit wiederkehrenden Motiven, stereotypenbasierten Anspielungen und Verallgemeinerungen versehen ist. Diese Abundanz an komiktragenden Elementen trägt dazu bei, dass der Film zwar einen erheiternden Effekt beim Publikum erzielt, man aber nie ganz klar festmachen kann, was genau diesen Effekt tatsächlich hervorruft, da die meisten dieser Bausteine separat betrachtet eigentlich überhaupt nicht lustig wären.

Vielmehr ist es genau diese Dichte an Skurrilem, Abergläubischem, Absurdem, Überzogenem und latent Gesellschaftskritischem, die die ZuseherInnen in ihrer Quantität überfordert, verwirrt und gleichzeitig amüsiert. Es nimmt die Qualität also ab, während die Quantität der Komikelemente bis ans Limit gesteigert wird, um das Publikum zum Schmunzeln zu bringen.

Ein Element, das in diese Kategorie fällt, ist das Motiv des Auges, das sich scheinbar wie ein roter Faden über die gesamte Dauer des Films zieht. Für sich betrachtet sieht man zunächst keine Komik in diesem wiederkehrenden Motiv – man könnte gar sagen, dass es eigentlich eine beklemmende Stimmung verbreitet, da man es damit assoziiert, beobachtet oder gar überwacht zu werden. Erst die oftmalige Wiederholung, das Einbetten des Auges in fast jede Szene, ob Rückblende oder Haupterzählstrang, vor allem aber die gekonnt inszenierte Platzierung desselben, verändern seinen Effekt. Hinzu kommt, dass das Auge zum einen omnipräsent ist, gleichzeitig aber nie direkt thematisiert wird. Visuell wird es dem Publikum schon fast aufgedrängt, während die ProtagonistInnen scheinbar blind daran vorbeilaufen. Es ist diese indirekte Direktheit des simplen Motivs, die die Komik des Gesehenen unterstreicht.

Abbildung 30 beispielsweise zeigt das Motiv unter einem ermahnenden Spruch auf einem Dekorteller, von dem das omnipräsente Auge über Conchitas Schulter bedrohlich in Cándidos Richtung blickt, kurz bevor dieser von der Frau verführt wird.



Abbildung 30: Alicia... 00:18:26



Abbildung 31: Alicia... 00:05:31

Auch über der Busstation, bei der der Film seinen Anfang und sein Ende findet, hängt ein überlebensgroßes Plakat, von dem eine Sonne hinter einer Mauer hervorlugt und die darunter sitzenden Passanten überwacht (s. Abb. 31).

Vor allem aber ist es in Alicias Umgebung, in der sich das Symbol des Auges häuft. So befindet sich etwa nicht nur an der Innenseite ihrer Zimmertüre ein mit Pfeilen umrundetes Auge (s. Abb. 32), auch am hölzernen Kopfteil ihres Bettes befindet sich eines, dass an ein Amulett erinnert und sie scheinbar auch im Schlaf, sowie in den intimsten Momenten beobachtet (s. Abb. 33).



Abbildung 32: Alicia... 01:06:36



Abbildung 33: Alicia... 01:06:36

Auch die Zahl 13 fällt bei näherem Betrachten kurios auf: nicht nur bekommt Alicia bei ihrer Ankunft in Maravillas im Hotel die Schlüssel der Zimmernummer 13 ausgehändigt, auch das missglückte Projekt, das vom Pfarrer am Friedhof angesprochen wird und Maravillas mit so vielen gefährlichen exotischen Tieren konfrontiert, war „la obra número ... doce más uno“, eine Unglückszahl, die der Geistliche lieber nicht laut ausspricht (vgl. *Alicia...* 1991:

01:01:29). Zu allem Überfluss ist auch der einzige Bus, der durch Maravillas fährt, die *Ruta 13*, wie man in Abbildung 34 sieht:



Abbildung 34: Alicia... 00:32:55

Eine weitere Symbolik kreiert das konstant gestörte Bild, das auf allen Fernsehern im Dorf empfangen wird. Allerdings ist Alicia scheinbar die einzige Person, der dieses verzerrte Bild auffällt oder die sich daran stört. Es scheint wie eine Metapher für das Chaos und die bizarren Verrücktheiten, die sich im Ort abspielen, und den blinden Gehorsam, den die Einwohner dem Direktor schenken, obwohl sie eigentlich alle unfreiwillig und unglücklich in Maravillas sind.

Diese Symboliken bilden jedoch nicht allein die überladene Komikkulisse. Einen großen Teil davon machen die skurrilen Elemente aus, die oft in den unerwartetsten Momenten hervorspringen, uns überrascht innehalten lassen und uns gleichzeitig aus dem Konzept bringen. Mit ihnen wird der rote Faden immer wieder beinahe unterbrochen, was dazu beiträgt, dass die ZuschauerInnen die große Spannung, die sich zwischen ihrer Erwartung und dem tatsächlichen Geschehen aufbaut, mit einem Lachen auflösen, eine typische Form der Komik, wie wir sie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits gesehen haben. Zu diesen skurrilen Bausteinen gehören unter anderem die wilden Tiere, die sich im Dorf

tummeln und denen, genauso wie dem gestörten Bild im Fernsehen, so gut wie keine Beachtung geschenkt wird. Im Gegenteil, manche von ihnen werden wie normale Nutztiere eingesetzt. Ein Kamel ist im Film etwa wie ein Pferd gehalfert und gesattelt. Andere wurden an den unpassendsten Plätzen in einen Käfig

gesperrt, wie das afrikanische Zebu, das Alicia in der Nacht am Friedhof überrascht. Wiederum andere bewegen sich frei im Dorf und werden behandelt, als wäre das in einem kleinen kubanischen Dorf vollkommen üblich.

Die Abbildungen 35 und 36 lassen das gut erkennen. Ohne sich auch nur zu ihm umzudrehen, streckt Alicia dem Schimpansen, der in ihrem Fenster hockt, ihre angefangene Banane hoch:



Abbildung 35: Alicia... 01:05:20

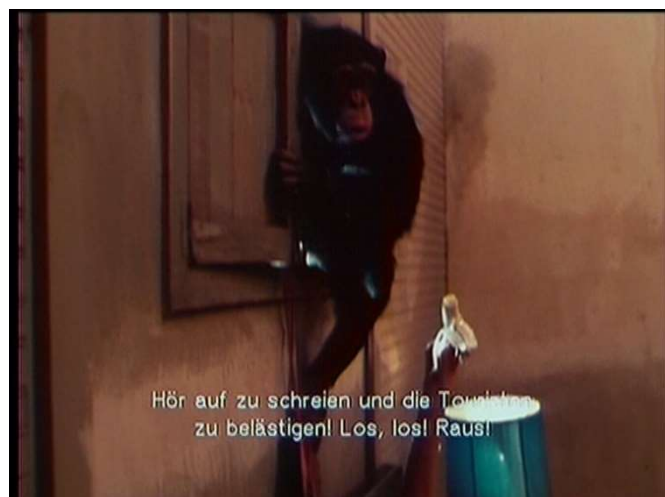


Abbildung 36: Alicia... 01:05:24

Auch das wiederkehrende Stoffmuster, das alles und jeden in Maravillas umgibt, bildet eine starke Symbolik. Bereits auf dem Busbahnhof werden wir mit dem Muster zum ersten Mal konfrontiert, als einige Leute eine private Fahrgemeinschaft nach Maravillas bilden (s. Abb. 37). Je



Abbildung 37: Alicia... 00:06:33

besser wir das schräge Dorf und seine BewohnerInnen im Verlauf des Films kennenlernen, desto öfter sehen wir auch den grellgelben Stoff mit Spiegeleiaufdruck. Scheinbar alle Maravillosos besitzen mindestens ein Kleidungsstück bzw. ein Hals- oder Kopftuch aus diesem Stoff. Bei näherer Betrachtung fallen uns auch Bettbezüge und Vorhänge mit demselben Muster auf; an scheinbar keinem Ort darf es fehlen.

Was erst bloß nach einem weiteren abstrusen Detail aussieht, bekommt schließlich doch sinnvolle Bedeutung. Auf der einen Seite können wir die Omnipräsenz dieses eher untypischen Stoffes als Zeichen der Zugehörigkeit sehen. In der ersten Hälfte des Filmes sehen wir nur die BewohnerInnen von Maravillas in dieser Art von Kleidung, während Alicia, die sich mit aller Kraft gegen das systematische Chaos im Dorf wehrt und versucht die resignierten Leute wachzurütteln, als einzige keine Kleidungsstücke mit dem Muster trägt.



Abbildung 38: Alicia... 00:23:15

Es bekommt damit den unterschwelligen Charakter der Einsicht, der Unterordnung und der Resignation. Sogar das Comic-Insert des Theatervorhangs beim Szenenwechsel in Minute 00:23:15 zeigt das Spiegeleimuster (s. Abb. 38). Als sich Alicia schließlich geschlagen gibt und sie keine Kraft zur

Rebellion mehr hat, sehen wir, dass plötzlich auch sie ein Shirt und ein Halstuch mit dem Design trägt. Zusätzlich ist auch die Decke des Bettes, auf dem sie liegt, aus demselben Stoff (s. Abb. 35).

Selbst das Handtuch, das man im Spiegelbild sieht, trägt den Aufdruck und setzt einen starken Kontrast zum zerzausten und kraftlosen Erscheinungsbild Alicias (s. Abb. 39). Hoffnungslos und alleine geht Alicia durch den tosenden Wind, während ihr Toilettenpapier um die Füße weht (s. Abb. 40). Selbst die unerwartete Ankunft ihres Friends scheint sie nicht mehr aufheitern zu können – wieder stehen ihr verlorener Blick und blasses Gesicht in krasssem Gegensatz zu dem fröhlichen und warmen Muster des Stoffes (s. Abb. 41).

Wir sehen also, wie Alicia nach und nach immer mehr in das Chaos und die Willkür des Dorfes hineingleitet. Sinnbildlich wird diese Entwicklung mit der für das Dorf typischen Kleidung unterstrichen. Auf der anderen Seite kann man das häufige Vorkommen dieses Stoffes genauso als unterschwellige Parallele zum Kuba der damaligen Zeit sehen. Aufgrund der kargen Ressourcen auf der Insel, waren die



Abbildung 39: Alicia... 01:05:34



Abbildung 40: Alicia... 01:06:04



Abbildung 41: Alicia... 01:06:33

KubanerInnen oft dazu gezwungen, das wenige, das sie hatten, kreativ einzusetzen, um dadurch das meiste aus den wenigen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln herauszuholen. So auch etwa mit Stoffresten, die nicht, wie in der heutigen Zeit, einfach entsorgt, sondern so oft wie möglich wiederverwendet wurden. Es war nicht unüblich, dasselbe Muster an einem Ort auf einem Vorhang zu bemerken, während man anderorts eine Hose, ein Hemd oder andere Textilien aus dem gleichen Material sah.

Das Muster spielt aber außerdem auf ein zentrales Thema im Film an. Immer wieder erzählt man im Film vom Teufel, der scheinbar alle Maravillosos verführt und damit in ihr Unglück getrieben hat. An einer Stelle hören wir den Pfarrer Antonio sogar sagen, “El diablo no es rojo



Abbildung 42: Alicia... 00:26:58

como el fuego que limpia y purifica. Satanás es amarillo como el azufre ... que mancha y envenena. “ (vgl. *Alicia* ... 1991: 01:03:58). Gleichzeitig wird uns der Direktor im Laufe der Zeit über Montagetechnik, Personenbeschreibungen und Inszenierung passiv als übermächtiger Mensch nähergebracht, der die im Sanatorium eingewiesenen Leute mit seinem Schwefelwasser vergiftet und dem sich früher oder später alle fügen (s. Abb. 42). Kurioserweise sehen wir ihn auch immer in gelber Kleidung und oft vor einem gelben Hintergrund. Seine Stellung als Übermensch wird immer wieder auch bildlich vermittelt. Etwa, als bei der ersten Theaterprobe, die Alicia mit den BewohnerInnen des Sanatoriums hält, eine Diskussion zwischen den PatientInnen und ihr entsteht, bei der Alicia ganz klar ihre Meinung sagt und schließlich noch anfügt “El director no es Dios“, woraufhin eine Explosion aus dem Loch folgt, aus dem sie einige Sanatoriumswächter davor aufmerksam beobachtet haben (vgl. *Alicia* ... 1991: 00:41:53). Außerdem taucht der ominöse Mann in einigen Rückblenden als befremdlich grinsende Figur im Hintergrund des Geschehens auf. In der Retrospektive des Pfarrers grinst er erwartungsvoll dem Geistlichen entgegen,

kurz bevor dessen Hand in der Autotür eingeklemmt wird und er über Lautsprecher Gott verflucht (s. Abb. 27).

Auch in der Retrospektive, die Cándidos Vorgeschichte erläutert, taucht der Direktor kurz auf, und zwar direkt nachdem die Erzählerstimme erläutert, dass Cándido diese verheißungsvolle Route nie zuvor genommen hatte und sich nicht erklären konnte,



Abbildung 43: Alicia... 00:16:45

warum er es schließlich an diesem Tag machte, schwenkt das Bild auf den als Bauarbeiter verkleideten Direktor. Er grinst Cándido starr an, während man im Hintergrund elektrisches Surren wie von einer Neonröhre wahrnehmen kann (s. Abb.43).

Selbst am Ende des Films, nachdem der Direktor in seinen vermeintlichen Tod gestürzt ist, bleibt anstatt seiner sterblichen Überreste nur eine Pfütze blubbernder, gelber Flüssigkeit zurück – ein weiteres Detail, das uns die Ansicht vermittelt, dass der Direktor eigentlich der



Abbildung 44: Alicia... 00:16:45

schwefelgelbe Teufel ist, bei dem bis zuletzt nicht geklärt werden kann, ob er sterblich ist oder nicht (s. Abb. 44).

Schließlich bleibt noch das verblüffende Ende des Films zu erwähnen, welches nicht nur eine Rahmenhandlung schafft, sondern gleichzeitig auch all



Abbildung 45: Alicia... 01:26:53



Abbildung 46: Alicia... 01:27:09



Abbildung 47: Alicia... 01:27:13

die Konfusion, das Chaos, die Absurditäten und im Grunde den gesamten Kern der Handlung mit einem Satz zunichtemacht, indem Alicia sich direkt an das Filmpublikum wendet, die vierte Wand durchbricht und amüsiert lächelt. Es folgt ein Standbild von der in die Kamera grinsenden Alicia, während wir ihre Stimme aus dem Off sagen hören: „Liebe Zuschauer. Es ist überhaupt nicht wichtig, ob das ein Alptraum war oder nicht. Aber ich habe die Moral der Geschichte erkannt: Warmes Wasser, kein Etikett, mit Bläschen drin, bringt dich nicht zum Ziel hin. Herzlichst, Alicia“ (vgl. Alicia ... 1991: 01:26:53; s. Abb. 45).

Wie wir bereits im ersten Teil dieser Arbeit gesehen haben, ist das Durchbrechen der vierten Wand sehr exemplarisch für die Ironie, da damit die gesamte zuvor aufgebaute fiktive Realität mit einem Schlag zerstört wird. Das Standbild und die Stimme

Alicias aus dem Off verstärken diesen Bruch zusätzlich und der holprige, infantile

Reim, der uns an Kindermärchen mit dem lehrreichen Schlusssatz ‚Und die Moral von der Geschicht‘...‘ erinnert, macht auch die letzte Illusion der Wahrhaftigkeit der Filmhandlung zunichte. Dazu kommt, dass das Standbild von Alicia sich plötzlich zu einer Zeichnung verändert und ein Etikett mit der Aufschrift ‚Bebeme‘ an der Flasche in ihrer Hand erscheint, was ganz klar auf die Erzählung *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll anspielt. Das vermittelt uns einmal mehr den märchenhaften Charakter des Filmgeschehens, wobei wir auch hier –wie bereits zuvor bei dem ungewissen Schicksal des Direktors– aufgrund der Aussage Alicias nicht völlig sicher sein können, ob die Handlung des Films nun in der fiktiven Realität tatsächlich geschehen ist oder nicht. Während sich das Bild immer weiter an die Zeichnungen in Carrolls Buch annähert und diverse Zeichentrickfiguren auf und um Alicia hervorspringen, beginnt ein schwungvolles Lied, das vor dem kommenden „Teufel in voller Montur“ warnt (vgl. Alicia ... 1991: 01:27:10; s. Abb. 46 und 47). Kurz darauf geht der Liedtext in den Nonsense über, wird aber trotz des Mangels an Kohärenz weiter subtituliert (s. Abb. 47).

All diese Elemente bilden in Verbindung mit anderen, hier nicht explizit angeführten Bausteinen, eine sehr dichte Komikkulisse. Interessanterweise sind so gut wie all die vorkommenden Elemente für sich genommen wenig bis nicht lustig; erst durch ihre überwältigende Fülle, sowie die ständige Übertreibung, die uns zu verstehen geben, dass das Dargestellte nicht wirklich ernst gemeint ist, wird auf Makroebene, wenn man den Film in seiner Gesamtheit betrachtet, ein komischer Effekt erzeugt. Dazu kommt, dass es sich hierbei nicht um einen intellektuell anspruchsvollen, raffinierten Humor handelt, sondern vielmehr um plumpe Anspielungen, Stereotypen und Rollenbilder, die speziell zugespitzt dargestellt und Tabus, die weiter ausgeschmückt werden, sowie um Elemente, die scheinbar nur zur Verwirrungsstiftung eingebaut wurden.

Trotz der übertriebenen, fast surreal karikierenden Darstellung einer abgeschotteten Gesellschaft mit eigenen Regeln, Erwartungen und Konventionen hinterlässt der Film einen bitteren Nachgeschmack, da sich viele Anspielungen – für KubanerInnen wohl auf den ersten Blick, für Außenstehende nach etwas näherer Betrachtung –in gewisser Weise auf Kuba beziehen und

viele Parallelen zwischen dem fiktiven Maravillas und dem realen Kuba der damaligen Zeit gezogen werden können. Es fällt nicht schwer, den Direktor des Sanatoriums als parodistische Karikatur Fidel Castros zu sehen, der die Zügel fest im Griff hat und seine ‚Schützlinge‘ rigoros zusammenhält. Genauso wenig weit hergeholt scheint es, die Maravillosos (z. Dt. ‚*Wunderlinge*‘), unterwürfig und gehorsam wie sie sind, als stereotypische Verallgemeinerung der kubanischen Gesellschaft zu erkennen. Obwohl sie in Maravillas unglücklich sind und lieber anderorts ein besseres Leben hätten, fügen sie sich ihrem Schicksal, das völlig in den Händen des einen Dorfoberhaupts liegt. Sie müssen sich an die Regeln halten, auch wenn niemand den Sinn dahinter erkennt und lassen sich von Halbwahrheiten und absurden Weisen belehren<sup>3</sup>, während sie zur gleichen Zeit mit dem Schwefelwasser des Direktors abgefüllt werden – eine mögliche Metapher für die Lügen, die sie schlucken und die ihre Sicht trüben.

Man kann natürlich nicht verallgemeinert sagen, dass alle kubanischen Filmkomödien ebenso sehr gesellschaftskritisch sind oder so viele erkennbare Parallelen zu den Missständen in Kuba ziehen. Nichtsdestotrotz kann man den Film *Alicia en el pueblo de Maravillas* auf Grund seiner hohen Dichte an Komikelementen doch als prototypisches Exemplar für die Art und Weise, wie Komik im kubanischen Kino realisiert wird, heranziehen, da diese sich wenn auch in unterschiedlicher Quantität so oder ähnlich auch in den meisten anderen kubanischen Filmkomödien widerspiegeln.

---

<sup>3</sup> Als Beispiel siehe hier etwa die **erste Theaterprobe** im Sanatorium, bei der das Thema der *Autocrítica* behandelt wird. Demnach sollte man als echter Kommunist keinen Ventilator verwenden, da man sich damit in eine bessere Lage als andere bringt, und schließlich auch vor der Hitze alle gleich sein sollen (vgl. *Alicia* ... : 00:40:08 ); genauso das **Lied bei der Kurzfilmaufführung**, das auch danach immer wieder im Film vorkommt und davon spricht, dass man sich seinem Schicksal fügen und nicht versuchen soll, es zu verändern, da man seiner Bestimmung in keinem Fall enttrinnen kann (vgl. *Alicia* ... : 00:55:58); auch die **befremdlichen Informationsdurchsagen**, die immer wieder im Hintergrund laufen und die **absurden Projektarbeiten** im Dorf veranschaulichen diesen Punkt, da die BewohnerInnen sich dabei mit den skurrilsten Arbeiten (wie etwa das Ausbessern von Schlaglöchern mit Schweinedung, vgl. *Alicia* ... : 00:24:01) von ihren eigentlichen Problemen ablenken lassen.

## 6 Komikelemente im kubanischen Kino

Beim Vergleich mit anderen Komödien, die in der Zeit nach der Revolution auf die Leinwand kamen, fällt bald auf, dass es sich im kubanischen Kino oft um einen plumpen, ungeschliffenen Humor handelt, der gerne auf Sexualität, Nacktheit und Stereotypen bzw. Geschlechterrollen anspielt und eher aufgrund der Dichte der vielen Komikelemente und weniger wegen derer tatsächlichen Lustigkeit, den gewünschten Effekt beim Publikum erzielt. Immer wieder sehen wir, wie die kubanische Gesellschaft, mal subtiler, mal pointierter aufs Korn genommen wird. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist die Zeitraffung, also ein gezieltes Manipulieren des Zeitverständnisses unter den ZuschauerInnen. Es wird so ihr Erwartungshorizont gezielt gesteuert um diesen dann ganz bewusst *nicht* zu erfüllen. Außerdem wird nicht selten mit Erzählebenen und dem systematischen Aufbauen und Zerstören, bzw. einem radikalen Wechsel der fiktiven Realität gearbeitet, um das Publikum zu überraschen und aus der Fassung zu bringen. Dafür wird etwa die vierte Wand zum Publikum – manchmal aber auch auf einer Ebene tiefer zu einer Figur aus dem filmischen Geschehen hin – durchbrochen oder das Geschehen plötzlich zu einem Standbild eingefroren, sodass Ton und Bild nicht mehr kohärent sind. Auch Trick- und Comic – Inserts, die unerwartet den Fluss des Geschehens unterbrechen sowie schrille plötzliche Geräusche und Töne fallen in diese Kategorie der Komikinszenierung.

Zusätzlich bewegen sich kubanische Komödien gerne an der Schwelle zum Non-Sense und dem Absurden, indem die Grenzen der fiktiven Realität so weit ausgedehnt werden, dass man sich schließlich nicht mehr sicher sein kann, ob es sich um eine gewollte satirische, ironische bzw. parodistische Anspielung handelt oder man sich das doch bloß selbst zusammen gereimt hat. Um diese Verwirrung im Publikum weiter zu verstärken, wird gerne auf skurrile, gar nicht ins Geschehen passende Details zurückgegriffen, die den eigentlichen Handlungsstrang so sehr stören, dass der intendierte Sinn verwaschen und nicht mehr ganz klar ist. Diese Methode kann gleichzeitig so eingesetzt werden, dass

Botschaften, Anspielungen und Kritiken, die im damaligen politischen Kuba nicht geduldet worden wären, durch deren Ummantelung mit Non-Sense verschleiert und damit gesellschaftsfähig gemacht werden.

Allgemein kann man hier von sechs übergeordneten Kategorien an Komikelementen sprechen:

## 6.1 Plumper Humor

In die Kategorie des plumpen Humors fallen verschiedene komische Unterarten. Es handelt sich hier um wenig kaschierte, eher grobe Details, die aufgrund ihrer kontextuellen Einbettung zu einem belustigenden Effekt führen.

Im kubanischen Film zählen hierzu etwa sprechende Namen, die dem Publikum bereits von Anfang an eine gelenkte Art der Rezeption bzw. spezielle Erwartungen suggerieren. Neben *Alicia en el pueblo de Maravillas*, sehen wir solche beispielsweise auch in *Vals de la Habana Vieja* (Luis Felipe Bernaza, 1988), wo die Mutter, die sich von ihrem Ehemann alleingelassen fühlt, Soledad heißt, sowie in *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea & Juan Carlos Tabío, 1995), wo wir den machtsüchtigen Charakter Adolfo beobachten, wie er neben anderen den gutmütigen, aufrichtigen Cándido terrorisiert. Genauso versuchen etwa die dicke Gorda, die bissige Mutter, welche Caimana, also Krokodil, genannt wird, sowie die Aufmerksamkeit heischende Estrella und der Polizist Pistolita im Komplott mit ihren Genossen im Film *Un rey en la Habana* (Alexis Valdés, 2005) reich zu werden. Solche sprechende Namen sind allerdings nicht immer gar so direkt: in *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1985) zum Beispiel lernen wir Gloria kennen, eine von mehreren Hauptfiguren des Films, die davon träumt, sich ein glanzvolles, glorreiches Leben für ihre Familie – vor allem aber für sich – aufzubauen.

Neben den sprechenden Namen fallen jedoch auch passende Zufälle in die Kategorie des plumpen Humors. Unter solchen verstehen sich scheinbar zufällige Geschehnisse in einem filmischen Handlungsstrang, die dem Publikum wie gerufen vorkommen und nur wegen der offensichtlichen Fiktionalität des Films als tatsächliche Zufälle akzeptiert werden können. Ein archetypisches

Beispiel dafür finden wir etwa in *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) in der Szene als die Hauptprotagonistin Jacqueline entscheidet, sich lieber zu Fuß auf den Weg in die Stadt zu machen, als weiterhin darauf zu hoffen, dass vielleicht doch noch ein Bus kommt. Als sie verärgert nach einer Auseinandersetzung aus der Wartehalle treten will sagt ihr Widersacher schulterzuckend „Pues... peor sería si estuviera lloviendo“ (vgl. *Lista de espera* 2000: 00:38:06). Natürlich fängt prompt ein fürchterlicher Platzregen an, der Jaquelines Plan wortwörtlich ins Wasser fallen lässt. Auch in *Guantanamera* gibt es einige solcher passender Zufälle: hier sehen wir unter anderem, wie die alte Yoyita mit Cándido, ihrem lebenslangen Verehrer, von einem gemeinsamen Leben träumt. Nachdem sie an seine Schulter gelehnt sagt, dass sie bis zum Schluss mit ihm zusammen sein will und er glücklich erwidert, dass sie sich nie wieder trennen werden, fällt die Arme plötzlich tot in seinen Schoß. Zu allem Überfluss bleibt die Platte, die zuvor im Hintergrund für romantische Stimmung gesorgt hat, hängen und wir hören nur noch die Worte „se muere“ in einer Endlosschleife (vgl. *Guantanamera* 1995: 00:12:57). Auch in *Se permuta* wird oft mit diesem Stilmittel gearbeitet. Beispielsweise in der Szene, als Guillermo im Vorbeifahren die junge Yolanda, Hauptprotagonistin des Films, zum ersten Mal sieht und ihr zuruft, dass er sie doch führen könnte. Diese winkt ab und erklärt ihm, dass das nicht nötig sei, da der Bus sicherlich gleich komme. Just in diesem Moment fährt der übervolle Bus ohne Anstalten zu machen, stehenzubleiben, einfach an der Haltestelle vorbei. Seufzend steigt sie schließlich zu ihm ins Auto, während er sich ein verschmitztes Grinsen nicht verkneifen kann. Dieser Zufall passiert außerdem direkt nachdem wir die Stimme Glorias, Yolandas Mutter, am Telefon davon reden hören, dass ihre Tochter nun nach dem Umzug in einen besseren Bezirk Havannas auch sicher passendere Männer kennenlernen würde (vgl. *Se permuta* 1985: 00:11:11 – 00:12:23). Immer wieder bemerken wir in dem Film solche passenden Zufälle: auch als Gloria versucht einer Dame ein altes brüchiges Haus zum Tausch schönzureden und ihr versichert, dass solche alten Häuser besonders robust gebaut sind und auch der Plafond schlimmer aussieht als er ist, kracht genau nachdem die beiden aus dem Bild treten ein großes Stück Decke auf die Veranda hinter ihnen (ibid: 00:09:22). Auf etwas subtilere Weise sehen wir dasselbe Stilmittel auch in *Vals de la Habana Vieja* angewendet: als die Familienmutter



Abbildung 48: *Vals de la Habana Vieja* 00:46:25

und Maßschneiderin sich stolz ihren Freundinnen in ihrem neuentworfenen Kleid präsentiert, bleibt sie auf den Stiegen über ihnen stehen, um eine anmutige Pose zu machen. An der Wand neben ihr sehen wir mehrere Schilder mit Pfeilen, die auf sie zeigen, eines davon sogar mit ihrem Namen darauf (s. Abb. 48).

Eine weitere Form des plumpen Humors ist die Übertreibung, die manchen Inhalten überhaupt erst ihren komischen Charakter geben. Oft gehen Übertreibungen in der kubanischen Komödie Hand in Hand mit Stereotypen, sowie Rollenbildern und Geschlechterrollen – diese werden wir jedoch etwas später in diesem Kapitel als eigene Kategorie genau betrachten. Wir konnten bereits in den zuvor analysierten Ausschnitten von *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) sehen, dass Übertreibungen ein sehr beliebtes Mittel der Komikvermittlung darstellen. So sehen wir etwa in *Contigo pan y cebolla* (Juan Carlos Cremata, 2014), wie die Frauen des Geschehens immer wieder beginnen, fürchterlich zu quieken, wenn sie sich sehr freuen. In *Se permuta* zeigt sich ein recht ähnlicher Trend: an mehreren Stellen merken wir, wie die Abspielgeschwindigkeit erhöht wird, wenn Frauen reden bzw. miteinander

diskutieren, was auch den Effekt hat, dass deren Stimmen höher werden. Außerdem werden in diesem Film viele Charakterzüge übertrieben dargestellt. In *Vals de la Habana Vieja* beobachten wir, wie sich zwei Eheleute scheinbar wegen Nichtigkeiten organisiert über ein ganzes Netzwerk an Komplizen gegenseitig sabotieren, hintergehen und ausspionieren. In *Un rey en la Habana* wiederum wird nicht nur ein kleinwüchsiger aber offensichtlich erwachsener Mann als Kind ausgegeben; die Frau, welcher dieses Kuckucks-‘Kind‘ untergejubelt wird, glaubt die Lüge auch noch und erkennt vor lauter Naivität‘ nicht einmal, dass der Mann, der zu ihr nach Spanien zurückkehrt, gar nicht ihr Ehemann, sondern ein verkleideter Schauspieler ist.

Außerdem kann man wiederkehrende Muster der Übertreibung erkennen: beispielsweise die Art und Weise, wie Tagträume, Vorstellungen oder Wunschträume inszeniert werden. Sehr oft wird mittels einer welligen Überblendung, die mit verträumter Harfen-, Piano oder Glockenspielmusik hinterlegt ist, in eine High-Key Szene geführt, über welche so ein krasser Weichzeichner gelegt wird, dass man teilweise kaum noch erkennen kann, was passiert. In *Vals de la Habana Vieja*, *Alicia en el pueblo de Maravillas* und *Se permuta* sehen wir etwa solch extreme Umsetzungen (s. Abb. 49).



Abbildung 49: *Se permuta* 00:41:34

Ein weiteres Element der Kategorie ist die Wiederholung. Diese haben durch ihr stetiges Wiederaufgreifen eines bestimmten Sachverhaltes einen verstärkenden Effekt. Dabei wird dem Publikum dasselbe immer wieder aufs Neue vorgeführt und es praktisch dazu gezwungen, der Angelegenheit seine Aufmerksamkeit zu schenken. Das sehen wir zum Beispiel sehr klar in *Vals de la Habana Vieja*, wo der Erzählstrang zwischen den Szenen immer wieder durch Fotos halbnackter fünfzehnjähriger Mädchen in lasziven Posen unterbrochen wird. In *Lista de espera* zeichnet sich die wiederholte Ankunft und Abfahrt des heiß ersehnten Busses ab, der nie mehr als eine Person mitnimmt obwohl eine ganze Gruppe an Wartenden mitfahren will. Genauso bemerken wir aber auch eine kontrastierende Wiederholung in dem Film: während die Gruppe der Wartenden sich anfänglich noch um den einen Sitzplatz, der soeben im Bus freigeworden ist, streitet und lauthals diskutiert wird, wem dieser Platz am ehesten zusteht, finden sich dieselben Personen am Ende des Films in der gleichen Situation wieder – nur dass sie nun streiten, weil niemand den Platz für sich beanspruchen will und alle bleiben wollen. In *Se permuta* ist es im Gegensatz dazu die Odyssee des Umzugs, die scheinbar kein Ende nimmt und sich ein ums andere Mal wiederholt. Auch das Telefon und Telefongespräche haben hier eine sehr zentrale, wiederkehrende Rolle und nehmen im Geschehen sogar eine erzählende Instanz ein. In *Las doce sillas* (Tomás Gutiérrez Alea, 1962) müssen die beiden Hauptfiguren immer wieder vor den verschiedensten Verfolgern fliehen. Zusätzlich wechseln die zwei scheinbar fließend zwischen den Rollen ‚Komplize‘ und ‚Gegenspieler‘ hin und her, was seinerseits auch eine Art der Wiederholung darstellt. Auch in *Guantanamera* sehen wir, wie Mariano mit seinem LKW Kollegen durch scheinbar zufällige Ereignisse ständig aufs Neue auf Gina und ihre Begleitung mit Sarg stoßen. Genauso muss sich Mariano, der ab dem Moment, in dem er Gina nach Jahren wieder gesehen hat eigentlich nur noch Augen für sie hat, immer wieder aus unangenehmen Situationen mit ehemaligen Liebhaberinnen retten, die größtenteils noch gar nicht wissen, dass sie bereits ehemalige Liebhaberinnen sind.

Sowohl Übertreibungen als auch Wiederholungen können im Film so stark ausgedehnt werden, dass sie einen Sachverhalt ins Absurde abrutschen lassen. Obwohl man ad absurdum geführte Wiederholungen bzw. Übertreibungen

weniger oft sieht als ihre herkömmliche Variante, so sind sie im kubanischen Kino doch immer wieder zu verorten. Etwa in *Alicia en el pueblo de Maravillas* oder in *Se permuta*, wo übertrieben wird wohin das Auge fällt, oder in *Vals de la Habana Vieja*, wo der Protagonist immer wieder von den absurdesten Dingen beim Koitus unterbrochen wird und der cholerische Vater sich von einem zum anderen Mal so in Rage schimpft, dass er knapp an der Grenze zu einem Herzinfarkt steht. Solche extremen Übertreibungen und Wiederholungen gipfeln jedoch oft darin, dass sich keine tatsächliche Realitätsillusion beim Publikum einstellen kann, da solche Häufungen nicht realitätskonform sind. Die Inszenierung wird damit also zu einem Balanceakt zwischen Non-Sense und als fiktive Realität akzeptables Geschehen.

Auch Comic- bzw. Trick-Inserts verorten wir in der Kategorie des plumpen Humors. Sie stellen einen so starken Kontrast zu der fiktiven Realität her, dass sie diese Illusion mit ihrer schieren Anwesenheit zerstören. Obwohl sie weniger als andere Komikelemente verwendet werden, sind sie doch sowohl in älteren Kinokomödien aus der Zeit kurz nach der Revolution, wie etwa *Las doce sillas*, als auch in moderneren Filmen wie *Se permuta* und *Alicia en el pueblo de las Maravillas* wieder zu finden. In ersterem ist etwa die gesamte Vorgeschichte zum eigentlichen Filmgeschehen mit Trickzeichnungen über realen Aufnahmen inszeniert (s. Abb. 50), während im Zweiten nur bestimmte Details damit

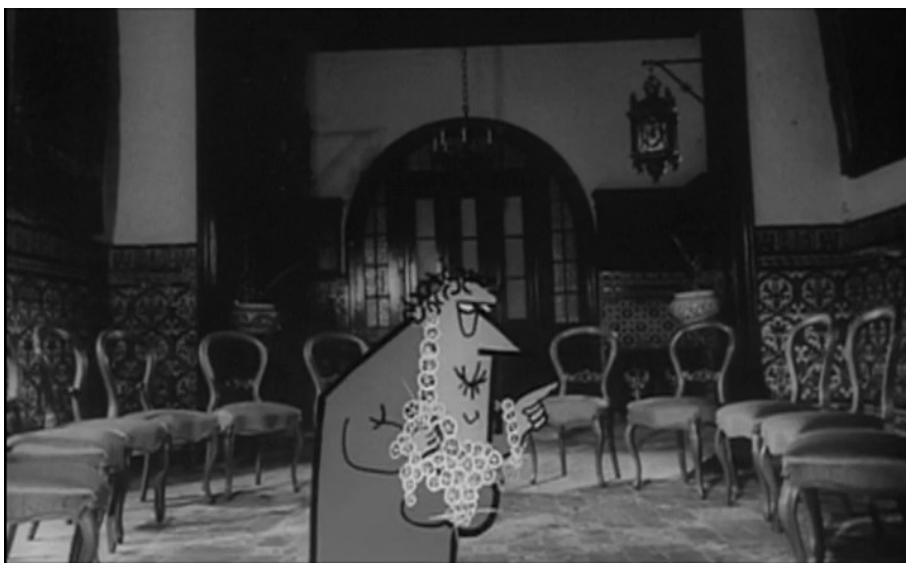


Abbildung 50: *Las doce sillas* 00:01:51



Abbildung 51: *Se permuta* 00:28:01

hervorgehoben werden und in einer Szene Sprechblasen über eine Standbildaufnahme gelegt werden (s. Abb. 51).

Ebenso finden sich oft makabre Handlungen, Aussagen oder Anspielungen in den kubanischen Komödien. In *Guantanamera* sehen wir beispielsweise wie Adolfo ohne Rücksicht auf Verluste eine Leiche über die andere stapelt, und ihre Särge mit aller Gewalt beide in den Leichenwagen presst, um sein auferlegtes Soll zu erfüllen. Genauso versteckt der Chauffeur des Wagens seine üppige am Weg gesammelte Schwarzware, sowie einen ganzen Truthahn, unter den Särgen und Gedenkkränzen. In *Las doce sillas* sehen wir wie ein Priester einer alten Dame die letzte Beichte abnimmt und deren Geheimnisse daraufhin schamlos für sich ausnützt. Anstatt den Sohn über das soeben gehörte in Kenntnis zu setzen, jagt er dem verschollenen Erbe lieber selbst nach und versucht den rechtmäßigen Erben immer wieder auszustechen. In *Lista de espera* wird die Sache einmal mehr zugespitzt als zwei Männer vor Hunger und Unzufriedenheit über das improvisierte vegetarische Essen mit dem Rechtfertigung „Si yo no como carne es como si no hubiera comido. [...] ...carne. ¡Carne!“ die Katze des Haltestellenwächters entführen und heimlich verspeisen

(vgl. *Lista de espera* 2000: 00:53:26). Am Ende des Films wird schließlich noch ein Verstorbener, um ihn begraben zu können, in eine viel zu kleine Kommode verfrachtet und mit den Worten „Qué descanse en paz en esta terminal suya“ im Garten des Busterminals begraben (vgl. *Lista de espera* 2000: 01:23:32). Ob das Wortspiel mit ‚terminal‘, was auf Deutsch auch Endstation bedeuten kann, intendiert ist oder nicht, sei dabei dahingestellt. Ins Extreme kippt das Spiel mit dem Makabren jedoch sicherlich im Film *Un rey en la Habana*. Der vermeintlich reiche Don Arturo stirbt einen Tag vor seiner Hochzeit mit Yoli. Um dennoch an sein Geld zu kommen wird der Schauspieler und Freund Papito engagiert sich für die Hochzeit als Don Arturo auszugeben. Aus Mangel an Alternativen verarbeitet die Mutter der Braut den Toten kurzerhand in ein Festmahl für die Brautgesellschaft und fängt damit zwei Fliegen auf einen Schlag: nicht nur sind die Gäste satt, auch den Leichnam des Alten konnte man so erfolgreich verschwinden lassen.

Schließlich kommen wir zum letzten Stilmittel in der Gruppe, dem der schrillen Töne und Geräusche. Generell genommen, ist die musikalische Hinterlegung im Film ein durchaus übliches Element, um im Publikum Erwartungen zu lenken, Emotionen hervorzurufen oder die Stimmung einer Szene auf eine spezielle Art und Weise zu beeinflussen. In diesem Fall wollen wir uns jedoch auf eine recht spezifische Art der Geräuschkulisse konzentrieren, nämlich eine, die wegen ihren extremen Ausmaßen die ZuschauerInnen förmlich aus der Leinwand heraus anspringt. Im kubanischen Film handelt es sich dabei sehr oft um plötzlich einsetzende, schrille Geräusche oder Töne, die das Publikum überraschen und verwundern. So wie wir diese bereits in *Alicia en el pueblo de Maravillas* betrachtet haben, treten diese auch in *Se permuta* sehr klar hervor. Scheinbar aus dem Nichts friert bei Minute 00:27:48 das Bild ein, man hört Gloria, die sich eigentlich in demselben Standbild befindet, am Telefon reden und direkt darauf setzt eine fürchterliche Kakophonie aus Geräuschen und Tönen ein, während Sprechblasen über die Figuren im Bild gelegt werden. Die Aufmerksamkeit des Publikums wird also grob eingefordert, während es zur gleichen Zeit von den vielen Stimuli überfordert wird. Die Geräuschkulisse wird also auch in diesem Film teilweise dazu eingesetzt, das Publikum in ihrer Aufgabe Informationen zu verarbeiten weiter zu überlasten. *Las doce sillas*

gestaltet seine Geräuschkulisse im Gegensatz dazu wiederum anders: beinahe über die gesamte Länge des Films wird das Publikum hier mit lauter und hektischer Musik beschallt, die fortwährend an eine Clownsvorstellung im Zirkus erinnert. Sie erzeugt Hektik und Stress unter den ZuschauerInnen, was sowohl die Jagd auf die Brillanten mit Spannung lädt, als auch die Identifikation des Publikums mit den beiden umherhetzenden Hauptprotagonisten beeinflusst, indem es in einen ähnlich gestressten Zustand versetzt wird. Genauso können Geräusche in Kombination mit Bild und Sprache die Rezeption des Inhalts durch das Hervorrufen spezieller Assoziationen stark beeinflussen. So bemerken wir beispielsweise bei Minute 00:16:28 in *Lista de espera* wie die Detailaufnahme eines Auspuffs, aus dem nach einer Panne plötzlich Öl austritt, mit Fäkalgeräuschen hinterlegt ist. Diese Kombination löst bei den ZuschauerInnen selbstverständlich sehr spezielle gedankliche Verbindungen aus. Auch in *El cuerno de la abundancia* wird ein Zusammentreffen der beiden Oberhäupter der kontrahierenden Familien Castiñeira und Castiñeyra erst durch die Verbindung von Montage, Kameraperspektive und musikalische Hinterlegung zu einem Show-Down, der an alte Westernfilme erinnert.

## 6.2 Sex & Nacktheit

Weitere wiederkehrende Stilmittel zur Inszenierung von Komik im kubanischen Film sind Nacktheit und Sex. Hierbei handelt es sich jedoch nicht gezwungener Weise jedes Mal um tatsächliche Nacktheit oder den ausgeführten Akt des Geschlechtsverkehrs. Oft wird dabei nur mit Anspielungen, Andeutungen und der Provokation von Assoziationen gearbeitet, die sich in diese Richtung bewegen. Obwohl wir in *Guantanamera* beispielsweise im gesamten Film kein einziges Mal direkt sehen, dass intim miteinander verkehrt wird und auch nur in wenigen Szenen nackte Haut zu sehen ist, ist die Komödie nichtsdestotrotz sehr stark sexuell geladen. Außerdem wird Komik in dem Film sehr stark über das Motiv der betrogenen Liebhaberin vermittelt, indem es von einem aufs andere Mal wiederholt wird und zusätzlich auch noch mit anderen Komikelementen verbunden wird. In *Se permuta* wiederum werden wir wie aus dem Nichts heraus mit nackten Brüsten konfrontiert, die zu allem Überfluss auch noch gegen die

Windschutzscheibe des bremsenden Busses gepresst werden. Dies bleibt jedoch ansonsten unkommentiert und ohne weitere Konsequenz, was Spannung im Publikum aufbaut, die wiederum durch ein Durchbrechen der 4. Wand gelöst wird (s. Abb. 53 im nächsten Kapitel). Des Weiteren werden hier auch immer wieder anzügliche Anspielungen implementiert. Etwa als Pepe die Hauptdarstellerin Yolanda zum ersten Mal sieht: die Kameraperspektive wechselt abrupt und wir sehen die junge Dame aus seiner Sicht während er langsam seine Augen von unten nach oben über ihren Körper gleiten lässt.

In anderen Filmen wird im Gegensatz dazu mit der Spannung durch die Annäherung an ein Tabuthema gearbeitet, was dem Publikum eine befremdende Art des Humors vermittelt.

In *El cuerno de la abundancia* wird beispielsweise das Thema des Seitensprungs zu einem zentralen Motiv, was dadurch verstärkt wird, dass der intradiegetische Ich-Erzähler immer wieder beginnt, sich zu rechtfertigen und sich in die Opferrolle des verführten Mannes zu stellen. In einer Szene versucht er sogar, seiner hintergangenen Ehefrau die Schuld an seiner Untreue zu geben, da er seine zukünftige Liebhaberin erst auf ihr drängen getroffen habe.

*Un rey en la Habana* wiederum zeigt, wie ein für seine junge zukünftige Braut viel zu alter Verlobter an einer Überdosis Viagra stirbt und schließlich tot aber immer noch mit einer Erektion im Bett der Frau liegt. Auch hier wird die Situation durch ihre weitere Einbettung in lustige bzw. makabre Ereignisse verstärkt, als die ruppige Mutter daraufhin versucht den Alten wiederzubeleben,



indem sie ihm sachte Eiskwürfel in die Unterhose schiebt (s. Abb. 52).

Abbildung 52: *Un rey en la Habana* 00:11:13

Auch *Contigo pan y cebolla* macht eine kurze Anspielung auf ein Tabuthema. Nämlich in entfernter Weise auf das des Inzests, als der Sohn der Familie des Geschehens seine Schwester zeichnet, während diese ihm am Bett liegend von ihren Zukunftsvorstellungen erzählt. Was auf den ersten Blick recht unschuldig erscheint durchläuft einen krassen Wechsel als die Kameraperspektive sich verändert und wir sehen, dass er eine nackte Version seiner Schwester gezeichnet hat. Anders als in den vorherigen Beispielen wird diese Situation nicht weiter ausgebaut, was perplexen Reaktionen entstehen lässt.

### 6.3 Manipulation der Erzählebenen

Eine weitere wichtige Kategorie an kubanischen Stilmittel für Komik ist das Spiel mit den Erzählebenen. In vielen Filmen bemerkt man das plötzliche Entstehen neuer Ebenen oder ein überraschendes Zunichtemachen solcher, was im Publikum Verwirrung und Überraschung stiftet. In diese Gruppe fällt etwa das Durchbrechen der 4. Wand, welches als typisches Stilmittel der Ironie bereits in der ersten Hälfte dieser Arbeit erwähnt wurde. Dabei wendet sich eine Figur der filmischen Realität unvermittelt an ihr Publikum, um es direkt anzusprechen und damit gleichermaßen in das Geschehen miteinzubeziehen. Obwohl wir diese Art der Komikvermittlung bereits in *Alicia en el pueblo de Maravillas* anhand eines recht extremen Beispiels gesehen haben, wo erst eine zusätzliche Erzählebene aufgebaut und dann übersprungen wird, finden wir ein Durchbrechen der 4. Wand öfter in seiner herkömmlichen, einfachen Form. In *Se permuta* sehen wir beispielsweise, wie sich Gloria nach einer verheißungsvollen Busfahrt mit einem glücklichen Strahlen im Gesicht zur Kamera dreht und ruft, „Ay, ¡quien se inventó la guagua es un genio!“ (vgl. *Se permuta* 1985: 00:42:55; s. Abb. 53).



Abbildung 53: *Se permuta* 00:42:57

Ähnlich wie in *Alicia en el pueblo de Maravillas* wird das Spiel mit den Erzählebenen am Ende des Films jedoch nochmal gesteigert, was uns direkt zum nächsten Stilmittel dieser Kategorie bringt: dem Hinzufügen bzw. Auflösen von Erzählebenen. Als wir uns nach einem harten Schnitt plötzlich in einer neuen, unbekannten Umgebung wiederfinden und sehen, wie sich ein Mann filmt während er sich selbst im Fernseher betrachtet. Dadurch entstehen mehrere Bilder des Unbekannten vor und in seinem Fernseher, bevor Gloria zu ihm in die Wohnung und damit auch in das Bild im Bild tritt (s. Abb. 54). Kurz darauf wird zu einem Interview gewechselt, das wir jedoch über einen Fernseherbildschirm aus dem fiktiven Geschehen mitverfolgen. Es wird erklärt, dass sich ein berühmter kubanischer Regisseur dafür interessiert, die Geschichte über Glorias Umzugsodyssee zu verfilmen, jedoch noch darüber rätselt, wie er diese inszenieren kann, ohne sie repetitiv werden zu lassen. Nicht nur wird auf diese Weise aus dem Nichts eine weitere Erzählebene geschaffen; indem die Komödienverfilmung der Geschichte von Gloria direkt angesprochen wird, wird dem Publikum die eigentliche Fiktionalität des Films direkt und unkaschiert vor Augen geführt während zur gleichen Zeit aber auch die Frage aufkommt, ob *Se permuta* nicht vielleicht doch auf einer wahren Begebenheit basiert. Mit einem einfachen Stilmittel wird also große Verwirrung gestiftet, was schließlich wiederum zu der gewünschten komischen Reaktion unter den Zusehenden führt.



Abbildung 54: *Se permuta* 01:22:15

Eine andere Möglichkeit, neue Ebenen in ein fiktionales Geschehen einzufügen erkennen wir in *Lista de espera*, wo einmal direkt und ein anderes Mal indirekt Eigenreferenzen gemacht werden.

Erst erzählt die Hauptprotagonistin des Films einem Freund, wie komisch sie diese Situation findet, weil sie sie so sehr an einen Film erinnert, den sie einmal gesehen hat. Miteinander diskutieren sie darüber, welcher Film das wohl gewesen sein könnte. Gegen Ende der Komödie sehen wir schließlich wie zwei Charaktere ein Drehbuch lesen, dessen Titel ‚LISTA DE ESPERA‘ lautet (s. Abb. 55). Den Gipfel erreicht die Verwirrung über die Filmebenen als sich herausstellt, dass scheinbar alles nur ein Traum war, wobei einige Personen wohl trotzdem den gleichen Traum gehabt zu haben scheinen. Ähnlich wie in *Se permuta* erzeugt das auch hier eine totale Zerstörung der Wahrheitsillusion, und die Fiktion wird mit einem Schlag aufgedeckt.



Abbildung 55: *Lista de espera* 01:18:03

In *El cuerno de la abundancia* wiederum führt uns der Hauptprotagonist mit dem Durchbrechen der 4. Wand in eine Retrospektive, in welcher sich die eigentliche Handlung des Films abspielt. Es wird also auch hier eine neue Erzählebene geschaffen, die sich im Laufe des Films jedoch so normalisiert, dass wir direkt überrascht sind, als der Abspann plötzlich gestoppt wird, wir in die erste Ebene der Erzählung zurückgeholt werden und ein kurzes Update über den aktuellen Stand der Dinge bekommen.

## 6.4 Geschlechterrollen & Rollenbilder

Ein großer Teil der Komik im kubanischen Film baut auf sehr zugespitzte oder übertriebene Rollenbildern bzw. Geschlechterrollen auf. Mit der gezielten Übertreibung von diesen wird eine parodistische Karikatur der kubanischen Bevölkerung gezeichnet, die sich selbst aufs Korn nimmt. Solche Rollenbilder und Geschlechterrollen werden oft auf indirekte Art und Weise mit Hilfe der bereits erwähnten Stilmittel des plumpen Humors (z.B. Übertreibungen, Wiederholungen und Geräuschkulisse), genauso aber auch mit herkömmlichen filmischen Mitteln wie Montage, Arrangement und Kontrastierung erzeugt.

Unter den Geschlechterrollen, die in kubanischen Komödien am häufigsten inszeniert werden, befindet sich etwa die patriarchale Familienorganisation. Während die Frau sich also um die Kindererziehung kümmert und den Haushalt bewältigt, geht der Mann arbeiten und verdient das Geld. Das sehen wir beispielsweise in *Contigo pan y cebolla*, wo wir die Mutter fast ausschließlich in der eigenen Wohnung sehen, wo sie sich um ihre (beide ziemlich erwachsenen) Kinder und die alte Schwägerin kümmert, kocht von einem Kühlschrank träumt. Eine ähnliche Rollenverteilung sehen wir in *Vals de la Habana Vieja*, wo die Mutter zwar ab und an Schneiderarbeiten erledigt, finanziell aber scheinbar trotzdem auf ihren Mann angewiesen ist, der in einem Kino als Vorführer arbeitet. Sogar in *El cuerno de la abundancia*, also einem Film, der im Jahr 2008 spielt, beobachten wir wie die Ehefrau des Hauptprotagonisten trotz der hohen Schulden, in die sich die beiden verwickelt haben, sich weiterhin um die Erziehung und den Haushalt kümmert und nur ab und zu Comics zeichnet, die jedoch wenig Anklang finden. Nur ihr Ehemann geht einem regelmäßigen Beruf als Fabrikarbeiter nach.

Eine weitere bezeichnende Verteilung der Geschlechterrollen ist jene, die dem Mann handwerkliche Arbeiten zuschreibt, während die Frau putzt, kocht, und für das allgemeine Wohlbefinden des Mannes zuständig ist. In *Lista de espera* merken wir zum Beispiel wie sich die Gruppendynamik, trotz der wenigen tatsächlichen familiären Bande zwischen den Personen bald wie von selbst in diese Richtung bewegt und sich die Männer schließlich um die Reparatur des Busses und des Trinkbrunnens, die (wenn auch erfolglose) Essensbeschaffung

mittels Fischerei und die Sargbeschaffung kümmern. Die Damen des Geschehens kochen derweil, waschen auf, kümmern sich um die Kinder und nähen. In der Tat scheint diese Rollenverteilung über den Verlauf des Films so natürlich und ungezwungen zu passieren, dass sie erst mit einer Person, die aus dieser Rolle fällt, bemerkt wird: ein Mann gesellt sich ohne weiteren Kommentar zu den nähenden Frauen. Der komische Charakter dieser Szene, wird neben dem Rollenbruch noch durch die Tatsache verstärkt, dass es sich hier um einen blinden Mann handelt –



Abbildung 56: *Lista de espera* 01:09:12

oder zumindest um einen, der vorgibt dies zu sein (s. Abb. 56).

Auch in *Se permuta* nimmt Pepe der Hauptfigur Yolita sofort die Arbeit aus der Hand, als diese ihm erklärt, dass sie gerade dabei war ein kaputtes Abflussrohr in der Küche zu reparieren. Stattdessen bereitet sie ihm danach, um seine Bemühungen zu entloohnen, einen Kaffee – der leider ungenießbar ist.

Eine weitere wiederkehrende Verteilung von Geschlechterrollen zeigt, dass der Mann besser ist als die Frau und auf jeden Fall das letzte Wort hat. Diese spezifische Machtverteilung ist auch unter der Bezeichnung Machismo (von ‚el macho‘ z. Dt. der Rüde, das Männchen) bekannt und bezeichnet jede Art der Degradierung der Frau auf Grund ihres Geschlechts zu Gunsten des Mannes (vgl. Real Academia Española: <https://dle.rae.es/machismo>). In *Vals de la Habana Vieja* beobachten wir beispielsweise wie die Ehefrau ihre Tanztreffen mit ihren Freundinnen vor ihrem Mann verstecken muss, da er ihr diese sonst verbieten würde. In *Guantanamera* ordnet sich die Frau ihrem Gatten so

vollkommen unter, dass sie auf Dinge verzichtet, obwohl dieser nicht einmal in der Stadt ist. Sie tut was er will und lässt was ihm missfallen könnte. Trotz alledem sehen wir wie er sie immer wieder demütigt und schimpft, ihr das Gefühl gibt wertlos zu sein und sogar so fest ins Gesicht schlägt, dass diese zu Boden fällt. Auch Guillermo aus *Se permuta* ist ein Machista, wenn auch einer der sanfteren Sorte: Er entscheidet über das, was Yolita zu tun hat als wäre es selbstverständlich, überrascht sie an der Universität und nimmt sie einfach mit, obwohl sie gerade mit einer Freundin auf dem Weg woanders hin war und sich das Pärchen erst einmal zuvor gesehen hat. Genauso versucht er Yolita wiederholt zu Entscheidungen zu drängen, die zwar ihn, nicht aber sie glücklich machen. Außerdem manipuliert er sowohl sie als auch ihre Mutter, um an seine eigenen Ziele zu gelangen.

Solche Geschlechterrollen verstärken gleichzeitig auch sehr absolute Rollenbilder, mit denen man in kubanischen Komödien häufig konfrontiert ist. Beispielsweise das der fremdbestimmten Tochter, die sich fügt, obwohl es sie eigentlich unglücklich macht. Das wird sowohl in *Contigo pan y cebolla* als auch in *Se permuta* sehr überspitzt dargestellt. In letzterem beobachten wir, wie die Mutter ganz ohne es kaschieren zu wollen mit dem Verlobten über Yolitas Zukunft entscheidet. Das wird nicht nur mittels der vielen Umzüge vermittelt, die im Namen der Tochter vorgenommen werden, auch die Hochzeitsplanung und die Organisation der zukünftigen Wohnsituation der jungen Familie wird einfach über die Tochter hinweg entschieden. In *Contigo pan y cebolla* wird die Tochter von der Mutter wie eine Puppe von einem Zusatzunterricht zum anderen gezerzt, obwohl diese überhaupt kein Interesse daran hat. Obwohl diese bereits 15 Jahre alt ist, hat sie kein Mitspracherecht und die Mutter plant sogar, ihr ein Piano zu kaufen um ihr das Üben zu erleichtern, trotz dem Widerwillen, den die Tochter ganz unverhohlen zum Ausdruck bringt. Die Komik dieser Fremdbestimmung wird hier ein weiteres Mal verstärkt durch den inkohärenten Kontrast zwischen ihrem kindlichen Verhalten und der Tatsache, dass es sich bei der Tochter offensichtlich um eine erwachsene junge Frau über 15 handelt.

Auch das stark kontrastierte Bild, das von armen und reichen Menschen vermittelt wird, fällt bei näherer Auseinandersetzung mit kubanischen Komödien



Abbildung 57: *Se permuto* 00:10:23

ins Auge. Immer wieder werden wir mit der überzogenen und absolut erscheinenden Darstellung von Armen, die hässlich und dumm sind und als weniger wert betrachtet werden gegenüber der von Reichen, die schön, klug und besser als die

anderen sind, konfrontiert. *Se permuto* zeigt diese Annahme auf eine eher indirekte Weise, indem Glorias Aussagen über den armen Bezirk, aus dem sie für eine bessere Zukunft für ihre Tochter so schnell wie möglich ausbrechen will, mit Bildern von herumlungernenden Arbeitern vorwiegend dunkler Hautfarbe in verschlissener Kleidung hinterlegt wird. Im Gegensatz dazu wird das Bild als sie zum ersten Mal auf ihren Balkon in der neuen Wohnung im Nobelbezirk von El Vedado tritt dramatisiert, indem die Beleuchtung plötzlich einen starken Kontrast zwischen High- und Low-Key herstellt, während im Hintergrund laute Pianomusik spielt und Gloria mit leicht übertriebenen Bewegungen die Türen nach draußen öffnet (s. Abb. 57).

Etwas plumper werden diese Eigenschaften in *Contigo pan y cebolla* vermittelt, wo die Mutter Lala alles in ihrer Macht Stehende tut, um das Bild einer wohlhabenden Familie vor der Außenwelt zu wahren – sogar, wenn das bedeutet, dass sich ihre Familie verschuldet. Immer wieder hören wir wie sie sich Sorgen darüber macht, vor den Nachbarn das Gesicht und damit ihren Respekt zu verlieren. Dass sie sich scheinbar nicht grundlos diese Gedanken macht sehen wir als ihre Freundin bemerkt, dass Lala in ihrer Entscheidung, ihr einen Kühlschrank abzukaufen, zögert und sie daraufhin ungläubig und bestürzt fragt, ob es etwa Geldprobleme gäbe, was natürlich sofort negiert wird. Hier wird also indirekt Wohlstand mit Prestige in Verbindung gestellt.



Abbildung 58: *El cuerno de la abundancia* (3/4) 00:06:43



Abbildung 59: *El cuerno de la abundancia* (3/4) 00:15:25

Um einiges direkter sehen wir die Darstellung von ‚Reich‘ und ‚Arm‘ in *El cuerno de la abundancia*, wo sich die verschiedenen Charaktere von verwahrlosten armen Menschen zu gepflegten Personen entwickeln, die sich Ansehens und Respekts erfreuen. Am stärksten sehen wir diesen Wechsel an der Figur

der Schwester des Hauptprotagonist-en, die erst völlig verwahrlost er-scheint und die Spuren der Armut förmlich im Ge-sicht trägt, sich aber schließlich mit der bloßen Aussicht auf ein hohes Erbe in eine wunderschöne Frau verwandelt, die den Männern den Kopf verdreht (s. Abb 58 und 59).

Allerdings bemerken wir in kubanischen Komödien oft auch ein Spiel mit der Umkehr starrer Rollenkonstellationen, um eine lustige Nichterfüllung der Publikumserwartungen zu kreieren. Wie wir bereits in der Kategorie des plumpen Humors kurz angeschnitten haben, sehen wir beispielsweise in *Lista de espera* wie ein blinder Mann die ‚Fraufenaufgabe‘ des Nähens übernimmt. Auch in *Vals de la Habana Vieja* bricht die Großmutter mit herkömmlichen Rollenklischees indem sie einen aktiven Part in der Intrige ihrer Tochter gegenüber ihrem Schwiegersohn übernimmt und ihn in einer Szene auf Zehenspitzen auf einem Wartestuhl durch ein Fenster ausspioniert (s. Abb. 60).

Am Ende des Films sehen wir eine weitere Rollenumkehr als der machistische Familienvater sich resigniert von einem 15-jährigen Jungen eine Lebensweisheit erklären lässt. Es wird hier also trotz der fehlenden Blutsbande die Rollenkonstellation Vater-Sohn umgedreht, was einerseits zur Erniedrigung des dominanten Erwachsenen, andererseits aber gleichzeitig zu einer belustigenden Unstimmigkeit mit der konventionellen Annahme der typischen Aufgaben von Vater und Sohn führt.

Genauso wird auch in *Se permuta* mit diesem Stilmittel gearbeitet, indem ein Mädchen Pepe, einen Mann mittleren Alters anbrüllt, als dieser ihm nach mehreren Bitten seine Puppe noch nicht repariert hat. Schamlos wirft sie ihm grobe Beschimpfungen an den Kopf und sagt etwa, „¿Pero qué clase de hombre eres?“ (vgl. *Se permuta* 1985: 01:16:17). Auch hier werden über die Demütigung eines Mannes durch eine konservativ hierarchisch gesehen niedrigere Person und den krassen Bruch von traditionellen Rollenkonventionen erheiternde Reaktionen im Publikum hervorgerufen. Es handelt sich also um eine herabsetzende Form der Komik. Auch die Tatsache, dass diese Szene trotz des enormen Altersunterschieds stark an einen Ehestreit erinnert, spielt für den lustigen Charakter dieser Szene eine zentrale Rolle.



Abbildung 59: *Vals de la Habana Vieja* 00:54:52

All diese Rollenbilder und Geschlechterrollen werden in den Filmen allerdings stets überzeichnet dargestellt und sollen spätestens durch ihre Zerstörung einen belustigenden Effekt bei den Zuschauenden hervorrufen. Es werden Normen, Trends und Konventionen der kubanischen Realität verzerrt widergespiegelt und damit ins lächerliche gezogen. Nichtsdestotrotz handelt es sich hier nicht etwa um erfundene Züge der kubanischen Gesellschaft, sondern um bekannte und verbreitete Gepflogenheiten, Erwartungen und Geisteshaltungen. Es schwingt also immer auch eine unterschwellige Kritik des Karikierten mit, was eher zu einem scharfen Witz als zu herzhaftem Humor führt.

## 6.5 Stereotypen und unterschwellige Gesellschaftskritik

Unter anderem über diese Geschlechterrollen und Rollenbilder wird dem Publikum ein sehr spezielles stereotypisiertes Bild der kubanischen Bevölkerung vorgeführt. Genauso wie die Rollenkonventionen erst durch ihr Arrangement einen erheiternden Effekt im Publikum auslösen, besitzen auch die vermittelten Stereotypen an sich keinen inhärenten humoristischen Charakter. Erst durch ihre Übertreibung, Wiederholung, Verzerrung und Einbettung in ein spezielles Geschehen wird Komik um sie herum aufgebaut.

Eines der wiederkehrenden Stereotypen ist etwa das der hinterlistigen und korrupten kubanischen Gesellschaft, die aufgrund der massiven Ressourcenknappheit im Land oft auf illegale Schwarzgeschäfte zurückgreifen muss, um sich in der bedrückenden wirtschaftlichen Situation des Landes über Wasser halten zu können. Zur gleichen Zeit sehen wir jedoch, dass diese Tatsache nicht etwa verurteilt wird oder gar an Moralbotschaften an die Bevölkerung gekoppelt ist. Es handelt sich hierbei scheinbar um einen Teil des kubanischen Alltags, der sich im Laufe der Jahre normalisiert hat und mit dem kubanische Kinder bereits aufwachsen.

Außerdem wird immer wieder direkt als auch indirekt die Armut des Landes angesprochen oder aufgezeigt, verbunden mit den Probleme, die dadurch entstehen und den KubanerInnen das Leben und manchmal sogar ein vernünftiges Überleben erschweren. Diese teilweise übertriebene, meist aber realistische Darstellung der Missstände Kubas kann man als indirekten Fingerzeig auf dieselben deuten. Obwohl es sich bei den Filmen um Komödien handelt und teilweise auch die Armut des Landes als Komikelement eingesetzt wird, wissen alle KubanerInnen, die den Film sehen, dass dieser im Grunde die Realität widerspiegelt und es sich dabei nicht etwa ein von dem/der RegisseurIn kreativ hinzugefügtes Detail handelt. Wenn diese Filme abseits Kubas vorgeführt werden, bekommen schließlich auch Außenstehende das Bild des verfallenden, armen Landes vermittelt, was internationalen Druck auf die Regierung erzeugen kann. Wie wir jedoch bereits gesehen haben, finden sich Filmschaffende oft in Mitten eines Balanceakts wieder, bei dem sie aufpassen müssen, diese indirekte

Kritik nicht zu offensichtlich zu gestalten, da sie sonst Gefahr laufen, dass ihr Werk von der Regierung rückwirkend verboten oder gar nicht erst aufgeführt wird.

Ein weiteres Thema, mit dem wir immer wieder konfrontiert werden ist das der Abwanderung, wobei sich diese hauptsächlich gen Nordamerika richtet. Zur gleichen Zeit wird uns öfters ein negatives Bild der US-Amerikaner vermittelt, die Kuba behindern, ausbeuten und korrumpieren. Das führt dazu, dass einmal emigrierte Personen nicht nur vom Staat, sondern auch unter ihren zivilen Mitmenschen unerwünscht sind, da sie sozusagen zum Feind übergelaufen sind. Nichts desto trotz scheinen diesem Stereotyp nach zu urteilen viele KubanerInnen heimlich davon zu träumen, das Land und damit die Armut hinter sich zu lassen und sich anderorts ein besseres Leben aufbauen zu können.

Auch der gewalttätige, unterdrückende Umgang der Männer mit Frauen ist ein wiederkehrendes Thema, das zumindest im Kern gleichbleibt und damit ein Stereotyp erschafft. In diversen kubanischen Komödien sehen wir verbale und/oder körperliche Gewalt gegenüber Frauen und es wird eine sehr machistisch geprägte Geisteshaltung der Gesellschaft im Allgemeinen, speziell aber der Männer widergegeben. Auch die traditionell gestaltete Familienorganisation spielt in diese Richtung und führt dazu, dass Mädchen bereits mit dieser Realität aufwachsen und sich dementsprechend in ihre Rollen fügen. Allerdings sehen wir in kubanischen Komödien, in denen so ein Bild vermittelt wird, stets einen finalen Ausbruch der Frau aus der gewaltgeladenen oder supprimierenden Umgebung. Das wiederum vermittelt dem Publikum die indirekte moralische Botschaft, dass eine solche Haltung nicht die richtige ist und sich Frauen nicht unterdrücken oder gar misshandeln lassen sollen. Auch wenn dieses Dilemma in den Kinofilmen so gut wie nie wörtlich beim Namen genannt wird, bleibt doch die unterschwellige Gesellschaftskritik, die sich gegen den Machismo und die Gewalt gegenüber Frauen ausspricht. Immer wieder sehen wir, wie die eigene Befreiung der Frau aus entsprechenden Situationen und die aktive Aufnahme eines selbstbestimmten Leben als glückliches Ende inszeniert und beworben werden.

Ein weiteres Stereotyp, das sich in vielen kubanischen Komödien wiederholt, ist das der oberflächlichen und materialistischen Einstellung der

Bevölkerung. Es scheint oft so, als ob der Wert eines Menschen zu aller erst von seinen materiellen Habseligkeiten festgemacht wird. So sind etwa Kleidung, Auto, Haushaltsgeräte und Wohlsituiertheit im Allgemeinen oft ausschlaggebend darüber, welchen gesellschaftlichen Status ein Mensch in Kuba hat. Jede/r will sich auf materieller Ebene verbessern – ein Trend, der den Menschen der westlichen Welt nicht allzu verwunderlich erscheinen mag. Jedoch muss man in Erinnerung behalten, dass Kuba ein kommunistisch geführtes Land ist und im Grunde beabsichtigt wird, keine sozialen Klassen auf Basis von materiellen Gütern entstehen zu lassen. Zumindest dem stereotypischen Gesellschaftsbild nach zu urteilen, scheint es jedoch als ob sich über die Jahre der Krise und Armut trotz der kommunistischen politischen Führung auf sozialer Ebene auch in Kuba der Kapitalismus eingeschlichen hätte. Ähnlich wie mit dem Stereotyp der gewaltgeladenen Haltung gegenüber Frauen bemerken wir aber auch hier, dass der Materialismus am Ende fast immer verliert. Immer wieder stellt sich der materialistische Weg der handelnden Figuren als irreführender heraus. Erst mit dem Durchbrechen dieser Verblendung wird schließlich ein glücklicher Ausgang erzielt, der alle (relevanten) Menschen positiv stimmt. Auch hierbei handelt es sich um eine unterschwellige Kritik und moralische Botschaft, die die KubanerInnen an die inneren Werte unabhängig von materiellem Vermögen erinnern soll.

## 7 Conclusio

Anhand Daniel Díaz Torres' Films *Alicia en el pueblo de Maravillas*, der hier als exemplarischer Archetyp der kubanischen Komödie gilt, haben wir in dieser Arbeit gesehen, dass die Komik im kubanischen Film sehr stark auf die Verdichtung vieler verschiedener Stilmittel aufbaut, die im theoretischen Teil zu den verschiedenen Typen der Komik angeführt wurden. Wir finden etwa parodistisch verzerrende Karikaturen von menschlichen Charakterzügen sowie von Situationen und Problemen aus dem täglichen Leben der Kubaner. Genauso fällt eine schneidende Selbstironie auf, die sich einerseits auf das Land und seine Leute, andererseits aber auch auf das Medium Film selbst bezieht. Auf diese Weise werden gerne herkömmliche Sachverhalte, speziell aber solche, die den Menschen in Kuba den Alltag erschweren, satirisch ins Lächerliche gezogen. Bewusst wird hierbei auf der kubanischen Bevölkerung bekannte Dinge zurückgegriffen, da damit die Identifikation mit der im Film gezeigten Realität erleichtert und so die Wirkung von Komik verstärkt wird.

Im kubanischen Film kommen besonders oft plumpe Komikelemente zum Einsatz, die teilweise gar ohne offensichtliche Sinnhaftigkeit wirt aneinandergedrängt werden. Damit versucht man, das Publikum zu verblüffen, zu verwundern und aus dem Konzept zu bringen. Das führt jedoch dazu, dass sich kubanische RegisseurlInnen mit ihren Werken oft kritisch nah an der Grenze zur Farce und zum Nonsense bewegen. Nicht selten werden wir etwa mit Inhalten konfrontiert, die wir selbst mit viel Phantasie nicht wirklich mit dem Rest des fiktiven Geschehens in Verbindung setzen können. Um das Publikum noch zusätzlich mit inkohärenten Elementen zu verwirren, werden gerne zusätzlich Tabuthemen unter die bereits übermächtigen komischen Stilmittel gemischt. Generell werden die ZuschauerInnen primär mit der überwältigenden Verdichtung an meist anspruchslosen, wenig raffinierten Inhalten zum Lachen gebracht, auch wenn dies oft aus Schock oder Verwirrung entspringt.

Diese Vorgehensweise ist in Kuba unter anderem besonders verbreitet, weil es dort immer wieder künstlerische Beschneidungen durch Zensur sowie einen konstanten Druck zur Selbstzensur gibt. Erst durch Überdeckung der

unterschwelligen Botschaften, indem sie in befremdende Inhalte, Satire, Ironie, Parodie und Nonsense gehüllt werden, können gesellschaftskritische Aussagen so getätigt werden, dass sie möglichst nicht zur Zielscheibe von Zensur werden.

Daniel Díaz Torres, dessen hier behandelter Film im Land schließlich trotz dieses verwirrungstiftenden Arrangements an komischen Elementen verboten wurde, spricht von der Unabdingbarkeit, solche kritischen Botschaften offen kommunizieren zu dürfen, wenn man Probleme tatsächlich lösen will. Er betont den Wert der Meinungsfreiheit, die in Kuba zwar verfassungsrechtlich am Papier, leider aber nicht im realen alltäglichen Leben gegeben ist (vgl. García Borrero 2008: 189ff).

Nicht ohne Grund werden wir im Vergleich verschiedener kubanischer Filmkomödien immer wieder auf dieselben Kernaussagen bezüglich Mängel, Missstände und Probleme auf Kuba aufmerksam gemacht, selbst wenn diese von diversen RegisseurInnen und aus sehr unterschiedlichen Jahren stammen.

*Pienso que lamentablemente, el caso de Alicia... ha quedado como una página bastante oscura en la historia cultural cubana [...].*

*Me parece válido el debate, la polémica, la discrepancia; lo que no justifico es la prohibición.*

**Daniel Díaz Torres**

## Literaturverzeichnis

- Bell Lara, José, Delia Luisa López García, und Tania Caram León. *Documentos de la Revolución cubana 1959*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.
- Bien, Günther. *Aristoteles. Nikomachische Ethik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 1985.
- Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren-Verlag, 2010.
- Campa Marcé, Carlos . *Fresa y chocolate. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- Castillo, Luciano. *El cine cubano a contraluz*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2007.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema. Cultural Studies of the Americas, Vol. 14*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. 2015.
- del Llano, Eduardo. „Das Absurde im Kristall.“ In *Die kubanische Filmkomödie*, von Helmut Groschup, 22-24. Innsbruck: Studien-Verlag, 2001.
- Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- Díaz Torres, Daniel. „Über den Teufel und den Hasen.“ In *Die kubanische Filmkomödie*, von Helmut Groschup, 16-21. Innsbruck: Studien-Verlag, 2001.
- Dittmar, Jakob F. *Grundlagen der Medienwissenschaft. Zweite erweiterte und korrigierte Auflage*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, 2011.
- Drechsler, Ute. *Die "absurde Farce" bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vor- und Überleben einer Gattung*. Tübingen: Gunter Narr verlag, 1988.
- Faulstich, Werner. *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

- Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1992.
- García Borrero, Juan Antonio. „El caso Alicia en el pueblo de Maravillas: el cine cubano y la cultura de la polémica.“ In *Cine y revolución cubana: luces y sombras*, von Nancy Berthier, 184-198. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, 2008.
- García Espinosa, Julio. „Die kubanische Komödie. Eine persönliche Geschichte.“ In *Die kubanische Filmkomödie*, von Helmut Groschup, 12-15. Innsbruck: Studien-Verlag, 2001.
- Greiner, Bernhard. *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: Francke Verlag, 1992.
- Greiner, Bernhard. „Komödie/Tragikomödie.“ In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Uwe Wirth, 30-35. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- Guevara, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Editorial Iberautor, 2003.
- Hernández Morales, Sergio Luis. *Cine Cubano. El camino de las coproducciones*. Santiago de Compostela: Doktorarbeit, 2007.
- Hobbes, Thomas. *Elements of Law. Natural and Political*. London: Verl. n. b., 1640.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London/ New York: Routledge, 1995.
- Iser, Wolfgang. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ In *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, 398-402. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Keutzer, Oliver, Sebastian Lauritz, Claudia Mehlinger, und Peter Moormann. *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2014.

- Kindt, Tom. „Komik.“ In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Uwe Wirth, 2-6. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- Kluge, Friedrich. *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 20. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1967.
- Pollo, Roxana. „Alicia, un festín para los rajados.“ *Granma*, 19. Juni 1991.
- Provine, Robert. *Laughter. A Scientific Investiation*. New York: Penguin Books, 2000.
- Real Academia Española. „Machismo.“ In: <https://dle.rae.es/machismo> (letzter Zugriff 25.01.2020)
- Redruello, Laura. „Algunas reflexiones en torno a la película Alicia en el pueblo de Maravillas.“ In *Cuban Studies* 38, von Luis A. Pérez Jr., 82-99. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2007.
- Schlegel, Friedrich. „Kritische Fragmente.“ In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung*, von Ernst Behler. München u.a., 1967.
- Scrimgeour, Gary J. „Nineteenth-Century Drama.“ *Victorian Studies* vol.12 no.1, September 1968: 91-100.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. E-Book Ressource: The Floating Press, 2008.
- Solanas, Fernando E., und Octavio Getino. „Für ein drittes Kino.“ In *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, von Peter Schuhmann, 9-19. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1976.
- Venegas, Cristina. „Filmmaking with Foreigners.“ In *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*, von Ariana Hernandez-Reguant. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Wirth<sub>1</sub>, Uwe. „Ironie.“ In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von dems., 16-21. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- Wirth<sub>2</sub>, Uwe. „Parodie.“ In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von dems., 26-30. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

Zymner, Rüdiger. „Satire.“ In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, von Uwe Wirth, 21-25. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

## Filmographie

Bernaza, Luis Felipe (1988). *Vals de la Habana vieja*.

Cremata, Juan Carlos (2014). *Contigo pan y cebolla*.

Díaz Torres, Daniel / Grupo “Nos-Y-Otros” (1991). *Alicia en el pueblo de Maravillas*.

Gutiérrez Alea, Tomás (1962). *Las doce sillas*.

Gutiérrez Alea, Tomás / Tabío, Juan Carlos (2000). *Guantanamera*.

Tabío, Juan Carlos (1985). *Se permuta*.

Tabío, Juan Carlos (2000). *Lista de espera*.

Tabío, Juan Carlos (2008). *El cuerno de la abundancia*.

Valdés, Alexis (2005). *Un rey en la Habana*.

# Anhang

## Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der kubanischen Filmkomödie in der Zeit zwischen der kubanischen Revolution und heute. Im Speziellen soll einerseits die Frage nach den filmischen Mitteln, mithilfe derer die kubanische Komödie realisiert wird, beantwortet werden. Andererseits soll kontextualisiert werden, was die kubanischen RegisseurInnen dazu bringt, auf diese charakteristische Art der Komikrealisierung zurückzugreifen. Es wird dafür erst der theoretische Hintergrund der Filmkomödie im Allgemeinen diskutiert, bevor die politisch-soziale Vergangenheit Kubas sowie filmpolitische Ereignisse nach der Revolution erläutert werden. So können die Ergebnisse der darauffolgenden Filmanalyse in einen konkreten Kontext gesetzt werden.

Im empirischen Teil dieser Diplomarbeit wird erst Daniel Díaz Torres' Film „Alicia en el pueblo de Maravillas“ (1991) bearbeitet, der aufgrund seiner hohen Dichte an komischen Details als Prototyp der kubanischen Filmkomödie gilt. Nachdem dieser mithilfe einer adaptierten Art der Filmanalyse nach Faulstich und Bienk auf seine distinktiven Charakteristika zur Komikinszenierung beleuchtet wurde, sollen die Erkenntnisse anhand von acht weiteren kubanischen Filmkomödien aus der Zeit nach 1959 bestätigt werden.

Die Untersuchungen zeigen, dass die kubanische Filmkomödie besonders stark auf die Verdichtung komischer Stilmittel aufbaut, wobei gleichfalls auch parodistisch verzerrende Karikaturen und schneidende Selbstironie untergemischt werden, die jedoch stets aus dem alltäglichen Leben der kubanischen Bevölkerung gegriffen sind und sich zumeist auf allseits bekannte Missstände und Probleme des ‚echten‘ Kuba beziehen. Aufgrund ihrer überwältigenden Dichte an Elementen, die das Publikum oft schlicht vor Verblüffung oder Schock anstatt durch tatsächliche Erheiterung zum Lachen bringt, bewegt sich die kubanische Filmkomödie sehr oft an der Grenze zur Farce und zum Nonsense.

Grund für diese charakteristische Komikdarstellung ist oft die prekäre politische Lage, welche die direkte Anklage kubanischer Problematiken in der Öffentlichkeit unterbindet und die Filmschaffenden daher in ihrem Versuch der staatlich implementierten Zensur zu entkommen zwingt, ihre Anklagepunkte in eine überladene Komikkulisse einzubetten und auf diese Weise zu entschärfen.

## **Resumen español**

### **1. Introducción**

El tema central del presente trabajo es la realización de comedia en películas cubanas después de la revolución del 1959.

A partir de la revolución cubana, las películas no solo se hacen cada vez más populares entre la población cubana, sino que la política empieza también a usarlas para fines propios en el país. A lo largo del tiempo, estas metas políticas invadieron el ámbito del arte cinematográfico de tal manera, que los artistas se limitaban a sí mismos para evadir la censura estatal, un fenómeno que se llama autocensura.

Esta intrusión política fue también causa del tipo característico de la comedia fílmica cubana que muchas veces se basa en estereotipos, humor negro, juegos con los papeles de hombre y mujer, así como exageraciones de los temas cotidianos cubanos.

Para enfocar dichos rasgos característicos, vamos a analizarlos en la comedia arquetípica cubana “Alicia en el pueblo de Maravillas”, una película controvertida dirigida por Daniel Díaz Torres que se estrenó en el 1991, para establecer después las características encontradas en otras comedias cubanas del período.

Para facilitar un análisis holístico y contextualizado, enfrentaremos la comedia en general en nivel teórico para luego enfocar más a la historia de la política y la película en Cuba antes de exponer las singularidades y características distintivas de la realización cómica en el país.

### **2. La comicidad**

La expresión comicidad describe una característica entretenida de una cosa, persona o semejante, que viene etimológicamente de la palabra griega ‘kómos’ (esp.: desfile). A lo largo del tiempo se formaron diferentes géneros cómicos que tienen su raíz en la comedia: la comedia clásica, la sátira, la farsa, la ironía y la parodia.

Analizada desde un nivel más general se puede distinguir entre dos tipos de comedia: la comedia de la disminución y la de la elevación. La primera se sirve de las expectativas del público, creando incongruencias entre el fin esperado y el fin real de la situación cómica, que disminuye al héroe del argumento elevando al mismo tiempo al espectador; se ríe *sobre* alguien. Al contrario, la comedia de la elevación se basa en la liberación de ciertos rasgos humanos naturales que normalmente quedan suprimidos. Se ríe *con* alguien, entonces.

Si nos acercamos más al interior de la comedia podemos establecer tres teorías sobre el funcionamiento de la comedia:

- La teoría de la superioridad

Esta teoría ve una fuerte conexión entre la deficiencia de un asunto y el grado de su comicidad. Se ríe sobre los propios fallos después de haberlos superados, cuando aquellos ya no tengan consecuencias negativas en el presente.

- La teoría de la incongruencia

Esta teoría consta que la comicidad de una cosa se basa en la percepción de malentendidos e incongruencias. Más grande la discrepancia entre la esperanza y el cumplimiento de una expectativa más grande es el efecto cómico, entonces.

- La teoría del alivio

Según esta teoría la comicidad nos estimula exclusivamente por darnos una manera de escapar las obligaciones y convenciones morales o racionales.

Aunque resulta difícil definir el origen de la comicidad y formular una teoría correspondiente, se sabe hoy en día que la comicidad no es una característica inherente de una cosa sino un rasgo adjudicado a ella por el ser humano que depende siempre del contexto específico de una situación, que por parte suya se define por aspectos individuales, históricos y culturales.

### La comedia clásica

Originalmente la comedia clásica comprendía todas las obras teatrales que mostraban uno o varios de los siguientes rasgos: contenido (aún solo parcialmente) cómico, estilo ligero y final feliz. Solo a partir del siglo XX se empezaba a distinguir más estrictamente entre los varios géneros teatrales.

En la comedia clásica se encuentran siempre elementos cómicos que colisionan con el argumento de la obra. Dependiente de la ubicación de las incongruencias cómicas se puede distinguir entre varias formas de la comedia clásica:

- El cabale

Se trata de una forma de complot en el que una persona o un grupo de la trama sigue una meta que sus contendientes tratan de evitar a toda costa. Normalmente, el cabale es una forma de teatro ligero que no se tiene que seguir con mucha concentración para entender el contenido.

- La comedia de confusión

Esta forma de comedia se basa en la confusión de una persona con otra. Normalmente está muy bien calculada, por lo que la aclaración de la confusión se desplaza cada vez más lejos hacia el futuro ficticio, aunque el público ya se entera de la trama.

- La comedia de carácter

Este subgénero normalmente se centra en un personaje de la obra que muestra algún rasgo de carácter de manera exageradamente fuerte. Esto crea un contraste con los demás personajes de la obra, lo que causa la hilaridad de la situación.

### La sátira

Originalmente un subgénero literario lírico, en la actualidad, la sátira se realiza también en el ámbito de la dramaturgia. Sus características son su propósito moralizador o burlesco que se basan en deficiencias o desaguizados de una persona o un tema. Sus tres pilares principales son la disimulación, la ilusión y la indignación.

### La ironía

Este subgénero cómico describe una mezcla entre la verbalización de un asunto mientras, en realidad, se hace referencia a otro y la mistificación del público. La ironía usa o la disimulación o la inversión en su juego con los límites entre burla y seriedad y depende mucho del entendimiento del contexto en el que se emplea.

### La parodia

La parodia es una forma de imitación de una persona, un tema u otra obra teatral que se caracteriza por sus detalles satíricos e irónicos y que, como otros subgéneros cómicos, usa incongruencias para crear comicidad. Sin embargo, puede resultar difícil distinguir entre parodia y otras formas de intenciones discursivas ya que el habla humana en sí misma se basa en la imitación y modificación. Por esto, la entonación obtiene un papel crucial para hacer la parodia reconocible al público.

### La farsa

La farsa se basa en personajes o situaciones que se desenvuelven de forma irracional o caricaturesca. Sus rasgos característicos son la mímica y gesticulación exagerada de los personajes además de la creación de confusión y tumulto. Así, quiere reflejar el descontrol y la imprevisibilidad de la vida cotidiana de manera realística.

## 3. El cine cubano

El cine cubano empezó a desarrollarse durante los años del 1930 cuando los artistas del teatro cambiaron del palco a la película, sin embargo, siguiendo con el género de la comedia que entonces era el género más popular en Cuba. Aun así, fue solo después de la revolución cubana, 1959, que el cine ganó fuerza por el apoyo político y de la fundación del ICAIC, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

Observando todos los países latinoamericanos desde una perspectiva diacrónica, consta que se formaron tres tipos de cine, que se distinguen

principalmente en su nivel de emancipación de la influencia extranjera, sobre todo de los Estados Unidos y especialmente de Hollywood:

- El primer cine

Las expectativas imperiales del cine de Hollywood están en el centro en este tipo de cine. Está influenciado del todo por el cine americano. El cine no enriquece al espectador sino el espectador enriquece al cine mientras se difunden ideologías y aspiraciones americanas.

- El segundo cine

El segundo cine ya trata de deshacerse de influencias ajenas, reforzando al mismo tiempo su propia identidad. Sin embargo, aunque parece haber progresado y emancipado del modelo anterior, este tipo de cine es tan institucionalizado y dependiente del estado que crea más un vehículo de propaganda estatal en lugar de un medio de difusión con libertad de opinión.

- El tercer cine

Se trata de un modelo desarrollado y completamente emancipado de cine que les da a los artistas la posibilidad de trabajar cultural e ideológicamente libres de restricciones. Este cine acusa y critica abiertamente para así transmitir la verdad a la gente y liberarla de su supresión. Este modelo se puede formar solo en un ámbito político libre de rasgos de opresión hacia el pueblo.

### El ICAIC entre 1959-1989

Solo pocas semanas después de la Revolución Cubana se establecieron leyes que no solo causaron la fundación del ICAIC, sino que fijaron también sus papeles integrales de educación y su responsabilidad cultural. Por esto, en el cine cubano siempre había una estrecha conexión entre la creación de arte y la difusión de contenidos ideológicos. Ya desde el principio había casos de limitación de la libertad de expresión en cuanto a contenidos que no iban conforme con las ideas del gobierno, cosa que siempre causaba mucha crítica entre los artistas que, sin embargo, no pudo cambiar la situación opresiva.

Durante los años 70 se desarrollaron tres modelos de cine cubano: un cine que se centraba en la crítica social del estado, otro que trataba superar la historia turbulenta del país por medio de la película y un tercero que volvió hacia los géneros más tradicionales, tratando de cambiar el cine desde adentro.

### El ICAIC durante el Período Especial

Con la caída del muro de Berlín y el ocaso de la Unión Soviética empezó una década a la que le dieron el sobrenombre de Período Especial en Cuba. Este período se define por la crisis económica que se creó por el agotamiento del apoyo soviético. Esta crisis afectó también a la producción fílmica notablemente, ya que había carencias materiales enormes mientras que se agravaba la situación política día a día. Por esto, muchos productores y directores cubanos dejaron su país atrás para seguir su pasión en otro ámbito más tranquilo. Entre 1991 y 2001 se estrenaron tan solo 31 películas de largometraje en Cuba, un número bastante bajo si se compara con las 10 producciones fílmicas anuales medianas antes de la crisis.

### Censura y comunismo

La precaria situación política y el régimen estricto de Fidel Castro limitaban el progreso cultural cubano ya durante los años 70 enormemente. Con los duros controles por el régimen, los artistas tenían graves problemas en su creación. Había muchos casos en los que potenciales mensajes contrarrevolucionarios fueron cambiados por la censura. Por esto, aún más artistas se vieron obligados a emigrar al extranjero.

En general, se creó una fuerte tendencia hacia la autocensura ya que se consideraba todo tipo de crítica, explícita e implícita, igualmente como acto divergente y subversivo que iba directamente contra la revolución. El lema de aquel período era “Hablar de nuestras contradicciones es darle armas a nuestro enemigo”.

Sin duda, estas tensiones llegaron a su cumbre con el estreno de la película “Alicia en el pueblo de Maravillas” en 1991, obra de Daniel Díaz Torres que alude a la posible caída de la Cuba socialista y al caos que seguiría. Tan solo 4 días después de su estreno la película fue prohibida. Esto llevó a una de

las crisis más graves del ICAIC, porque casi causaba el cierre del instituto. Aunque se pudo impedir esto, muchos artistas dieron al ICAIC y su obediencia a una política tan opresiva la vuelta, de una vez por todas.

#### 4. Análisis de “Alicia en el pueblo de Maravillas”

##### Sinopsis de la película

Buscando independencia, la joven Alicia va al pueblo de Maravillas para trabajar como profesora de teatro. Desde el principio tiene que enfrentarse a las locuras del pueblo y la evidente dictadura del director del sanatorio de Maravillas. Lucha para no someterse a la presión que se hace cada día más agobiante. Aun así, no ve otra solución que la huida cuando la ira del director empieza a dirigirse directamente contra ella y sus ‘ideas peligrosas’ para el bien común.

##### Primera secuencia: 00:13:08 – 00:23:16

La secuencia muestra la primera noche de Alicia en el pueblo y los primeros conocimientos que hace en su hotel. Cuando se despierta en medio de la noche, ve que toda su habitación está llena de cucarachas. En busca de ayuda, choca con Cándido en la calle, que indignadamente le da una mano.

En esta secuencia dominan los fuertes contrastes creados a nivel de la banda sonora, de la luz y de los mensajes de varios personajes. Notamos, por ejemplo, que los ruidos animales y caóticos acompañados por música mística cambian de repente cuando se abre una retrospectiva que describe una etapa del pasado de Cándido, que está representada en colores intensos mientras se escucha música alegre de marcha. Los cambios drásticos, la sucesión rápida de incidentes y el estilo flojo de la secuencia evocan hilaridad entre los espectadores. Otro rasgo distintivo para esta secuencia es la ruptura de la cuarta pared cuando un personaje de la retrospectiva se dirige directamente a Alicia, que está en otro tiempo de narración, y el juego con la creación y ruptura de nuevos niveles narrativos en general.

### Segunda secuencia: 01:00:07 – 01:04:28

Alicia espera al sacerdote de Maravillas en el cementerio del pueblo. Es plena noche y otra vez el escenario está acompañado por ruidos angustiosos de animales. Cuando se agota la paciencia de la mujer y quiere volver a casa, casi le ataca un animal feroz de cuernos gigantes. Huye corriendo y choca con el cura que inmediatamente empieza darle una perorata sobre los vicios de los habitantes del pueblo y Satanás que les ha desviado, dándole un ejemplo de su propio pasado. Cuando nota que Alicia no se deja convencer por sus letanías, se altera cada vez más, hasta gritar hacia el cielo con las manos extendidas, para suplicar la ayuda de Dios para la joven apartada del buen camino mientras se crea una tormenta con truenos y relámpagos que caen alrededor de él.

Como ya en la secuencia anterior, también aquí vemos un evidente juego con fuertes contrastes. Estos se crean sobre todo al nivel de la luz, los colores, la música y el ambiente. Sin embargo, la causa principal de la comicidad de esta secuencia es, sin duda, la rápida sucesión de incidentes absurdos que a la vez son extremadamente exagerados. Este caos se amplifica aún más con la inserción de unos detalles enteramente desconectados del contenido principal de la secuencia que desquicia al público, creando así hilaridad.

### Motivos recurrentes y otras curiosidades

Salta a la vista que toda la película de “Alicia en el pueblo de Maravillas” está llena de motivos recurrentes, alusiones basadas en estereotipos y generalizaciones. Aunque la abundancia de detalles cómicos contribuye en gran manera a su comicidad, es evidente, que la sobrecarga de estos estímulos exagerados, absurdos y grotescos crea a la vez confusión y asombro entre los espectadores. Estos sentimientos se forman sobre todo porque, analizados por sí mismo, los detalles no tienen gracia propia. La comicidad de estos módulos semicómicos se desenvuelve solo por su alta densidad. A este aspecto se juntan unos motivos recurrentes que en Cuba tienen un fuerte significado y connotación. Entre ellos notamos el motivo más importante de toda la obra que es el del ojo que parece seguir a Alicia y los demás inconformistas durante toda la película y que alude al control que el gobierno aplica sobre los cubanos. Otros motivos juegan, por ejemplo, con la superstición cubana. También es distintivo el

contraste entre lo divino y lo diabólico como características del director del sanatorio que, a la vez, es el responsable de todo el pueblo. Su personaje con sus rasgos dictatoriales hace alusión a Fidel Castro y su (exigida) honra divina, aunque maltrata a su pueblo.

##### 5. Elementos de comicidad en el cine cubano

En comparación con otras comedias cubanas se nota que la comicidad del cine cubano se crea principalmente mediante el empleo de elementos de humor grosero y bravío que a menudo alude a sexualidad, desnudez, estereotipos y papeles conservadores de género. Su hilaridad es más el resultado de la alta cantidad de tales elementos en lugar de su calidad y está directamente conectada a la vida y la sociedad cubana. Juega mucho con el aumento y la reducción del tiempo interno de la narración. Así la película manipula la expectativa de los espectadores para dirigir las esperanzas en una dirección que luego resulta ser la equivocada. También la creación sistemática de nuevos niveles narrativos y su subsiguiente ruptura o el cambio radical de la realidad ficticia son medios populares para asombrar y desconcertar al público cubano. Para jugar con los niveles narrativos se rompe, por ejemplo, la cuarta pared hacia los espectadores involucrándoles así directamente en la realidad del cuento. Para crear un cambio radical de la realidad ficticia se emplean, por ejemplo, repentines imágenes fijas, haciendo así incoherentes la banda sonora y la imagen, e inserciones de detalles propios del cómic, como bocadillos o dibujos animados. Otro rasgo distintivo del cine cubano son la irrupción de ruidos agudos que interrumpen la narración.

Típicamente, las comedias cubanas se acercan mucho (y a veces aún demasiado) al borde con el non-sense y el grotesco añadiendo a la mezcla de sátira, parodia, ironía y farsa, elementos totalmente inapropiados para la narración. Este método no solo sirve para asombrar a los espectadores, sino, a la vez, facilita escamotear el mensaje principal o la crítica insinuada de la película.

## 6. Conclusión

La película “Alicia en el pueblo de Maravillas”, que es arquetípica para la comedia cubana postrevolucionaria, muestra que la comicidad en el cine cubano se basa principalmente en la densificación de varias herramientas estilísticas. Se notan, por ejemplo, caricaturas paródicas que reflejan de manera escurridor características, situaciones y problemas cotidianos, y una ironía que se dirige aún contra los cubanos mismos y sus circunstancias. Así se pueden volver ridículos los asuntos típicamente cubanos y sobre todo aquellos problemáticos para la población. Para emplear esta sátira se recurre conscientemente a temáticas conocidas para facilitarles a los espectadores la identificación con la realidad ficticia y aumentar su comicidad, a la vez.

En Cuba, este tipo de realización cómica se hizo tan popular por la omnipresencia del control estatal, la censura y la constante presión hacia la autocensura. Solo descubriéndolos en un quilombo de contenidos desconcertantes, sátira, parodia, ironía y non-sense se puede difundir mensajes críticos, sin que la censura los prohíba inmediatamente.