



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Film als Momentaufnahme des ideologischen Wandels“

Selbstreflexivität, politische Analyse und Transformationsversuche in den Filmen

Terra em transe und Memorias del subdesarrollo

Verfasserin

Barbara Zerlauth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|------------|
| 1. EINLEITUNG | 3 |
| 2. KONTEXTUELLE SITUIERUNG | 13 |
| 2.1. Das neue lateinamerikanische Kino – ein Überblick | 13 |
| 2.1.1. Impulse, Intentionen und Inspirationen | 13 |
| 2.1.2. Lateinamerikanische Filmtheorien | 18 |
| 2.2. Glauber Rocha und das Cinema Novo in Brasilien | 22 |
| 2.2.1. <i>A estética da fome</i> – eine Ästhetik der Gewalt als Antwort auf postkoloniale Strukturen | 32 |
| 2.3. Tomás Gutiérrez Alea und das ICAIC in Kuba | 35 |
| 2.3.1. <i>La dialéctica del espectador</i> – Film als Mitwirkung am revolutionären Projekt | 41 |
| 3. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE DER FILME <i>TERRA EM TRANSE</i> (GLAUBER ROCHA) UND <i>MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO</i> (TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA) | 48 |
| 3.1. Die Filme – kurz und prägnant | 48 |
| 3.1.1. <i>Terra em transe</i> (Glauber Rocha, 1967) | 48 |
| 3.1.2. <i>Memorias del subdesarrollo</i> (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) | 49 |
| 3.2. Inhaltliche Analyse mit Kontextbezug | 50 |
| 3.2.1. Die Titel der Filme als komprimierte Darstellung des zentralen Problems | 50 |
| 3.2.2. Der lateinamerikanische bürgerliche Intellektuelle und seine sich wandelnde Rolle in Zeiten ideologischer Umbrüche | 52 |
| 3.2.3. Selbstreflexion im Film – Die Figur des Intellektuellen erobert die Leinwand | 54 |
| 3.2.4. Die Figur des Intellektuellen – eine Anatomie der Krise | 59 |
| 3.3. Formale Analyse mit Fokus auf der dialektischen Methode | 60 |
| 3.3.1. Die Collage und die Oper als strukturgebende Formen | 61 |
| 3.3.2. Die Charaktere – Symbolische Figuren auf dem politischen Schachbrett und Fragmente einer Persönlichkeit | 67 |
| 3.3.3. Die Inszenierung des Raumes als Weiterführung der Charaktere | 72 |
| 3.3.4. Kamerastil und Montage: Ein Bruch mit den Konventionen | 74 |
| 3.3.5. Die Kamera als Erzähler: ein Bruch mit der Identifikation | 79 |
| 3.3.6. Der Protagonist als Erzähler: ein Bruch mit dem Helden | 88 |
| 4. CONCLUSIO | 95 |
| 5. QUELLENVERZEICHNIS | 101 |
| 6. ANHANG | 108 |
| 6.1. Filmografie Tomás Gutiérrez Alea | 108 |

| | |
|---|------------|
| 6.2. Filmografie Glauber Rocha | 109 |
| 6.3. Abstract | 110 |
| 6.4. Resumen – spanisches Abstract | 112 |
| 6.5. Danksagung | 122 |
| 6.6. Lebenslauf mit Schwerpunkt auf dem wissenschaftlichen Werdegang | 124 |

1. Einleitung

Allgemeine Einleitung und Fragestellung

Diese Arbeit stellt eine komparative Analyse zweier Filme dar, die zur selben Zeit in zwei Nationen Lateinamerikas erschienen und zwei Herangehensweisen entwickelten, um durch das Medium Film auf die nationale und persönliche Situation zu reagieren und gleichzeitig einzuwirken. *Terra em transe*, von Glauber Rocha, entstand 1966 in Brasilien und wurde 1967 in Cannes zum ersten Mal gezeigt, *Memorias del subdesarrollo*, von Tomás Gutiérrez Alea, wurde 1967 in Kuba gedreht und hatte 1968 in Pesaro, Italien, Premiere.

Was haben diese beiden Filme gemeinsam, die in zwei fast gegensätzlichen Kontexten entstanden sind und sich auch in ihrer Ästhetik gravierend voneinander unterscheiden? Beide Filme entstanden gegen Ende der 1960er Jahre, zu einer Zeit, in der die Idee des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ formuliert und propagiert wurde. Lateinamerika ist allerdings kein homogener Kontinent, seine Nationen zeichnen sich vielmehr durch eine große Heterogenität, sowohl untereinander, als auch innerhalb der einzelnen Gesellschaften aus. Ebenso unterscheiden sich auch die Filme, welche dem „neuen lateinamerikanischen Kino“ zugerechnet werden, sowohl inhaltlich als auch formal teilweise sehr stark voneinander. Dennoch verbindet ein gemeinsames Anliegen die einzelnen lateinamerikanischen Filmemacher dieser Zeit. Sie versuchten erstmals, die politische und soziale Realität ihrer Länder auf der Leinwand abzubilden, um somit auf diese wiederum einzuwirken. Zugleich suchten sie nach neuen filmischen Ausdrucksweisen, welche sich von den etablierten Konventionen ablösten, um eigene Filmstile und Filmsprachen zu entwickeln, die besser zu ihrer jeweiligen Realität passten, da sie diese ungeschönt zeigen und nicht verschleiern wollten. Das „neue lateinamerikanische Kino“ soll allerdings nicht als einheitliche Bewegung verstanden werden, da die einzelnen kinematographischen Strömungen in Lateinamerika vorrangig auf die spezifisch nationalen bzw. regionalen Missstände und Themen abzielten und die sozio-politischen Entwicklungen der jeweiligen Länder trotz mancher Parallelen differenziert zu betrachten sind. Daher legt diese Arbeit innerhalb des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ ihren Fokus auf zwei Nationen – Kuba und Brasilien, um im Detail herauszuarbeiten, dass die beiden Regisseure Tomás Gutiérrez Alea und Glauber Rocha trotz geographischer Distanz, divergierender politischer Situationen, unterschiedlicher

Lebensumstände und eigener ästhetischer Zugänge, sich in ihren Filmen, deren Funktion und deren Problemkernen wiederum sehr nahe stehen.

Memorias del subdesarrollo entstand nach dem gleichnamigen Roman von Edmundo Desnoes¹, von 1962 und portraitiert einen Bürgerlichen in den ersten Jahren nach der kubanischen Revolution. *Terra em transe* präsentiert eine nationale Allegorie auf den brasilianischen Militärputsch von 1964 und reflektiert im Zuge dessen die schwierige Rolle des desillusionierten Intellektuellen.

Die Wahl für die zur Analyse herangezogenen Filme begründet sich aus unterschiedlichen Aspekten: Zum Einen unterscheiden sich die beiden Länder, Kuba und Brasilien, nicht bloß in ihrer geographischen Größe und den Sprachen Spanisch und Portugiesisch voneinander, sie waren auch von den 1950er Jahren an gegensätzlichen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen ausgesetzt. Während Kuba 1959, nach jahrzehntelanger Diktatur unter Fulgencio Batista, durch den Sieg der Guerilla – angeführt von Fidel Castro und Ernesto „Che“ Guevara – in den 1960er Jahren unter Mitwirkung der gesamten Gesellschaft an dem revolutionären Projekt arbeitete, stürzte Brasilien nach einer Phase der Euphorie über die demokratischen Fortschrittsparolen der 1950er Jahre in eine politisch instabile Phase, welche schlussendlich 1964 in einer Militärdiktatur endete, die das Land rund zwanzig Jahre lang fest im Griff behalten sollte. Die beiden Filme entstanden also innerhalb zweier stark voneinander divergierender Kontexte, dennoch ist hier der erste Schnittpunkt der beiden Werke auszumachen: Sowohl *Terra em transe*, als auch *Memorias del subdesarrollo* beschäftigen sich mit diesem Moment des Umbruches, welcher in beiden Fällen auch einen ideologischen Wandel mit sich brachte. Dabei sparen beide Cineasten in ihren Filmen sowohl die Ursachen als auch die Konsequenzen dieser historischen Momente aus und konzentrieren sich ganz auf den liminalen Zustand der Veränderung.

Auch in stilistischer Hinsicht scheinen die beiden Filme auf den ersten Blick nicht viel gemeinsam zu haben. Beide weisen einen eigenen Stil auf, welcher durch die kunstvolle

¹ Die spanischsprachige Originalversion des Romans *Memorias del subdesarrollo* wurde 1962 von Ediciones Unión in Kuba publiziert. Nach der Mitwirkung Desnoes' an Aleas Spielfilm (Er schrieb das Drehbuch gemeinsam mit Gutiérrez Alea), schrieb Desnoes eine zweite Version des Buches, welche nun wiederum einige Elemente des Films aufnahm, und veröffentlichte diese 1967 in Englisch unter dem Titel *Inconsolable Memories* (New York: New American Library). Die englische Version ist auch in dem Sammelband *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*, abgedruckt, herausgegeben 1990 von Michael Chanan (New Brunswick: Rutgers University Press: 115-175).

Kombination, bzw. Kontrastierung verschiedenster Stilelemente entsteht, jedoch arbeiten beide Regisseure mit einer eigenen Ästhetik, die wenig vergleichbare Schnittpunkte aufzuweisen scheint. Auf formaler Ebene liegen die Parallelen zwischen den Filmen weniger in ihrer ästhetischen Nähe, als vielmehr in den formalen Darstellungsstrategien und ihren Funktionen, also den Effekten, welche sie im Publikum auslösen sollten.

Auf der inhaltlichen Ebene sind gewisse Ähnlichkeiten leichter auszumachen. So drehen sich beide Handlungen um einen Protagonisten, der von Zweifeln, (Selbst-)Reflexionen und Beobachtungen der Realität geprägt ist und dennoch nicht mit dieser in Kontakt kommt, da ihn seine eigene Perspektive, geprägt von bourgeoisen Werten, von ebendieser trennt. Die Krisen der Protagonisten haben zwar verschiedene Gründe, die filmischen Strategien zur Darstellung dieses Konflikts und die dahinterliegenden Intentionen in der Konzeption einer solchen Persönlichkeit liegen jedoch wiederum sehr nahe beisammen.

Im Laufe der Recherche und der wiederholten Filmschau wurden immer mehr Parallelen zwischen den Filmen erkennbar, besonders in den persönlichen Aussagen der beiden Filmemacher über ihre Ambitionen, Intentionen und Reflexionen über das Medium Film fanden sich teilweise frappierende Überschneidungen, welche eine Analyse zweier so unterschiedlicher Werke erklären und den Vergleich der jeweils divergierenden Umsetzungen noch weitaus interessanter machen. Daraus ergaben sich für mich einige grundlegende Fragen, welchen ich im Zuge dieser Arbeit nachgehen möchte.

Zunächst einmal stellt sich die Frage, was die verbindenden Elemente dieser beiden Filme sind und worin sie sich unterscheiden. Welche sind die gemeinsamen Intentionen der beiden Filmemacher, und wie kommt es überhaupt zu diesen Parallelen trotz der signifikant unterschiedlichen Situationen Kubas und Brasiliens zur Entstehungszeit der beiden Filme? Inwiefern schlagen sich diese kontextuellen Gegebenheiten in den Filmen nieder, und inwieweit nutzen die Regisseure das Medium, um sich selbst und ihre eigene Rolle in diesem Kontext zu reflektieren? Wenn nun die beiden Cineasten mit ihren Arbeiten ähnliche oder gar dieselben Ziele verfolgten, warum sind die beiden Filme dann in ästhetischer Hinsicht so verschieden? Oder anders gefragt, wie kommen beide Regisseure auf unterschiedlichste Weise zu demselben Effekt? Welche filmischen Strategien und ästhetischen Konzepte nutzen sie, um ihre Anliegen zu kommunizieren? Und zu schließlich bleibt noch die Frage, ob sie ihre Anliegen auch umsetzen konnten, ob diese also vom Publikum verstanden und

angenommen wurden, und was diese selbstbewussten Filme nicht bloß in den Wünschen der Cineasten, sondern vor allem in den Köpfen der Zuseher bewirkten.

An Hand dieser Filme soll untersucht werden, ob trotz divergierender Ausgangslage, stilistischer Methoden und ästhetischer Ausdrucksweisen ein gemeinsames Ziel, nämlich die von den Regisseuren im Sinne des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ angestrebte Sensibilisierung und Mobilisierung der Gesellschaft gelungen ist. Diese Fragen werden im Verlauf dieser Arbeit Schritt für Schritt wieder aufgenommen, und es wird versucht, diese anhand einer Kombination verschiedener wissenschaftlicher Methoden zu beantworten, welche ich in Folge kurz darlegen möchte.

Methoden und Gender

Um einen ausführlichen Vergleich dieser beiden Filme durchführen zu können und Erkenntnisse aus dieser Gegenüberstellung ziehen zu können, wurde innerhalb der qualitativen Forschungsmethoden auf die wissenschaftliche Praxis der historisierenden, hermeneutischen Filmanalyse zurückgegriffen, die die beiden Filme komparativ betrachtet und daher den Fokus auf ähnliche und divergierende Elemente legt.

Im Folgenden soll die Filmanalyse und ihr Beitrag für die Wissenschaft kurz dargelegt werden sowie eine kurze Erklärung für die Anwendung der spezifischen Form der Analyse erfolgen.

Filmanalyse (...) will in der konkreten Untersuchung der Strukturen des einzelnen Produkts charakteristische Merkmale von Film (...) herausarbeiten, neue Erkenntnisse sammeln und neue Dimensionen der filmischen (...) Ästhetik erschließen. (HICKETHIER 2001: 26)

Nach Knut Hickethier stellt die Filmanalyse des Weiteren eine „Vermittlungs- und Verständigungsform“ dar und bildet daher einen Teil der Kommunikation über Film und Fernsehen. Die Filmanalyse ist ein Teil der wissenschaftlichen Praxis, da in der analytischen Beschäftigung selbst ein Erkenntnisprozess über Film und Fernsehen steckt, „der zu *kommunikativen Kompetenzen* im Umgang mit den Medien führen soll“ (HICKETHIER 2001: 27). Als Teil der Kommunikation ist die Filmanalyse zeitgebunden und ist „im Prinzip

eine sich historisch verstehende Arbeit, die zu immer neuer Überprüfung und Analyse-Ergebnisse und Interpretationen herausfordert“ (HICKETHIER 2001: 28).

Hans J. Wulff definiert die Filmanalyse als „die methodisch kontrollierte Beschäftigung mit einem einzelnen Film oder einer Gruppe von Filmen“ (WULFF 2011: 234) Er sieht die allgemeine Aufgabe und der Wert der Filmanalyse darin, besondere Strategien herauszuarbeiten, die dem Film eigen sind und mittels welcher er sein Publikum „steuert und kontrolliert“, wobei sich diese Strategien auf allen Ebenen des Filmes finden können (vgl. WULFF 2011: 225). Die Aufgaben einer umfassenden Filmanalyse fasst er folgendermaßen zusammen:

Wenn Filmanalyse dazu beitragen kann, Einblicke darin zu gewinnen, wie Film Gegenstände einsehbar macht, sie darstellt und für die Aktivitäten des Verstehens vorbereitet, dann hat sie ihren Ort bezogen und ist ein notwendiges Komplement der Arbeit an einer theoretischen Modellierung des Gegenstandes. (WULFF 2011: 225)

Die Filmanalyse versucht also Einsichten und Erkenntnisse über die ästhetischen Strukturen von Filmen sprachlich formulieren, um sie auf diese Art herausgelöst aus der Unmittelbarkeit des Filmmediums bewusst zu machen. Hickethier merkt an, dass diese „Versprachlichung“ gleichzeitig auch eine Destruktion der „sinnlichen Gesamtgestalt“ des Films bedeutet, welche vor allem in dem „Zusammenspiel der verschiedenen Mitteilungsebenen des Films ihren besonderen ästhetischen Ausdruck findet.“ Daher ist zu betonen, dass die Filmanalyse keine sprachliche Rekonstruktion des Films darstellt, sondern mittels der sprachlichen Beschreibung und Interpretation versucht, analytische Zugänge und ein tieferes Verstehen zu ermöglichen. (vgl. HICKETHIER 2001: 27)

Die beiden Theoretiker Jacques Aumont und Michel Marie nennen in ihrem Buch *L'analyse des films* (1988) drei Prinzipien, die einer Filmanalyse zugrunde liegen sollten und welche der Vorstellung einer „Totalanalyse“ entgegenwirken. Diese sind zum Einen die Relativität, denn es existiert keine universelle Methode, um Filme zu analysieren; zum Anderen nennen sie das Prinzip der Begrenztheit, denn die Analysetätigkeit ist grundsätzlich endlos, weil immer noch weiterführbar, und sie muss daher vom Analysierenden vorab abgesteckt werden. Als drittes Prinzip führen die Autoren die Prozessbezogenheit und Historizität an, da die Analyse Kenntnisse der Geschichte voraussetzt, sowohl der des Films selbst als auch der bisherigen Diskurse zu den gewählten Filmbeispielen. (vgl. AUGMONT / MARIE 1988: 29)

Somit wird deutlich, dass die Filmanalyse ihren Gegenstand nicht vollständig beschreiben und analysieren kann und einen unerklärbaren Rest respektieren muss. Doch sie kann durch die gezielte Bewusstmachung spezifischer filmischer Eigenheiten und Strategien die sinnliche Unmittelbarkeit des audiovisuellen Bildes aufspalten und somit als sinnvoll Gestaltetes erkennbar machen. Des Weiteren kann die Analyse Suggestionen sichtbar machen und damit dem Publikum eine erhöhte Souveränität gegenüber dem Film geben. (vgl. HICKETHIER 2001: 28)

Werner Faulstich erstellt in seinem Werk *Filminterpretation* (1988) eine Art Methodenverzeichnis für die Filmanalyse, in welchem er verschiedene Zugänge auflistet. Diese Auflistung macht deutlich, dass die Praxis der Filmanalyse eine große Vielfalt aufweist, und Faulstich selbst plädiert am Ende seines Buches für die Notwendigkeit des Methodenpluralismus.

Daher verwendet die hier angewendete Analyse eine Vielfalt aus verschiedenen Zugängen, um ein möglichst umfassendes Ergebnis erzielen zu können. Der erste Teil der Arbeit wurde im Sinne Faulstichs anhand der filmhistorischen und der soziologischen Methode erarbeitet, da dieser Abschnitt die beiden Filme in ihr zeitgenössisches künstlerisches Umfeld einbettet und sie als Beschäftigung mit zeitgenössischen Themen darstellt. Die soziologische Methode ermöglicht es, die Filme auf Themen der sozialen Wirklichkeit hin zu untersuchen, wie etwa politische Vorstellungen, aber auch historische Wunschphantasien der Filmemacher in den Filmen zu definieren. Im zweiten Teil der hier vorliegenden Arbeit wurde auch ein strukturalistischer Zugang gewählt, in welchem die formalen Strukturen der beiden Filme analysiert und verglichen werden, welche ihre innere Ganzheit ausmachen. (vgl. FAULSTICH 1988)

Nun gilt es noch den hermeneutischen Zugang darzulegen, um die Anwendung dieser Methode innerhalb meiner Arbeit zu begründen. Die Methode der Hermeneutik innerhalb der Medienwissenschaften wurde aus dem Bereich der Literaturwissenschaft übernommen und setzt sich grundsätzlich mit dem „Sinnverstehen künstlerischer Texte“ auseinander (vgl. HICKETHIER 2001: 32). Diese Art von Textauslegung, im Sinne von Interpretation, versucht auch verborgene Bedeutungen des Textes sichtbar zu machen. Nach Knut Hickethier knüpft die Filmanalyse an dieses Verständnis an, sie versucht also nicht, die Handlung des Films verständlich zu machen, sondern vielmehr die Strukturen der Gestaltung hervorzuheben und

zusätzlich noch vorhandene Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufzudecken. „Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen“ (HICKETHIER 2001: 32). Hickethier fügt an, dass die Subjektivität des Rezipienten (und damit auch des Analysierenden) in die Arbeit mit einbezogen werden muss, da es der hermeneutischen Filmanalyse um ein Sinnverstehen geht. Der Analysierende muss sich demnach seines Vorverständnisses bewusst werden und seine Position, seine Interessen und seine Rezeptionsbedingungen in die Analyse mit einbeziehen. (vgl. HICKETHIER 2001: 33) Thomas Koebner formuliert das Verständnis der hermeneutischen Filmanalyse folgendermaßen:

Interpretation heißt auch Verständigung. (...) Interpretation ist ein Prozess der Orientierung im Werk, das dadurch allmählich vertrauter wird, seine Brüche und Tiefen erschließt. Sie ist aber auch ein Prozess der Orientierung im Kopf der Betrachter. Bei der Interpretation treten Publikum und Kunstprodukt, Subjekt und Objekt in ein beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden. (KOEBCNER 1990: 6)

Bezogen auf die sprachliche Gestaltung dieser Arbeit bleibt noch darzulegen, dass im Sinne eines ungestörten Leseflusses auf die Anwendung der Gendersprache verzichtet worden ist und durchgehend eine neutrale, bzw. die männliche Form gewählt wurde. Selbstverständlich sind damit sowohl Männer als auch Frauen angesprochen, die Wahl fiel auf erstere Form, da die Cineasten in einem männlich dominierten Umfeld arbeiteten, wobei in der Bezeichnung der Filmemacher auch die wenigen weiblichen Regisseurinnen der damaligen Zeit inkludiert sind. In Abschnitten, wo von dem Zuseher die Rede ist, soll sich auch die Zuseherin angesprochen fühlen. Es wurde vermehrt die geschlechtsneutrale Bezeichnung „Publikum“ verwendet, im Sinne der sprachlichen Vielfalt wird jedoch auch auf die männliche Version des „Zusehers“ zurückgegriffen.

Aufbau der Arbeit:

Nach dieser Erläuterung des Themas und der vorrangigen Fragen, welche meine Forschung geleitet und begleitet haben, sowie der Darlegung der Methoden, welche mir auf der Suche nach etwaigen Antworten sinnvoll erschienen, folgt nun ein kurzer Überblick über den weiteren Aufbau dieser Arbeit.

Bedingt durch die politischen Reflexionen im Kino, bzw. die Reaktionen, mit welchen das lateinamerikanische Kino auf die jeweiligen nationalen Politiken antwortete, erschien es mir zunächst sinnvoll, die Arbeit in zwei Teile aufzuspalten. Der erste Teil stellt eine kontextuelle Situierung der beiden Regisseure Glauber Rocha und Tomás Gutiérrez Alea in ihrem nationalen Umfeld dar und erläutert ihre Rolle in den jeweiligen kinematographischen Bewegungen. Zudem werden die Filmemacher und ihr Werk in die grenzübergreifende Strömung des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ eingebettet. Im zweiten Teil folgt dann die komparative Analyse zweier spezifischer Filme der beiden Cineasten, welche trotz ihrer Verschiedenheit einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Den Einstieg in den kontextuellen Hintergrund bildet Kapitel 2.1., welches zunächst einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ verschafft, das sich in den 1950er Jahren aus einzelnen, nationalen Kinoströmungen herausbildete und während der 1960er Jahre von den Filmemachern selbst als ein kontinentales Phänomen definiert wurde. Dabei wird deutlich, dass die jeweiligen nationalen Bewegungen allesamt auf ähnliche politische und gesellschaftliche Umbrüche in ihren Ländern reagierten, was sie in ihren Anliegen mit anderen alternativen Kinobewegungen verband, aber gleichzeitig zu spezifisch nationalen Strömungen machte. Das zweite verbindende Element des „neuen lateinamerikanischen Kinos“, welches alle nationalen Gruppen miteinander verband, war der Anspruch, sich aus den dominanten filmischen Konventionen zu lösen, da diese als Teil eines fremden Wertekomplexes – nämlich dem der Bourgeoisie und somit des ehemaligen Kolonisators – abgelehnt wurden. Schließlich ist als letzter Aspekt für die Herausbildung und das Bestehen des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ auch die kubanische Revolution von 1959 zu erwähnen, da die erfolgreiche Strategie des Guerillakrieges einerseits zum Sturz einer langjährigen Diktatur führte und andererseits ein in Lateinamerika bis dahin einzigartiges, revolutionäres – und schließlich sozialistisches – System einführte. Sowohl die politischen Ereignisse als auch die daraufhin neu gestaltete Kulturpolitik und gesellschaftliche Partizipation am revolutionären Projekt hinterließen bei Künstlern und Intellektuellen in ganz Lateinamerika einen starken Eindruck und machten Kuba zu einer Art Vorbild für mögliche alternative Wege, die weg von militärischer Gewalt und hin zu gesellschaftlicher Mitwirkung zu laufen schienen. Dieses einführende Kapitel bietet also nach einer Betrachtung der Gründe und Impulse für die Herausbildung lateinamerikanischer Kinotraditionen und Filmsprachen im Kapitel 2.1.1., auch einen kurzen

Abriss über die Formulierung eigener Filmtheorien, die sich bewusst von den Normen Hollywoods und auch den europäischen Filmtraditionen abwandten (siehe Kapitel 2.1.2.).

Die Kapitel 2.2. und 2.3. beschreiben zwei nationale kinematographische Strömungen, bzw. Institutionen, welche innerhalb des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ wichtige, wenn auch unterschiedliche Rollen spielten – das brasilianische Cinema Novo und das kubanische ICAIC (*Instituto del Arte e Industria cinematográficos*). Das Kapitel 2.2. gibt einen Einblick in die Entstehung des Cinema Novo in Brasilien und erörtert zugleich die zentrale Rolle des damals jungen Regisseurs aus Bahia, Glauber Rocha, welcher durch seine kompromisslose, laute und oft polemisierende Art schnell zu einer Art Wortführer der Bewegung avancierte. Des Weiteren wird im Kapitel 2.2.1. Rochas bedeutendstes Manifest, *A estética da fome*, vorgestellt, und es werden seine zentralen Kritikpunkte am Kino sowie seine Forderungen nach einer authentisch brasilianischen Filmsprache analysiert. Kapitel 2.3. stellt dem brasilianischen Modell die Situation Kubas gegenüber, welche durch seine Einzelrolle als revolutionärer, sozialistischer Staat eine ganz andere Ausgangsposition innehatte und daher auch eine differenzierte Entwicklung des Kinos erlebte. Im Zuge dieser Einführung in die postrevolutionären Veränderungen des Landes und die zentrale Rolle, die dabei dem Kino und den Filmschaffenden zukam, wird im Besonderen die Arbeit und Position einer der angesehenen Regisseure dieser Zeit, Tomás Gutiérrez Alea, hervorgehoben. Das anschließende Unterkapitel 2.3.1. geht dabei auf Aleas wichtigstes theoretisches Werk, *La dialéctica del espectador* ein, welches die Rolle des Kinos im revolutionären Kontext analysiert, sowie die dialektischen Möglichkeiten, welche das Kino in sich trägt. Mittels dieser Dialektik soll das Publikum angeregt werden, sich selbst in diesem neuen Kontext kritisch zu betrachten und schlussendlich aktiv an der Transformation Kubas zu einem neuen sozialistischen Staat mitzuwirken.

Somit bildet das Kapitel 2 einen kontextuellen Rahmen, welcher die Anfänge, den Werdegang und die Einflussfaktoren dieses „neuen lateinamerikanischen Kinos“ beschreibt und einen umfassenden Einblick in die verschiedenen Strömungen und Entwicklungen bietet. Ebenso werden die Lebensumstände und die Entwicklung der beiden Regisseure Glauber Rocha und Tomás Gutiérrez Alea eingehend beschrieben, um die Hintergründe herauszuarbeiten, welche zur Entstehung der hier besprochenen Filme führten. Die Kenntnis über den Kontext ist für das Verständnis der Filmanalyse unerlässlich.

Im zentralen Kapitel 3 erfolgt der Vergleich der beiden zur Diskussion gewählten Filme, sowohl auf inhaltlicher, als auch auf formaler Ebene dargelegt. Nach einem kurzen Abriss der beiden Filmhandlungen in Kapitel 3.1. folgt eine inhaltliche Analyse (Kap. 3.2.), die in enger Verbindung mit dem jeweiligen Kontext der Filmemacher betrachtet wird, da der Fokus der Forschung hier auf dem Aspekt der Selbstreflexion liegt. Es wird somit deutlich, dass die Regisseure, welche beide aus einem bürgerlich-intellektuellen Milieu stammen, sich selbst und ihre Rolle in diesen (konträren) Momenten des sozio-politischen und ideologischen Umbruches überdenken. In beiden Filmen bietet der Protagonist somit gleichsam eine Fläche zur Reflexion des historischen Moments und der eigenen Position, was die Einbeziehung des jeweiligen Kontexts für eine umfassende Analyse dieser doppelten Kritik erfordert. Nachdem auf inhaltlicher Ebene die zentrale Figur des Intellektuellen in der Krise als Ausgangspunkt für Kritik und Analyse dargestellt wurde, folgt im Kapitel 3.3. eine vergleichende Untersuchung der formalen Techniken, die in den beiden Filmen zur Anwendung kommen. In diesem Abschnitt werden die stilistischen Unterschiede in Bezug auf Inszenierung, Kameraführung und Montage herausgearbeitet und die dennoch vorhandenen starken Parallelen zwischen den beiden Filmen dargelegt. Der Fokus liegt dabei vor allem auf der unkonventionellen Anwendung verschiedenster kinematographischer Strategien und Stile, um über den Widerspruch und den Kontrast das kritische Bewusstsein des Publikums anzuregen und somit eine Dialektik des Zusehers (im Sinne Aleas theoretischer Abhandlung) zu erwirken. Dadurch wird deutlich, dass beide Regisseure, trotz sehr unterschiedlicher Lebensumstände, mit teils gegensätzlichen ästhetischen Strategien zu denselben Ergebnissen kommen wollten. Das Kinopublikum sollte durch den Film nicht von der Realität abgelenkt werden, sondern im Gegensatz dazu kritisch gegenüber dieser Realität werden, um in weiterer Folge ebendiese aktiv mitzugestalten und zu verändern.

2. Kontextuelle Situierung

2.1. Das neue lateinamerikanische Kino – ein Überblick

Wer sich mit Kino aus Lateinamerika befasst, stösst wohl früher oder später auf den Begriff des „neuen lateinamerikanischen Kinos“, welches sich im Laufe der 1960er Jahre über den gesamten Kontinent ausbreitete. Doch was ist neu am Kino dieser Zeit? Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick über dieses Phänomen geben; ein Phänomen, das zu heterogen ist, um als Bewegung bezeichnet zu werden, aber auch zu viele Parallelen aufweist, um als voneinander völlig isolierte Elemente betrachtet zu werden.

2.1.1. Impulse, Intentionen und Inspirationen

Die Filmtheoretikerin Julianne Burton betont in der Einführung in ihr Werk *Cinema and Social Change. Conversations with Filmmakers* die besonders enge Verstrickung von Kunst und Kultur mit der Politik in Lateinamerika. Sie bemerkt, dass lateinamerikanische Künstler und Intellektuelle ein großes Augenmerk auf den tiefgreifenden Einfluss der Geschichte und Politik auf das künstlerische Schaffen legen und dies wiederum in ihren Werken verarbeiten. Innerhalb des Kunstbereiches definiert sie den Film als die Kunstform, welche die politische Dimension und deren Ziele am deutlichsten reflektiert. Dazu verwandelten lateinamerikanische Filmemacher ihr Medium in ein Instrument, um mittels Film die Realität zu verändern. Gleichzeitig versuchten sie dieses Instrument selbst zu verändern, um es in seiner Effektivität zu verbessern. Sie entwickelten nicht nur neue Inhalte und Formen, sondern auch neue Arten der Produktion, der Diffusion und der Rezeption. Für Julianne Burton ist dieses doppelte Bestreben von Seiten der Filmemacher – also sowohl künstlerische Innovation als auch soziale Veränderung – ein Hinweis auf die Wichtigkeit des sogenannten „Neuen lateinamerikanischen Kinos“. (vgl. BURTON 1986: ix)

Genauer betrachtet, bestand dieses „neue Kino“ aus vielen einzelnen „neuen Kinos“, die zwar ähnliche oder gar dieselben Ziele verfolgten, dabei aber den Blick nicht auf Lateinamerika,

sondern vielmehr auf ihre jeweilige nationale Situation gerichtet hatten. Das neue lateinamerikanische Kino entstand also allmählich aus einem ursprünglich unzusammenhängenden Netz von politisch engagierten Filmemachern und Filmkooperativen, die innerhalb der jeweiligen Spielräume ihrer Nationen arbeiteten. Zu den wichtigsten Gruppen zählt Paul A. Schroeder in seinem Werk *Tomás Gutiérrez Alea – The Dialectics of a Filmmaker* die Dokumentarfilmschule in Santa Fe, Argentinien, die Ukamau Gruppe in Bolivien, das brasilianische Cinema Novo und das ICAIC in Kuba. Trotz der Unabhängigkeit jeder dieser Gruppen voneinander und ihre teils sehr unterschiedlichen Entwicklungen teilen sie alle die gemeinsame Überzeugung, dass der Film und das Kino eine effektive Waffe „im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten innerhalb einer Gesellschaft sei.“ (vgl. SCHROEDER 2002: 6) Das Medium Film, und im Besonderen der Hollywoodfilm, galt für die Filmemacher zu dieser Zeit als das primäre Medium der kulturellen Dominanz, daher strebten die progressiven Künstler unter ihnen nach mehr Autonomie durch den Aufbau einer starken nationalen Filmproduktion. Das Kino war bereits der am weitesten industrialisierte Sektor innerhalb des Kunstbereiches und vor allem das effektivste Medium innerhalb der Massenmedien, in seiner Erreichbarkeit aller sozialen Schichten. (vgl. BURTON 1986: ix) “It was clearly «the most important art», the most appropriate cultural means of social transformation” (BURTON 1986: ix).

Das Kino war keine neue Industrie in Lateinamerika. Sowohl der Massenkonsum von Filmen in lateinamerikanischen Städten als auch die Entwicklung von nationalen Filmproduktionen setzten bereits einige Monate nach den ersten erfolgreichen Filmvorführungen der Gebrüder Lumière ein, und eine florierende Filmindustrie entwickelte sich bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Als nordamerikanische Verleihe allerdings nach dem Ersten Weltkrieg in die jungen lateinamerikanischen Märkte eindringen, verlor die nationale Filmproduktion in vielen Ländern an Bedeutung. Nur die größten und reichsten Nationen – Mexiko, Brasilien und Argentinien – waren imstande, den Übergang zum Tonfilm zu vollziehen. Der Zweite Weltkrieg brachte allerdings eine unerwartete Wende für die heimischen Filmproduktionen in ganz Lateinamerika, obwohl es teilweise beim Filmequipment zu Engpässen und daraus resultierender Knappheit kam. Hollywood konzentrierte sich gänzlich auf den Krieg und somit hatten lokale Filme die einzigartige Möglichkeit, ihr Publikum zurückzugewinnen und sogar auszuweiten. (vgl. PARANAGUA 2003: 21-22; BURTON 1986: x)

“The postwar years witnessed rising nationalism, heightened regional identification and increased militancy throughout Latin America” (BURTON 1986: x), denn die 1950er Jahre wurden maßgeblich geprägt von einschneidenden politischen Ereignissen.

In Kolumbien etwa, kommt es nach der Ermordung des Liberalen Politikers Jorge Eliécer Gaitán in Bogotá im April 1948 zu heftigen Aufständen in der gesamten Stadt, die als *bogotazo* in die Geschichte eingehen sollten. Mit diesem Ereignis schließen sich in Kolumbien die Türen zu Reformen und das Land stürzt bis 1964 in eine Phase, die durch den Anstieg an politischer Gewalt die Bezeichnung *La Violencia* erhielt (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 240-241). Guatemala erlebte 1954 nach Einführung liberaler Reformen, vor allem der Agrarreform durch den 1950 ernannten Präsidenten Jacobo Arbenz Gúzman, einen Putsch, welcher von den USA unterstützt und forciert wurde. Die USA handelten zum Einen im Interesse der United Fruit Company, zum Andern aus Angst vor einem sozialistischen Lateinamerika, denn die USA befanden sich mitten im Kalten Krieg (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 389-393). Brasilien schlitterte 1952 unter dem populistischen Präsidenten Getúlio Vargas in eine Wirtschaftskrise, daraufhin wurde er von seinen Gegnern der Korruption verdächtigt und hielt dem Druck nicht mehr stand, sodass er sich am 24. August 1954 erschoss. 1956 wurde Juscelino Kubitschek auf demokratischem Wege zum Präsidenten gewählt und startete sein ehrgeiziges Regierungsprogramm unter dem Motto „fünfzig Jahre Fortschritt in fünf“, wofür der Bau der neuen Hauptstadt Brasília ein starkes symbolisches Zeichen setzte. (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 165-168; FAUSTO 1999: 243-257) Argentiniens Präsident Juan Perón stand im September 1955 nach Massendemonstrationen von Seiten der Peronisten gegen die Kirche vor einem Ultimatum durch das Militär: Entweder sein Rücktritt oder ein Bürgerkrieg. Perón verließ Argentinien fluchtartig und hinterließ das Land in einem Machtvakuum. (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 88-89), doch den tiefgreifendsten Eindruck hinterließ wohl der Guerillakrieg in Kuba, welcher 1956 mit zweiundachtzig Mann unter Fidel Castro begann, und am 1. Jänner 1959 in einer erfolgreichen Revolution endete. Der langjährige rigide Diktator Fulgencio Batista sah seine Macht schwinden und verlor vor allem die Unterstützung Washingtons, so dass er am 31.12.1958 das Land verließ und in die Dominikanische Republik floh. (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 305-309)

Die fünfziger Jahre waren auch die Dekade, in der junge talentierte Filmemacher begannen, die Rolle des Mediums Film im lateinamerikanischen Kontext neu zu definieren, denn sie

waren sich der sozialen und wirtschaftlichen Missstände bewusst und darauf bedacht, diese Zustände zu ändern. Ihr Vorhaben stand dabei in deutlicher Opposition zu dem studiobasierten Produktionssystem Hollywoods, aufgrund seiner hierarchischen Struktur und der rigiden Aufspaltung in einzelne Arbeitsbereiche. Die Hollywood-Regisseure waren den Studiobosse und Stars unterzuordnen und da die Priorität auf kommerziellem Erfolg und technischer Perfektion lag, wurde das Endprodukt in Lateinamerika als künstlich angesehen und daher vehement abgelehnt. (vg. MONACO 2007: 246-247)

Ähnlich wie Lateinamerika, war auch Italien in der Nachkriegszeit gezeichnet von tiefgreifenden sozialen Umbrüchen. Filmemacher wie DeSica, Rossellini oder Zavattini passten ihr Medium an diese Umstände an. Die italienischen Neorealisten tauschten ihre Studios gegen natürliche Schauplätze, ersetzten professionelle Schauspieler durch Laien und griffen zu preiswertem und flexiblem Equipment, welches vorher nur im Dokumentarfilm und im Journalismus eingesetzt worden war. Die in dieser Tradition entstandenen Filme wirkten authentischer, aktueller und realistischer als die Hollywoodfilme derselben Zeit. (vgl. BURTON 1986: x; MONACO 2007: 316)

Damit machten sie großen Eindruck auf die jungen lateinamerikanischen Filmemacher, welche daraufhin den kommerziellen Studios den Rücken kehrten – diese wurden nun als Imitationen Hollywoods abgelehnt – und ausgestattet mit der allernötigsten Ausrüstung auf die Straßen gingen, um Filme über die rechtlosen Massen zu drehen.

Ihr Anliegen war es, die echte „nationale Realität“ aufzudecken, denn sie verdächtigten die dominanten Sektoren und die von diesen kontrollierten Medien, diese „Wahrheit“ zu vertuschen oder gar zu negieren. Daher verließen die Filmemacher aus ihre eigenen Grenzen des städtisch privilegierten Milieus, um sowohl die städtische, als auch ländliche Armut mit ihren Kameras einzufangen. So nahmen die Filmemacher allmählich die gesamte Vergangenheit und Gegenwart ihrer jeweiligen Nationen in ihren Themenkomplex auf, marginalisierte wie privilegierte Bereiche, historische wie aktuelle und sogar erfundene Beispiele der Ausbeutung und der Rebellion. All dies sollte der Aufdeckung oder Wiederentdeckung einer authentischen nationalen Identität dienen. (vgl. BURTON 1986: x-xi) Bereits in den 1950er Jahren entstanden in Lateinamerika einige Filme, die im Sinne dieser Überzeugung realisiert wurden. Etwa *El Mégano*, 1955 in Kuba von Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea gedreht, berichtet über die harten Arbeitsbedingungen

der Torfstecher und Köhler in den Zapatasümpfen. Weitere Beispiele sind Nelson Pereira dos Santos' *Rio Zona Norte* (1957) über Rios Nordteil, welcher zu großen Teilen aus Favelas besteht, Fernando Birris Film *Tiré dié* von 1958, oder Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol*, der zwar erst 1964 fertig gestellt wurde, aber in derselben Tradition steht, denn er behandelt die Lebensbedingungen der Bewohner des *sertão*s, einer der ärmsten Regionen im Nordosten Brasiliens, und er schürt die Hoffnung auf einen Umbruch der Machtverteilung . (vgl. SCHROEDER 2002: 6)

Betrachtet man die Werke, Manifeste und Interviews der Filmemacher, so kann man bereits ein Netzwerk von gemeinsamen Interessen und Einflüssen erkennen. Eine engere Interaktion und Zusammenarbeit der lateinamerikanischen Filmemacher entsteht allerdings erst nach dem ersten lateinamerikanischen Filmfestival 1967 in Viña del Mar in Chile, und bereits im darauffolgenden Jahr wurde das ideologische Engagement der Bewegung von Ambrosio Fornet auf drei Grundprinzipien festgelegt:

(1) To contribute to the development and reinforcement of national culture and, at the same time, challenge the penetration of imperialist ideology and any other manifestation of cultural colonialism; (2) to assume a continental perspective towards common problems and objectives, struggling for the future generation of a Great Latin American Nation; and (3) to deal critically with the individual and social conflicts of our peoples as a means of raising the consciousness of the popular masses. (FORNET zit. nach PICK 1993: 20-21)

Diese drei Prinzipien definieren zum Einen das Projekt des Neuen lateinamerikanischen Kinos (ein lateinamerikanisches Bewusstsein aufzubauen mit den nationalen Kulturen als dessen Bausteine), zum Anderen die Zielgruppe dieses Projekts (die Volksmassen) und Weiters den gemeinsamen Feind (Imperialismus und Kolonialismus).

Neben dem Neorealismus übernahmen die Filmemacher in Lateinamerika für ihr Anliegen auch Techniken und formale Strategien der französischen *Nouvelle vague*, von der auch das Konzept des *cinéma d'auteur* stammt, bei dem der Regisseur und sein persönlicher Stil eine zentrale Stellung einnimmt,. Glauber Rocha, zum Beispiel, bestätigt offen sein Interesse und seine Bewunderung für Bertolt Brecht und den bekanntesten Regisseur der *Nouvelle vague*, Jean-Luc Godard und nutzt ihre Theorien, um eine Filmsprache zu schaffen, die mit dominanten Ideologien bricht, um Aspekte aus dem Leben zu zeigen und zu analysieren, denen im kommerziellen Kino keine bis wenig Beachtung zukommt. (vgl. ROCHA 1981: 171-175; CHILDRESS 2009: 20) Die wichtigsten Lehren, welche die lateinamerikanischen Filmemacher von der französischen *Nouvelle vague* übernahmen, waren zum Einen, wie man

einen Film mit wenigen Mitteln produziert und zum Anderen wie, man eine Geschichte erzählt, filmt und montiert. Für die lateinamerikanischen Cineasten war das Konzept des Regisseurs mit einem ihm eigenen Stil allerdings weniger wichtig als das Gefühl, einem kollektiven und emanzipatorischen Projekt anzugehören, mit sowohl nationalen als auch kontinentalen Dimensionen. (vgl. SCHROEDER 2002: 2)

Nachdem die lateinamerikanischen Filmemacher die Prinzipien des italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle vague* zu Beginn mit großer Begeisterung für sich übernahmen und adaptierten, begannen sie im Laufe der 1960er Jahre sich allmählich wieder davon zu distanzieren, denn diese anfangs „revolutionären Techniken“ passten nun nicht mehr zu ihren ästhetischen und politischen Zielen. Daraus entwickelten sich gegen Ende der 60er Jahre radikalere und vor allem eigene Filmsprachen, um sich sowohl von Hollywood, als auch von den europäischen Traditionen zu lösen und eigene Filmtheorien zu formulieren. (vgl. CHILDRESS 2009: 21-24)

2.1.2. Lateinamerikanische Filmtheorien

So forderte etwa der Argentinier Fernando Birri, der bereits Mitte der 1950er Jahre in Santa Fe eine Schule für Dokumentarfilm, und somit die erste Schule für sozial engagiertes Filmschaffen in Lateinamerika (vgl. BURTON 1986: xi), gegründet hatte, in seinem dritten und bekanntesten Manifest *Cine y subdesarrollo*² (1963) eine neue Art von Kino im dokumentarischen Stil: „realist, critical and popular“ (BIRRI 1997a: 90).

In Brasilien polemisierte Glauber Rocha 1965 mit dem Manifest *A estética da fome*, seinem Konzept einer Ästhetik des Hungers und der Gewalt, welches sich schnell unter lateinamerikanischen Filmemachern verbreitete und im Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit genauer dargelegt wird.

Wiederum in Argentinien schlugen Fernando Solanas und der in Spanien geborene Octavio Getino in ihrem Manifest *Hacia un tercer cine*³ (1969) eine neue Richtung vor, hin zu einem

² *Cinema and Social Change*, übersetzt von Michael Chanan in: MARTIN 1997a: 86-94.

³ *Towards a Third Cinema*, übersetzt von Julianne Burton und Michael T. Martin in: MARTIN 1997a: 33-58.

sogenannten „dritten Kino“. Dieses Kino positioniert sich gegen das klassische Hollywoodkino (von ihnen als „erstes Kino“ bezeichnet), in welchem dem Produzenten eine privilegierte Rolle zukam; aber auch gegen das „zweite Kino“, wie sie die europäische Kinotradition des *cinéma d'auteur* bezeichnen, in dem der Regisseur zu sehr im Mittelpunkt steht. Das „dritte Kino“ legte die Betonung auf die Wechselbeziehung zwischen Film und Publikum, in Filmen, die das Publikum zum politischen Handeln bewegen sollten. Ebenfalls 1969 schrieb der kubanische Filmemacher Julia García Espinosa das Manifest *Por un cine imperfecto*⁴, in dem er für ein unvollkommenes Kino eintritt, welches, im Gegensatz zu aufpolierten und bereits vorgekauften Analysen, seinen Fokus auf den Prozess selbst legt: „(...) imperfect cinema must above all show the process which generates the problems, (...) to show the process of a problem, (...) is to submit it to judgement without pronouncing the verdict“ (ESPINOSA 1997a: 81). Ziel des *cine imperfecto* sei es nicht, einer fremden Ästhetik (Hollywood und Europa) nahezukommen, sondern „[to] make a spectacle out of the destruction of a spectacle, perform[ing] this process jointly with the viewer“ (ESPINOSA, zit. nach BURTON 1986: xii). (vgl. MARTIN 1997a 18; BURTON 1986: x)

Filmemacher in ganz Lateinamerika und der Karibik folgten diesen hier kurz skizzierten Richtungen und schlugen neue Wege ein. Quantität und Qualität der Filme hingen dabei von den jeweiligen Regierungen und dem Grad der künstlerischen Freiheit ab. (vgl. BURTON 1986: xii)

In den 1960er Jahren erlebte der lateinamerikanische Kontinent mehrere Wellen von politischen und damit verbundenen gesellschaftlichen Umbrüchen. Zu Beginn der 60er schien es, als ob Lateinamerika größtenteils eine sozialistische oder linke Richtung einschlagen würde. Kuba hatte dabei bereits mit der Revolution 1959 ein Exempel für diesen Weg statuiert, und viele lateinamerikanische Länder strebten nun nach einer eigenen sozialistischen Richtung. (vgl. SCHROEDER 2002: 7)

Mit der kubanischen Revolution ging tatsächlich die tiefgreifendste politische und soziale Transformation in der jüngeren lateinamerikanischen Geschichte einher. Sie fungierte während einer ganzen Epoche als **Leitrevolution**: Ähnlich wie die Französische oder die Russische Revolution stellte sie den Bezugs- und Referenzpunkt sowohl für Anhänger als auch Gegner dar. Sie gab den Emanzipationshoffnungen und Bestrebungen von Millionen eine konkrete Gestalt. (KALLER-DIETRICH / MAYER (o.J.): 10.12.2012, 12:21)

⁴ *For an imperfect cinema*, übersetzt von Julianne Burton in MARTIN 1997a: 71-85.

Die Dominikanische Republik zum Beispiel war 30 Jahre unter der Diktatur von Rafael Leonidas Trujillo. Ein Jahr nach dessen Ermordung (1961) wurden freie und faire Wahlen abgehalten und Juan Bosch wurde zum neuen Präsidenten gewählt. Diese Entwicklung brachte auch lang ersehnte Reformen mit sich, vor allem die Agrarreform, um Trujillos Landeigentümer neu aufzuteilen. (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 341-342)

In Brasilien übernahm 1961 João Goulart das Amt des Präsidenten. In einer politisch überaus instabilen Phase des Landes beginnt der populistische Präsident mit der Mobilisierung von Bauern und Arbeitern, dem Erlass zur Gründung von Gewerkschaften, was von der Mittel- und Oberschicht nicht gern gesehen wurde. (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 168-171; FAUSTO 1999: 271-279)

But in 1964 Goulart presented a much more fundamental threat. By mobilizing peasants as well as workers, and by using radical rhetoric, he seemed to be creating the conditions for a *class-wide* worker-peasant alliance against the socioeconomic establishment. Both the suddenness and the simultaneity of these movements startled and alarmed elites. (SKIDMORE / SMITH 2005: 171)

Als Peru im Oktober 1968 einen Militärputsch unter der Leitung des Generals Juan Velasco Alvarado erlebte, „the result was a revolutionary military regime“ (SKIDMORE / SMITH 2005: 209). Die Militärregierung erwirkte eine Serie von progressiven Veränderungen, wie etwa eine Agrarreform, die Mobilisierung und Organisierung von Arbeitern und Siedlern und eine praktische Auflösung des Systems der Großgrundbesitzer (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 208-209). In Chile wurde 1970 mit Salvador Allende Gossens die erste sozialistische Regierung auf demokratischem Wege ins Amt gewählt und war trotz der kurzen Dauer von nur drei Jahren von großer Bedeutung für Chile, und auch für ganz Lateinamerika (vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 127).

Als symptomatische Filme für diese Phase bezeichnet Paul A. Schroeder solche, welche den Antagonismus zwischen nationalistischem Populismus und dem bürgerlichen Liberalismus zum Thema haben, wie etwa *La hora de los hornos* (1968) von Fernando Solanas und Octavio Getino, *Terra em transe* (1967) von Glauber Rocha oder *Memorias del subdesarrollo* (1968) von Tomás Gutiérrez Alea. Schroeder betont weiter, dass in vielen dieser eben erwähnten politischen Linksrucke Intellektuelle eine Schlüsselrolle spielten. Ihr Einfluss war vor allem auf der rhetorischen Ebene maßgeblich, durch die Entwicklung verschiedener Konzepte, wie das des Anti-Imperialismus, oder Theorien der Dependenz und der Unterentwicklung. Diese Überlegungen entstanden innerhalb des akademischen Diskurses und flossen allmählich in die

politischen und sogar populären Diskussionen ein. Nach Schroeder bedeutete diese Entwicklung für die lateinamerikanischen Intellektuellen, dass sie ein bestimmtes Bewusstsein gegenüber diesen Konzepten und den dahinterliegenden Kräften mitbrachten, begleitet von dem Willen, eben diese zu bekämpfen, mit den verfügbaren Mitteln ihrer jeweiligen Situation. In der ersten Hälfte von *Terra em transe* bedeutet dieser Wille, den populistischen Politiker Felipe Vieira zu unterstützen und mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, in der Hoffnung auf baldige Veränderungen. In *Memorias del subdesarrollo* bedeutet dieses Engagement, den Übergang von passivem Bewusstsein in aktive Teilnahme zu vollziehen, „a transition the film’s protagonist never completes“ (SCHROEDER 2002: 7 und vgl. SCHROEDER 2002: 6-7).

In wenigen Jahren allerdings werden all diese Hoffnungen von Seiten der linken Intellektuellen zerschlagen, da ein Land nach dem anderen von Putschen erschüttert wird. So breiten sich ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und während der gesamten 1970er Jahre repressive Militärdiktaturen über den lateinamerikanischen Kontinent aus. „Im Jahre 1976 wurden nur noch (das quasi-autoritär regierte) Mexiko, Venezuela, Kolumbien und Costa Rica nicht von einer Diktatur oder Militärdiktatur regiert“ (KALLER-DIETRICH / MAYER (o.J.): 10.12.2012, 13:46). In dieser Zeit wurde das Klima für lateinamerikanische Künstler und Intellektuelle zunehmend frostiger, auch einige Filmemacher wurden für ihre Aktivitäten eingesperrt oder verschwanden unter ungeklärten Umständen, und viele von ihnen sahen sich gezwungen, ins Exil zu gehen (vgl. BURTON 1986: xii). Ana M. López versucht in ihrem Artikel *An “Other” History* das Projekt des neuen lateinamerikanischen Kinos in der Zeit von 1968 bis 1973 zu definieren und schlägt folgendes vor:

(...) it is perhaps simpler to identify the New Latin American Cinema by clarifying what it did not include. With the exception of Cuban films, in this period the New Latin American Cinema did not include industrial films, (...). These were independent films, marginal cinemas on the fringes of existing industries (Argentina, Brazil, Mexico) or artisanal practices in nations without a developed national cinematic infrastructure (Chile, Uruguay, Bolivia, etc). Cuba was a case apart. (LÓPEZ 1997a: 150)

Kuba war also ein Einzelfall innerhalb des neuen lateinamerikanischen Kinos. Mit den Werken des Filminstituts ICAIC (*Instituto del Arte e Indústria cinematográficos*), als die einzige sozialistische Nation Lateinamerikas, leistete Kuba einen großen Beitrag zu diesem Projekt (vgl. LÓPEZ 1997a: 151).

Nach einem Überblick über das Cinema Novo in Brasilien und dessen schillerndsten Regisseur Glauber Rocha im nächsten Kapitel, folgt deshalb ein Abriss über die Entstehung und Entwicklung des ICAIC in Kuba, sowie über die Rolle des Regisseurs Tomás Gutiérrez Alea innerhalb des revolutionären Prozesses, in dem sich Kuba ab 1959 befand. Im Zuge dessen werden die Unterschiede der beiden lateinamerikanischen Länder deutlich und die teils gegensätzlichen Arbeitsbedingungen der Regisseure erkennbar.

2.2. Glauber Rocha und das Cinema Novo in Brasilien

Glauber Pedro de Andrade Rocha wurde am 14. März 1939 in Vitória da Conquista, im brasilianischen Bundesstaat Bahia, geboren. Mit neun Jahren zog seine Familie in die Hauptstadt Salvador da Bahia, das kulturelle Zentrum des Nordosten Brasiliens, wo sich im Hotel seiner Mutter regelmäßig Künstler und Intellektuelle zu Diskussionen über Kunst und Kultur trafen (vgl. DANIEL 1998: 29).

Dem Filmtheoretiker Peter Schulze zufolge, entwickelte sich in den 1950er Jahren in Brasilien nach und nach eine „Kinokultur von hohem Niveau“. So veranstaltete etwa die Filmothek des Museums für Moderne Kunst in São Paulo 1952 die erste Retrospektive zum brasilianischen Film, und noch im gleichen Jahr fand ein erster Kongress zum nationalen Kino statt. 1957 entstand in Rio de Janeiro eine Kinemathek im Museum für Moderne Kunst, welche, gemeinsam mit der Kinemathek in São Paulo, zu einem Treffpunkt für Filmproduzenten, Regisseure, Schauspieler und Filminteressierte wurde. In diesem Klima des filmischen Aufbruchs hatte das wenige Jahre später entstehende Cinema Novo gute Entwicklungsbedingungen und die jungen, zukünftigen Filmemacher wie Glauber Rocha die Möglichkeit, mit anderen Filmschaffenden, sowie Filmen aus der ganzen Welt in Kontakt zu kommen. (vgl. SCHULZE 2005: 43)

Von 1955 bis 57 arbeitete Glauber Rocha in Rio de Janeiro beim Radio, am Theater und schrieb Filmkritiken für die Presse. Er begann ein Jusstudium in Salvador, brach es allerdings bald ab und drehte bereits 1957 seinen ersten Kurzfilm *O Patio*. Rocha selbst schreibt über diese Zeit in dem Essay *O Cinema Novo* von 1962: „Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e

Joaquim Pedro (...) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. (...) Mas o que queríamos? Tudo era confuso“ (ROCHA 1981: 15-16). Im Rückblick merkt João Carlos Teixeira Gomes in seinem Werk *Glauber Rocha, esse vulcão* (1997) an, dass bereits in diesen leidenschaftlichen, chaotischen Diskussionen die Samen des Cinema Novo gesät und die Weichen in diese Richtung gestellt wurden. (vgl. GOMES 1997: 134) In Rio de Janeiro lernte Glauber Rocha 1957 Nelson Pereira dos Santos bei dessen Dreharbeiten zu *Rio, zona norte*, einem neorealistischen Portrait über die Armenviertel im Norden der Stadt, kennen.

Bereits 1955 hatte dos Santos den ersten Teil seiner geplanten Trilogie über Rio de Janeiro mit nur wenigen befreundeten Mitarbeitern gedreht, *Rio, quarenta graus*. (Der dritte Teil wurde wegen Geldmangel nicht mehr realisiert) (vgl. DANIEL 1998: 23). *Rio, quarenta graus* (1955) wird gemeinsam mit Alex Vianys Film *Agulha no palheiro* von 1952 als Ausgangspunkt für die Entstehung der Bewegung des Cinema Novo betrachtet. (vgl. DANIEL 1998: 23,25; RODRIGUEZ / MANUEL 1994: 20-21) Einerseits standen diese kleinen, unabhängigen Produktionen im „diametralen Gegensatz“ zu den Filmproduktionen der großen brasilianischen Filmstudios dieser Zeit (z.B. die Atlântida in den 1940er Jahren und die Vera Cruz in den 1950er Jahren) (vgl. SCHULZE 2005: 43), andererseits beeinflusste diese „schonungslose, kritische und engagierte Art, einen Film zu drehen, (...) Ende der fünfziger Jahre die Generation der brasilianischen Filmemacher“ (DANIEL 1998: 23). Außerdem unterstützte Nelson Pereira dos Santos die jungen Filmemacher aktiv und wurde somit zu einer „Vaterfigur“ für die Bewegung des Cinema Novo. Glauber Rocha selbst sagt über dos Santos‘ Rolle für das Cinema Novo in einem Interview 1967 mit Michel Ciment für das Kinomagazin *Positif*: „ele é a consciência do nosso grupo“ (ROCHA 1981: 80).

Peter B. Schuhmann unterteilt die Bewegung des Cinema Novo in seinem *Handbuch des brasilianischen Films* nach der hier eben kurz beschriebenen Vorphase, die er von 1955 bis 1960 datiert, in drei weitere Phasen, die sich einerseits aus den politischen Ereignissen dieser Zeit ergeben, andererseits aus den thematischen und ästhetischen Veränderungen der Cinema-Novo-Filme, die wiederum eine Reaktion auf die politischen Vorgänge in Brasilien waren. Die erste Phase von 1960-1964 bezeichnet Schuhmann als Phase der „Nordosten-“ oder „Sertão-Filme“, die abrupt mit dem Putsch gegen den Präsidenten João Goulart durch das Militär endet. Die zweite Phase, von 1964-1968, definiert er als eine Zeit der „Stadt-Filme“. Die Filme der dritten Phase, von 1968-72, sind bereits der neuen kunstübergreifenden

Strömung „Tropicália“ zuzuordnen und verändern sich durch die zunehmende Repression der Diktatur hin zu einem „Metaphern-Kino“ (SCHUHMANN 1988: 28). Schuhmanns Einteilung ist hilfreich, um die verschiedenen Entwicklungsstufen der Bewegung klarer aufzeigen zu können und wird in der wissenschaftlichen Theorie zum brasilianischen Film immer wieder zur Schematisierung angewendet (vgl. SCHUHMANN 1988: 20-33; vgl. auch: SCHULZE 2005: 43; DANIEL 1998: 25; JOHNSON / STAM 30-31).

In der ersten Phase, von ca. 1960 bis 1964, manifestierte sich das Cinema Novo als Bewegung, die ersten Spielfilme wurden produziert und die politischen und ästhetischen Ideen formuliert. Laut Peter B. Schuhmann gelangte der Prozess der nationalen Bewusstwerdung 1960 mit der Einweihung Brasílias an ihren Höhepunkt, was sich auch in der verstärkten Besinnung auf die eigene Kulturtradition erkennen lässt:

Die Politiker diskutierten längst überfällige Reformen (Landwirtschaft, Alfabetisierung [sic]); die Landarbeiter des Nordostens forderten ihre Rechte; die Studenten radikalisierten sich angesichts des Siegs der cubanischen [sic] Revolution; die Cineasten ließen sich vom neuen Kino Frankreichs beeindrucken. João Gilberto erfand den [sic] “bossa nova”, die neue Musik. (SCHUHMANN 1988: 21)

Dieses Zitat macht auch deutlich, dass das Cinema Novo Teil eines umfassenden Transformationsprozesses in Brasilien war, welcher sich ab den späten 1950er Jahren in fast allen kulturellen Bereichen niederschlug (vgl. SCHUHMANN 1988: 21). Auch Carlos Diegues setzt das Cinema Novo in seinem gleichnamigen Essay in einen generellen Kontext: „O Cinema Novo is not *novo* merely because of the youth of its practitioners. Nor does *novo*, in this context, suggest novelty or modishness. Cinema Novo is only part of a larger process transforming Brazilian society and reaching, at long last, the cinema” (DIEGUES 1997b: 272). Über die Namensgebung der jungen Kinobewegung schreibt Glauber Rocha 1962 in dem Artikel *Cinema Novo* folgende Anekdote:

Eli Azeredo investe contra o filme de Jorge Ileli, e Paulo Saraceni, chegando da Europa, fala de Godard, Antonioni, Cassavets [sic], Rosselini [sic], Ray, Pasolini – ataca a indústria e no auge da discussão Eli Azeredo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: *Cinema Novo*. O nome pega e dá briga. (ROCHA 1981: 16)

Im Zuge der Entstehung des Cinema Novo ist auch das brasilianische *Centro Popular de Cultura* (CPC) zu erwähnen, ein Netz von Kulturzentren, das vom nationalen

Studentenverband (UNE) gegründet worden war und durch dessen Initiativen kritische Filme im Sinne des aufkeimenden Cinema Novo realisiert wurden. So entstand als erster Beitrag des Filmclubs des CPC 1960 *Arraial do Cabo*, von Paulo César Saraceni, der die Besetzung einer Fabrik in einem brasilianischen Fischerdorf dokumentiert. (vgl. DANIEL 1998: 25)

Glauber Rocha arbeitete 1960, mit nur 21 Jahren, zusammen mit Luíz Paulinho dos Santos an seinem ersten Spielfilm *Barravento*. Nachdem Luíz Paulinho dos Santos die Dreharbeiten aufgrund von Meinungsverschiedenheiten verließ, übernahm Nelson Pereira dos Santos den Schnitt, und Rocha stellte den Film 1961 fertig. Rocha selbst beschreibt diese Zusammenarbeit mit dos Santos im Interview mit Michel Ciment:

Durante a montagem de *Barravento* ele me influenciou e me formou tecnicamente. Se alguém teve influência na minha vida cinematográfica e intelectual, este foi Nélon. Mesmo se não tenho afinidades de estilo com ele, teve um papel decisivo na minha vida. (ROCHA 1981: 79)

Der Film über die zentrale Rolle der Mythologie und Religion im Alltag eines afrobrasilianischen Fischerdorfes in Bahia erhielt den Preis „Meisterwerk“ am XIII. Filmfestival von Karlovy Vary (Karlsbad) in der damaligen Tschechoslowakei und verhalf Glauber Rocha zu internationaler Bekanntheit. (vgl. DANIEL 1998: 29-30; TEMPO GLAUBER 1: 13.12.2012, 16:09)

1962 zog Rocha definitiv nach Rio de Janeiro, als Gründe nennt João Carlos Teixeira Gomes zum einen, um wichtige Kontakte zu knüpfen und zu pflegen, zum anderen benötigte Rocha finanzielle Unterstützung für die Realisierung seiner Filme, womit er in Bahia laut Gomes zu dieser Zeit nicht rechnen konnte (vgl. GOMES 1997: 133). In Rio angekommen, entwickelte er sich schnell zu einer Art „Wortführer“ der Anliegen des Cinema Novo, wie er 1962 in dem Artikel *O Cinema Novo* demonstriert:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes *de autor*, quando o cineasta passa a ser comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora de combate e filmes para construir um patrimônio cultural. (ROCHA 1981: 17)

Weiter im selben Artikel stellt Rocha fest:

Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento do conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA 1981: 17)

Dieser Blick auf die Welt sowie der Diskurs über die soziale brasilianische Realität finden sich auch in dem Episodenfilm *Cinco vezes favela* wieder, der 1962 mit Unterstützung durch das CPC realisiert wurde. In diesem wurden fünf Kurzfilme über die Favelas von Rio von den fünf jungen Filmemachern und Vertretern des Cinema Novo, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Mario Farias und Miguel Borges zusammengefasst – und das zentrale Thema von Nelson Pereira dos Santos aus den 1950er Jahren fortgesetzt. (vgl. DANIEL 1998: 25) Dos Santos selbst hatte sich 1963 allerdings bereits thematisch von Rio de Janeiro entfernt. Er drehte in Bahia, in der trockensten Region Brasiliens, dem *sertão*, den Film *Vidas secas* (1963), der auf dem gleichnamigen Roman von Graciliano Ramos basiert. Der Film ist in der Tradition des Neorealismus gehalten und handelt von der Unterdrückung der Bauern durch die Landbesitzer (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 34). Peter B. Schuhmann bezeichnet den Film als „die Beschreibung eines Zustands“ und führt weiter aus: „(...) die Bilder sind von höchster Intensität und vermitteln die Realität so eindringlich, daß sie der alarmierenden Signale nicht bedürfen“ (SCHUHMANN 1988: 23).

Damit leitete Nelson Pereira dos Santos die Phase der „*sertão*-Filme“ im Cinema Novo ein, denn es folgte eine ganze Reihe an Filmen, die alle die dürre, steppenähnlichen Landschaft des *sertão* zum zentralen Ort machen, um Brasiliens soziale Widersprüche und Formen der Unterdrückung, bzw. der aufkeimenden Revolte aufzuzeigen, wie etwa *Os fuzis* (1963) von dem ursprünglich aus Mosambique stammenden Regisseur Rui Guerra, der von einer gescheiterten, weil individuellen Rebellion gegen die Landbesitzer handelt, *Ganga Zumba* (1963) von Carlos Diegues über die historische Sklavenrepublik Palmares – der erste Cinema Novo Film mit historischem Sujet – und auch Glauber Rochas *Deus e o Diabo na terra do sol*. (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 33; SCHUHMANN 1988: 23-24) *Deus e o diabo na terra do sol* ist ein Drama über die ungleichen Machtverhältnisse im *sertão* und zeigt einen Weg für mögliche soziale Umbrüche auf. Bereits im Juni 1963 begann Glauber Rocha mit den Dreharbeiten zu *Deus e o diabo*, seinem zweiten Spielfilm, den er innerhalb von nur vier Monaten fertig stellen sollte und welcher in Cannes 1964 mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde. Schuhmann merkt an, dass die drei eben genannten Beiträge zwar als Kunstwerke radikal waren,

doch politisch sind sie keineswegs so revolutionär, wie ihr Gestus vermuten läßt [sic], denn sie zeigen ein fatalistisches Volk und individuelle Rebellion zu einer Zeit, als bereits politische Alternativen existieren: etwa die Bewegung der LandarbeiterInnen, die 1963 bis 1964 das Agrarreform-Programm der Regierung Goulart durch Massenaktionen zu radikalisieren versuchte. (SCHUHMANN 1988: 25)

Diese optimistischen Alternativen einer Machtumwälzung durch das Aufbrechen hierarchischer Strukturen verwandelten sich jedoch 1964 durch den Militärputsch jäh in Utopien.

Ein Jahr nach dem Putsch, 1965 erscheint Glauber Rochas bekanntestes Manifest *A estética da fome*, eine Ästhetik des Hungers, welches bald „zur intellektuellen und ästhetischen Grundlage des Cinema Novo wird“ (DANIEL 1998: 30), und in welchem er den Hunger als ein Symptom der Gewalt definiert. Dieser Hunger wird bei Glauber Rocha zu einer eigenen, brasilianischen (oder allgemeiner, lateinamerikanischen) Ästhetik. (siehe dazu: Kap. 2.2.1.) (vgl. DANIEL 1998: 30; TEMPO GLAUBER 2: 13.12.2012, 16:13)

Die zweite Phase des Cinema Novo beginnt 1964 mit dem Sturz des Präsidenten João Goulart durch einen Militärputsch. Schuhmann beschreibt das neue Regime an der Macht als „relativ gemäßigt“ (SCHUHMANN 1988: 25), Randal Johnson und Robert Stam wenden ein, dass der Putsch bereits einen Prozess einleitete, in dem demokratische Formen allmählich durch autoritäre Militärregeln ersetzt, und somit die sozialen Errungenschaften der vorangegangenen Ära aufgehoben wurden (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 34-35) Während die Filme in der ersten Phase noch optimistisch von „Revolutionshoffnungen“ geprägt waren, folgte nun eine Periode der Desillusionierung der jungen Filmemacher, deren Filme Randal Johnson als „anguished cries of perplexity“ (JOHNSON / STAM 1995: 35) charakterisiert. Dieser Abschnitt leitete eine Analyse und Reflexion über das Versagen des Populismus, der Entwicklungseuphorie und der linken Intellektuellen selbst ein. Gleichzeitig verlagerte sich der Schauplatz tendenziell vom ländlichen Gebiet des *sertão* in die Stadt, und der Fokus rückte von den Unterprivilegierten in die Mittelschicht (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 35; SCHULZE 2005: 44; SCHUHMANN 1988: 25).

Die Desillusionierung beschränkte sich allerdings nicht bloß auf die politischen Entwicklungen, sondern sie ist auch innerhalb der Bewegung und ihrer Anliegen zu spüren. So stellten die Cineasten fest, dass ihre Filme zwar „populär“ waren, im Sinne des Versuchs aus der Perspektive des Volkes heraus zu filmen, allerdings nicht im Sinne eines Massenpublikums. Es gab keine Garantie, dass die Filme auch tatsächlich gezeigt wurden, denn der Markt wurde immer noch dominiert von nordamerikanischen Unternehmen. Die

Filmtheoretiker Randal Johnson und Robert Stam stellen über die Filme des Cinema Novo fest, dass “if the masses were often on the screen, they were rarely seen in the audience” (JOHNSON / STAM 1995: 36-37). Es wurde nun immer wichtiger, ein populäres Kino zu schaffen, denn die Regisseure des Cinema Novo waren der Ansicht, dass “in cinema and revolution (...) everything is a question of power, and for a cinema existing within a system to which it does not adhere, power means broad public acceptance and financial success” (JOHNSON / STAM 1995: 37). Um das Publikum nun mehr für sich zu gewinnen, verfolgte das Cinema Novo zwei Strategien: Zum Einen gründeten die Filmemacher der Bewegung, zusammen mit dem Produzenten Luiz Carlos Barreto, die Distributionskooperative *Difilm*, zum Anderen begannen die Regisseure populärere Themen in ihren Filmen zu verarbeiten, wie etwa Leon Hirszman in *Garota de Ipanema* (1967).

Bezeichnend für diese Phase sind u.a. Filme wie *O Desafio* (1965) von Paulo César Saraceni, *Terra em transe* (1967) von Glauber Rocha, *O bravo guerreiro* (1968) von Gustavo Dahl oder Nelson Pereira dos Santos‘ *Fome de amor* (1968). Sie behandeln den Militärputsch, sowie die Rolle des Intellektuellen, welcher durch die politische Desillusionierung nun auch an sich selbst zu zweifeln beginnt. Die Filme sind somit zugleich Spiegel der politischen Ereignisse, als auch der individuellen Situation der Filmemacher selbst. (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 35)

Terra em transe erscheint 1967, also drei Jahre nach dem Putsch. In diesem Film, den Schuhmann als „wichtigsten Film des Cinema Novo und sein [Rochas] bedeutendstes Werk“ (SCHUHMANN 1988: 27) bezeichnet, verarbeitet Glauber Rocha den gesamten durch den Putsch entstandenen Problemkreis in einer leidenschaftlichen und überbordenden Allegorie über politische Umbrüche in dem fiktiven Staat Eldorado. *Terra em transe* wird in Brasilien umgehend zensiert, da er als subversiv eingeschätzt wird, und er stößt nach seiner ersten Vorführung auf geteilte Meinungen. „Erst später, Mitte der 1970er Jahre, als er wieder gezeigt werden durfte, fand er bei der jungen Generation von Cineasten den Anklang, den er verdiente“ (SCHUHMANN 1988: 27). International erhielt der Film allerdings eine durchaus positive Resonanz, wurde auf europäischen und lateinamerikanischen Filmfestivals gezeigt und mit einigen Preisen ausgezeichnet, darunter auch den „Luis Buñuel“ Preis von der spanischen Kritik in Cannes (vgl. TEMPO GLAUBER 3: 13.12.2012, 16:54).

Ele [Glauber Rocha] retornaria ao Brasil no final de 1967 com sua reputação internacional consolidada – era o gênio indiscutível do cinema do terceiro mundo. Viviam os dias de glória que se prolongariam, em

curva ascendente, até meados da década seguinte, quando os fatos começariam a miná-lo com uma sucessão de golpes devastadores. (GOMES 1997: 253)

Die dritte Phase des Cinema Novo beginnt 1968 mit der Verschärfung der Repression durch das Inkrafttreten des *Ato Institucional nº 5* (AI-5), welcher die Grundrechte aufhebt und auch als „Putsch innerhalb des Putsches“ bezeichnet wird (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 34). Im Hinblick auf das Cinema Novo wird diese letzte Phase auch als „kannibalistisch-tropikalistische Phase“ (JOHNSON / STAM 1995: 37) bezeichnet. Der Tropikalismus (auch Tropicália genannt) war eine Strömung, welche sich in fast allen Kunstformen manifestierte und vor allem in der Musik und dem Theater stark vorangetrieben wurde. Christopher Dunn schreibt über den Tropikalismus: „(...) it may be understood as a certain cultural sensibility related to the political and existential crises of left-wing urban artists, intellectuals, and students in Brazil during the late 1960s“ (DUNN 2002: 76). Caetano Veloso, der mit Gilberto Gil die musikalische Tropicália maßgeblich mitgestaltete, beschreibt ihre damalige Geisteshaltung folgendermaßen: „By using electric guitars in melodic compositions with elements of Argentine tango and African things from Bahia, we assumed a posture of «being-in-the-world» – we rejected the role of the Third World country living in the shadow of more developed countries“ (VELOSO 2003: 75). Die Tropicália zeichnete sich allgemein durch eine „ironische und zugleich reflexive Haltung“ (vgl. SCHULZE 2005: 44) aus und fand eine kodierte Sprache der Revolte, daher bezeichnet Peter B. Schuhmann das Kino dieser Zeit auch als „Metaphern-Kino“ (SCHUHMANN 1988: 28). Der Tropikalismus war die künstlerische Antwort auf die extreme politische Repression, welche deutliche Bilder der Wirklichkeit nicht mehr zuließ und daher die Suche nach Metaphern, „die verständlich und doch unangreifbar waren“ (SCHUHMANN 1988: 28) erforderte, „because *tropicalismo* saw the national question as central, criticizing both the tradition of leftist national populism and the provincial values of a moralist and patriarchal Brazil“ (XAVIER 1999: 7). Während also die politische Direktheit aus den Filmen verschwand, nahmen allegorische Darstellungsformen stark zu. Christopher Dunn betont, dass das Kulturprojekt der Tropikalisten gar nicht explizit auf politischem Protest basierte, sondern seinen Fokus vor allem auf das Dilemma der brasilianischen Modernität legte und daraus eine zweideutige Allegorie entwickelte, welche archaische Symbole Brasiliens neben den Glanz der Ultra-Modernität stellte (vgl. DUNN 2002: 76-77). In ästhetischer Hinsicht liegt im Tropikalismus die Betonung auf dem Grotesken, dem schlechten Geschmack und Kitsch. Diese Haltung, knüpft direkt an den

brasilianischen Modernismus und Oswald de Andrades Konzept der Anthropophagie⁵ der 1920er Jahre an. Bestimmte brasilianische Mythen oder Vorstellungen, wie etwa die des tropischen Paradieses – charakterisiert durch bunte Üppigkeit und “Tutti-frutti” Hüte à la Carmen Miranda – wurden benutzt und karikiert (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 38-39). Ismail Xavier fügt hinzu:

(...) such collages acquired new, different meanings because they melded signs coming from both modern and historic Brazil. This contamination was shocking for some leftist sectors, who considered the areas of the country untouched by development as a kind of reservoir of national authenticity, a reservoir that was threatened by extinction. (XAVIER 1999: 7)

Christopher Dunn stellt dabei fest, dass die tropikalistische Allegorie ihren kritischen Effekt dadurch erzielt, dass sie durch die Verweigerung diese historischen Widersprüche überwindet, und so ein diskontinuierliches Bild der brasilianischen Modernität erzeugt. Für die Tropikalisten konnte die Mischung unterschiedlichster Fragmente genau das zeigen, was von der offiziellen Kultur kaschiert oder gar beseitigt wurde. (vgl. DUNN 2002: 77)

Bedeutende Filme der tropikalistischen Phase sind zum Beispiel *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) von Glauber Rocha oder *Macunaíma* (1969) von Joaquim Pedro de Andrade, der erste Film des Cinema Novo, der auch kommerziell ein Erfolg war.⁶ Randal Johnson bezeichnet den Film als eine dialektische Demonstration davon, wie man das Publikum erreichen kann, ohne einen Kompromiss hinsichtlich der linken Vision von der brasilianischen Gesellschaft eingehen zu müssen (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 37). Für *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, der international unter dem Titel *Antonio das Mortes* gezeigt wird, kehrte Glauber Rocha 1969 noch einmal in den *sertão* zurück. (vgl. TEMPO GLAUBER 4: 13.12.2012, 17:05)

⁵ In den 1920er Jahren entstand in Brasilien die Strömung „Modernismo“, die sich auf alle künstlerischen Bereiche ausdehnte. Die verbindenden Elemente waren dabei vor allem der Bezug zur sozialen Realität Brasiliens und die Würdigung der eigenen Kultur. In diesem Zeitgeist formte der Paulistaner Schriftsteller und Poet Oswald de Andrade (1890-1954) die kulturelle Metapher der Anthropophagie mit seinem *Manifesto Antropófago* von 1928 (siehe dazu: ANDRADE 1978: 11-19). Die anthropophagische Idee propagiert das kannibalistische Verschlingen von externen Kultureinflüssen, wobei Xavier den Verdauungsprozess als das zentrale Verfahren definiert, „by which the oppressed should assimilate and subvert the oppressor’s culture.“ (XAVIER 1999: 14) Es ging also nicht um die Ablehnung fremder Kultureinflüsse, sondern vielmehr darum, diese Einflüsse kreativ zu verarbeiten und umzuformen. Nach Andrade entstehe so etwas spezifisch Brasilianisches, denn diese Einverleibung fremder Konzepte sei ein zentraler Aspekt der eigenen kulturellen Identität. (vgl. ANDRADE 1978:11-19; XAVIER 1999: 14-15; SCHULZE 2005: 35)

⁶ 1970 zog *Macunaíma* 200 000 Zuseher an (vgl. DANIEL 1998: 28)

Glauber Rocha präsentierte in seinen Texten, Interviews und Filmen stets stark polemisierende Positionen, vor allem das US-amerikanische Kino und die brasilianische Filmtradition, die Hollywood nacheifert, waren Ziel seiner Attacken. Seine ersten vier Filme stellten eine Reflexion über die Entfremdung und Ausbeutung der brasilianischen Gesellschaft dar und beinhalteten gleichzeitig die Forderung nach Veränderung dieser Missstände, im Sinne einer Revolution. Gegen Ende der 1960er Jahre, wurde die ablehnende Haltung des Cinema Novo gegenüber der Filmindustrie und dem Markt neu überdacht, denn das Cinema Novo war nun mehr damit beschäftigt, ein nationales Kino zu bilden, welches auch weiterhin bestehen könnte, und weniger mit unmittelbaren revolutionären Konsequenzen. (vgl. XAVIER 1999: 10) Auch Rocha selbst gibt in seinem Essay *Beginning at Zero* von 1970 zu, dass der revolutionäre Inhalt des Cinema Novo nur eine tatsächliche Revolution bewirken kann, wenn die Filme auch eine große Menge Menschen erreichen. Ohne Publikum in den Kinosälen gebe es keine Transformation in der Realität (vgl. ROCHA / POTTLITZER 1970: 148-149).

Gleichzeitig mit der tropikalistischen Phase des Cinema Novo entstand eine radikal andere Bewegung, genannt *udigrudi*, was in etwa der brasilianischen Betonung des englischen Begriffs *underground* entspricht, und die auch als „marginales Kino“ bezeichnet wurde. Während das Cinema Novo versuchte, ein breiteres Publikum zu erreichen, verlangte das „Novo Cinema Novo“, wie die *udigrudi*-Bewegung auch genannt wurde, nach einer Radikalisierung der Ästhetik des Hungers und lehnten die dominanten Codes für gut gemachtes Kino ab. (vgl. SCHULZE 2005: 44)

Als sich Anfang der 1970er Jahre die Repression durch die Militärdiktatur verschärfte, wurden Glauber Rochas Filme zensiert und er selbst, zusammen mit anderen Regisseuren des Cinema Novo, verfolgt. Daher blieb er nach der Premiere zu *Antonio das Mortes* in Cannes eine Weile in Europa und drehte seinen nächsten Film *Cabeças cortadas* in Spanien. Noch im selben Jahr realisierte er den Film *Der Leone has sept cabeças* in Brazzaville, Kongo und kehrte schließlich im November 1970 nach Brasilien zurück. (vgl. TEMPO GLAUBER 4: 13.12.2012, 18:08) In dieser Zeit stürzte das Cinema Novo bereits in eine „politically engendered crisis of creativity that reached its nadir in 1971-1972“ (JOHNSON / STAM 1995: 40). Von dieser kreativen Krise, bedingt durch ein „verändertes geistiges Klima“, sollte sich das Cinema Novo nicht mehr erholen (SCHULZE 2005: 44).

„Em 1971, sentindo que a ditadura se tornava cada vez mais violenta e ameaçadora para os intelectuais, com a tortura generalizando-se no governo Médici, Glauber considera que sua vida está em perigo” (GOMES 1997: 253). Mit seiner Reise nach New York noch im selben Jahr beginnt für Glauber Rocha ein fünf Jahre dauerndes Exil. Das Jahr 1972 verbringt Rocha in Kuba, wo er eng mit den Filmemachern des ICAIC zusammenarbeitet. In den darauffolgenden Jahren lebt er in Europa und pendelt zwischen Paris und Rom.

1976 kehrt der anerkannte Regisseur nach Brasilien zurück und dreht 1980 seinen letzten Film *A idade da terra*. 1981 stirbt Glauber Rocha mit nur 42 Jahren in Rio de Janeiro an Lungenkrebs.

2.2.1. *A estética da fome* – eine Ästhetik der Gewalt als Antwort auf postkoloniale Strukturen

A Eztetyka da fome, Glauber Rochas *Ästhetik des Hungers*, gilt als „das wohl bekannteste Manifest des Cinema Novo“ (SCHULZE 2005: 26). Der Text entstand im Zuge einer Retrospektive zum lateinamerikanischen Kino, organisiert vom Institut Columbianum in Genua, Italien; das vorgeschlagene Thema war „Cinema Novo e Cinema Mundial“, doch Glauber Rocha sah sich gezwungen, dieses umzuformulieren in: „o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo“ (ROCHA 1981: 28). Im Juli 1965 wurde das Manifest erstmals in der Zeitschrift *Revista Civilização Brasileira* publiziert, also ein Jahr nach dem Putsch durch das brasilianische Militär. Im Text ist ein Vertrauen auf einen möglichen Wandel spürbar, das wohl noch aus der Phase der Demokratisierung Brasiliens mitströmt (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 68). In der Einleitung zu Rochas Sammelband *Revolução do Cinema Novo* von 2004 beschreibt Ismail Xavier Glauber Rochas geopolitische Anschauung folgendermaßen:

É notável, em Glauber, o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito no processo) pela violência. Apoiado em Frantz Fanon, ele explicita tal sentimento em “Por uma estética da fome”, acentuando a demarcação dos lugares e o conflito estrutural que deriva da barreira econômico-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido. (XAVIER 2004: 21f)

In Frankreich wurde das Manifest in der Filmzeitschrift *Positif* veröffentlicht, unter dem französischen Titel *L'esthétique de la violence*, daher ist der Text mittlerweile unter beiden Titeln geläufig (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 68). Glauber Rochas Schreibstil ist provozierend, und er spricht neben den brasilianischen Filmemachern vor allem die internationale Gemeinschaft der Filmemacher und Filmkritiker, insbesondere die Europäer, an. (Im Gegensatz etwa zu Fernando Birris Manifest *Cine y subdesarrollo* von 1962, oder Octavio Getinos und Fernando Solanas Manifest *Hacia un tercer cine* von 1969, welche sich vorrangig an ein lateinamerikanisches Publikum richten.) Glauber Rocha beschuldigt die Europäer, zum Bestehen der Unterentwicklung in Lateinamerika beizutragen, da Veränderungen für Rocha nur möglich seien, wenn die künstlerischen und sozio-politischen Hierarchien aufgebrochen würden. „(...) Rocha's first manifesto dares to challenge those who are in power as well as attempting to inspire those who are not in power” (CHILDRESS 2009:108). Angelehnt an die Theorien des afro-karibischen Kolonialismuskritikers Frantz Fanon (vor allem an sein Werk *Os condenados da terra* von 1968), konstatiert Glauber Rocha, dass Brasilien bis zur Gegenwart eine Kolonie geblieben sei, mit dem Unterschied, dass die Formen der Dominanz subtiler geworden seien. Das internationale Problem Lateinamerikas sei, dass höchstens ein Wechsel der Kolonisatoren stattgefunden hätte, die unter dem Deckmantel der Befreiung neue Formen der Abhängigkeit einführten. Diese ökonomische und politische Situation habe zu philosophischer Schwäche geführt, daher bezeichnet Rocha den Hunger in Lateinamerika nicht nur als ein alarmierendes Symptom, sondern als den Nerv der lateinamerikanischen Gesellschaft. (vgl. ROCHA 1981: 29-30)

Daraus ergründet sich für Rocha die tragische Originalität des Cinema Novo gegenüber dem Weltkino: „nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA 1981: 30).

Rochas Ästhetik kontrastiert das Cinema Novo und dessen Protagonisten, „a galeria de famintos” mit dem “digestiven” Kino, welches er folgendermaßen definiert: „filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA 1981: 30). Und er führt weiter aus:

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, (nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA 1981: 30)

Er legt dar, dass das Elend Lateinamerikas vom „homem civilizado“, dem Europäer, nicht verstanden wird, da es von Lateinamerika auch nicht ehrlich kommuniziert wird. Daraus ergibt sich folgende Situation:

Até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político. (ROCHA 1981: 29)

Der Europäer sei an der brasilianischen Kunst nur soweit interessiert, als seine Nostalgie für den Primitivismus angesprochen werde. Für ihn sei das Elend ein „fremder, tropischer Surrealismus“, für den Brasilianer eine „nationale Schande“, das Cinema Novo aber verstehe den Hunger und versuche nicht, diesen in seinen Filmen zu vertuschen. „Sabemos nós (...) que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores“ (ROCHA 1981: 31). Daher könne nur eine „Kultur des Hungers“, die ihre eigene Struktur untergräbt, sich selbst qualitativ überwinden und die nobelste aller kulturellen Manifestationen sei die Gewalt. „Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo“ (ROCHA 1981: 31). Nur durch eine Ästhetik der Gewalt erkenne der Kolonisor die Stärke der von ihm ausgebeuteten Kultur. Diese Gewalt sei allerdings nicht von Hass gekennzeichnet, sondern von der Liebe, „um amor de ação e transformação“ (ROCHA 1981: 32).

Gegen Ende des Essays löst Glauber Rocha das Cinema Novo aus seinem spezifisch brasilianischen Rahmen und bezeichnet diese Form des Kinos als ein Phänomen aller kolonialisierten Völker:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão ao serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração. A integração do *cinema novo* depende da liberdade da América Latina. (ROCHA 1981: 32-33)

Er schließt sein Manifest mit einem Ausblick in die Zukunft, dass nicht ein Film, sondern vielmehr ein ganzer Komplex von Filmen der Öffentlichkeit letztendlich das Bewusstsein über die eigene Existenz bringen wird.

Zurückkommend auf das ursprünglich vorgeschlagene Thema seines Essays „Cinema Novo e Cinema Mundial“, konstatiert Rocha: „Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência” (ROCHA 1981: 32).

Zwar betont Glauber Rocha den internationalen Charakter und die Notwendigkeit des Cinema Novo, doch Randal Johnson sieht den wirklich wegweisenden Beitrag dieses Manifests darin, einen Stil einzufordern, der dem tatsächlichen Brasilien entspreche, nämlich eine soziale Thematik zusammen mit einer Produktionsstrategie in einer revolutionären Ästhetik zu artikulieren (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 68). Auch Ismail Xavier unterstreicht den Facettenreichtum und die Besonderheiten dieses relativ kurzen Manifests:

Não se trata apenas de fazer a defesa do teor social e político dos assuntos tratados nos filmes do *cinema novo*, mas de recorrer ao espaço semântico da fome para se referir à situação prática dos cineastas, marcar seu esforço de invenção formal a partir da carência de recursos, numa resposta mais lúcida à conjuntura histórica que incide sobre seu trabalho. Este é o marco decisivo da invenção de uma nova estética que, (...), passa a ter alcance universal, não porque minimize as particularidades locais mas, pelo contrário, porque faz do trato pertinente dessas particularidades a condição para fazer-se reconhecer sem paternalismo. (XAVIER 2004: 22)

2.3. Tomás Gutiérrez Alea und das ICAIC in Kuba

Tomás Gutiérrez Alea, seinen Freunden besser bekannt als Titón, wurde am 11. Dezember 1928 in Havanna, Kuba geboren. Er wuchs in einer bürgerlichen Familie auf, die politisch fortschrittlich eingestellt war, und studierte sieben Jahre lang Musik, bevor er 1948 auf Wunsch seines Vaters ein Jusstudium begann. Seine Interessen während des Studiums (bis 1951) tendierten eher zu politischen und kulturellen Anliegen, und so gründete Alea gemeinsam mit zwölf weiteren Studenten (darunter auch der zukünftige Kameramann und Dokumentarfilmregisseur Néstor Almendros, der Schriftsteller Guillermo Cabrera Infante und der künftige Direktor des ICAIC, Alfredo Guevara) die Bewegung *Nuestro Tiempo* – „a radical cultural society“ (CHANAN 2004:105). Diese kleine Gruppe gehörte dem studentischen Kulturverein an und wollte mittels Diskussionen, Manifesten und Filmvorführungen Kultur mit progressiver Politik verbinden. Der nordamerikanische Filmwissenschaftler und Kubaexperte Michael Chanan betont die zentrale Rolle von *Nuestro Tiempo* für die Kulturpolitik der kubanischen Kommunisten während der 1950er Jahre unter

der Diktatur Fulgencio Batistas. (vgl. CHANAN 2004: 105; SCHROEDER 2002: 1; ALEA 1985a: 05.10.2012, 16:43)

In die 1950er Jahre fielen auch die Universitätsreformbewegungen, und Alea setzte seine Unterschrift unter ein Manifest, welches nicht nur einen Plan für eine Universitätsreform beinhaltete, sondern auch einen Aufruf zum Anti-Imperialismus, zur nationalen Befreiung und zu einer Agrarreform (vgl. SCHROEDER 2002: 1).

Als Tomás Gutiérrez Alea 1951 sein Jusstudium an der Universität von Havanna abschloss, reiste er nach Rom, um dort am *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma* Film zu studieren. An dieser stark neorealistisch geprägten Filmschule trifft er unter anderem auf den Argentinier Fernando Birri sowie den Kubaner Julio García Espinosa, mit welchem er nach ihrer Rückkehr aus Europa den ersten neorealistischen Film Kubas, *El Mégano* (1955), drehte (ALEA 1985: 05.10.2012, 16:43; OSUNA 2003: 36). Der Film wurde nach seiner Ausstrahlung an der Universität in Havanna von Batistas Polizei beschlagnahmt und „became something of a cause célèbre“ (CHANAN 2004: 110).

Laut Paul A. Schroeder begann Aleas Karriere als Regisseur erst nach der Revolution, da es vor 1959 praktisch keine Filmindustrie in Kuba gab. So beschränkte sich Aleas Regiearbeit zwischen 1954 und 59 auf Wochenschauen und Werbungen (vgl. SCHROEDER 2002: 1). Auch Alea selbst schreibt in dem Artikel *No siempre fui cineasta*, der (1985) in der Zeitschrift *Cine Cubano* erschien:

Con el triunfo de la Revolución nos llega también la oportunidad de desarrollar todo aquello para lo que habíamos estado preparándonos durante largos años y que durante tanto tiempo habíamos intentado sin mucho éxito. (...) ahora nos encontrábamos con que se imponía como consecuencia lógica de la nueva realidad que estábamos viviendo la necesidad de expresarnos y de transmitir esa gran experiencia también a través del cine. No sólo haríamos películas sino al cabo de pocos años ya podríamos hablar de una cinematografía (...). (ALEA 1985: 05.10.2012, 16:43)

Mit dem Triumph der kubanischen Revolution am ersten Jänner 1959 sollte sich auch die Situation für junge kubanische Filmemacher schlagartig verändern. Unmittelbar nach der Machtübernahme durch das *ejército rebelde*, die Rebellenarmee, führt die neue Regierung unter Fidel Castro ein eigenes Kulturdepartement ein, um sowohl die Bildung als auch die Kultur zu fördern. Eine der Abteilungen war *Cine Rebelde*, welche García Espinosa leitete und die zwei Dokumentationen realisierte: *Esta tierra nuestra* (1959) von Tomás Gutiérrez Alea und *La vivienda* (1959) von Espinosa selbst (vgl. SCHROEDER 2002: 1-2). Bereits am

24. März 1959 wurde das das Filminstitut ICAIC unter der Leitung Alfredo Guevaras gegründet, und *Cine Rebelde* wurde zu einem Teil davon (vgl. BURTON 1997b: 124). Schroeder fügt an, dass das ICAIC zwar ein staatliches Organ war, allerdings bleibt es „for all practical purposes an independent organization (...). At the same time, however, the films produced by ICAIC always responded to the priorities of the state” (SCHROEDER 2002: 2-3). So ist zum Beispiel ein rasanter Anstieg an Dokumentarfilmen zu verzeichnen, die im Vergleich zu Spielfilmen für das ICAIC Priorität hatten. Schroeder nennt als Gründe zum Einen die niedrigeren Kosten, zum Anderen aber war sich das ICAIC bewusst darüber, dass Dokumentarfilme den Eindruck erwecken, die Realität direkter darzustellen und daher ein ideales Mittel waren, um das revolutionäre Bewusstsein der Massen zu steigern (vgl. SCHROEDER 2002: 3). Auch Julianne Burton betrachtet diese Entwicklung und erkennt die beiden ausschlaggebenden Faktoren:

(...) ICAIC has given priority to documentary over fictional subjects. Both economic and ideological factors motivate the preference. The economic motivations are obvious: when funds and equipment are limited, professional actors, elaborate scripts, costuming, and studio sets can be regarded as nonessentials. In a society which subscribes to the principles of Marxism-Leninism, it is believed fitting that creative activity be based on the confrontation with material reality. The impulse to document the euphoria of the rebel victory and popular response to the resulting social transformations brought aspiring filmmakers out into the streets. (BURTON 1997b: 126)

Dies erklärt, warum Tomás Gutiérrez Alea in über dreißig Jahren seines Filmschaffens nur zwölf Spielfilme realisierte. „It also means that the aesthetics, theory and practice of documentary filmmaking would influence (and be influenced by) Alea” (SCHROEDER 2002: 3). Tatsächlich drehte Alea kurz nach der Revolution und nach *Esta tierra nuestra* (1959) zwei weitere Dokumentarfilme, *Asamblea general* (1960), eine Reportage über eine Rede Fidels auf der *Plaza de la Revolución* und, zusammen mit dem anerkannten kubanischen Dokumentarfilmer Santiago Alvarez, *Muerte al invasor* (1961) über die Schweinebuchtinvasion (Teile dieser Doku verwendete Alea später in *Memorias del subdesarrollo*). In den Thematiken dieser Dokumentarfilme ist das Bestreben zu erkennen, die unglaublich erscheinende Realität und deren rasante Veränderung während der ersten Jahre nach der Revolution einzufangen. Julianne Burton schreibt dazu:

This attempt to record the first convulsive moments of revolutionary victory had a profound effect on artists who had previously conceived of filmmaking as above all a vehicle for personal expression. In their documentary apprenticeship, Cuban filmmakers came face to face with unimagined aspects of national life. Their newly found growth in awareness and social sensitivity is largely responsible for the intense dialectics between historical circumstance and individual response which informs fictional as well as documentary production in postrevolutionary Cuban cinema. (BURTON 1997b: 127)

Diese „intensive Dialektik zwischen historischen Umständen und der individuellen Antwort darauf“, färbte bei Tomás Gutiérrez Alea auch auf seine Spielfilme ab, wie man etwa an *Memorias del subdesarrollo* von 1967 erkennen kann, in dem Alea dokumentarisches Filmmaterial als wichtiges Element einbaute und Techniken aus der Dokumentarfilmtradition anwendete.

Julianne Burton erstellt in ihrer Analyse zum kubanischen Kino *Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years* eine Chronologie des ICAIC, dessen Entwicklung sie in vier Phasen unterteilt: 1959-1960, 1960-1969, 1970-1974 und 1975-1983. Für die vorliegende Arbeit sind vor allem die ersten zwei Phasen von Bedeutung, da sie Aufschluss darüber geben, in welchem kulturellen und soziopolitischen Klima der hier analysierte Film entstand. Die erste Phase, also das erste Jahr nach der Revolution, bezeichnet Burton als eine Zeit des „explosiven Optimismus“, die einen Zustrom an ausländischen Talenten bewirkte und der künstlerische Beginn für viele junge Kubaner war. Burton beschreibt die Einstellung der Regierung und des Volkes gegenüber künstlerischen und intellektuellen Tätigkeiten als „one of uncritical enthusiasm“ (BURTON 1997b: 132). Auch die Künstler waren der Euphorie verfallen und so charakterisiert Burton die ersten postrevolutionären Filme als „celebrative works“, die vor allem von dem Weg und dem Triumph der Rebellen handelten, wie zum Beispiel Aleas Film von 1960 *Historias de la Revolución*, oder von der Korruption und den Ungerechtigkeiten des gestürzten Regimes unter Batista.

Die zweite Phase, von 1960 bis 1969 beschreibt Burton als Phase, in der einerseits das Konzept der revolutionären Kunst und andererseits auch das des revolutionären Künstlers definiert wurde. Die erste Euphorie über den revolutionären Machtwechsel war verflogen und Kubas Bevölkerung war durch die Bedrohung der USA in der Kubakrise 1961 noch näher zusammengedrückt. „The concept of art as praxis and of the artist as militant participant rather than detached observer began to dominate“ (BURTON 1997b: 132). In dieser Phase drehte Tomás Gutiérrez Alea die Komödien *Las doce sillas* (1962) und *La muerte de un burócrata* (1966). Des Weiteren erwähnt Burton, dass nun weniger fremde ästhetische Einflüsse aufgenommen wurden, sondern künstlerische Inspirationen verstärkt in anderen lateinamerikanischen Nationen gesucht wurden. So bezeichnet Michael Chanan Aleas Film *Cumbite*, der 1964 erschien, als den letzten neorealistischen Film des ICAIC (vgl. CHANAN 2004: 157). Dennoch hinterließen die Einflüsse des Neorealismus in den frühen 60er Jahren,

sowie die der *Nouvelle vague* in der Mitte desselben Jahrzehnts ihre Spuren und verwandelten sich im Laufe der zweiten Phase in eine Ausgangspunkte für stilistische Experimente und einen typisch kubanischen Eklektizismus (vgl. BURTON 1997b: 131-132).

In diese Beschreibung fallen auch die Filme *Lucía* (1968) von Humberto Solás und *Memorias del subdesarrollo* von Tomás Gutiérrez Alea, den er ebenfalls 1968 fertigstellte und welchen der Filmwissenschaftler Alfonso J. García Osuna als „the zenith of Cuban film production in this decade“ (OSUNA 2003: 45) deklariert. Osuna bezeichnet die gesamte Dekade der 1960er Jahre als „Golden Age of Cuban cinema“ (OSUNA 2003: 45), aufgrund der verstärkten Suche nach „that genuine expression of Cubanness“ (OSUNA 2003: 45). Allerdings merkt Julianne Burton an, dass in dieser Zeit auch die Toleranz gegenüber der Interpretation von künstlerischer Freiheit und Verantwortung zu schwinden begann (vgl. BURTON 1997b: 132).

Die dritte Phase des ICAIC nach Burtons Chronologie, beginnt mit dem Jahr 1970, als die als besonders ertragreich angekündigte Zuckerrohrernte von zehn Millionen Tonnen trotz Beteiligung der Volksmassen bei der Ernte nicht erreicht wurde (vgl. BURTON 1997b: 133; vgl. SKIDMORE / SMITH 2005: 318-319). Die kubanische Filmindustrie war gezwungen, sich mit der steigenden Desillusionierung innerhalb der Bevölkerung, sowie mit der von der Revolution eingeschlagenen Richtung auseinanderzusetzen (vgl. OSUNA 2003: 45). Burton fasst die Phase zwischen 1970 und 74, als eine Zeit der erhöhten Partizipation der Massen (z.B.: Zuckerrohrernte) und der vermehrten Suche nach indigenen Kulturformen zusammen. Innerhalb des ICAIC stellt sie einen Rückgang der formalen Experimentierfreudigkeit fest, die in den 1960er Jahren ihren Höhepunkt erlebt hatte (vgl. BURTON 1997b: 133). „In short, the 1970s, tested ICAIC’s viability in difficult economic circumstances and a changing political reality“ (CHANAN 2004: 359). Alea realisiert in dieser Phase den Spielfilm *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), einen historischen Film über die Zeit der spanischen Inquisition im 17. Jahrhundert und präsentiert ihn ein Jahr später am XVI internationalen Filmfestival in Karlovy Vary (Karlsbad), in der ehemaligen Tschechoslowakei (vgl. ÉVORA 1996: 205).

Die vierte Phase in der Entwicklung des kubanischen Filminstituts ICAIC, von 1975 bis 1983, bezeichnet Julianne Burton als eine Periode der Institutionalisierung der Revolution (vgl. BURTON 1997b: 133). Diese begann zwar bereits ab 1970 mit dem ersten Kongress der

kommunistischen Partei Kubas, aber erreichte erst Mitte des Jahrzehnts den Kulturbereich (vgl. CHANAN 2004: 369). So wurde etwa ein nationales Kulturministerium eingerichtet (Alfredo Guevara, Direktor des ICAIC wurde einer von fünf Vizeministern), ein Akt, den sowohl Julianne Burton, als auch Michael Chanan als einen „symbolischen Verlust der privilegierten Autonomie, die das Institut seit seiner Gründung genossen hatte“, bezeichnen (vgl. BURTON 1997b: 133; CHANAN 2004: 370). Das ICAIC war sowohl von einer ökonomischen Neuorganisation, als auch von einer Neudefinierung betroffen, und so wurde die Struktur des Instituts komplexer. Es wurde versucht, ein neues Gehaltssystem einzuführen, wobei die Filmemacher für schnellere und billigere Dreharbeiten eine Art Bonus erhielten. Darunter sollte allerdings die Qualität nicht leiden – „it was an awkward balancing act“ (CHANAN 2004: 371). Burton fügt noch einen weiteren Aspekt hinzu, den die kubanischen Filmemacher des ICAIC auszubalancieren versuchten: ein Gleichgewicht zwischen kollektiven Anforderungen und dem persönlichen kreativen Ausdruck. Sie beschreibt, dass es kollektive Bewertungen der Filme gab und dass dabei besonders zwei Komponenten, die dem kreativen Prozess zugeschrieben wurden, maßgeblich waren: *Conciencia* (Bewusstsein, im Sinne einer soziopolitischen Wahrnehmung und einem Verantwortungssinn) und *subjetividad* (Subjektivität, im Sinne einer persönlichen künstlerischen Bewertung) (vgl. BURTON 1997b: 134). Alea selbst beschreibt diese Zeit kurz aber prägnant:

Hemos podido hacer cosas que antes nos estaban vedadas. Pero no ha sido fácil hacerlas porque es demasiado grande el salto que tenemos que dar entre la neocolonia -la pseudorrepública, el subdesarrollo- y el socialismo. Tenemos que inventarlo todo. Y eso lleva tiempo. Y es necesario estar inspirados... que no siempre lo estamos. (ALEA 1985a: 05.10.2012, 16:43)

Während dieser Zeit der Umstrukturierung des Filminstituts drehte Tomás Gutiérrez Alea den Dokumentarfilm *El arte del tabaco* (1974), den Paul A. Schroeder als „a visual collage of cigar boxes and fine tobaccos“ beschreibt (SCHROEDER 2002: 2). Des Weiteren realisiert er den Spielfilm *La última cena* (1976), welcher die Thematik der Sklaverei auf subtile und ironische Weise behandelt und nach Schroeder der erste kubanische Film war, der ein kommerzieller Erfolg außerhalb Kubas wurde, (vor allem durch seinen großen Anklang in Brasilien) (vgl. SCHROEDER 2002: 2). Die schwarze Tragikomödie *Los sobrevivientes* (1978) handelt von einer kubanischen gutbürgerlichen Familie, die sich in Folge der Revolution in ihrem Appartement einsperrt. 1980 veröffentlicht Alea *La dialéctica del*

espectador, ein theoretisches Werk über seine zwanzigjährige Filmtätigkeit, seine Intentionen und die filmische Umsetzung ebendieser.

1983 übernimmt Julio García Espinosa die Leitung des ICAIC und ersetzt damit nach über dreißig Jahren Alfredo Guevara. Im selben Jahr beendet Tomás Gutiérrez Alea den Film *Hasta cierto punto*, der den Prozess des Dokumentarfilms selbst dokumentiert. 1988 erscheint *Cartas del parque*, 1993 dreht er in Koproduktion mit Juan Carlos Tabío den Spielfilm *Fresa y chocolate*, den ersten kubanischen Spielfilm, der das Thema der Homosexualität direkt anspricht. Gleichzeitig war *Fresa y chocolate* der erste kubanische Film, der für den Academy Award nominiert war – international war der Film ein großer Erfolg (vgl. SCHROEDER 2002: 2). 1995 präsentiert Alea mit *Guantanamera* seine zweite Koproduktion mit Tabío und zugleich seinen letzten Film. Tomás Gutiérrez Alea stirbt am 17. April 1996 mit 68 Jahren an einem langjährigen Krebsleiden in Havanna. Er selbst fasst die Jahre seines Filmschaffens innerhalb der Revolution und seine Rolle darin in dem Artikel *No siempre fui cineasta* 1985 folgendermaßen zusammen:

El momento que nos ha tocado vivir, las dificultades que conlleva este proceso de transformación de nuestra sociedad, el reconocimiento de los obstáculos objetivos y la lucha, incesante, obsesiva, contra los obstáculos subjetivos, están en el centro de mi actividad como cineasta. Desde *Las doce sillas*, pasando por *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*, *Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena*, hasta *Los sobrevivientes*, el tema de la mentalidad burguesa o pequeño burguesa y su persistencia en medio de la revolución ha sido una constante. El tratamiento ha sido muy diverso de un filme a otro, pero en esencia se trata de la misma preocupación, la misma inquietud, afrontada desde diversos ángulos. (...) Mantenemos el principio revolucionario de que solamente se puede transformar la realidad -y consecuentemente uno mismo en medio de esa práctica- si se tiene una actitud crítica frente a la misma. (ALEA 1985a: 05.10.2012, 16:43)

2.3.1. *La dialéctica del espectador* – Film als Mitwirkung am revolutionären Projekt

In einem Interview mit der Filmwissenschaftlerin Julianne Burton von 1977, erwähnt Tomás Gutiérrez Alea auf die Frage nach seinen zukünftigen Plänen neben neuen Filmprojekten und der Ausbildung junger Filmemacher auch theoretische Vorhaben:

What I am also extremely interested in is to continue developing a level of theoretical activity. This is one of the things that most concerns us, because now, at this particular stage, we realize that we must dedicate much more attention to theoretical work, to formulating our concerns on a much more profound level. We have to analyze all that we have done in order to plan for the future with a greater awareness instead of leaving everything to spontaneous solutions, which is more or less what we have been doing up to now. I should clarify that our work was never totally improvised; there have always

been theoretical investigations, but never with the degree of discipline or insistence which we should now be able to achieve. (BURTON 1990a: 196)

Fünf Jahre später, 1982, erscheint das Produkt dieser theoretischen Arbeit zum kubanischen Kino: *La dialéctica del espectador*, eine Sammlung von sechs Essays zum Film inklusive Einleitung und Anhang. Paul A. Schroeder schreibt über Aleas Dialektik: „The book is part film history, part film theory and part manifesto” (SCHROEDER 2002: 50).

Bereits in der Einleitung definiert Alea seine Position gegenüber dem (kubanischen) Kino und formuliert dessen primäre Funktionen: „We understand what cinema’s social function should be in Cuba in these times: It should contribute in the most effective way possible to elevating viewer’s revolutionary consciousness (...) and it should also contribute to their enjoyment of life” (ALEA 1997a: 110).⁷ Die Filme des revolutionären Kubas sollten also zur selben Zeit das soziale Bewusstsein fördern und unterhalten, doch wie diese Funktionen sich ästhetisch manifestieren sollten, war Alea in seiner *Dialéctica* weniger wichtig als die Überlegung, wie sich eine Beziehung zwischen einem Film und dem Publikum herstellen ließe:

The expressive possibilities of the cinematic show are inexhaustible: to find them and produce them is a poet’s task. But on that point, for the time being, this analysis can go no further, for I am not focusing on film’s purely aesthetic aspects but, rather, trying to discover in the relation which film establishes over and over again between the show and the spectator, the laws which govern this relation and the possibilities within those laws for developing a socially productive cinema. (ALEA 1997a: 111)

Nach dieser Einleitung, welche Aleas Position und seine Ziele innerhalb seines kinematografischen Schaffens darlegt, lässt sich der Hauptteil seiner Dialektik grob in drei Teile einteilen, die jeweils zwei Essays beinhalten, „that say similar things in different ways“ (SCHROEDER 2002: 51). Die ersten beiden Essays geben einen kurzen Abriss zur Geschichte des Films und der Filmproduktion, daraufhin folgen im dritten und vierten Essay Überlegungen zur Beschaffenheit des Publikums, welches sich aus diesen historischen Entwicklungen herausgebildet hat. Dies führt den Regisseur im dritten Teil zur Formulierung

⁷ Erschienen 1982 in der spanischen Originalausgabe: ALEA, Tomás Gutiérrez (1982): *La dialéctica del espectador*, La Habana: UNEAC. Diese Version war für diese Arbeit leider nicht zugänglich, daher werden in Folge Zitate in englischer Übersetzung von Julia Lesage aus dem Sammelband von Michael T. Martin für die Analyse der ersten vier Essays übernommen: ALEA, Tomás Gutiérrez (1997a): „The Viewer’s Dialectic“, in: MARTIN, Michel T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 108-131. Das fünfte und sechste Essay der *dialéctica* wird aus der Onlineausgabe des Kinomagazins *Jump Cut*, 30 von 1985 zitiert, ebenfalls übersetzt von Julia Lesage.

möglicher Veränderungen; Veränderungen, die er mittels einer Dialektik zwischen dem Publikum und dem Film herbeiführen will. Die letzten beiden Essays stellen somit Theorien und Techniken zur Herstellung dieser dialektischen Beziehung vor. Im Anhang an Aleas theoretisches Werk findet sich eine eigene Analyse zu seinem Film *Memorias del subdesarrollo*, welche auch in der formalen Analyse der hier vorliegenden Arbeit hinzugezogen wurde, da sie die dialektische Filmtechnik an einem praktischen Beispiel erklärt. (vgl. SCHROEDER 2002:51)

Der erste Essay, „*Popular*” *Film and People’s Film*, beginnt mit der Frage, wie volksnah das Kino als die populärste Kunstform eigentlich ist. Alea beschreibt die kleinbürgerlichen, kapitalistischen Ursprünge des Kinos, welches sich schnell in eine profitable Industrie verwandelte. Die Investoren wollten ein möglichst heterogenes Publikum ansprechen, um die Filme überall zeigen zu können. Die europäische Avantgarde der 1920er Jahre habe zwar die filmischen Ausdrucksmöglichkeiten erforscht und maßgeblich erweitert, „but that was a vain attempt to rescue film from the vulgarity to which commercialism had condemned it. It could not put down roots“ (ALEA 1997a: 113). Dafür war der Einfluss des sowjetischen Kinos auf junge Filmemacher umso tiefer, welches den Film in ein Werkzeug verwandelte, um die Interessen, die Wünsche und Werte der Massen auszudrücken und die radikalen sozialen Entwicklungen zu unterstützen. Gegen Ende des zweiten Weltkriegs zeigte der italienische Neorealismus einen Weg zu einem authentisch populären Kino, gefolgt von einer neuen Welle in Frankreich (*Nouvelle vague*), „taking Brecht as their point of departure. Among them, Godard stands out as the great destroyer of bourgeois cinema. (...) He managed to make anti-bourgeois cinema but he could not make people’s cinema” (ALEA 1997a: 114). Dies führt Alea zu einer Differenzierung der Begriffe “popular cinema” und “people’s cinema”. Das Kinopublikum – in kapitalistischen Gesellschaften, aber auch zu großen Teilen in sozialistischen – wird von bestimmten Konventionen in der Filmsprache, von Formen und Genres beeinflusst, „which are those of bourgeois commercial filmmaking“ (ALEA 1997a: 114). Das „populäre Kino“ hat zwar Massenakzeptanz erreicht, aber für Alea gelten nicht bloß zahlenbezogene Kriterien für die Bedeutung eines populären Kinos im Sinne eines Volkskinos („people’s cinema“). Dieses Kino, das Kino des Volkes, hat für Alea ein ambitioniertes Ziel: „transforming reality and bettering humankind“ (ALEA 1997a: 115). (vgl. ALEA 1997a: 111-116)

Der zweite Essay, *From Film Show in its Purest Sense to the "Cinema of Ideas"*, betrachtet die Funktion von Filmen als Vermittler von Ideologien genauer. Nach einem kurzen Blick auf die Wochenschau als Nachrichtenformat, sowie den Dokumentarfilm, wendet sich Alea vor allem dem Spielfilmformat zu. Er widerlegt dabei die These, dass ein revolutionärer Film soziale Inhalte in einer attraktiven Form präsentieren muss, denn für Alea ist ein Film erst dann effektiv, wenn er dem Publikum hilft, von sich aus einige Aspekte der Realität zu entdecken, bzw. aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Wichtig ist hier, dass der Film nicht eine fixe Ideologie aufzwingt, sondern eine kritische Reflexion im Zuseher selbst auslöst. „To do this, film ought to appeal not only to emotion, but also to reason and intellect” (ALEA 1997a: 120). Aber dennoch bleibt ein Film in erster Linie “Show” und daher darf seine essentielle Funktion nicht vernachlässigt werden: ein Kinobesuch soll in erster Linie Vergnügen bereiten. (vgl. ALEA 1997a: 116-121)

Im dritten Essay, *Show and Reality: The Extraordinary and the Everyday*, schlägt Tomás Gutiérrez Alea vor, das filmische Attribut der Außergewöhnlichkeit zu nutzen, um dem Publikum Zusammenhänge der Realität näher zu bringen. Er führt aus, dass ein Film als Show bereits das Außergewöhnliche beinhaltet. „The artistic show inserts itself to the sphere of everyday reality (...) as an extraordinary moment, as a rupture” (ALEA 1997a: 123). Spielfilme etwa fangen Teile der Realität ein und ordnen diese neu an, sodass sich daraus eine fiktive Erzählung ergibt. Diese eingefangenen Fragmente der Realität erhalten somit eine neue, außergewöhnliche Bedeutung. Dies ist prinzipiell ein Vorgang, der jedem Spielfilm eigen ist, aber Alea fügt hinzu:

If we claim that the show, (...) what we call *fiction*, is introduced as a moment of rupture, of disturbance in the midst of daily reality, and in this sense opposes it and negates it, we must establish very clearly what this negation of reality ought to consist of so that it becomes socially productive. (ALEA 1997a: 123)

Aleas Absicht ist es, vom Film als außergewöhnlicher Moment eine Brücke zur Realität zu schlagen, damit das Publikum nach dem Kinobesuch in ebendiese Realität zurückkehrt und die neuen Theorien in seinem gewöhnlichen Alltag anwenden kann: „They should not return complacent, tranquil, empty, worn out and inert; rather, they should be stimulated and armed for practical action” (ALEA 1997a: 125). (vgl. ALEA 1997a: 121-125)

Dieses Zitat kündigt bereits den Inhalt des vierten Essays an, *The Contemplative and the Active Spectator*. Während einer Filmvorführung pendelt die Aufmerksamkeit des Zusehers

zwischen passiver Betrachtung und aktiver Teilnahme im Sinne von Interpretation des Filmgeschehens auf der Leinwand. Aleas Aufmerksamkeit richtet sich dabei weniger auf die historische und soziale Verortung des jeweiligen Publikums, sondern „on the peculiarities of the contemplated object, and how these can constitute a stimulus for unleashing in the viewers another kind of activity, a consequential action beyond the show” (ALEA 1997a: 126). Als Beispiel nennt Alea das “happy ending”, welches in Filmen aus kapitalistischen Gesellschaften schon beinahe obligat geworden sei, und bemängelt, dass das Publikum somit entlassen wird, ohne sich noch weitere Gedanken machen oder gar etwas verändern zu müssen, denn alles ist gut ausgegangen. Die Lösung sei auch nicht das Gegenteil, also nur noch tragische oder offene Enden zu gestalten, sondern Probleme in den Raum zu stellen und dem Publikum einen Weg aufzuzeigen, „into coming to what can be called a dialectical consciousness about reality“ (ALEA 1997a: 129). Ein Film sollte also nicht fertige Antworten präsentieren, dies fördere eine kontemplative Haltung, vielmehr sollte ein Film das Publikum dazu anregen, sich selbst auf die Suche nach Antworten zu machen. (vgl. ALEA 1997a: 125-129)

Nachdem Tomás Gutiérrez Alea nun den idealen Zuseher als aktiv teilnehmenden definiert hat, behandeln die letzten beiden Essays die Frage, wie man Filme für dieses aktive Publikum macht, und wie eine Dialektik zwischen den beiden herzustellen ist.

Im fünften Essay, *Identification and Distancing: Aristotle and Brecht*, schlägt Alea eine Theorie und Praxis vor, welche beide Strategien kombiniert, die aristotelische Identifizierung mit der fiktiven Figur und die Verfremdung nach Brecht, welche einen nicht emotional an die Figur herankommen lässt. Am Beispiel von *Tarzan*, erläutert Alea, dass der Mechanismus der Identifikation, der das Publikum mit Tarzan mitfühlen lässt, bereits so absolut angewendet wird, dass dem Publikum nur mehr die interpretative Möglichkeit bleibt, die „Guten“ von den „Bösen“ zu unterscheiden. Diese Art der Identifizierung hat Alea nicht im Sinne, allerdings fragt er sich, ob das andere Extrem eine Lösung sei: „Does this then mean that art, and specifically spectacle, ought to renounce feeling and emotion and all those resources that operate on this level, such as the resource of identification?“ Im nächsten Absatz folgt prompt die Antwort: “We know that not even Brecht himself, with his lucid, efficient and necessary emphasis on rationality, thought that” (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). Stattdessen propagiert Alea die Anwendung von Brechts Verfremdungseffekt, als Werkzeug um den Scharfsinn und die kritische Haltung des Publikums gegenüber dem Film zu steigern:

Some have understood this distancing effect as simply clamping down the emotional process being developed within the spectacle. But the issue is more complex. The emotional process ought to remain in such a way that it's broken off and obliges spectators to seek compensation, still in the emotional plane. The distancing effect ought to substitute for just any emotion the specific emotion of discovering something, of finding a truth that had been obscured before because of fitting into daily life. (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54)

Wie sich in der formalen Analyse des Films *Memorias del subdesarrollo* am Beispiel des Protagonisten Sergio zeigen wird (siehe Kapitel 3.3.6), bedeutet ein Bruch im Identifikationsprozess im Laufe des Filmes nicht unbedingt die emotionale Entfremdung. Zwar entfernt sich das Publikum während des Films emotional immer mehr vom Protagonisten, gleichzeitig aber identifiziert es sich zunehmend mit dieser neu entdeckten, kritischen Haltung (vgl. ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). Dieses kritische Bewusstsein will Alea hervorrufen, „by using *both* identification *and* alienation in a way that promotes the creation of a viewer's dialectic” (SCHROEDER 2002:54).

Der sechste Essay, *Rapture and Rupture: Eisenstein and Brecht*, ist das längste Essay der *Dialéctica del espectador*, „and in many ways the most important one” (SCHROEDER 2002: 54). Schroeder führt weiter aus, dass Alea an die Effektivität des Verfremdungseffekts von Brecht glaubt, im Sinne eines Bruches innerhalb des Identifikationsprozesses, und nicht eines Bruches mit der Identifizierung selbst (vgl. SCHROEDER 2002: 55).

And yet, the process described by Brecht (...) does not travel well in film, because film deals primarily with images, and images are better suited for communicating emotions, not the intellect. This essay is therefore an attempt to elaborate, starting with Eisenstein, a suitable equivalent of the estrangement effect for the medium of film. (SCHROEDER 2002:55)

Der Essay beginnt mit einem Vergleich zwischen dem sowjetischen Filmregisseur Sergeij Eisenstein und dem deutschen Dramatiker Bertolt Brecht, die beide 1898 geboren wurden und in den 1920er Jahren mit ihren frühen Werken, *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und der *Dreigroschenoper* (1928), bekannt wurden. „The important thing for both men was to advance the spectator's being armed with reason,” und, “both (...) depended, in their aesthetic searching, on dialectical materialism” (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). In der Dialektik zwischen Identifikation und Distanzierung betont Eisenstein die Identifikation, Brecht hingegen die Distanzierung: “while the one wants spectators committed emotionally to the spectacle, the other wants them to be separate, distant, analytical, and rational” (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). Es folgt eine Gegenüberstellung der beiden theoretischen Konzepte

hinter Eisensteins und Brechts Werken: Eisensteins *pathos* beschreibt eine so intensive Identifikation mit dem fiktiven Charakter, dass sich die Zuseher zunehmend von sich selbst entfernen, sich in jemand anderen – den Charakter auf der Leinwand – einfühlen und mit ihm erleben. Diese Ek-stasis, das Aus sich heraustreten, löst nach Eisenstein im Publikum Veränderungen aus. „And for Eisenstein, this change is produced – or at least originates – in an environment of feeling, in the emotional, in a state of ecstasy” (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). Bei Brecht hingegen betrifft die Verfremdung nicht den Zuseher selbst, sondern den fiktiven Charakter: „(...) It is opposite to what Eisenstein proposes in his «pathetic structure». With the distancing effect, Brecht tries to alienate (...) spectators, not from themselves, but from the characters (...) (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54). Alea bezeichnet Brecht und Eisenstein als “two poles in dialectical relation, opposed but interpenetrating”, und fügt an, wie sich die beiden im Laufe ihrer Karrieren aufeinander zu bewegten:

If, on one hand, Eisenstein goes from „image to feeling and from feeling to idea,“ Brecht goes one step more and lets us know that although feeling can stimulate reason, reason in turn purifies our feelings. Paradoxically Eisenstein, that most passionate man, directs his investigative labor towards the logic emotions at the same time that Brecht, apparently a colder personality and in any case more rigorous, is won over by the emotion of logic. (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54)

Auch wenn Alea zugeben muss, dass einige Aspekte der beiden Theorien sich gegenseitig ausschließen und daher nur sehr schwer miteinander zu verbinden wären, findet er doch einen Weg um aus Teilen der zwei Konzepte seine eigene Idee der Dialektik zum Publikum zu extrahieren:

The divergence between both can be logically surpassed only if we consider Eisenstein’s pathos and Brecht’s distanciation [sic] as two moments of the same dialectical process (rapture-rupture) within which each artist isolated and emphasized a different phase. (...) We can compare Brecht and Eisenstein’s points of view here to help clarify the process that happens during the phase of the spectacle/spectator relation, that is, at the moment of the fiction. The new rules under which relation is being produced not only permit the spectators’ spiritual enrichment and better understanding of reality on the basis of an aesthetic experience, but also facilitate a critical stance by the spectators toward the reality which includes them. Spectators will stop being that vis-à-vis reality and will face it not as something given but as a process the development of which they are involved in. (ALEA 1985b: 29.09.2012, 08:54)

3. Eine vergleichende Analyse der Filme *Terra em transe* (Glauber Rocha) und *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea)

Nach diesem umfassenden Einblick in die kontextuellen Hintergründe, vor welchem *Terra em transe* und *Memorias del subdesarrollo* entstanden, begiebt sich die vorliegende Analyse nun auf die Filmebene, um ausgerüstet mit dem eben vermittelten Vorwissen, auf die thematischen, strukturellen und ästhetischen Strategien der beiden Filmemacher im Detail einzugehen und mit möglichen zugrundeliegenden Intentionen zu verknüpfen. Zunächst soll durch einen kurzen Abriss über die beiden Filmhandlungen eine Idee von den Filmen als Gesamtwerk gegeben werden, welcher die Orientierung innerhalb der Filme in der nachfolgenden Analyse erleichtern soll.

3.1. Die Filme – kurz und prägnant

3.1.1. *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967)

Terra em Transe basiert auf dem Originaldrehbuch von Glauber Rocha, und erzählt die Geschichte des Dichters Paulo Martins (Jardel Filho) in einer Art Rückblende. Zu Beginn des Filmes, der zugleich dessen Ende ist, erinnert sich der tödlich verwundete Protagonist Paulo, nachdem er eine Polizeisperre durchbrochen hat und angeschossen wurde, in einer Art Delirium der Agonie an die vergangenen vier Jahre, die zu diesem tragischen Ende führen sollten.

Die darauffolgenden Flashbacks, die den Hauptteil des Filmes ausmachen, rekonstruieren Paulos politisch schwankenden Weg in dem fiktiven Land Eldorado. Zuerst löst er sich von seinem Protegé, dem Oligarchen Porfirio Diaz, um die Kampagne des linken Populisten Felipe Vieira, Gouverneur der Provinz Alecrim, zu unterstützen. Hier trifft er auf Sara, Vieiras treue Gehilfin und überzeugte Kommunistin, die sowohl seine Geliebte, als auch seine moralische Stütze wird. Desillusioniert durch Vieiras politische Kompromisse und seinen Mangel an moralischer Authentizität, wendet sich Paulo schließlich auch von Felipe Vieira ab und verliert sich als unpolitischer Lebemann eine Zeit lang in der berausenden Welt des

Medienmoguls Júlio Fuentes. Dieser lässt Paulo nicht bloß an den feuchtföhlichen und ausgelassenen Festen teilhaben, sondern überredet den frustrierten Dichter auch dazu, seinen ehemaligen Förderer Diaz in einer Fernsehreportage öffentlich zu denunzieren. Dies tut er allerdings nur, um den Verräter Paulo wiederum zu verraten, indem er sich im Anschluss selbst mit Diaz verbündet, um die Opposition gegen den aufstrebenden Populisten Vieira zu stärken. Sara gelingt es, den ohnmächtigen Poeten noch einmal zu überzeugen, sich Vieira anzuschließen, doch nachdem sich ein Staatsputsch von Seiten Diaz‘ ankündigt und Felipe Vieira sich weigert, das Volk zu den Waffen greifen zu lassen um eine Revolution herbei zu führen, greift Paulo, endgültig desillusioniert und verzweifelt, selbst zur Waffe und flieht aus der Stadt. Nachdem er eine Polizeisperre ungebremst durchbricht, wird er von einem der Polizisten angeschossen und tödlich verwundet. Damit führt er selbst seinen eigenen (höchst theatralischen) Tod herbei, welcher bereits den Ausgangspunkt des Filmes bildet und nun den kompositorischen Kreis endgültig schließt.

3.1.2. *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)

Der Film *Memorias del subdesarrollo* basiert auf dem gleichnamigen Roman von Edmundo Desnoes, und spielt zwischen zwei äußerst prekären Momenten der kubanischen Geschichte, nämlich der Schweinebuchtinvasion im April 1961 und der darauffolgenden Kubakrise im Oktober 1962. Vor diesem historischen Hintergrund wird der Protagonist Sergio Carmona (Sergio Corrieri), ein ehemaliger Ladenbesitzer und schriftstellerischer Dilettant, sowie sein Verhältnis zur kubanischen Revolution und den mit ihr einhergehenden Veränderungen portraitiert.

Sergio beschließt, im Gegensatz zu seiner Familie und seinen Freunden, trotz der Revolution und der bevorstehenden Verlust seiner Privilegien als Angehöriger der kubanischen Bourgeoisie, nicht das Land zu verlassen. Er will bleiben, um – von einer kritischen Neugier getrieben – die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen zu beobachten, und dies vielleicht auch in der Hoffnung, sich von seinem alten Ich befreien zu können. Alleine auf der Insel, lebt er von den Entschädigungszahlungen der Regierung für die Enteignung seiner ehemaligen Eigentumswohnungen und reflektiert sein bisheriges Leben, abgelöst von den schnellen Transformationen um ihn herum. Seine Erinnerungen in Form von Flashbacks

eröffnen den Zuschauern Fragmente seiner Vergangenheit, hauptsächlich seine Beziehungen zu Frauen, wie etwa zu seiner Ehefrau Laura (die Kuba ebenfalls den Rücken kehrte), oder Hanna, seiner Jugendliebe, die er als „seine einzig wahre Liebe“ bezeichnet. Durch Sergios Einstellung gegenüber Frauen wird auch seine Person selbst immer klarer erkennbar. So unterhält er im Laufe des Films eine Affäre mit Elena, einem Mädchen aus der Arbeiterklasse, und fantasiert über sexuelle Begegnungen mit seiner protestantischen Angestellten Noemi. Dieser Erzählungsstrang über das ziellose, gelangweilte Nichtstun des Protagonisten, inmitten eines geschichtlich so turbulenten Moments, welcher an sich schon fragmentarisch und unzusammenhängend gestaltet ist, wird zudem immer wieder von dokumentarischem und semidokumentarischem Filmmaterial (Filmsequenzen) unterbrochen. Scheinbar losgelöst, unstimmig und unwichtig, fungieren diese Sequenzen als eine Art Supratext, welcher die Einstellungen, Erfahrungen und Beurteilungen des Protagonisten in einen Kontext setzt. Während Sergio die Welt um sich herum voll Skepsis, Verwirrung und Selbstbezogenheit betrachtet, bieten die dokumentarischen Teile eine alternative, „objektivere“ Version der frühen Jahre der kubanischen Revolution.

3.2. Inhaltliche Analyse mit Kontextbezug

Auf inhaltlicher Ebene, wird zunächst eine kurze Betrachtung der Filmtitel vorgenommen, da diese bereits in komprimierter Form Einblicke in den gesamten Themenkomplex der Filme geben. Im Anschluss folgt eine ausführliche Analyse eines der zentralen Probleme, welche die Filme diskutieren, nämlich die Rolle der Intellektuellen in Zeiten der Krise und des Wandels.

3.2.1. Die Titel der Filme als komprimierte Darstellung des zentralen Problems

Die Titel der beiden Filme geben durch ihre komprimierte Form bereits erste Hinweise auf ihre thematische Ausrichtung und lassen Differenzen untereinander vermuten.

Terra em transe ist in der englischen Version sowohl als *Land in Anguish*, als auch als *Entranced Earth* zu finden, denn der portugiesische Begriff *transe* geht über die Bedeutung der Trance hinaus und kann auch als Angst, Gefahr, kritischer Augenblick oder eben als ein

bewusstseinsweiterter Zustand aufgefasst werden. Die Trance als alterierter Bewusstseinsgrad wird im brasilianischen Kontext stark mit bestimmten, afrobrasilianischen religiösen Praktiken assoziiert, wie etwa dem *candomblé*, dessen traditionelle Musik auch als Soundtrack den Beginn des Films unterlegt. (vgl. BURTON 1983: 2-3) Nach Robert Stam bedeutet im Portugiesischen der Begriff *transe*,

simultaneously (...) frenetic movement, personal delirium and collective hysteria. (...) The word *transe* itself conveys this paradoxical simultaneity of stasis and movement. (...) The film alternates distanced analysis with psychic explosions. Like Paulo, the spectator goes in and out of the *transe*. (JOHNSON 1995: 161)

Der brasilianische Filmtheoretiker Ismail Xavier erklärt in seinem Werk *Allegories of Underdevelopment*, dass die Metapher der Trance die nationale Krise charakterisiere. Er bezieht den Begriff *transe* auf das Stadium der Besessenheit, ein Zustand, der in *Terra em transe* ein gesamtes Land zu diesem historischen Zeitpunkt durchdringt (vgl. XAVIER 1999: 82; 87). Der politische Kampf ist also konzipiert als Moment der Trance, und so ist der gesamte Film geprägt “by the feeling of an all-embracing turmoil, as if hidden forces are leading the characters to the performance of a rite of passage, to a traumatic experience that will take the country to a new stage in this historical development” (XAVIER 1999: 87).

Tomás Gutiérrez Aleas Film *Memorias del subdesarrollo* scheint zwar unmittelbarer verständlich zu sein, allerdings erschließt sich die erweiterte Dimension des Titels erst im Laufe des Films selbst. Die Bedeutung des Konzepts der Unterentwicklung als empirischer sozio-ökonomischer Faktor verschiebt sich nämlich allmählich und wird auf intimere Bereiche wie etwa die menschliche Psychologie, Kultur, Moralvorstellungen oder Ideologien übertragen. (vgl. BURTON 1983: 3)

Fernando Pérez bringt diese Ausdehnung des Begriffs der Unterentwicklung in seiner Analyse über Aleas Film auf den Punkt:

What is considered underdevelopment changes necessarily with the point of reference: (...) He [Sergio] meticulously observes the external appearance and the typical reactions of the underdeveloped masses that surround him (...). Sergio's glance, keenly scrutinized by the camera, focuses all his attention on the moral side of underdevelopment, which is certainly what most disturbs him. (PÉREZ 1990: 229)

Gegen Ende des Films ist die Verschiebung des Begriffes endgültig vollzogen, und es scheint trotz der realen ökonomischen Unterentwicklung, Teil des Alltags dieser tropischen Insel,

deutlich, dass „the title of the film refers more pointedly to Sergio’s own moral and political underdevelopment“ (BURTON 1990b: 245).

Die Erinnerungen des bürgerlichen Intellektuellen Sergio sind also sowohl Erinnerungen an die Unterentwicklung seines Landes, als auch die „unterentwickelten“ Erinnerungen an sein Land, welches sich in rasendem Tempo verändert; die Trance des politisch engagierten Dichters Paulo entspricht der Trance seines Landes im Krisenzustand. Beide Titel sind demnach allegorische Personifizierungen, denn sie verbinden subjektive, persönliche Erfahrungen mit einem abstrakten Konzept. Allerdings geschieht dies auf gegensätzliche Weise, da in *Terra em transe* einer abstrakten Einheit – also einem Land, bzw. einer Nation – ein psychologischer Zustand zugeschrieben wird, während *Memorias del subdesarrollo* das unpersönliche, analytische Konzept der Unterentwicklung subjektiviert und auf innere Werte anwendet.

3.2.2. Der lateinamerikanische bürgerliche Intellektuelle und seine sich wandelnde Rolle in Zeiten ideologischer Umbrüche

Der uruguayische Schriftsteller und Kritiker Angel Rama versucht in seinem Werk *La ciudad letrada*, welches 1984, ein Jahr nach seinem Tod veröffentlicht wurde, eine Theorie zum lateinamerikanischen Intellektualismus zu formulieren. Der Autor untersucht den Wandel der Rolle des lateinamerikanischen Intellektuellen über einen Zeitraum von sechs Perioden: die Zeit der Eroberung, die Kolonialzeit, die frühen Republiken, die Phase der Modernisierung, die des populistischen Nationalismus und die Zeit der Revolutionen. Diese Perioden überlappen teilweise und verlaufen nicht immer in strikt chronologischer Abfolge. Angel Rama vertritt die These, dass die Intellektuellen sich während all dieser Veränderungen in politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bereichen angepasst haben, um ihren privilegierten Status – in Relation zur Mehrheitsbevölkerung – beizubehalten. Als Gruppe hatten die Intellektuellen traditionellerweise einen speziellen Zugang zur Macht, gleichzeitig waren sie aber auch abhängig vom Staat als Lebensgrundlage.

Mit Beginn des 20. Jahrhundert beginnt diese Abhängigkeit allmählich aufzubrechen, denn die großen Bildungskampagnen dieser Zeit ermöglichen die Herausbildung heimischer Lesermärkte, die teilweise groß genug waren, um manchen Schriftstellern eine gewisse

Unabhängigkeit vom Staat zu garantieren. An dieser Entwicklung war die Reformbewegung der Universitäten maßgeblich beteiligt, welche 1918 in Argentinien begann und sich rasch über ganz Lateinamerika ausbreitete. Mit diesen Veränderungen wandelte sich auch der Status der Intellektuellen und der Künstler, der nun zunehmend an ihr soziales Engagement gebunden war. Hier setzten Schriftsteller wie Pablo Neruda oder César Vallejo neue Maßstäbe, nicht nur wegen ihrer literarischen Qualität, sondern auch wegen ihrer progressiven politischen Ansichten.

In diesem neuen Kontext stellte die kubanische Revolution 1959 eine Herausforderung für die Intellektuellen dar. Nun ging es darum, ihren Worten auch Taten folgen zu lassen, ihre gesellschaftliche Rolle neu zu überdenken und Position zu beziehen – für, oder gegen die Revolution. Die politischen Ereignisse in Kuba Anfang der 1960er Jahre, also die Schweinebuchtinvasion bis hin zur Kubakrise, überzeugten die meisten lateinamerikanischen Intellektuellen, Kuba im Kampf gegen den Imperialismus moralisch zu unterstützen.

Dieser Prozess der zunehmenden Unabhängigkeit der Intellektuellen, der zu Beginn des Jahrhunderts vom Süden Lateinamerikas seinen Lauf nahm, kam ironischer Weise in Kuba nach der Revolution zu einem Ende und wurde in sein Gegenteil verwandelt. Kubanische Intellektuelle wurden langsam aber systematisch vom Staat entmündigt; durch bereits bestehende Institutionen wie die Universität von Havanna, oder durch neu geschaffene wie etwa das kubanische Filminstitut (ICAIC), die Union der Schriftsteller und Künstler oder der *Casa de las Américas*, einer Art kulturellen Vermittlungsstelle zur Förderung des panamerikanischen Dialoges durch Kongresse, Veröffentlichungen und Literaturwettbewerbe. Ein großer Unterschied zwischen der früheren Abhängigkeit der Intellektuellen vom Staat und dem kubanischen Intellektuellen, der sein Gehalt direkt vom Staat bezieht, ist die Idee, dass der Intellektuelle nicht mehr für eine privilegierte Elite arbeitet, sondern für die Massen. Dies tut er über weitgehend unabhängige staatliche Institutionen.

Vor allem zwei Aspekte machen die Situation Kubas einzigartig: Zum Einen das Ausmaß, in dem alle Bereiche der intellektuellen Tätigkeit auf das Ziel der Unterstützung der Revolution ausgerichtet wurden und zum Anderen der enorme Eindruck, den die kubanische Revolution auf Künstler und Intellektuelle in ganz Lateinamerika machte. Die Euphorie der ersten Jahre war allerdings nicht von Dauer, und so begannen kubanische Intellektuelle nach 1970 die zunehmende Kontrolle des Staates über immer mehr Bereiche des täglichen Lebens zu

hinterfragen. Ab 1980 verwandelt sich diese Infragestellung zunehmend in Desillusion, als tausende Intellektuelle, die für die Revolution gekämpft hatten, nun die Insel verlassen. (vgl. RAMA 1998)

3.2.3. Selbstreflexion im Film – Die Figur des Intellektuellen erobert die Leinwand

Sowohl Glauber Rocha als auch Tomás Gutiérrez Alea drehten die Filme *Terra em transe* und *Memorias del subdesarrollo* in einer Zeit, als sowohl Kubas als auch Brasiliens Gesellschaft an der Schwelle zu schnellen sozialen Veränderungen stand. Die beiden Filme handeln daher nicht zufällig von fiktiven Intellektuellen und Künstlern, die in einer Gesellschaft leben, welcher ein alles umfassender sozialer Wandel bevorsteht.

Terra em transe wurde zwei Jahre nach dem Militärputsch 1964 gedreht und spiegelt die Enttäuschung der linken Intellektuellen wider, nachdem alle Hoffnungen auf eine soziale Reform von der immer repressiver werdenden Militärherrschaft zunichte gemacht worden waren.

Memorias del subdesarrollo entstand acht Jahre nach der kubanischen Revolution und der darauffolgenden Einführung des nationalistisch-populistischen Regimes, welches sich bald als leninistisch-marxistisch deklarieren sollte und die mehrheitlich verhasste Diktatur Fulgencio Batistas ablöste. Vor diesem kontextuellen Hintergrund des ideologischen Wandels, versuchen beide Filme die Grenzen und Niederlagen der sozialen Mitwirkung durch das Volk und im Besonderen den Einsatz von Seiten der Künstler und Intellektuellen zu analysieren.

Nach Peter B. Schuhmann, setzte in Brasilien nach dem Militärputsch 1964 ein Prozess der kritischen Reflexion durch linke Intellektuelle und Kunstschaffende ein, die nun begannen sich mit sich selbst auseinanderzusetzen, mit ihren eigenen Widersprüchen und den Illusionen der Bourgeoisie (vgl. SCHUHMANN 1988: 27). „Die «Ästhetik des Hungers» wich einer «Ästhetik der Krise»“ (SCHUHMANN 1988: 27). Auch Ismail Xavier erkennt in dieser Periode Brasiliens ein vermehrtes Aufkommen von politischer und ästhetischer Kritik am Populismus vor 1964. Glauber Rocha erfasste in *Terra em Transe* den gesamten Problemkreis

und formulierte, neben einer Selbstanalyse des Intellektuellen, auf ästhetischer Ebene eine Reflexion über die Niederlage des revolutionären Projekts (vgl. XAVIER 1999: 23):

In his own audacious style, he, in this film, enhances the grotesque dimension of the political moment. (...) And Rocha's image of the people is the exasperated answer to the classical question: What really determined the failure in the struggle for changes? (XAVIER 1999: 23-24)

In seiner *Historiografia clássica do cinema brasileiro* erörtert der brasilianische Filmtheoretiker Jean Claude Bernadet die Figur des Intellektuellen im brasilianischen Kino und auch er setzt das Thema des Intellektuellen in einen direkten Zusammenhang mit dem ideologischen Wandel Brasiliens: „A partir de aproximadamente 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do Cinema Novo: o intelectual. Esse personagem não existia antes de 1964, pelo menos explicitamente tematizado” (BERNADET 1995: 151). Bernadet bezieht sich bei seiner Analyse auf drei brasilianische Filme, *O desafio* (1965) von Paulo César Saraceni, *Terra em transe* (1967) von Glauber Rocha und *Os inconfidentes* (1972) von Joaquim Pedro de Andrade. Er nennt als Gründe für das plötzliche Auftauchen dieser Figur in den Filmen des Cinema Novo zwei Faktoren: Zum Einen betraf die beginnende Repression nach der Machtübernahme durch das Militär auch die brasilianischen Künstler und Intellektuellen, zum Anderen bezeichnet er den Putsch als Ausgangspunkt für die Intellektuellen, ihre Positionen der 1950er und beginnenden 1960er Jahre neu zu überdenken. In dieser Zeit sah sich der Intellektuelle als „portador e produtor de consciência“ (BERNADET 1995: 151), als Konsequenz dieses Bewusstseins galt die soziale Tat, vor allem die revolutionäre soziale Tat, die es dem Intellektuellen zugleich ermöglichte, populär zu werden und sich von seiner privilegierten Klasse zu befreien. Diese Konzepte situieren die Künstler und Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft. Durch den Putsch gerieten diese Überzeugungen ins Wanken und entpuppten sich schließlich als Illusionen (vgl. BERNADET 1995: 151-152):

A relação intelectual – sociedade – povo – revolução vira incerta: o intelectual perdeu seu papel. (...) Os personagens representantes da intelectualidade brasileira derrotada são também metáforas dos próprios cineastas: estes questionam, por meio de seus personagens, a situação e o papel do cinema e dos cineastas. (BERNADET 1995: 152)

Die Filmemacher nutzen die Leinwand nun also vermehrt zur Selbstreflexion, interessant ist dabei, dass die filmischen Intellektuellen, die sich allesamt mit der Politik und ihrer persönlichen Desillusionierung herumschlagen, fast immer Dichter oder Schriftsteller sind. In

den Filmen verbittern die Protagonisten darüber, dass die Literatur ihre Macht im sozialen Gefüge verloren hat. Die Literatur als Metapher für das Kino zu sehen, liegt daher nahe, denn in der realen Situation Brasiliens hatte sich der Film im politischen Kampf und als Katalysator für soziale Veränderungen als erfolglose Waffe erwiesen. Glauber Rocha trifft in seinem Text *Tricontinental* von 1967, also dem gleichen Jahr, in dem auch *Terra em transe* in die Kinos kam, den Nagel auf den Kopf. In dem Essay, der eigentlich eine Hommage an den kürzlich zuvor ermordeten Che Guevara ist, drückt er seine Zweifel an der Macht der Worte aus:

Até 1964, abril, queda de Goulart, a maioria dos intelectuais acreditava na „revolução pela palavra“. A vanguarda política latino-americana é sempre desencandeada [sic] por intelectuais e aqui, com muita frequência, os poemas precedem os fuzis. (ROCHA 1981: 75)

Diese Enttäuschung über die Ohnmacht der Poesie angesichts der ausweglosen Situation bringt auch Rochas Protagonist Paulo Martins in *Terra em transe* zum Ausdruck, bevor er zur Waffe greift: „A poesia não tem sentido...palavras...as palavras são inúteis.“ (vgl. ROCHA 1967: 40‘50‘‘-41‘05‘‘)

Zur gleichen Zeit als Glauber Rocha *Terra em transe* dreht, arbeitet Tomás Gutiérrez Alea in Kuba an einem Film über eine andere Art der Krise eines lateinamerikanischen Intellektuellen. *Memorias del subdesarrollo* (1968) beleuchtet diese Figur in der Krise aus einer anderen kritischen und ästhetischen Perspektive, hier geht es um einen Intellektuellen, der auf Distanz zu seiner eigenen Gesellschaft bleiben will, die sich mitten im revolutionären Prozess befindet.

Die Situation der kubanischen Künstler und Intellektuellen nach der Revolution 1959 stellte Fidel Castro in seiner berühmten Rede *Palabras a los intelectuales* im Zuge des *Primer Congreso de Escritores y Artistas* im Juni 1961 programmatisch dar. Die Revolution sollte sich nicht auf wirtschaftliche und soziale Bereiche beschränken, sondern parallel dazu von einer Revolution auf kultureller Ebene begleitet werden. Castro spricht den Intellektuellen dabei ein großes Maß an Autonomie zu, wobei er anmerkt, dass die Einzigen, die die Grenzen der Revolution fürchten müssten, die Gegenrevolutionäre seien, selbst die nichtrevolutionären Intellektuellen hätten das Recht, sich innerhalb bestimmter Grenzen frei auszudrücken.

La Revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. Y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo; la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. (vgl. CASTRO 1961: 23.11.2012, 17:15)

Die Künstler sollten mit dem Volk kommunizieren können, und die Regierung würde das Volk dabei unterstützen, seinen kulturellen Zustand zu verbessern. Die staatliche Regulierung der kulturellen Elemente sichern Institutionen wie der CNC (*Consejo Nacional de Cultura*), oder das ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*). Auf diese Weise stand den kubanischen Künstlern und Intellektuellen zu Beginn der Revolution eine scheinbar große Freiheit in ihren jeweiligen Disziplinen zu, und die Regierung sicherte sich ihre Stellung als regulierendes Element ebendieser. Diese relative Freiheit war es auch (zusammen mit dem autonomen Charakter des ICAIC zu Beginn), die es Alea erlaubten, sein (selbst-)kritisches Werk zu schaffen.

Sein Protagonist in *Memorias del subdesarrollo*, Sergio Carmona, entspricht im Sinne von Castros Rede einem jener Intellektuellen, der weder ein Revolutionär noch ein Gegenrevolutionär ist, aber es stellt sich die Frage, ob innerhalb Kubas und des revolutionären Prozesses überhaupt eine Möglichkeit besteht, sich nicht zu positionieren, sich also einfach aus der Revolution heraus zu halten. Genau dies versucht Sergio in *Memorias*, nachdem er beschlossen hat, als einziger seiner Familie und Freunde auf Kuba zurück zu bleiben. Er beginnt, nachdem er seine Angehörigen am Flughafen verabschiedet hat und zurück in sein leeres Appartement kommt, seine Erinnerungen literarisch festzuhalten, allerdings schreibt er bloß eine Zeile, dieselbe, mit welcher auch der Roman von Edmundo Desnoes beginnt: „Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron“. In dem Moment als Sergio die Zeile auf der Schreibmaschine wechselt, schneidet das Bild und nur das Klappern der Tasten bleibt hörbar, während das Publikum gleichzeitig Sergios Gedankengänge über seine unerfüllten Ambitionen als Schriftsteller vernimmt. (vgl. ALEA 1968: 5‘13“-6‘45“) Dieses begonnene Tagebuch des Protagonisten wird nicht mehr wieder aufgenommen, vielmehr wird der Film selbst zur Aufzeichnung seiner Gedanken, ein Zusammenspiel von Erinnerungen an vergangene Zeiten und Beobachtungen aktueller Veränderungen um ihn herum. Seine Stimme, die der Vergangenheit und einer

„unterentwickelten“ Realität nachsinnt, ertönt dabei meist aus dem Off, als ob Sergio selbst nicht Teil ebendieser Realität wäre – bis diese schließlich doch über ihn hereinbricht. Allmählich begreift Sergio, dass ihn seine angenommene intellektuelle Überlegenheit daran hindert, die eigene subjektive Sicht auf die Realität aufzugeben, wie in einer Sequenz des Films deutlich wird, die Paul A. Schroeder als Wendepunkt für Sergios Bewusstsein und für den Film bezeichnet (vgl. SCHROEDER 2002: 41). Dies geschieht, nachdem Sergio einem runden Tisch zum Thema „Literatur und Unterentwicklung“ im *Salón de Actos* der *Casa de las Américas* beiwohnt. Die geladenen Gäste sind reale Schriftsteller und Intellektuelle – darunter auch Edmundo Desnoes, der Autor der Romanvorlage zu *Memorias del subdesarrollo*.

Während der Diskussion meldet sich Jack Gelber, ein amerikanischer Schriftsteller, der im Publikum nahe bei Sergio sitzt, zu Wort:

Could I ask a question in English? It's all right? Ah...ah...Why is it that if the Cuban Revolution is a total Revolution, they have to resort to an archaic form of discussion such as a round table, and treat us to an important discussion of issues that I am well informed about and most of the public here is well informed about, when there could be another, more revolutionary way to reach a whole audience like this?

Im Film löst Gelbers Frage Gelächter im Saal aus, doch Schroeder identifiziert diesen Kommentar als gesunde Warnung an die Intellektuellen nicht in der Theorie zu verharren, sondern sich der Komplexität der Realität direkt auf der Straße zu stellen. In der nächsten Einstellung sehen wir Sergio wie er diagonal eine verlassene Straße Havannas überquert, während die Kamera unaufhörlich an ihn heran zoomt, doch anstatt der Realität zu begegnen, versinkt er in tiefer Reflexion über das eben Gehörte, bis auch das Bild völlig verschwommen ist, was den inneren Zustand der Verwirrung durch filmische Sichtbarmachung noch verstärkt (vgl. SCHROEDER 2002: 40):

No entiendo nada. El Americano tiene razón. Las palabras se devoran las palabras y te dejan en las nubes o en la luna. A miles de millas de todo. Cómo se sale del subdesarrollo? Cada día creo que es más difícil. Lo marca todo. Todo. Y tú, que haces aquí abajo Sergio? Que significa todo esto? Tu no tienes nada que ver con esa gente. Estás solo. En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida. La gente no es consecuente. Pero tu recuerdas muchas cosas, recuerdas demasiado. Dónde está tu gente, tu trabajo, tu mujer? No eres nada...nada...estás muerto. Ahora empieza, Sergio, tu destrucción final. (vgl. ALEA 1968: 59'42"-65'16")

Ähnlich wie Paulo Martins in *Terra em transe*, ist hier auch bei Sergio Carmona ein Zweifel an der Wirkungskraft bloßer Worte auszumachen, die sich gegenseitig verschlingen und das

Individuum nicht näher an einen Sachverhalt heran bringen, sondern es im Gegenteil immer weiter davon entfernen. Was Sergio nun bleibt, ohne die Klasse, der er vor der Revolution angehörte, sind seine Erinnerungen. Diese sind mehr als eine reine Rekonstruktion der Vergangenheit, sie sind vielmehr zu verstehen als seine Dekonstruktion innerhalb der Erinnerung, die seine Wahrnehmungen des aktuellen Moments kontrastieren und Sergio das Gefühl geben, fernab jeder Zugehörigkeit zu sein, „en las nubes o en la luna. A miles de millas de todo“.

3.2.4. Die Figur des Intellektuellen – eine Anatomie der Krise

In einem Vergleich der zwei Filme, unter Berücksichtigung der beiden sich kontrastierenden sozio-politischen Situationen Kubas und Brasiliens Mitte der 1960er Jahre, lassen sich sowohl grundlegende Differenzen, als auch frappierende Ähnlichkeiten und Parallelen erkennen.

Julianne Burton analysiert in ihrem Vergleich der beiden hier untersuchten Filme einige klare Unterschiede, die sie durch den jeweiligen Entstehungskontext begründet. So definiert sie *Terra em transe* als eine essentiell pessimistische und selbstverurteilende Retrospektive, die eine Anatomie des desillusionierten, enttäuschten Intellektuellen erstellt, während *Memorias del subdesarrollo* die Anatomie eines entfremdeten Intellektuellen entwirft. Allerdings bietet der Film von Tomás Gutiérrez Alea neben dem Protagonisten als scheiterndes Individuum auch alternative Beispiele von Intellektuellen – welche im Übrigen keine fiktiven Personen sind, sondern reale Intellektuelle ihrer Zeit, unter anderem Alea selbst – und damit auch andere, mögliche Wege, um als Intellektueller an dem revolutionären Projekt mitzuarbeiten. Auf diese Art beschäftigt sich der Film mit etwaigen Einschränkungen der künstlerischen Freiheit und vor allem dem möglichen Ausmaß an künstlerischer und intellektueller Teilnahme und aktiver Mitwirkung im revolutionären Prozess. (vgl. BURTON 1983: 4-5) Gleichzeitig lassen sich in diesen zwei verschiedenen Darstellungen bestimmte Ähnlichkeiten und Überschneidungen herauskristallisieren. So haben wir es zum Beispiel in beiden Filmen mit Protagonisten zu tun, welche der intellektuellen bürgerlichen Schicht angehören. Beide stehen, zwar in unterschiedlicher Intensität, aber doch mit der Literatur in Verbindung, und beide werden in ihrer jeweiligen sich wandelnden Realität von der Macht der Worte

enttäuscht und zerbrechen schließlich an der allmählichen Desillusion über ihre eigene soziale Rolle.

Paulo Martins, der politisch engagierte Dichter, kämpft in *Terra em transe*, um sich aus den Schlingen und von den Verpflichtungen gegenüber den bourgeoisen Mächten zu befreien. Dies schafft er allerdings nur, indem er als Revolutionär scheitert und sich selbst tötet, um als Poet „o triunfo da beleza e da justiça“ auszurufen. (vgl. ROCHA 1967: 102‘50‘‘-102‘56‘‘ und 103‘38‘‘-103‘45‘‘) Sein Selbstmord wird somit zu einem Akt, welcher seine Poesie in Politik verwandelt, die daraus wiederum eine poetische Handlung macht. (vgl. FONSECA 2001: 27-28) Die Gewichtung dieser poetischen Politik oder politischen Poesie wird filmisch verstärkt durch die Wiederholung dieser Sequenz, die als Ausgangspunkt der Erinnerungen Paulo Martins auf die vorangegangenen Ereignisse fungiert und gleichzeitig die Konsequenz ebendieser Ereignisse darstellt.

Sergio Carmona zeigt in *Memorias del subdesarrollo* hingegen wenig Interesse an der Politik, er wird allerdings durch die kubanische Revolution dazu gezwungen, sich zu positionieren, da er als bourgeois Intellektueller in dieser neuen Gesellschaft seine Privilegien verliert. Sein Gefängnis ist nicht die Gesellschaft, die besonders in den frühen Jahren der Revolution noch sehr viel Spielraum offen ließ; es sind vielmehr seine eigenen bürgerlichen Werte, welche ihm den Weg zu einer klaren Positionierung oder gar zur aktiven Teilnahme an dieser Entwicklung versperren. So bleibt er alleine, distanziert und beobachtend inmitten einer kollektiven Erfahrung und verkriecht sich immer tiefer in seine Erinnerungen, an eine Welt, in der sein Platz noch gesichert war. (vgl. FONSECA 2001: 28)

3.3. Formale Analyse mit Fokus auf der dialektischen Methode

Nachdem dieses zentrale Thema und dessen Bezug zum jeweiligen Kontext der beiden Filmemacher in der inhaltlichen Analyse dargelegt wurden, richtet der folgende Abschnitt den Blick auf die formale Übersetzung dieser Ideen und Anliegen in eine kinematografische Sprache.

3.3.1. Die Collage und die Oper als strukturgebende Formen

Um ihren formal äußerst heterogen gestalteten Filmen eine Struktur und Kohärenz zu verleihen, bedienen sich beide Regisseure einer analogen künstlerischen Ausdrucksform außerhalb ihres eigenen Mediums. Bei Tomás Gutiérrez Alea ist das strukturierende Vorbild die Collage, bei Glauber Rocha dient dazu die Oper. (vgl. BURTON 1983: 7)

Formal betrachtet fügt Tomás Gutiérrez Alea in *Memorias del subdesarrollo* scheinbar zufällige Fragmente und Teile zusammen und reiht sie so aneinander, dass sie eine schlüssige Anordnung ergeben, wobei die zusammengesetzten Elemente stets eine gewisse Autonomie beibehalten. Somit erhält der Film seine Form als Collage.

Die einzelnen Fragmente dieser Collage bilden eine Vielzahl an unterschiedlichem Filmmaterial, wobei dieses sich zunächst grob in die Kategorien „Fiktion“ und „Dokumentation“ unterteilen lässt. Beide Kategorien weisen wiederum ein breites Spektrum an Materialien und Stilen auf. So bedient sich Alea innerhalb der Kategorie „Fiktion“ verschiedener Strömungen, wobei Bezüge zum *Second Cinema*, also europäischen Kinotraditionen (siehe Kap. 2.2.2.), deutlich auszumachen sind, insbesondere zum italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle vague* (vgl. SCHROEDER 2002: 24).

Der kunstvolle Einsatz des *Second Cinema* – Stils, muss nicht bedeuten, dass Alea dieselben Interessen verfolgte wie die Filmemacher ebendieser Strömung, die Nutzung bestimmter Techniken hatte, nach William Alexander, eher einen anderen Zweck:

Gutiérrez Alea has chosen to work within his own language structure – that of the middle-class intellectual – for he seeks an audience of such intellectuals, especially those who remain dangerous spectators of the Cuban Revolution. He hooks them with Second Cinema, a subtle film language that appeals to their sophistication, and through it enables to see themselves for what they are. Here then is one use of film language for empowerment, for changing some spectators into actors in the revolution, and for further isolating those who will not change. (ALEXANDER 1985: 47)

Die dokumentarischen Fragmente dienen dazu, Sergio in einen historischen Kontext einzubetten, und auch sie sind äußerst bunt durchmischt, sowohl stilistisch, als auch in ihrem Ursprung. Fast alle Arten von „Dokumenten“ werden eingesetzt, vom Foto-Essay, über

Auszüge aus den Fernsehnachrichten, Zeitungsausschnitte, ehemals zensuriertes Filmmaterial, Aufnahmen mit versteckter Kamera, etc., allerdings sind hier die Einflüsse weniger europäische, als vielmehr kubanische.⁸ Gleich an mehreren Stellen des Films werden Fotos und Sequenzen des kubanischen Dokumentaristen Santiago Alvarez eingefügt: als Sergio über den Hunger im vorrevolutionären Kuba und Lateinamerika überhaupt reflektiert, als er in Hemingways Haus über dessen treuen afro-kubanischen Diener nachdenkt, und als die russischen Touristen – ebenfalls in Hemingways ehemaliger Residenz – ein Fotoalbum durchblättern, welches Aufnahmen aus dem spanischen Bürgerkrieg enthält. Weiters wird Filmmaterial aus dem Fernsehen eingesetzt, wie zum Beispiel ein Auftritt Marilyn Monroes, amerikanische Soldaten auf dem Guantanamostützpunkt, eine Sequenz der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, bei der Menschen mit schwarzer Hautfarbe verprügelt werden (dies ist wiederum ursprüngliches Material aus *NOW!* (1965), einem Dokumentarfilm von Santiago Alvarez), und schließlich die Rede Fidel Castros, in der er Kubas Autonomie und den Widerstand gegen Kennedys nukleare Bedrohung noch einmal bekräftigt. An einer Stelle im Film fährt die Kamera eine gesamte Zeitungsseite ab, von der Schlagzeile, bis zum Comicstrip. Und zu guter Letzt enthält *Memorias del subdesarrollo* Sequenzen, wie etwa jene am José Martí Flughafen, im Schwimmbad des Riviera Hotels, im Hemingway Museum und vor allem in den Straßen von Havanna, die teilweise mit versteckter Kamera gedreht wurden und in denen sich die Schauspieler in den nicht inszenierten Hintergrund einbetten müssen, wobei die beiden Kategorien miteinander verschmelzen. (vgl. BURTON 1990b: 239)

All diese dokumentarischen Beispiele sind wiederum verwoben mit Sergios Fiktion, bzw. seiner subjektiven Realität, woraus sich eine Montage der Ideen ergibt, oder in Eisensteins Worten, eine „intellektuelle Montage“, wobei „an idea results from the collision of independent takes – takes which may in fact be opposed to each other“ (EISENSTEIN, zit. nach SCHROEDER 2002: 25). Durch das Anhäufen solcher kollidierender Takes im Laufe des gesamten Films entsteht die Wirkung einer Collage.

⁸ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der kubanischen Dokumentarfilmtradition, siehe: BURTON, Julianne (Hrsg.) (1990): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; Oder auch Kapitel 9 und 10 in: CHANAN, Michael: *Cuban Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Bereits zwei Jahre vor Beginn der Dreharbeiten an *Memorias de subdesarrollo* formulierte Tomás Gutiérrez Alea seine Vorstellungen über den formalen Aufbau des Films:

Not only in cinema, but also in literature, in painting, in music, language is developing towards ever greater atomization...a fragmentation that makes it the most appropriate vehicle of expression for the new rhythm in life...Today, Eisenstein's „intellectual montage“ is being developed starting from Resnais. That offers new resources to capture a reality that is elusive, complex, ever-changing, and to establish new relations...between the different aspects of that reality that is recorded directly by the camera. (ALEA, zit. nach SCHROEDER 2002: 25)

In einem Artikel in *Film Quarterly* von 1970, entwickelt der Filmtheoretiker Brian Henderson eine Unterscheidung zwischen Montage und Collage anhand einer Analyse des Films *Weekend* von Jean-Luc Godard. Er stellt fest, dass „the difference between montage and collage is a complex question“ (HENDERSON 1970/71: 5). Allerdings ist diese Unterscheidung für die Analyse von *Memorias del subdesarrollo* äußerst hilfreich:

Montage fragments reality in order to reconstitute it in highly organized, synthetic emotional and intellectual patterns. Collage does not do this, it collects or sticks its fragments together in a way that does not entirely overcome their fragmentation. It seeks to recover its fragments as fragments. In regard to overall form, it seeks to bring out the internal relations of its pieces, whereas montage imposes a set of relations upon them and indeed collects or creates its pieces to fill out a pre-existent plan. (HENDERSON 1970/71: 5)

So gesehen ist *Memorias* tatsächlich eine kinematografische Collage, nicht bloß in seiner Varietät, der Bandbreite des benutzten Materials, der eklektischen Technik, sondern ebenso in seinem Effekt, also in der Art, wie die Kombination des Fiktiven mit dem Dokumentarischen über die Summe ihrer beiden Teile hinausgeht und eben die von Henderson angesprochenen internen Beziehungen der jeweiligen Fragmente durch ihre Kollision mit anderen zum Vorschein kommen. Alea selbst bezeichnet den Film als eine Collage, in einer Sequenz innerhalb von *Memorias*, die aufgrund ihrer filmischen Qualität eine genauere Betrachtung verdient. Sergio trifft auf Elena und lädt sie in ein Restaurant ein, wo sie ihm von ihrem Wunsch erzählt, Schauspielerin zu werden, um verschiedenste Aspekte ihrer Persönlichkeit zu entwickeln, ohne für verrückt gehalten zu werden. Daraufhin erwidert Sergio:

Pero esos personajes del cine y del teatro son como discos rallados. Una actriz, lo único que hace es repetir miles de veces de memoria los mismos gestos y las mismas palabras y los mismos gestos y las mismas palabras y los mismos gestos y las mismas palabras...

Während Sergio noch den letzten Teil seines Satzes wiederholt, schneidet der Film zu Filmausschnitten von Hollywoodfilmen, in denen sich Frauen auskleiden oder Männern hingeben, wobei diese Ausschnitte schnell und abrupt wiederholt werden. Diese Szenen sind Ausschnitte, die aufgrund ihres sexuellen Inhalts von der Zensur des Batista-Regimes geschnitten worden und nun, nach der Revolution, wieder aufgetaucht waren. In der nächsten Einstellung sieht man Sergio und Elena in einem Vorführraum des ICAIC, gemeinsam mit Ramón Suárez (dem Kameramann von *Memorias del subdesarrollo*) und Tomás Gutiérrez Alea selbst. Wie Paul A. Schroeder feststellt, wird der Zuseher in diesem Moment selbst zu einem Teil der Erzählung, er betrachtet gemeinsam mit den Figuren des Films die oben erwähnten erotischen Filmausschnitte und wird somit vor eine Frage gestellt: Identifiziert er sich mit Sergios unproduktiver Distanziertheit oder aber mit Aleas kreativem Engagement innerhalb der Gesellschaft? (vgl. SCHROEDER 2002: 34) Im folgenden Dialog schafft Alea einen fließenden Übergang, um dem Publikum einen Schlüssel zum Verständnis des gesamten Films mit zu geben. Als Sergio ihn fragt, was er mit diesen Ausschnitten anfangen will, antwortet ihm Alea: „Pensamos meterlos en una película. Una película que sea como un collage, donde se pueda meter de todo.“ Als Sergio daraufhin einwendet, dass sie eine gewisse Bedeutung haben sollten, erwidert Alea: „Llega saliendo, tú verás.“ In diesem Moment begreift der Zuseher, dass er gerade im Begriff ist, eben diesen Film zu sehen, „un collage, donde se pueda meter de todo“. (ALEA 1968: 29‘05“-34‘35“)

Julianne Burton bezeichnet diese Sequenz aufgrund der hier angewendeten selbstreflexiven und selbstbewussten Technik als eine Art Wegkreuzung des Films, einen Höhepunkt an Humor und Virtuosität. Denn die Szene deckt zum einen Sergios kritisierbare oberflächliche Einstellung gegenüber der Sexualität auf, gleichzeitig nutzt Alea die Fähigkeit der Kamera, Handlungen zu verdoppeln, den Raum zu transzendieren und die Zeit zu ignorieren, womit die beiden Ebenen zwischen Fiktion und „dokumentarischer Wahrheit“, die im restlichen Film klarer voneinander getrennt bleiben, ineinander verschwimmen (vgl. BURTON 1990b: 241). Diese Resonanzen, die durch eine komplexe und facettenreiche Interaktion zwischen den dokumentarischen und fiktionalen Fragmenten entstehen, machen *Memorias del subdesarrollo* zu einer zum Denken anregenden fruchtbaren Collage.

Ismail Xavier beschreibt in der Einführung in sein Werk *Allegories of Underdevelopment*, mithilfe welcher Strategien brasilianische Filmemacher der 1960er Jahre eine allegorische Filmsprache entwickelten, um trotz der Repressionen der Militärdiktatur ihre Anliegen und Kritikpunkte einbringen zu können.

Auf der Ebene der visuellen Komposition eines Filmes spricht Xavier von einem modernen allegorischen Stil, welcher sich durch Diskontinuität, Collage, Fragmentierung oder andere Effekte, die durch sichtbare Montage entstehen, auszeichnet. Daneben kann eine Allegorie auch aus traditionellen Systemen geschaffen werden, wie etwa durch das Emblem, die Karikatur, oder eine Sammlung an Objekten, die eine „kosmische Ordnung“ schaffen, in welcher die Charaktere ihren Platz einnehmen. (vgl. XAVIER 1999: 19-20) Eine Auseinandersetzung mit der allegorischen Darstellung der Charaktere in *Terra em Transe* findet in Kapitel 3.3.2. statt, an dieser Stelle soll nur kurz darauf hingewiesen werden, dass die allegorischen Strategien in *Terra em Transe* zum Teil ebenfalls gewisse Merkmale einer Collage aufweisen. Wie etwa auf der Ebene der Mise-en-scène, „there is a graphic isolation of the elements put into relation, and this does not always mean that there is a «clear message» because the proper disjunction of the terms, as in the collage, may be a stratagem to enhance ambiguity and enigma“ (XAVIER 1999: 20).

Als Vorlage für eine formale Struktur bedient sich Glauber Rocha in seinem Film *Terra em Transe* jedoch einer anderen, nämlich der unrealistischsten aller Kunstformen: der Oper. Glauber Rocha selbst spricht voller Bewunderung über *Cinema-Opera* Filme, wie *Citizen Kane* von Orson Welles oder die Filme von Sergej Eisenstein (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 156). Den Soundtrack zu *Terra em Transe* bildet ebenfalls die Oper, mit Stücken von Verdi und dessen brasilianischem Gegenstück, Carlos Gomes. Aber auch das Spiel der Darsteller ist an den Stil der Oper angepasst: übertriebene Gesten und eine hochstilisierte Sprechweise überwiegen gegenüber natürlichem Verhalten. „Like opera, the film combines schematization of plot and amplification of gesture with passionate language“ (XAVIER 1999: 77). Dieser hohe Grad an Inszenierung und poetischer Intonation erzielt eine unnatürliche, teils pathetische Wirkung, was einerseits den bedeutungsgeladenen, allegorischen Charakter des Gesehenen verstärkt, andererseits die Identifizierung mit den Figuren und ein unmittelbares Verständnis der tieferliegenden Bedeutungsebenen erschwert. Der Zuseher wird herausgefordert, sich aktiv mit dem Film auseinanderzusetzen, diesen kritisch zu hinterfragen und zu interpretieren. Dies erfordert allerdings vorab bereits Vorkenntnisse oder eine

Auseinandersetzung sowohl mit dem historischen Kontext in dem der Film entstand, als auch mit der brasilianischen Kultur im Allgemeinen. Denn hinter dieser artifiziellen Darstellung, wo es normal erscheint, dass man sich in Gedichtform anspricht, liegt eine Welt der Symbole, Allegorien und Mehrdeutigkeiten, die der unbefangene (und nicht brasilianische) Zuseher nur sehr vereinzelt lesen und verstehen kann. Mit dem Wissen über die politische Situation und das repressive Klima in Brasilien zur Zeit der Entstehung des Films, erscheint es einleuchtend, warum Glauber Rocha auf eine anti-naturalistische Darstellungsweise zurückgreift. Ein gutes Beispiel dafür ist Paulos Tod, welcher den äußeren Rahmen für die Filmhandlung bildet. Seine Art zu sterben erinnert stark an die schier endlos hinausgezögerten Agonien der Welt der Oper, wo es normal ist, „[that] people die eloquently, interminably and in full voice“ (JOHNSON / STAM 1995: 156). In dieser letzten Phase des Films gibt es keinen Platz mehr für natürliche Reaktionen, so kümmern sich Paulo und Sara weder um Paulos Schusswunde, noch darum, Hilfe zu holen; all dies ist unwichtig, die Haltung der beiden Figuren ist wie in der Oper eine fatalistische: Die Handlung führt unausweichlich auf die Tragödie hin, und es gibt keinen anderen (Aus-)Weg. Wie um diese Referenz noch einmal zu unterstreichen, stößt der sterbende Protagonist zweimal hervor: „Eu preciso cantar!“ (ROCHA 1967: 7‘21‘‘-7‘30‘‘) *Terra em Transe* stellt somit seinen Abgesang dar, und es wird deutlich, dass es hier um etwas Höheres, universell Bedeutsameres geht als das individuelle Schicksal der zentralen Figur.

Bertolt Brecht beschreibt in seinen berühmten Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sein Bemühen, die Oper zeitgenössisch und demokratisch zu gestalten, und er stellt einen Vergleich zwischen dem epischen und dramatischen Theater an. Betrachtet man *Terra em Transe* unter diesen Gesichtspunkten, fällt der Film eindeutig in die epische Kategorie: Vorgänge werden eher mit einer gewissen erzählerischen Distanz mitgeteilt, als verkörpert. Auch der Zuseher wird weniger in die Handlung verwickelt, sondern verwandelt sich vielmehr in einen kritischen Beobachter, welcher die inneren Widersprüche der Charaktere aktiv aufdecken muss. (vgl. BRECHT 1967: 1009-1010)

Allerdings schafft Rocha über die Form der Oper einen weiteren Bezug, sodass sich Ambivalenz und Mehrdeutigkeit auf der formalen Ebene des Films weiterspinnen. Ismail Xavier stellt fest, dass, „some scenes explicitly associate opera with Diaz and the Eldorado aristocracy, and at the same time, opera sets the tone, expressing the heightened sense of revolt permeating the entire film“ (XAVIER 1999: 77). So tritt an bestimmten Momenten im

Film die Musik von Verdis *Othello* und Carlos Gomes' *O Guarani* in den Vordergrund, was den Einstellungen mit Diaz eine zusätzliche Konnotation verleiht. Diese Strategie lässt sich zum Beispiel in der Sequenz nach Paulos Fernsehreportage *Biografia de um Aventureiro* über Diaz feststellen, als dieser endgültig seine Beziehung zu Paulo beendet:

Here the amplification of gesture and the very tone of the dialogue between Paulo and Diaz produce estrangement, an effect intensified by the commentary brought by the musical pieces. The combination suggests that opera is akin to the pompous rituals of ornamental nationalism that functions as a mask of grandeur for an aristocracy hoping to conceal its own lack of tradition, identity, or heroic past (Eldorado-Brazil is not Italy; Carlos Gomes is not Verdi). (XAVIER 1999: 77)

Welche Konnotationen und emblematischen Funktionen die einzelnen Charaktere in den beiden Filmen innehaben und wie diese zum Tragen kommen, wollen wir uns im folgenden Kapitel genauer ansehen.

3.3.2. Die Charaktere – Symbolische Figuren auf dem politischen Schachbrett und Fragmente einer Persönlichkeit

Wie im vorangehenden Kapitel über die formale Struktur der beiden Filme bereits deutlich wurde, bildet die Oper für Glauber Rocha in *Terra em Transe* nicht allein das strukturierende Element für den gesamten Film, sondern ist gleichzeitig eng verbunden mit der Figur des rechten Politikers Porfirio Diaz. Der grundsätzlich allegorische Impuls in Rochas Film führt dazu, dass die einzelnen Charaktere zu Personifikationen oder Emblemen werden. *Terra em Transe* ist als Allegorie des rechten Militärputsches 1964 in Brasilien eine bewusste Reduktion des tatsächlichen politischen Prozesses. Ismail Xavier betont, dass die Vereinfachung essentiell für die eigentliche Intention des Filmes ist, da sie eine Personifizierung der grundlegenden Kräfte erlaubt, die in so einem Kampf vorhanden sind. Jeder Charakter beinhaltet somit viele Attribute und verkörpert verschiedene Teile einer Gesellschaft. Als Personifizierungen repräsentieren die Hauptfiguren Synthesen aus politischen Handlungen und psychologischen Inklinationen, allerdings verhindert, bzw. erschwert die schematische Natur der Figuren die Identifizierung der Zuseher mit ihnen. (vgl. XAVIER 1999: 78)

Der Protagonist **Paulo Martins** ist ein Emblem des linken lateinamerikanischen Künstlers und Intellektuellen. Er ist Journalist und Dichter und engagiert sich sozial, allerdings verdirbt

ihn dieselbe Machtgier wie die seiner politischen Führer, denen er dient und die er am Ende ablehnt. „Paulo represents the poet abroad in the world of class struggle and coups d'état“ (JOHNSON / STAM 1995: 152). **Porfirio Diaz**, dessen Namensgeber der mexikanische Diktator Porfirio Diaz ist, welcher Massaker an der indigenen Bevölkerung Mexikos anrichten ließ, ist somit ein „Prototyp des lateinamerikanischen Diktators“ (vgl. SCHULZE 2005: 73). Diaz repräsentiert nach Ismail Xavier die asketische, konservative und christliche Tradition. Er widmet sein Leben der Bewahrung Eldorados gegen die Dominanz durch das Volk. Diaz ist autoritär und mächtig und nutzt seine Rhetorik, um die Privilegien der Aristokratie zu verteidigen. Er ist die herrschende Klasse, er bewahrt Reinheit und Tradition und hält sich fern von der tropischen Natur – er lebt alleine in seinem prunkvollen Palast. (vgl. XAVIER 1999: 78) Da Diaz die imperialen Ursprünge Brasiliens in sich vereint, trägt er das Kreuz der portugiesischen Seefahrer und die schwarze Flagge der Inquisition, zwei kulturelle Symbole, die den historischen Ursprung der bürgerlichen Klasse in Brasilien kennzeichnen (vgl. JOHNSON 1995: 151). Für Paulo ist Diaz eine Art Vaterfigur und in gewissem Sinne ist er das auch für das gesamte Land. **Felipe Vieira** ist der typische lateinamerikanische *Caudillo*, ein ländlicher Populist, dessen Reformwillen eher von Verpflichtungen und Selbstinteressen geleitet wird als von Überzeugung und Beständigkeit. Ismail Xavier bezeichnet ihn innerhalb der politischen Landschaft Eldorados als „the agent of compromise, who tames the potential for revolt within the dominated classes“ (XAVIER 1999: 79). Für Paulo ist Felipe Vieira ein enttäuschender Vaterersatz, der in der Erfüllung der kollektiven Sehnsüchte versagt und die revolutionäre Chance verpasst. Randal Johnson bezeichnet die Figur des Felipe Vieira als einen politischen Typus, der Merkmale von bestimmten populistischen Führern Brasiliens in sich kombiniert. Die Beschreibung Vieiras als *Self-made*-Politiker erinnert an Jânio Quadros, während andere Merkmale sowohl von Miguel Arraes als auch Leonel Brizola (beide waren brasilianische Politiker zur Zeit Vargas‘) übernommen wurden. Wie João Goulart, ist Vieira ein *Gaúcho*, der von einem rechten Putsch abgelöst wird, und seine Rücktrittsrede erinnert an Getúlio Vargas‘ berühmten Suizidbrief, in dem er internationale Verschwörungen gegen sich andeutet. Auch Vieiras Entwicklung hin zur politischen Linken erinnert an Vargas‘ außergewöhnliche historische Verwandlung vom Kopf der Oligarchie zum nationalen Anführer der Arbeiter. (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 159) Der Medienmogul **Júlio Fuentes** repräsentiert die progressive Bourgeoisie, ist also das moderne Gesicht der herrschenden Klasse Eldorados. Er ist einerseits ein dynamischer Unternehmer, der die wichtigsten Fabriken und Minen des Landes besitzt und die kulturelle

Industrie kontrolliert, andererseits ist er aber auch ein zynischer Opportunist mit wechselnden Allianzen aus Mangel an politischem Interesse. Peter Schulze erkennt in der Figur des Júlio Fuentes Einflüsse von Medienmagnaten, wie etwa Assis Chateaubriand (dem Besitzer von *Diários Associados*), oder Júlio Mesquita (dem Besitzer der Tageszeitung *O Estado de São Paulo*), die beide den Militärputsch unterstützten (vgl. SCHULZE 2005: 74). **Sara**, Paulos Geliebte, ist die selbstbewusste und überzeugte politische Aktivistin. Robert Stam definiert sie als Repräsentantin der kommunistischen Partei, deren Strategie es war, populistische Politiker wie Felipe Vieira zu unterstützen, um eine bourgeoise Revolution zu forcieren, „which would logically precede an authentic proletarian one“ (JOHNSON / STAM 1995: 161). Rocha selbst beschreibt Sara im Interview mit Michel Ciment: “Ela é lúcida, mas é sempre comunista, sempre fiel à linha do Partido. (...) No fim Paulo é derrotado, ela o deixa; (...) ela continua a luta: é o único caráter «coerente» de *Terra em Transe*” (ROCHA 1981: 93). Ismail Xavier erinnert daran, dass Sara, „like the other personifications, (...) represents a rigid political face that functions as a kind of basic matrix encompassing other personal attributes” (XAVIER 1999: 79). Sie personifiziert Hoffnung, Durchhaltevermögen, Aufopferung und politische Militanz sowie Authentizität und Ausgeglichenheit (vgl. BURTON 1983: 7, XAVIER 1999: 79). Denn obwohl sie emotional in das Geschehen eingebunden ist, bleibt sie stets realistisch und versucht immer kontrolliert zu agieren. Für Paulo ist sie Beraterin, Beschützerin und Liebhaberin in einem, eine Figur des Gleichgewichts und Verständnisses. **Alvaro**, Paulos Freund und Arbeitskollege, vertritt eine weniger reife Position als Sara und zeigt eine oberflächlichere politische Überzeugung. Er repräsentiert die sentimentale Jugend, die sich innerhalb der Legalität für politische Reformen engagiert. Interessant ist, dass Alvaros Handlungen stets durch andere Charaktere erzählt werden, während er selbst visuell eher eine Randerscheinung ist. Seine einzige starke Szene ist sein angedeuteter Suizid gegen Ende des Films, welchen Ismail Xavier als Spiegel für Paulos freiwilligen Widerstand interpretiert (vgl. XAVIER 1999: 79). Die **EXPLINT** – deren Name eine Abkürzung für „Exploração Internacional“, also internationale Ausbeutung ist – ist kein Charakter, sondern eine allmächtige strukturierende Abwesenheit, die für multinationale Großkonzerne und ausländisches Kapital steht. Es gibt keinen physischen Beweis für ihre Präsenz in Eldorado oder für ihre Kontrolle über die Wirtschaft des Staates. Über ihren entscheidenden Einfluss in die politischen Prozesse erfährt der Zuseher lediglich durch erklärende Dialoge. Nichts passiert in Eldorado ohne die Absegnung von EXPLINT, den Putsch mit eingeschlossen. (vgl. XAVIER 1999: 79)

In *Terra em Transe* ist der Widerstreit der verschiedenen Stilelemente einerseits vor allem ein Mittel zur Entmystifizierung der beiden politischen Führer und andererseits Ausdruck der allgegenwärtigen *transe* in Eldorado. Dabei sind der Handlungsort und die Charaktere des Films allegorischer Natur (und entsprechen so einer typisch barocken Darstellungsweise). Das Land Eldorado und der dort stattfindende Militärputsch stehen zwar speziell für Brasilien, lassen sich aber auch auf eine Reihe anderer lateinamerikanischer Staaten beziehen. Die Filmfiguren sind Personifikationen, mit denen neben dem Verweis auf historische Personen auch soziale Kräfte dargestellt werden. (SCHULZE 2005: 73)

Memorias del subdesarrollo ist zwar in keiner Weise so allegorisierend angelegt wie Glauber Rochas *Terra em Transe*, dennoch nutzt Tomás Gutiérrez Alea eine ähnliche Technik der emblematischen Charakterisierung, um die Nebenfiguren darzustellen. Die Figuren sind nicht allein darauf reduziert, aber jede von Sergios Freund- und Bekanntschaften verkörpert unterschiedliche Komponenten seiner Persönlichkeit.

Durch die Technik der Collage präsentiert der Film verschiedene Fragmente aus Sergios Vergangenheit und Gegenwart. Diese Fragmente bilden den fiktionalen Teil der Erzählung und enthüllen gleichzeitig Sergios Charakter. „Sergio’s psychology is carefully grounded in history and material circumstance” (BURTON 1983: 7). Die einzelnen, manchmal widersprüchlichen Bestandteile Sergios Persönlichkeit werden durch die Menschen in seinem Leben verkörpert.

Vor allem die Frauen in Sergios Leben geben über Sergio Auskunft, denn jede von ihnen repräsentiert einen begonnenen Versuch von Sergio, sich in eine andere soziale Realität einzufügen. Mit Hanna hätte es die Realität eines Künstlers werden sollen. **Hanna** lernt der Zuseher nur durch Erinnerungen Sergios kennen, sie stammt aus einer Zeit vor der filmischen Gegenwart. Sie ist Sergios verflissene große Liebe, ein deutscher Flüchtling, die Sergio seit der Schulzeit umwarb, aber ihre Erwartungen an ihn, sich intellektuell zu entwickeln, konnte er letztendlich nicht erfüllen. Sie ging nach New York und Sergio wollte ihr nachfolgen um dort als Schriftsteller zu arbeiten, allerdings übernahm er das Möbelgeschäft seines Vaters und gab damit seine Beziehung zu Hanna auf. Bezeichnenderweise ist Hanna, die Unerreichbare, die ideale europäische Frau, mit blasser Haut und dünnem blondem Haar, „the real thing rather than the imitation“ (BURTON 1983: 8). **Laura**, Sergios Ehefrau, repräsentiert die Anglo-Saxonisierung, bzw. die nationale Entfremdung der kubanischen Bourgeoisie. Mit ihr taucht Sergio in die soziale Realität des Kleinbürgers ein, indem er sie vom kubanischen Mädchen in eine Frau von elegantem, künstlichem Äußeren verwandelt. Sie steht auch für die kubanische Elite, die das Land nach der Revolution verlässt, um den

gewohnten Luxus aufrecht erhalten zu können. Sie scheint allerdings vor Sergio ebenso zu fliehen wie vor der Revolution. **Elena**, die Sergio im Laufe des Films kennenlernt, ist ein Mädchen aus der Arbeiterklasse und repräsentiert somit die Volksmassen, in deren Interesse die Revolution vordergründig ausgefochten wurde, aber sie entspricht dennoch nicht der „neuen kubanischen Frau“. Sie träumt von einer Schauspielerkarriere und sehnt sich nach Luxusgütern aus den USA. Allerdings lässt sie sich nicht in die vorgefertigte Form pressen, in die Sergio sie einpassen möchte. Sie besitzt Vitalität, die Sergio als hoffnungslose Inkohärenz missinterpretiert, für ihn ein Symptom der kulturellen Unterentwicklung, jedoch durchschaut sie Sergio besser als er sie: „Yo creo que tu eres ni revolucionario ni gusano“, meint sie einmal beiläufig. Als Sergio sie fragt, was er dann sei, antwortet sie: „Nada. No eres nada.“ (vgl. ALEA 1968: 38‘40‘‘-39‘14‘‘) **Noemi**, Sergios Putzfrau, repräsentiert im Kontrast zu Elena das ländliche Proletariat (vgl. BURTON 1990b: 239). Ihr protestantischer Glaube und vor allem ihre Taufe dienen Sergio als Vorlage für erotische Fantasien mit ihr, allerdings gehen diese nicht über dem Bereich des Imaginativen hinaus, denn sexueller Kontakt mit ihr ist praktisch unmöglich, da sie seine Angestellte ist. Auch hindern Sergios Klasse, seine Angst und Trägheit ihn an jeglicher konkreter Annäherung. Durch sie wird auch Sergios vorrangig voyeuristische Einstellung gegenüber Frauen und Sexualität deutlich (vgl. BURTON 1983: 8). „Besides“, bemerkt Julianne Burton, „the disparity between the reality and his elaboration of it is always too great, as indicated by the contrast between her baptism ceremony as he eroticizes it in his imagination and the documented reality of the photographs she brings him“ (BURTON 1990b: 239). Paul A. Schroeder sieht in Noemi aber auch die Hoffnungen der Revolution repräsentiert, denn ihre Unschuld, symbolisiert durch die Taufe, assoziiert er mit den frühen Jahren der Revolution. Noemi ist für Sergio wie Kuba nach 1959, nach ihrer Taufe die Verkörperung von Hoffnung und der Möglichkeit eines Neubeginns für Sergio (vgl. SCHROEDER 2002: 61). **Pablo**, Sergios einziger männlicher Freund, repräsentiert Elemente von Sergios eigener Vergangenheit, die dieser jetzt ablehnt, wie etwa Engstirnigkeit, Talent zur Selbsttäuschung, Geschmacklosigkeit und Selbstgerechtigkeit und vor allem Verantwortungslosigkeit, indem er sich selbst als apolitisch beschreibt und somit von jeglicher Schuld freispricht (vgl. BURTON 1983: 8). Als Sergio ihn schließlich zum Flughafen begleitet, da auch Pablo in die USA emigriert, reflektiert er die Distanz, welche sich zwischen ihnen aufgebaut hat: „Yo era como él antes? Es posible...La revolución, aunque me destruya, es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra los cretinos como Pablo.“ Daraufhin wendet Sergio sich ab und verliert sich in der Menschenmenge,

während er sich endgültig von seinem Freund lossagt: „Es todo lo que yo no quiero ser.“ (vgl. ALEA 1968: 48‘27‘‘-49‘58‘‘)

Jede der vier Frauen enthüllt etwas anderes über Sergio, und jede bietet eine Gelegenheit, näher auszuführen, was Sergio mit „Unterentwicklung“ meint, und auch, was die Zuseher über dieses Konzept denken. Für den Protagonisten sind „Kultur“ und „Zivilisation“ Synonyme für ökonomischen und technischen Fortschritt. Er bevorzugt die kosmopolitischen Traditionen Europas und der USA und lehnt kubanische Kulturformen ab. Hanna ist die Frau seiner Träume, da sie zu dieser (fremden) Welt gehört; seine Frau Laura formt er in eine Imitation dieser um, sie verlässt ihn allerdings für eben diesen Komfort, den er ihr nahegebracht hat. Sergio bleibt in Kuba, aber er lässt Elena sofort fallen, nachdem sie sich nicht „entwickeln“ lässt, zumindest nicht nach seinen Vorstellungen. Paul A. Schroeder entdeckt in *Memorias del subdesarrollo*, gelesen als Tragödie, eine tragische Ironie: der (Anti-)Held ist ein Intellektueller, der den Schritt vom Individuum in das Kollektiv nicht bewältigt. Ein offensichtliches Beispiel für Sergios Unfähigkeit, über sich hinaus zu gehen, sieht er in dessen Beziehung zu Frauen. Von seiner ersten Liebe Hanna bis zu seinem letzten Objekt der Begierde, Noemi, tut Sergio niemals den entscheidenden Schritt, welcher ihn aus seinem Selbst hinaus in eine breitere soziale Realität versetzen würde. (vgl. SCHROEDER 2002: 61)

3.3.3. Die Inszenierung des Raumes als Weiterführung der Charaktere

Interessant ist, dass sich die Emblematisierung vor allem bei Glauber Rochas *Terra em Transe* auch auf die jeweilige Umgebung der Charaktere bezieht. Rocha nutzt die einzelnen Settings auf eine expressionistische Art, um die sozialen Rollen der Figuren klarer sichtbar zu machen.

Porfirio Diaz etwa, lebt in einem barocken Palast (welcher eigentlich das Opernhaus von Rio de Janeiro ist), in dem er meist vor prunkvollen Marmorstiegen und opulenten Innenräumen zu sehen ist. Ismail Xavier sieht in dem Palast gleichsam eine architektonische Projektion der inneren Verfassung von Diaz: „the remnant of a Christian, European culture adapted to the

tropics“ (XAVIER 1999: 80). Hervorzuheben ist auch, dass es keine einzige Außenaufnahme des Palastes gibt, was den Effekt der Isolation des Politikers noch verstärkt. **Felipe Vieira** lebt in einer Art Fazenda, was seinen Bezug zum Land betont. Sein Regierungspalast (für den die Villa Enrique Lages im Parque Lage in Rio de Janeiro genutzt wurde), und hier vor allem die große Dachterrasse, bieten eine Art Bühne für die sich überstürzenden politischen Ereignisse des Landes Eldorado. Dieser theatralische Raum ist umgeben von üppiger tropischer Vegetation, was das Gebäude von jeglichem urbanem Kontext ablöst. Der Medienmogul **Júlio Fuentes**, wird assoziiert mit geschlossenen Räumen, einem Nachtclub mit ausgelassener Stimmung und dem Dach eines enormen Fernsehturms, umgeben von dichtem Nebel und Fernsehantennen. Die Umgebung suggeriert hier Technologie und Fortschritt, der Nachtclub ermöglicht die Flucht in schnelle sinnliche Befriedigungen, und die Einstellungen in Innenräumen zeichnen sich durch ihre Schlichtheit und Geometrie aus, was einen Kontrast zu den Settings der beiden Politiker Diaz und Vieira erzeugt. **Paulo** ist nach Xavier „the only element allowed to move freely“ und bildet somit das Verbindungsglied zwischen diesen unvereinbaren Räumen, “that position the different agents within the rigid hierarchy of the allegorical representation“ (XAVIER 1999: 80). Paulos Appartement ist modern, ausgestattet mit Büchern und Kunstobjekten. Julianne Burton bemerkt hier, dass die Chiaroscuro-Beleuchtung und die Hervorhebung von Säulen und Barrieren durch die Kameraführung dem Raum trotz der vielen Fenster und genügend Lichteinfall eine einengende und bedrückende Atmosphäre verleihen (vgl. BURTON 1983: 8).

Sie bezeichnet Sergios Appartement in *Memorias del subdesarrollo* ebenfalls als emblematisch, allerdings auf eine subtilere Art und Weise. Der tote Vogel im goldenen Käfig, das Coverfoto von Brigitte Bardot, welches er vor Elenas Ankunft versteckt, die moderne Kunst und Touristensouvenirs sind nach Burton Zeugnisse einer gewissen Seichtigkeit seiner angemessenen Kultiviertheit. So kritisiert Sergio zum Beispiel nach dem Besuch im Hemingway Museum, dass alles dort von außerhalb Kubas stamme, ohne dabei die offensichtlichen Parallelen zu seinem eigenen (entnationalisierten) Raum zu erkennen. (vgl. BURTON 1983: 8) Schroeder bemerkt des Weiteren, dass Sergios Appartement zwei Teile aufweist; „Sergios Seite“ der Wohnung zeichnet sich durch Bücher, seine Schreibmaschine und Kunstobjekte aus, während „Lauras Seite“ angeräumt ist mit Kosmetik, Parfums und einigen zurückgelassenen Kleidungsstücken. Diese subtile Ausstattung des Appartements gibt bereits Hinweise darauf, dass die beiden Bewohner desselben Raumes nicht mehr viele

Gemeinsamkeiten haben. Die verstreuten Modemagazine, wie etwa die *Vogue*, oder *Harper's Bazar*, geben zusätzlich Aufschluss darüber, wohin die kubanische Bourgeoisie ihre Aufmerksamkeit gerichtet hatte – auf Vorbilder aus Europa und den USA. (vgl. SCHROEDER 2002: 29) Ein weiterer wichtiger Raum in *Memorias del subdesarrollo* ist die Stadt Havanna selbst, denn sie scheint sich im Laufe des Filmes stetig zu transformieren und repräsentiert entweder Paulos subjektive Projektionen und Erinnerungen, oder sie bildet einen klaren Kontrast dazu. In seinem Sequenzprotokoll analysiert Paul A. Schroeder acht „Streifzüge“ in die Stadt, und jedesmal präsentiert sich Havanna in einem neuen Licht. Von der Stadt der Märkte zur Stadt der Touristen, der Stadt des Vergnügens (als Sergio zum ersten Mal auf Elena trifft) und der Stadt der Erinnerungen (*Flash backs* an Sergios Jugend). Nach Sergios Wendepunkt, als er dem runden Tisch über Literatur und Unterentwicklung beiwohnt, beginnt auch Havanna sich – zumindest für den Protagonisten – immer weiter zu entfremden. So verwandelt sich die Stadt innerhalb acht dokumentarischer Sequenzen, die über den gesamten Film verteilt sind, von einer Stadt der verlorenen Liebe (*Flash backs* über Hanna) zunehmend bedrohlicher für Sergio, wie etwa in seinem sechsten Streifzug durch Havanna (nun die Stadt der Arbeiter), als Sergio als Einziger gegen die Marschrichtung eines Umzugs läuft. Dann wird Havanna zur Stadt der Nostalgie (als Sergio alte Familienfotos betrachtet). Schlussendlich erkennt Sergio die Stadt kaum wieder, da sie sich nun am Höhepunkt der Kubakrise in eine Stadt des Krieges verwandelt hat; eine Transformation, die Sergio zwar beobachtet hat, allerdings nicht voll erfassen kann. (vgl. SCHROEDER 2002: 26-27)

3.3.4. Kamerastil und Montage: Ein Bruch mit den Konventionen

Die *Mise-en-scène*, im Sinne der Bildgestaltung und Anordnung verschiedener Elemente innerhalb eines Frames, lässt sich nur künstlich vom Kamerastil trennen, der wiederum den Rahmen bestimmt, in dem die einzelnen Elemente zusammengefasst werden. (vgl. WULFF (o.J.): 04.01.2013, 15:55) Dennoch macht es in einer formalen Analyse Sinn, diese beiden Aspekte getrennt voneinander zu betrachten, da das Medium Film durch seine Simultaneität und Vielschichtigkeit gegenüber der textlichen Beschreibung zwar im Vorteil ist, allerdings nicht die Zeit lässt, um sich Aspekte in Ruhe und im Einzelnen zu betrachten. In den vorigen Kapiteln der formalen Analyse lag der Schwerpunkt eher auf der emblematischen Funktion

der Charaktere und auch des Raumes, welcher sie umgibt. Nun verlagert sich der Fokus auf den dialektischen Charakter der beiden Filme, der auf verschiedenen filmischen Ebenen anzutreffen ist. Die Dialektik im Publikum entsteht durch das Aufeinandertreffen von Widersprüchen und der Verbindung von Unverbindbarem, daher drehen sich beide Filme um ein Bündel von Dichotomien: Anziehung und Abstoßung, Identifizierung und Distanzierung, Subjektivität und Objektivität sowie Emotionalität und Didaktik (vgl. BURTON 1983: 9). „Enchantment and disenchantment in Rocharian terms; alienation and dealienation in the language of Gutierrez Alea” (BURTON 1983: 9-10). Ebendiese Dichotomien, ihr bewusstes Aufeinandertreffen und deren Wirkung im Zuseher, werden vor allem auf der Ebene der Kamera und der Montage (wozu ich sowohl den Schnitt, dessen Verbindung und den sich daraus ergebenden Rhythmus, als auch die audiovisuelle Komposition zähle) kunstvoll angewendet und sind für den Zuseher deutlich sicht- und spürbar. (vgl. HICKETHIER 2001: 144; 156-157) Hans Beller schreibt in der Einführung des *Handbuchs der Filmmontage*, dass „mit Filmmontage ganz abstrakt die Auswahl, Begrenzung und Anordnung der visuellen und akustischen Elemente eines Films gemeint [ist]“ (BELLER 1999: 1). Knut Hickethier definiert in seiner *Film- und Fernsehanalyse* die unterschiedlichen Bedeutungen von Schnitt und Montage:

Meint der Schnitt (>cutting<) die Begrenzung einer Einstellung, in dem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage (>editing<) verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen verschiedener Einstellungen zusammengeklebt werden. (HICKETHIER 2001: 144)

Während sich die konventionelle Art der Montage um die Herstellung einer Kontinuität durch das gekonnte Zusammenfügen einzelner Einstellungen bemüht, entwickelte Eisenstein das Konzept der Montage als Kollision. „Eisenstein betrachtet die Einstellungen dabei als eine Art von Zeichen, deren Fügung einen neuen Sinn produziert“ (HICKETHIER 2001: 157). Die Montage als Kollision beschreibt ein dynamisches Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen, wobei der Aufbau von Konflikten und Kontrasten in ein dialektisches Verhältnis zueinander gesetzt wird (vgl. WULFF (o.J.): 04.12.2013, 15:55).

Sowohl *Terra em transe* als auch *Memorias del subdesarrollo*, weisen ein äußerst heterogenes kinematographisches Vokabular auf, und Julianne Burton fügt an, dass „both films delight in exhibiting the conflict of their various cinematic styles“ (BURTON 1983: 9). Dieses Präsentieren des Konflikts, der durch die unterschiedlichen Techniken entsteht, ergibt nach

Robert Stam in Glauber Rochas Film *Terra em transe* einen ganz eigenen Effekt: „The film exhibits a conflict of cinematographic styles, so that the meaning partially emerges from the creative tension between diverse methods of filmic writing (JOHNSON / STAM 1995: 158-159). Julianne Burton erachtet diese Aussage von Robert Stam auch in Bezug auf *Memorias del subdesarrollo* für zutreffend, allerdings stellt sie einen grundlegenden Unterschied – zumindest auf der Ebene des Schnitts und des Tons – fest: Aleas Tendenz, disparate Elemente harmonisch miteinander zu verbinden, während Rocha die Dissonanz der Elemente bevorzugt (vgl. BURTON 1983: 9). Auch Peter Schulze bezeichnet „die kontrastreiche Gestaltung [als] charakteristisch für den Stil von Glauber Rocha. So zeichnet sich in den Filmen oft eine Polarität in der Darstellungsweise ab (...). Die Gegensätzlichkeit in der Gestaltung dient vor allem einer komplexen Rhythmisierung“ (SCHULZE 2005: 134). Er führt weiter aus:

In den Filmen Rochas manifestieren sich neben der kontrastreichen Gestaltung auch eine ausgeprägte Stilpluralität sowie vielfältige künstlerische und kulturelle Verweise. Die Einbeziehung diverser Stile dient der Verdeutlichung spezifischer Handlungsmomente. So werden die verschiedenen Stilelemente zum Teil gegeneinander eingesetzt, wobei die Brüche im Ton oftmals zur Aufdeckung sozialer Widersprüche führen, wie etwa in *Terra em Transe*. (SCHULZE 2005: 134)

Glauber Rocha selbst erklärt in einem Interview für die Filmzeitschrift *Positif* mit Michel Ciment die kontrastreiche Darstellungsweise in seinen Filmen:

Caio sempre num conflito e tento abrir um discurso crítico sobre a história. O *cinema político* é uma discussão sobre estes fatos. E acho que a montagem está ligada a esta acumulação de vários conflitos, ao mesmo tempo subjetivos e objetivos. Gosto muito de Faulkner, porque há sempre nele uma *acumulação simultânea e progressiva dos conflitos*. (ROCHA 1981: 92)

In Bezug auf die Stilpluralität sowie Bezüge auf andere Regisseure in seinen Filmen meint Rocha im selben Interview lakonisch: „isto é a antropofagia estética“ (ROCHA 1981: 92).

Auch *Memorias del subdesarrollo* entfaltet sein gesamtes Bedeutungsspektrum in der Beziehung zweier gegengesetzter Pole, da sich erst aus dem Widerspruch eine kritische Haltung gegenüber den Bildern entwickelt. Diese kontrastierende Darstellung bzw. die Präsentation desselben Ereignisses aus zwei entgegengesetzten Perspektiven bildet für Michael Chanan „a paradigm for the oblique montage and the narrative style of the film, which sets up many an enigma as it unfolds the surprise juxtaposition of some new scene of contrasting aspect“ (CHANAN 2004: 289-290). Paul A. Schroeder zitiert in seiner Monografie *Tomás Gutiérrez Alea – The Dialectics of a Filmmaker*, Nelson Rodríguez, der

für den Schnitt bei *Memorias del subdesarrollo* verantwortlich war. Im Vorfeld betont Schroeder die Bedeutung des Schnitts für einen Film wie *Memorias*: „since the success of the film depended on the degree to which it could create (mostly through editing) a dialectic between the protagonist’s individual subjectivity and the collective subjectivity of a society in the throes of radical transformation” (SCHROEDER 2002: 20). In einem Interview rekapituliert Nelson Rodríguez seine erste Zusammenarbeit mit Alea, sowie die schwierige Aufgabe, vor die er sich gestellt sah:

Titón comes up to me and says: “Look Nelson, I want to edit this film with you because this film has a lot of different forms in the mise-en-scene that need a fresh vision, a vision of a young person who’s up to date with this stuff, (...)” And in fact, the film did have a bit of everything, it had fiction, pure fiction, it had free-cinema, that is, hidden camera, a lot of material filmed that way, it had archive material, and it had reconstruction. And then all of that had to be mixed, and it had to be solid, unified. (RODRÍGUEZ, zit. nach SCHROEDER 2002: 20)

Auch Alea selbst betont in seiner eigenen Analyse über *Memorias del subdesarrollo* das Ziel der harmonischen Verbindung der einzelnen, sich teilweise kontrastierenden Fragmente:

Even those fragments which seem to be grafted on to the film because they come from somewhere else, because they belong to another dimension which seems to have nothing to do with the film’s dramatic or narrative development, even in the case of these fragments, which somehow retain their autonomy (...), once they have been incorporated into the film, they can no longer be understood in isolation, but rather in close relation to the rest of the piece, in the context in which they have been repositioned. (ALEA 1990: 208)

Im Folgenden soll nun dieses heterogene kinematographische Vokabular der beiden Regisseure auf der Ebene der Kameraführung und der Montage genauer untersucht werden. In Bezug auf den Kamerastil schreibt Julianne Burton in ihrer vergleichenden Analyse der beiden hier untersuchten Filme, dass beide Regisseure häufiger mit der Handkamera filmen als mit einer statischen Kamera (vgl. BURTON 1983: 9). Was heute nicht mehr unkonventionell für den Spielfilm ist, wurde zur Entstehungszeit tendenziell dem Dokumentarfilm, bzw. den noch jungen Strömungen des nordamerikanischen *direct cinema* (vgl. JONSON / STAM 1995: 159) und des französischen *cinéma vérité* zugeordnet (vgl. BURTON 1990b: 237). Burton unterstreicht in ihrer Analyse neben der ähnlichen Vorgehensweise die jeweils unterschiedlichen Intentionen der beiden Filmemacher:

Both filmmakers play with the infringement against these conventional „rules“. Rocha uses documentary style ironically, as a means of further theatricalizing action and character. Gutiérrez Alea uses documentary style and comment to contextualize, complement, contrast and comment upon the elements and especially the personalities of his fiction. (BURTON 1983: 9)

Die Ähnlichkeit zum Dokumentarfilm ergibt sich einerseits aus dem intensiven Gebrauch der Handkamera, des Weiteren bedienen sich aber beide Regisseure noch einer anderen Technik, die den fiktiven Charakter der Spielfilme durch das Hereinbrechen der Realität vermindert. Sowohl Tomás Gutiérrez Alea als auch Glauber Rocha nutzen reale Orte als Settings für ihren Film. Somit verläuft das eigentliche Spiel nur auf der vordergründigen Ebene der interagierenden Darsteller, die dahinterliegende Ebene, also die Umgebung, in der sich die Schauspieler aufhalten, ist teilweise eine natürliche, nicht inszenierte, eine Momentaufnahme der Realität.

Glauber Rocha beschreibt seine Intentionen und den Effekt der Handkamera und des Drehens in nicht-inszenierten Räumen im Interview mit Michel Ciment folgendermaßen:

O filme foi freqüentemente filmado com a câmara na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens. Procurei um tom documentário. Tudo o que pode parecer *imaginário* é de fato *verdadeiro*. Fui, por exemplo, consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos. Quando filmei o comício (...) mandei vir uma verdadeira escola de samba e botei Vieira no meio. (ROCHA 1981: 92)

An einer anderen Stelle im Laufe desselben Interviews schildert Rocha, was dann geschah:

(...) coloquei Vieira, o autor, no meio do povo, e eles pensaram que se tratava realmente de um comício político, que Vieira era mesmo um candidato. E mesmo nas cenas do interior, quando Vieira cumprimenta as pessoas da cidade, era como um comício político. Ele chegou e começou a fazer seu discurso, e nesse momento a polícia quis interromper a filmagem porque havia agitação, as pessoas queriam votar naquele homem (...). Eu aproveitei, filmamos ao vivo, bem rápido, num domingo à tarde. É a cena do início da campanha eleitoral de Vieira e tudo o que há nessa cena nasceu espontaneamente. (ROCHA 1981: 89-90; vgl. ROCHA 1967: 22'37''-25'25'')

Auch Tomás Gutiérrez Alea greift zu dieser Technik – das Drehen mit Handkamera (teilweise versteckt) in natürlichen Settings – und auch er betont den hohen Grad an Spontaneität, den sowohl das Filmteam als auch die Schauspieler mitbringen müssen, denn die Unmittelbarkeit der Realität im Hintergrund verlangt oft schnelle Entscheidungen und improvisierte Lösungen. Er beschreibt die so gefilmten Sequenzen „as the significant space in which the protagonist moves physically“ (ALEA 1990: 208). Bei *Memorias del subdesarrollo* sind dieser Raum und seine Natürlichkeit noch deutlicher, da die fiktive Erzählung des Films ja in einen realen historischen Moment eingebettet ist. Als Beispiele nennt Alea etwa den Maiaufmarsch, bei dem der Protagonist Sergio als einziger gegen die Bewegungsrichtung der Massen läuft, oder die Szene am Swimming Pool des Hotels Riviera, in der Sergio

vorbeigehende Frauen beobachtet und abschätzig kommentiert. (vgl. ALEA 1968: 73'10''-74'12''; vgl. ALEA 1968: 27'20''-28'26'') Dazu führt Alea weiter aus: "All those moments were filmed without prior preparation, either with a hidden camera or at least with a minimum interference possible in the normal, spontaneous course of the activity thus encountered" (ALEA 1990: 208). Im Interview mit Julianne Burton eröffnet Alea, dass die Szene während der Maidemonstration im ursprünglichen Drehbuch gar nicht vorgesehen war:

The scene is very significant, because Sergio is always heading in the other direction from everyone else. As an image it functions very well. The sequence was filmed almost coincidentally, and at Desnoes' suggestion, because we just happened to come across a group that was preparing for the May Day demonstration or some such celebration. It was his idea that we take advantage of that situation, and I think that it turned out very well because we were able to film it very spontaneously. We simply had the actor begin walking through that group of people. There were no extras involved. No preliminary preparations. (BURTON 1990a: 189)

Doch abgesehen von diesen Beispielen des unkonventionellen Kamerastils bzw. der Stilmischung entfaltet die Kamera als das Auge des Zusehers in beiden Filmen eine starke Autonomie. Sie scheint sich der Handlung nicht unterzuordnen, sondern diese ganz im Gegenteil sogar mitzugestalten, und an mancher Stelle scheint sie beinahe abgelenkt von der eigentlichen Handlung und vertieft in eine eigene Choreografie, „creating a tension between the mobility of the personages and that of the camera“ (JOHNSON / STAM 1995: 158).

Bei Glauber Rocha wird diese Präsenz der Kamera visuell noch verstärkt, immer wieder sind im Film Kameras zu sehen, welche die fiktiven politischen Ereignisse dokumentieren, und in einer Szene filmt ein Kameramann genau die Einstellung eines Toten, die das Publikum gerade zuvor im Film gesehen hat (vgl. BURTON 1983: 9; vgl. JOHNSON / STAM 1995: 158; vgl. ROCHA 1967: 83'38''-84'10'').

3.3.5. Die Kamera als Erzähler: ein Bruch mit der Identifikation

Beide Filmemacher spielen in ihren Filmen mit den Prozessen der Identifizierung und Distanzierung des Publikums in Bezug auf den Protagonisten. Dabei erzeugen sowohl Alea als auch Rocha diese Dialektik mit Hilfe des Kontrasts und des Konflikts. Es soll nun der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Kamera, als Erzählperspektive des Filmes

betrachtet, diese Prozesse unterstützen, also eine Identifizierung mit dem Hauptdarsteller fördern oder unterbinden kann.

Beide Regisseure visualisieren vor allem Differenzen zwischen der inneren Perspektive des Protagonisten und der äußeren Realität, Differenzen, welche den Zuseher stutzen lassen, denn sie stellen ihn in ihrer Widersprüchlichkeit vor einen Konflikt. Er muss sich mit der Differenz auseinandersetzen, ist zu aktivem Mitdenken gezwungen, da er sich sonst schnell selbst im Film verlieren könnte, gemeinsam mit Sergio Carmona und Paulo Martins. Auch hier nutzen Rocha und Alea wieder dieselben Mittel – Kontrast und Konflikt – auf unterschiedliche Arten, mit demselben Ziel, die Gesellschaft, die unmittelbare Realität (mit) zu verändern.

Im Fall von *Terra em transe* beschreibt Robert Stam eine grundlegende ästhetische Strategie, die das Publikum daran hindert, sich mit dem Protagonisten Paulo Martins zu identifizieren – „it’s refusal of the techniques of dramatic realism“ (JOHNSON / STAM 1995: 157). Er argumentiert, dass die realistische Plausibilität des Filmes dadurch noch weiter vermindert wird, dass die Handlung posthum erzählt wird. Bereits in der Rahmenhandlung – dem Staatsstreich, Paulos darauffolgender Flucht und schließlich seinem Tod – ist das Ende vorweggenommen, die Spannung des Films liegt also nicht im ungewissen Ausgang der Erzählung (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 157). Rocha selbst bezeichnet *Terra em transe* als „antidramático, é um filme que se destrói, com uma montagem a repetições“, und erklärt zuvor: “Em *Terra em Transe* a maior ambição que eu tinha era denunciar essas estruturas e paralelamente mostrar uma estrutura dramática em vias de se destruir” (ROCHA 1981: 86). Robert Stam schreibt dazu: “Glauber Rocha is less interested in the outcome of the conflict than in its «anatomy». The narrative is constantly derailed, deconstructed, re-elaborated. “The incidents of the film are exploded, analyzed into a play of political forces” (JOHNSON / STAM 1995: 157). Die Spannung des Films ist also nicht in seinem Handlungsverlauf zu finden, sie entsteht durch die Widersprüche, die sich zwischen der inneren Perspektive des Protagonisten und der Darstellung derselben Ereignisse aus einer auktorialen, bzw. externen Perspektive ergeben. So konstatiert Ismail Xavier: „the interior-exterior cleavage, (...), is essential in the structure of *Land in Anguish*“, und er analysiert im Laufe des Films “unmistakable forms of marking the contradiction between the poet’s action and his inner drive” (XAVIER 1999: 62). Ein wichtiger Faktor zur Darstellung dieser Kluft zwischen zwei Perspektiven ist die Kamera, denn sie bestimmt, was zu sehen ist und aus welchem Winkel das Publikum einen Blick in die fiktive Welt werfen darf. Nach Robert Stam ist „the world of

Terra em transe (...) one of spatio-temporal discontinuity” (JOHNSON / STAM 1995: 157). Die Kameraführung in *Terra em transe* prägt die emotionale Wirkung des Filmes maßgeblich, und eine ihrer Funktionen ist die Vermittlung eines Gefühls der Desorientierung. Daher gibt es in *Terra em transe* fast keine situierenden Einstellungen, die dem Publikum ermöglichen, Orte räumlich festzumachen und ihre zeitliche Distanz zueinander abzuschätzen. Die zitternden, teils schnellen Kamerabewegungen und durchaus ungewöhnlichen Winkel verstärken noch weiter die Orientierungslosigkeit. „We are given fragments that defy organization into a narrative whole. (...) we ourselves have to create spatiality and the temporality of the scene” (JOHNSON / STAM 1995: 157). Zum Beispiel finden sich in den Sequenzen, in welchen sich Paulo in das Nachtleben, in Alkohol und Orgien stürzt, keinerlei Hinweise oder Erklärungen für eine eindeutige räumliche und zeitliche Einteilung innerhalb der fiktiven Handlung.

Des Weiteren erzeugen die Kamera und die Rhythmisierung des Schnittes im Betrachter ein Gefühl der Diskontinuität. So bedient sich Rocha beispielsweise Techniken wie der Parallelmontage, extremen *jump cuts* sowie *double takes*, welche die unmittelbare Wirkung der Bilder intensivieren oder relativieren. In seinem Werk *Allegories of Underdevelopment* verweist Ismail Xavier auf Sergej Eisensteins Essay *A Course of Treatment* (1932) aus *Film Form*, Eisensteins Sammlung filmtheoretischer Texte. Darin spricht Eisenstein von der montierten Gegenüberstellung zweier Perspektiven: „the feverish race of thoughts“ und „the outer reality“ (EISENSTEIN, zit. nach XAVIER 1999: 62). Ein Beispiel dieses Bombardement mit Sinneseindrücken bildet die Schlusszene, eine Wiederholung des Beginns des Films. „Twice we follow the beginning of Paulo’s delirium after being shot. In both instances, his initial words and exterior actions are exactly the same. But the treatment of the event is significantly different” (XAVIER 1999: 64). Denn diesmal findet sich in der Fluchtsequenz Paulos, nachdem er angeschossen wurde eine Parallelmontage, in welcher die Machtergreifung von Porfirio Diaz in einer Königskrönung dargestellt wird, „bearing the emblems of absolute power“ (XAVIER 1999: 59). Die ersten Einschübe von Diaz sind für das Auge kaum erfassbar, erst allmählich verlängern sich die Einstellungen um einige Sekunden und ermöglichen die Betrachtung der Königskrönung, die ein barockes Tableau vivant darstellt. „The strange ceremony, juxtaposing all the basic elements of Eldorado courtly life as seen throughout the film, epitomizes the film’s allegorical imagery” (XAVIER 1999: 59). Doch nachdem beide Filmstränge nun deutbar sind, erscheint auf einmal Paulo selbst in den

Einstellungen der prunkvollen Machtergreifung von Diaz. (vgl. ROCHA 1967: 101'10-103'38'') Mit einem Mal wird die Aufteilung in zwei Ebenen, der subjektiven Sicht Paulos und tatsächliche Ereignisse praktisch unmöglich, denn wie Ismail Xavier deutlich macht:

(...) In a first approach, the events in Diaz's palace seem to be purely products of the poet's imagination. The ceremony cannot be a recollection because it could not have occurred before Vieira's resignation. The coronation celebrates and consolidates a political definition implying a set of events that include Paulo's own death. In terms of his agony, it is a future event or, at least, a "fact" he could not experience directly. If the coronation forms part of his delirium, it must be taken as something generated by his agonized mind. (XAVIER 1999: 65)

Xavier folgert daraus, dass die Krönung, welche einerseits eine Vorstellung aus Paulos verwirrtem Geisteszustand ist, gleichzeitig auch als politische Tatsache in Eldorado gesehen werden muss. Er spricht von einer gegenseitigen Kontaminierung der beiden Erzählstränge und zieht daraus den folgenden Schluss:

In the search for the formal principle governing the work of narration in *Land in Anguish*, we must abandon all hypotheses that consign Paulo's inner thought and the outer reality to clearly separate narrative levels. They are distinguished one from the other, but they partially overlap. (XAVIER 1999: 66)

Neben der eben angeführten Rahmenhandlung, die die längste Repetition im Film darstellt, erwähnt Ismail Xavier als weiteres Beispiel die Sequenz, als der populistische Politiker Felipe Vieira im Zuge seiner Wahlkampagne auf das Volk trifft und ihm Zugeständnisse macht (vgl. XAVIER 1999: 63; vgl. ROCHA 1967: 22'37''-26'56''). Als er als gewählter Gouverneur wiederkommt, sind seine Sanftmut und seine väterliche Art verschwunden. Stattdessen begleitet ihn eine Gruppe Polizisten, die die Menschen zurückdrängen. Der verzweifelte Wortführer der Bauern wird im Zuge dieser Auseinandersetzung ermordet. Später ist Paulo mit Sara in seinem Appartement, und ihre Unterhaltung dreht sich um das Aufeinandertreffen von Vieira und seinen Leuten mit den Bauern. Man erfährt, dass der Gouverneur seine Versprechungen an das Volk nicht gehalten hat, da getroffene Übereinkünfte mit den Landbesitzern wichtiger waren. Aus moralischem Protest heraus sagte sich Paulo daraufhin von Vieira los. Während Paulo in seiner Wohnung auf und ab geht und auf Vieira bezogen vor sich hin murmelt: „Vai reprimir os agitadores, vai reprimir os agitadores...“, nähert sich die Kamera ihm, und plötzlich wird ein Bild eingespielt, welches wieder die Bauern zeigt, die zurückgedrängt werden, allerdings ist es diesmal nicht die Polizei, sondern Paulo selbst, der mit weit ausgestreckten Armen und mit dem Rücken zur Kamera gewandt die Menge

kontrolliert. „He controls their anger at the governor’s treason and at the assassination of their principal leader” (XAVIER 1999: 63). Bereits in den vorigen Szenen begegnet Paulo, der eigentlich für das Volk eintritt, ebendiesem Volk mit einer gewissen Feindseligkeit. Als Begründung sagt er später zu Sara: „Queria provar que ele era covarde e servil.“ Der nächste Einschub zeigt den ermordeten Wortführer der Bauern, seine Frau, die sich über den leblosen Körper geworfen hat, blickt auf einmal direkt in die Kamera und stößt hervor: „O culpado é o senhor, doutor Paulo! O culpado é o senhor!“ (vgl. ROCHA 1967: 27’25“-33’04 und 37’00“-37’45“) Das Publikum bleibt während dem gesamten Vor und Zurück dieser Sequenz im Unklaren darüber, ob die in der Nacherzählung eingeschobenen Bilder den realen Ereignissen entsprechen, oder ob sie doch eine Darstellung von Paulos schuldgeplagter Vorstellung sind. „Whatever the answer“, resümiert Ismail Xavier, „the voiced accusation addressed to Vieira is reflected back on himself. His words to Sara acquire a new meaning when confronted with the interpolation, revealing, once again, (...) Paulo’s contradictions” (XAVIER 1999: 63-64).

In diesen Beispielen bricht Glauber Rocha mithilfe der *double takes* mit der linearen Zeitfolge der Erzählung. Die filmische Kontinuität wird somit gewaltsam auseinandergerissen. Diese Formen der ästhetischen Gewalt finden sich auf allen formalen Ebenen des Films wieder, wie zum Beispiel im Soundtrack. Hier werden Bild und dazu gehörender Ton oft entkoppelt und widersprüchlich eingesetzt. Zum Beispiel wird in einer Szene mit einem Maschinengewehr geschossen, aber es ist nichts zu hören. Dennoch verstummen die Menschen sofort, so als ob sie die Schüsse sehr wohl gehört hätten. (vgl. ROCHA 1967: 80’25’’-80’37’’) Allgemein stellt Robert Stam in seiner Analyse des Films fest: „Guns are omnipresent but they are never coordinated with their sounds” (JOHNSON / STAM 1995: 158). Die Gewalt ist zwar spür- und hörbar, jedoch verarbeitet Glauber Rocha sie in einer fragmentierten, antirealistischen Version, denn es geht ihm dabei nicht um die Sensation, sondern vielmehr um Reflexion, wie er Michel Ciment in einem Interview erzählt:

Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era idéia da violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela. (ROCHA 1981: 92)

Auf die Frage, warum die Figuren im Film ständig mit ausgestreckten Armen ihre Waffen präsentieren, meint Rocha, dies sei „como a política brasileira, que é uma política onde ninguém atira nunca; é um comentário irônico da situação” (ROCHA 1981: 92).

Während *Terra em transe* in einem Land spielt, welches – trotz klaren Bezügen zu Brasilien – historisch und kulturell erfunden und geografisch unspezifisch ist, entfaltet sich die Handlung von *Memorias del subdesarrollo* zu einem spezifischen Zeitpunkt in Kuba und ist daher historisch, kulturell und geografisch in der Realität verortet.⁹ „Interestingly, neither film concerns itself with the consequences of such momentous events, concentrating all its energies on the process that precedes and / or precipitates them” (BURTON 1983: 3). Beide Filme stellen somit nach Julianne Burton die Betrachtung eines Moments dar, doch während Glauber Rocha die Anatomie des Staatsstreiches in Brasilien analysiert, in dem er die zugrunde liegenden Kräfte, die in diesen Kampf um nationale Macht verwickelt sind, personifiziert, ist das Untersuchungsobjekt bei Tomás Gutiérrez Alea nicht der politische Moment der Revolution, sondern ein Individuum innerhalb dieses Umbruchs. Der bürgerliche Intellektuelle und seine Passivität gegenüber den Veränderungen um ihn herum werden kontrastiert mit der solidarischen Aktivität und der kollektiven Mitwirkung der Bevölkerung am revolutionären Projekt. (vgl. BURTON 1983: 3)

Auch Tomás Gutiérrez Alea bedient sich in seinem Vorhaben, die Identifizierung des Publikums mit dem Protagonisten zu unterbinden, der Technik der *double takes*. Doch Julianne Burton betont den unterschiedlichen Gebrauch derselben Technik bei beiden Regisseuren: „Rocha uses sequence repetitions as a kind of antirealistic or «de-naturalizing» device“, wie hier eben an zwei Beispielen ausgeführt wurde, „Gutierrez Alea uses the device of the «double take» much more extensively. (...) each of [the] replays takes the spectator to an enhanced level of awareness, allowing for a process of reflection and growth during the course of the film” (BURTON 1983: 11). Wie die Wiederholung bestimmter Sequenzen im Film das Publikum auf eine höhere Bewusstseinsstufe versetzen kann, führt Alea selbst in einer Analyse von *Memorias del subdesarrollo*, im Anhang seiner *Dialéctica del espectador* (siehe Kapitel 2.3.1.), aus¹⁰: „The image of reality provided by *Memories of*

⁹ *Memorias del subdesarrollo* spielt zwischen der Schweinebuchtinvasion im April 1961 und endet kurz vor dem glimpflichen Ausgang der Kubakrise im Oktober 1962, als ein Angriff durch US-amerikanische Raketen unmittelbar bevor stand. Eine detaillierte Darstellung der Ereignisse und ihrer Hintergründe findet sich u. a. bei SKIDMORE / SMITH 2005: 309-318.

¹⁰ Da die spanische Version der *Dialéctica del espectador*, die 1982 in Havanna von UNEAC herausgegeben wurde, nicht zugänglich war, wird in Folge aus der englischen Übersetzung des Anhangs, *Memories of Memories*, aus CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 199-211, zitiert.

Underdevelopment is multi-faceted – like an object contemplated from different viewpoints“ (ALEA 1990: 204). In dem Artikel *A Dialectical and Partisan Film* aus dem Sammelband *Memories of Underdevelopment*, sieht Fernando Pérez den Grund für diese Strategie in der doppelten Intention des Filmes: „to present clearly the focus of an ideologically limited, determined individual and, at the same time, to offer premises of his negation“ (PÉREZ 1990: 227). Und er führt weiter aus:

The chosen path in the production of the film, therefore, makes evident the need for a nonstatic approach to the problems it poses (definition of a character through his point of view, contrasted with a second point of view, and commitment of the spectator with regard to what is seen). *Memories of Underdevelopment* unfolds with extraordinary fluidity among these three levels, allowing each one of the independent planes to establish a harmonious interrelation always in motion, always interacting. (PÉREZ 1990: 227-228)

Dieser Wechsel zwischen “subjektiver” Kamera (Sergios Perspektive) und “objektiver” Kamera (eine neutrale Perspektive, die Sergio in einen breiteren Kontext setzt) spricht einerseits die Bedürfnisse des Publikums an, sich mit dem Hauptdarsteller zu identifizieren, während er gleichzeitig dazu genutzt wird, diesen Prozess der Identifikation zu unterbinden. Alea nutzt den Begriff „objektiv“, allerdings nicht in der Annahme, dass eine objektive Darstellung der Realität möglich sei, sondern unter der Berücksichtigung, dass auch dieser Perspektive eine subjektive Selektion der Filmemacher zugrunde liegt. „Objektiv“ meint in diesem Sinne eine filmische Perspektive, die nicht von Sergio Sicht auf die Welt geprägt ist. (vgl. ALEA 1990: 208-209)

Vier verschiedene Sequenzen werden im Laufe des Films wiederholt, allerdings mit jeweils signifikanten Veränderungen, die sich aus den beiden unterschiedlichen Blickwinkeln ergeben. Diese zeitlich teilweise weit auseinanderliegenden *double takes* bilden die Tanzszene während des Vorspanns; die Flughafenszene, in der sich Sergio von seiner Familie verabschiedet; die Szene, in der Sergio einen aufgezeichneten Streit zwischen ihm und seiner Frau Laura am Kassettenrekorder abspielt und die versteckten Kameraaufnahmen von Menschen auf der Straße. (vgl. ALEA 1990: 205-207; SCHROEDER 2002: 57)

Die Abschiedsszene am Flughafen von Havanna stellt nach dem Vorspann den Einstieg in den Film dar und zeigt im Stil eines Dokumentarfilms den Exodus, der in den ersten Jahren nach der Revolution in Kuba stattfand. Dann schließlich fängt die Kamera Sergio ein, wie er sich von seinen Eltern und seiner Frau verabschiedet, „and [we] cannot help but see his ill-concealed mixture of relief and discomfort“ (ALEA 1990: 206). Im Bus auf dem Weg zurück

in die Stadt kommen in Sergio Erinnerungen an den Abschied hoch, doch die Sequenzwiederholung zeigt die Szene diesmal aus Sergios Blickwinkel. Diesmal sieht das Publikum die Gesichter seiner Eltern und Ehefrau, und diesmal ist auch Sergios kühle, emotionslose Stimme zu vernehmen, „which contrasts the pathetic image of his relatives“ (ALEA 1990: 206). Zusätzlich verstärkt wird der Kontrast zur ersten Sequenz durch den Einsatz eines Teleobjektivs in der Wiederholung, was durch Unschärfe des Hintergrundes eine Isolation von der restlichen Umgebung in dem belebten Flughafen hervorruft. (vgl. ALEA: 1968: 2‘09“-4‘24“) Alea legt dar, dass das Publikum zuerst die Abschiedsszene und ihren Effekt auf Sergio beobachten kann und dann dasselbe Ereignis noch einmal subjektiv aus Sergios Perspektive erlebt (vgl. ALEA 1990: 205-206). Schroeder bezeichnet diese Einstellung als „crucial shot“, denn diese Sequenzwiederholung „begins a pattern of identification/distanciation that becomes a model for perception throughout the film“ (SCHROEDER 2002: 28).

Als zweites Beispiel seien hier kurz die versteckt gefilmten Aufnahmen von Menschen auf der Straße genannt, da hier der gleiche Effekt angewendet wurde wie in der oben beschriebenen Abschiedsszene. Allerdings sind die Wiederholungen der Sequenzen über den gesamten Film verstreut und wirken daher nicht so unmittelbar kontrastierend auf den Betrachter, sondern tragen vielmehr zu der stetigen Distanzierung des Publikums von Sergio bei. Gleichzeitig reflektieren die einzelnen Einstellungen die Transformation von Sergio innerem Zustand von unbeteiligter Überheblichkeit gegenüber der kubanischen Gesellschaft bis hin zur angstvollen Isolation von ebendieser. In einem der ersten Spaziergänge Sergios durch Havanna sieht das Publikum die Passanten auf der Straße aus Sergios Perspektive. Ihre Gesichter wirken dabei traurig, erschöpft und unglücklich. Sergio fragt sich: “Qué sentido tiene la vida para ellos? Y para mi? Qué sentido tiene para mí? Pero yo no soy como ellos.” Dabei friert das Bild in einer Nahaufnahme von Sergios Gesicht ein und zeigt ihn ebenso unglücklich wie die Menschen, von denen er sich eben distanzierte. (vgl. ALEA 1968: 14‘33“-15‘37“) Alea merkt an, dass bereits hier ein Sprung von „subjektiver“ zu „objektiver“ Kamera stattfindet (vgl. ALEA 1990: 207). Die allmähliche emotionale Distanzierung des Publikums vom Protagonisten lässt sich anhand der Straßensequenzen darstellen, indem man die erste eben beschriebene Sequenz mit der letzten Sequenz der Stadt vergleicht. Diese zeigt bereits den Höhepunkt der Kubakrise, und nun stehen die Gesichter der Menschen auf der Straße in klarem Kontrast zu Sergios Ausdruck, der seine Angst vor einem

bevorstehenden Atomangriff wiedergibt.(vgl. ALEA 1968: 88‘47‘-92‘07‘) „In both cases the images of faces are «objective» in that these are real faces filmed at odd moments in the street. Nevertheless, in each case these faces’ meaning is quite different” (ALEA 1990: 207). Diesen Unterschied erklärt Alea damit, dass das Publikum in der ersten Sequenz noch dazu tendiert, sich mit Sergio zu identifizieren und daher seiner Interpretation der Menschen um ihn herum Glauben schenkt. „The protagonist (...) projects his own emotional state onto the reality which surrounds him and brings us to see it through his eyes” (ALEA 1990: 207). Die letzte Wiederholung der Straßensequenzen soll nicht die “objektive” Realität darstellen, denn über deren Existenz ließe sich streiten, sondern sie kontrastiert den ersten gewonnenen Eindruck, ohne ihn jedoch gänzlich auszuschließen. Alea beschreibt dies folgendermaßen: “The truth lies neither in one nor the other, nor even in the sum of the two, but rather in what the confrontation between the two sequences and the main character suggests to the spectator in the overall context of the film” (ALEA 1990: 207). Im Allgemeinen ließe sich feststellen, dass die dokumentarischen Fragmente des Films eher die kollektive Sicht der kubanischen Gesellschaft wiedergeben, während Sergios eigene Sicht auf dieselben Ereignisse seine individuelle Interpretation darstellt.

In this way, the confrontation between the individual and society, between individual consciousness and the historical circumstances which one way or another condition it, takes place by two interweaving lines of development, two focal points of critique, two perspectives, two angles of vision: one reflecting the subjective viewpoint of the protagonist, the other, the “objective” viewpoint of the filmmakers as much toward the protagonist as toward the reality surrounding him, and surrounding us. (ALEA 1990: 209)

Wobei auch hier, ähnlich wie bei *Terra em transe*, die beiden Erzählperspektiven teilweise überlappen, wie im nächsten Kapitel dargelegt wird.

Julianne Burton merkt in ihrer vergleichenden Analyse, dass sowohl *Terra em transe* als auch *Memorias del subdesarrollo* in ihren Versuchen die Identifizierung und Empathie des Zusehers mit den Hauptdarstellern zu unterbinden und ihn dadurch in einen analytischen Zustand zu bringen, starke Einflüsse von Bertolt Brechts Theorien zum Theater aufweisen. Sie führt weiter aus, dass sich diese Prägung, wie auch die des französischen Regisseurs Jean-Luc Godard, an einer Anzahl an formalen Strategien in ihren Filmen herauslesen lasse. Zu diesen Techniken zählt sie die unterbrochene oder wiederholte Handlung, die Trennung der Ton- und Bildebenen, räumliche und zeitliche Gegenüberstellungen, die heterogene Vermischung von Medien, Methoden und Stilen; und die Vermischung von Drama und

Kommentar. (vgl. BURTON 1983: 11) Diese letzte Strategie, die dem Protagonisten innerhalb der dramatischen Handlung noch eine weitere Funktion zuteilt, und welche Effekte diese Doppelfunktion erzielen sollte, ist Inhalt des folgenden Kapitels.

3.3.6. Der Protagonist als Erzähler: ein Bruch mit dem Helden

Wie bereits im Zuge dieser Analyse deutlich wurde, entsteht die Spannung beider Filme durch die dialektische Beziehung des Publikums zum Protagonisten. Durch die stetige Konfrontation mit Widersprüchen und Kontrasten wird der jeweilige Konflikt des Protagonisten zum spannungsgenerierenden Element, da das Publikum durch die primäre Identifikation mit der Hauptfigur ebendiese Konflikte auch in sich selbst analysieren muss. Beide Filme geben bereits zu Beginn Hinweise auf die innere Haltung ihrer Protagonisten gegenüber der jeweiligen Situation, die sie umgibt, und eröffnen damit dem Publikum das jeweils zentrale Thema, welches in Folge kritisch betrachtet und analysiert wird.

Im Auftakt zu *Terra em transe*, nachdem Paulo aus Eldorado zu fliehen versucht, schneidet der Film abrupt zu einem Bild, in dem Paulo bereits in Agonie auf einer Sanddüne steht und langsam seine Waffe in den Himmel streckt. Paulo ist dabei nur eine kleine Silhouette in der rechten Bildhälfte, die Dünen scheinen beinahe in den Horizont überzugehen, und es gibt außer einem Berg im Hintergrund keine Orientierungspunkte, wodurch Paulos Isoliertheit und sein Delirium visuell verstärkt werden. Vor dieser dramatisch inszenierten Totale wird schließlich ein Gedicht von Mario Faustino eingeblendet, *Balada (em memoria de um poeta suicida)*¹¹: (vgl. ROCHA 1967: 7'50-8'33'')

Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
Gladiator defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)

Mario Faustino

¹¹ Mario Faustino war ein brasilianischer Dichter, der 1962 mit nur 32 Jahren, bei einem Flugzeugunglück starb. Er arbeitete als Literaturkritiker für das *Jornal do Brasil* und veröffentlichte 1955 *O homem em sua hora*. Glauber Rocha kannte Faustino persönlich, und sein früher Tod ging dem Filmregisseur sehr nahe. Die im Film zitierten Verse stammen aus dem posthum veröffentlichten Buch *Poesia de Mario Faustino* (herausgegeben von Benedito Nunes (1966): Rio de Janeiro: Civilização Brasileira). (vgl. XAVIER 1999: 271)

Ismail Xavier deutet die Gegensatzpaare, welche das Gedicht aufweist – blutender Kosmos und pure Seele, toter aber unversehrter Gladiator, Gewalt und Zärtlichkeit – als Hinweis auf die Widersprüchlichkeit, die durch den gesamten Film hindurch zwischen der äußeren Welt der Taten und der inneren Welt der Emotionen erhalten bleibt. „The [inner world] is suggested as the home of the poet’s being, the irreducible core of his truth in opposition to the unstable universe of his engagements in reality” (XAVIER 1999: 62). Dieses Gedicht stellt also eine Art Einführung in Paulos Zwiespalt dar, indem es die Unvereinbarkeit der idealistischen Aspirationen Paulos mit den politischen Machenschaften Eldorados ausdrückt.

Auch Tomás Gutiérrez Alea präsentiert dem Publikum zu Beginn von *Memorias del subdesarrollo* ein Symbol für Sergios innere Einstellung gegenüber der Welt. Als der Protagonist vom Flughafen zurück in seine Wohnung kommt, tritt er hinaus auf den Balkon und betrachtet Havanna durch ein Teleskop. Michael Chanan merkt an, dass es sich dabei offensichtlich um eine gewohnte Beschäftigung handelt, da das Fernrohr fix am Balkongeländer befestigt ist. Er erkennt in dem Objekt gleichzeitig eine metaphorische Weiterführung von Sergios distanzierendem Blick auf seine Umgebung, „because the telescope fragments, breaking vision up into an infinity of rounded images, each of which is a separated little scene in itself“ (CHANAN 2004: 290). Genau dies wird im Laufe des Films zum zentralen Problem des Protagonisten. Seine Einstellung gegenüber dem historischen Moment, in dem er lebt, ist die eines unbeteiligten Beobachters. Er kommentiert und urteilt zwar die einzelnen vergrößerten Szenen, aber er schafft es nicht, diese in einen umfassenderen Kontext zu setzen, oder gar sich selbst in diesen Kontext zu integrieren. Während Sergios Blick durch das Fernrohr suchend über Havanna schwenkt, kommentiert er: „Todo sigue igual. Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía...una ciudad de cartón (...)“, und nachdem er ein Kriegsschiff anvisiert hat, fährt er fort: „Sin embargo todo parece hoy tan distinto...Es que he cambiado yo o ha cambiado la ciudad?“ (vgl. ALEA 1968: 7‘27“-8‘54“) Alea erläutert in einem Interview mit Julianne Burton, dass dieses zentrale Symbol erst während den Dreharbeiten eingefügt wurde (vgl. BURTON 1990a: 189) und fasst dessen Bedeutung für den Film in seiner Analyse noch einmal zusammen:

The telescope on his balcony is the most direct symbol possible of Sergio’s attitude toward reality: he sees everything from above and at distance; he is capable of judging reality – from the subjective point of view, of course – but he cannot actively participate in it. (ALEA 1990: 207-208)

Der zentrale Kritikpunkt am Protagonisten wird demnach bereits zu Beginn der beiden Filme dargelegt, und es sind eben diese Attribute, welche die Hauptdarsteller im Laufe der Filme für das Publikum unsympathisch werden lassen. Dennoch weisen beide Protagonisten grundsätzliche Elemente eines klassischen Filmhelden auf, denn die kritische Haltung im Zuseher entsteht nur dann, wenn er sich erst mit der Figur identifiziert, bevor er sie ablehnt. Dies hat zur Folge, dass der Zuseher sich mit sich selbst kritisch auseinandersetzen muss, da er (zumindest teilweise) dieselben Ansichten vertritt wie der Protagonist, von dem er sich emotional bereits zunehmend distanziert hat.

Für Tomás Gutiérrez Alea schien es daher naheliegend, seinen Protagonisten im gutbürgerlichen Milieu anzusiedeln, da die Bourgeoisie bis zur Revolution die dominante Klasse bildete und somit die Ideologie vorgab. Alea ist sich bewusst, dass diese Werte, die die gesamte kubanische Gesellschaft geprägt hatten, auch nach erfolgreicher Revolution nicht plötzlich verschwinden würden, und er erklärt dies zu einem der primären Probleme, die der Revolution bevorstünden, „which the film [*Memorias del subdesarrollo*] takes as the basis of its argument“ (ALEA 1990: 209). Das Publikum kann die Gedankenwelt des Protagonisten also nachvollziehen, teilt vielleicht sogar dessen Erwartungen, vor allem, wenn dazu auf konventionelle Mittel des bourgeois Kinos zurückgegriffen wird:

The protagonist is not only lucid and intelligent, but also cultured, elegant, handsome, with a certain sense of humour, and time on his hand (...). Furthermore, he has a luxury apartment and sleeps with beautiful women. He thus represents in good measure what every man at some moment in his life has wanted to be or have. (ALEA 1990: 209)

Robert Stam bezeichnet Paulo ebenfalls als geeigneten Filmhelden: „Young, handsome, dynamic, sensitive, articulate, and sexually attractive, he offers an ideal object for identification. Yet the identification never takes place. We neither identify with his life nor weep over his death“ (JOHNSON / STAM 1995: 155-156). Einen Grund dafür sieht Stam unter Anderem bei *Terra em transe* in der Strategie, die Handlung aus einer unüberbrückbaren narrativen Distanz zu erzählen. Der Film zieht den Zuseher nicht hinein in die fiktive Welt, sondern verwandelt ihn vielmehr in einen kritischen Beobachter der Widersprüche des zentralen Charakters. Auch während man sich mit Paulo identifiziert, sieht man ihn zugleich kritisch. Diesen doppelten Effekt des Protagonisten vergleicht Robert Stam mit Bertolt Brechts Hauptfigur Mutter Courage in dessen gleichnamigem Werk (vgl. JOHNSON / STAM 1995: 156). Diese Analyse trifft ebenso auf *Memorias del subdesarrollo*

zu, denn sowohl Paulo als auch Sergio nehmen eine Doppelrolle innerhalb der Handlung ein: die der dramatischen Figur und die des analytischen Erzählers. In dieser letzteren Funktion des Kommentators sprechen sie das Publikum direkt an und durchbrechen somit die Grenze zwischen der fiktiven Welt auf der Leinwand und der Realität – dem Publikum im Kinosaal. Ismail Xavier bemerkt in seiner Analyse von *Terra em transe*, dass Paulo zwar den gesamten Film hindurch diese Doppelrolle innehat, er streicht allerdings zwei Szenen hervor, welche Paulo explizit in seiner Rolle außerhalb der Fiktion zeigen, „leading the spectator to an analytical frame of mind“ (XAVIER 1999: 74). Eines der Beispiele findet sich in der Sequenz, die den Titel *Encontro de um líder com o povo* trägt. Im Zuge der Zusammenkunft, der an einen Umzug zu Karneval erinnert, wird Jerônimo, der Gewerkschaftsführer, der als „das Volk“ bezeichnet wird, zu Wort gebeten. Dieser blickt nach langem Schweigen direkt in die Kamera und beginnt stockend zu sprechen. Er wisse auch nicht, was zu tun sei, dies sei ein schwieriger Moment, und das Beste wäre nun, Befehle vom Präsidenten abzuwarten. Daraufhin packt ihn Paulo von hinten, presst ihm die Hand auf den Mund, blickt intensiv in die Kamera und fragt: „Estão vendo o que é o povo...um imbecil, um analfabeto, um despolitizado; já pensaram o Jerônimo no poder?“ (vgl. ROCHA 1967: 74‘59“-81‘41“). Ismail Xavier resümiert die gesamte Sequenz und ihre zentrale Aussage:

Paulo’s challenge calls our attention to a major populist fallacy: its creation of a fictive supposed „people” active within the political arena. On the one hand, Paulo’s aggressive commentary enacts right-wing clichés about socially dominated classes; on the other, it aims to shock the film’s progressive middle class audience, which is here invited to examine its own conception of the „people”, its own idealizations and prejudices. (XAVIER 1999: 76)

Auch Xavier sieht in Unterbrechungen wie dieser und anderen Momenten der direkten Rede innerhalb von *Terra em transe* Brecht’sche Strategien. Das Zusammenspiel von Drama und Kommentar etwa findet sich in vielen Variationen im Film wieder, und durch die teilweise disjunktive Montage entsteht eine Schematisierung des inszenierten Prozesses, welche das Publikum in einen analytischen Zustand versetzt. (vgl. XAVIER 1999: 76) Allerdings warnt der Filmtheoretiker davor, den erklärenden Effekt zu überschätzen, denn in dem Trancezustand, in welchem sich das Land Elodrado befindet, sei Klarheit nicht das grundlegende Anliegen:

In *Land in Anguish*, the pedagogical impulse is contaminated by passion and hysteria. A rhetoric of shock works together with step-by-step argumentation. Paulo functions as a kind of teacher, but a teacher who is overly involved and passionate (...). Most of the time, instead of arguing and explaining, he aims to shock; instead of seducing, he prefers to irritate. Artaud’s spirit contaminates his Brechtian discourse. (XAVIER 1999: 77)

Auch Peter Schulze schreibt in seinem Werk über die Filme Glauber Rochas, *Transformation und Trance*: „Die Filme Glauber Rochas oszillieren gleichsam zwischen der Brecht’schen Illusionsdurchbrechung und einem Artaud’schen Taumel der Bewegungen, Bilder und Klänge“ (SCHULZE 2005: 131). Den Bezug zu Antonin Artaud sieht Schulze in der Vielzahl an Elementen afro-brasilianischer Kultur, die Glauber Rocha in seine Filme integriert; in seinen späteren Filmen inkludiert der Regisseur verstärkt private Mythen und Riten und entspricht damit zunehmend Artauds Vorstellungen vom Theater: „A la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n’est pas“ (ARTAUD 1964: 153). Schulze bezeichnet die oftmals opulenten Darstellungen von Mythen und Mystizismen als „Zelebrierungen der Irrationalität“, welche sich bei Glauber Rocha in „Bildern dessen, was nicht ist“, manifestieren (vgl. SCHULZE 2005: 133). Er weist ebenfalls darauf hin, dass die Elemente des epischen Theaters von Brecht, wie etwa das direkte Ansprechen des Publikums, bei Rocha nur selten in ihrer Reinform vorhanden sind. Daher definiert er einige dieser Formen der Illusionsdurchbrechung „als Momente der filmischen Autoreflexion“ (vgl. SCHULZE 2005: 131-132).

Diese Intention scheint auch Tomás Gutiérrez Alea durch die Unterbrechung der fiktiven Handlung zu verfolgen, denn Sergio, der als dramatische Figur in seinem bourgeoisen Weltbild gefangen bleibt, erkennt in seiner Rolle als Kommentator doch teilweise komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge. Auch wenn er diese analytischen Bestandsaufnahmen im Film nicht auf sich selbst beziehen kann, bietet er dem Publikum, welches außerhalb des Films denselben historischen Moment erlebt, eine Fläche der kritischen Auseinandersetzung, eben weil seine Werte an der tatsächlichen Partizipation am revolutionären Projekt hindern. Ein Beispiel dafür bietet etwa die Dokumentarsequenz *La verdad del grupo está en el asesino* in der ersten Hälfte des Films. Sergio kommt mit seinem Freund Pablo zurück in sein Appartement, und als Antwort auf Pablos oberflächliches Gerede über die schrecklichen Zustände in Kuba beginnt Sergio aus dem Buch *Moral burguesa y revolución* von León Rozitchner¹² über die Gefangenen der Schweinebuchtinvasion vorzulesen, welches er zuvor in

¹² León Rozitchner war ein argentinischer Philosoph und Psychoanalytiker, sein Buch *Moral burguesa y revolución* erschien erstmals 1963 in Buenos Aires und stellt eine Diskursanalyse über die Logik des bürgerlichen Individualismus dar. (vgl. BOSTEELS 2012: 70) In der oben beschriebenen Sequenz des Films *Memorias del subdesarrollo* liest Sergio aus dem dritten Kapitel *La verdad del grupo está en el asesino* vor, welches auch als Titel dieser Filmsequenz dient.

einem Buchladen gekauft hatte. Dabei wird auf der Bildebene ein Ausschnitt aus Aleas Dokumentarfilm *Muerte al invasor* (1961) eingespielt, welcher das längste dokumentarische Fragment des Filmes darstellt und Bilder der viertägigen Gerichtsverhandlung nach Gefangennahme der Invasoren mit Ausschnitten aus Feiern der Oberschicht während der Diktatur Batistas mischt. Auf der Tonebene kommentiert Sergio im Stil eines Reporters die zentrale Argumentation der Gefangenen. Sie alle entziehen sich der Verantwortung, da jedem von ihnen nur einzelne Aufgaben zukamen, erst als Gruppe betrachtet werden diese individuellen Handlungen zu einer gemeinsamen Konspiration. So sagt etwa der am Komplott beteiligte Geistliche, Pater Lugo, im Zuge des Prozesses aus: „Yo quiero insistir en que mi misión ha sido puramente espiritual. Ni he manejado una arma, ni antes, ni después. Ahora de que uno esté metido en una conspiración no quiere decir que sea conspirador.“ Diese Lossagung von der Verantwortung der gesamten Gruppe wird, nach Leon Rozitchner, zur Parallele für die bürgerliche Moral. Durch die Arbeitsteilung der kapitalistischen Gesellschaft verliere sich die unmittelbare Verantwortung jedes Einzelnen. Die Bürgerlichen als Angehörige der dominante Klasse, „que no están en contacto directo con la muerte, (...) pueden sustentar como individuos separados, sus almas limpias.“ (vgl. ALEA 1968: 19’40’’-25’10’’) Bezogen auf den Protagonisten Sergio gibt diese Sequenz Einblick in seine Position gegenüber der Revolution. Dazu schreibt Paul A. Schroeder: „At best, Sergio represents the lag between consciousness and action. At worst, he is just like Father Lugo, a man who cannot or will not see (in the documentary’s own words) «the dialectical relationship between individuals and the group»“ (SCHROEDER 2002: 32).

Sergios Rolle als Erzähler ist subtiler als die von Paulo, welcher durch sein direktes Ansprechen auf der Ton- und Bildebene das Publikum schockiert, während Sergios Stimme meist aus dem Off die gezeigten Bilder kommentiert. Allerdings kommt es auch in *Memorias del subdesarrollo* zu direktem Blickkontakt zwischen Sergio und seinem Publikum. Wie etwa in einer kurzen Sequenz in der zweiten Hälfte des Filmes, als Sergio einen Stapel alter Fotografien betrachtet. In Folge beginnt ein Fotoessay, welcher Sergio als Kind, als Jugendlichen und schließlich als Erwachsenen zeigt und einen Überblick sowohl über sein Leben als auch sein gutbürgerliches Umfeld gibt. Gegen Ende des Essays beginnt Sergio diesen aus dem Off zu kommentieren: „Ya soy un viejo.“ Danach betrachtet er ein Passfoto, welches er kurz zuvor hat machen lassen, und der Kontrast zu den vorigen Bildern ist auffallend: Sergio wirkt niedergeschlagen und matt. „Yo creo que aparento cierta dignidad“,

kommentiert er, während die Kamera ihn in einer Nahaufnahme zeigt. Er hebt den Blick und starrt direkt in die Kamera, „as if expecting a nod of agreement from us, our sympathy even. What comes to mind, however, is pity” (SCHROEDER 2002: 44; vgl. ALEA 1968: 75‘17‘-76‘10‘)

Tomás Gutiérrez Alea reflektiert in seiner Analyse zu *Memorias del subdesarrollo*, dass durch diese konstanten Widersprüche zwischen Sergios theoretischen Kommentaren und Urteilen und seiner praktischen Untätigkeit ein Moment eintritt, „when the spectator, who initially follows the protagonist and shares some of his observations and judgments of our reality, begins to feel disturbed because the figure with whom they have [sic] identified begins to drown in a sea of contradictions, doubts, and paralyzing incomprehension” (ALEA 1990: 210). Im Interview mit Julianne Burton führt er aus, welchen Effekt diese Strategie auf das Publikum hat:

(...) the spectators feel caught in a trap since they have identified with a character who proceeds to destroy himself and is reduced to...nothing. The spectators then have to reexamine themselves and all those values (...) which have motivated them to identify with Sergio. (BURTON 1990a: 190)

Beide Regisseure kehren in den letzten Szenen wieder zurück an den Anfang, und beide Protagonisten geben sich am Ende des Filmes geschlagen; Paulo einsam in seiner Agonie und Sergio untätig und einsam in seinem Appartement. Von seinem Balkon aus betrachtet er noch ein letztes Mal die Stadt, während sich die geeinte Insel auf den drohenden Raketenangriff vorbereitet. „Todo sigue igual“ hatte er in der Anfangssequenz noch kommentiert; die Einstellung am Ende des Filmes jedoch enthüllt, wie drastisch sich seitdem alles verändert hat.

Das folgende Zitat, das Schlusswort aus Robert Stams Analyse des Films *Terra em transe* trifft im gleichen Maße auch auf *Memorias del subdesarrollo* zu und verdeutlicht somit noch einmal mehr, wie ähnlich sich diese beiden so verschiedenen Filme in ihrem Kern doch sind: „*Terra em Transe* is a piece of revolutionary pedagogy. Its methodology and vision are dialectical; it offers no correct line, or pat answers. The solution lies in the spectator becoming conscious, and acting on that consciousness” (JOHNSON / STAM 1995: 161).

4. Conclusio

Betrachtet man die vorliegende Arbeit wie einen Film, so präsentiert sie zunächst eine situierende Einstellung (*establishing shot*) von den externen Begebenheiten und den Lebensumständen der Regisseure und schwenkt im zweiten Teil zu den Filmen *Terra em transe* und *Memorias del subdesarrollo*, um immer tiefer in die zahlreichen kinematographischen Schichten der beiden Filme vorzudringen und die einzelnen filmischen Strategien, die zur Anwendung kamen, im Detail zu betrachten. Um die dort gewonnenen Einblicke noch einmal in einer totalen Einstellung Revue passieren zu lassen und zu re-evaluieren, gilt es wiederum aus dieser Makroebene heraus zu zoomen. In Anlehnung an Sergios Beobachtungen durch das Teleskop lässt sich feststellen: „Todo sigue igual. (...) Sin embargo, hoy todo parece tan distinto.“ (vgl. ALEA 1968: 8‘45‘-8‘50‘) Genauso wie die beiden besprochenen Filme, kehrt auch diese Arbeit schlussendlich an den Anfang zurück, um die dort formulierten Fragen von Neuem zu betrachten und zusammenzufassen. In dieser letzten Panoramaaufnahme der lateinamerikanischen Kinolandschaft der späten 1960er Jahre sollen schließlich auch die Auswirkungen der beiden Filme, sowohl auf die nationalen Kinobewegungen, als auch auf das kontinentale Projekt des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ sichtbar gemacht werden, bevor sich der Vorhang endgültig schließt und die Vorstellung vorbei ist.

In diesem Rückblick möchte ich daher die zu Beginn aufgeworfenen Fragen noch einmal darlegen, um im Anschluss die Erkenntnisse zusammenzufassen, welche aus dieser Analyse gewonnen wurden. Grundsätzlich stellt diese Arbeit einen Vergleich dar, welcher mit der Suche nach verbindenden Elementen sowie nach Unterschieden zwischen den beiden Filmen beginnt. Aus diesen Ähnlichkeiten trotz großer Differenzen ergaben sich als Erkenntnisinteressen die folgenden fünf Hauptfragen:

Was sind die verbindenden Elemente der beiden Filme, und worin unterscheiden sie sich?

Wie schlagen sich die kontextuellen Gegebenheiten in den beiden Filmen nieder?

Wie reflektieren sich die Regisseure selbst und ihre eigene Rolle in der Gesellschaft in ihren Filmen?

Wo sind auf der ästhetischen Ebene Ähnlichkeiten und Differenzen auszumachen, und warum greifen die Filmemacher zu den jeweiligen Strategien?

Erzielen die beiden Regisseure trotz unterschiedlicher Annäherung an die Thematik den gleichen Effekt, und mit welchen Mitteln tun sie dies?

Bezüglich der anfangs formulierten Fragen lässt sich nun feststellen, dass die vorrangigste Parallele zwischen den Filmen die beiden Regisseuren gemeinsame Intention darstellt, nämlich mittels einer Dialektik zum Publikum ein kritisches Bewusstsein gegenüber der Realität zu erwirken, was in Folge zur aktiven Partizipation am sozialen wie auch am politischen Projekt führen sollte. Dieses gemeinsame Anliegen begründet sich trotz der stark divergierenden politischen Situationen Kubas und Brasiliens aus eben diesen kontextuellen Faktoren, denn ungeachtet der Richtung, welche die zwei Länder in Folge einschlagen sollten, befanden sie sich beide zu dem Zeitpunkt, welchen die Filme beleuchten, in einem Moment des Umbruchs. Diese politischen Umbrüche brachten gleichsam einen gesellschaftlichen, sozialen und ideologischen Wandel mit sich, und leiteten daher eine Phase der verstärkten Reflexion der Intellektuellen über ihre Position und ihre eigene Rolle ein.

Daher sind die Filme *Terra em transe* und *Memorias del subdesarrollo* eng verknüpft mit den jeweiligen kontextuellen Hintergründen, vor denen sie entstanden, denn es ging den Cineasten darum, diese Momente zu betrachten, zu sezieren und zu analysieren, um sich in Folge selbst darin zu positionieren und zu hinterfragen. Dies tun sie über den Protagonisten, der in beiden Fällen gewisse Parallelen zu den Regisseuren aufweist, sich aber im Laufe der Filme immer mehr in ein Negativbeispiel verwandelt, denn beiden Filmfiguren ist es nicht möglich den ideologischen Wandel mitzuvollziehen. Sowohl Paulo als auch Sergio sind geblendet von ihrer subjektiven Vorstellung von der Realität und ihren bürgerlichen Werten. Woran sie beide schließlich zerbrechen, ist, dass sie diese nicht hinter sich lassen können, um aktiv auf die Realität einzuwirken.

Abgesehen von der selbstreflexiven Funktion des zentralen Charakters bieten die beiden Protagonisten Paulo und Sergio gleichsam eine Fläche für Kritik an der Gesellschaft. Daher erarbeiten Rocha und Alea unterschiedliche Strategien, um das Publikum erst emotional an den Protagonisten heranzuführen, lassen ihn im Laufe des Filmes immer unsympathischer erscheinen, sodass man sich schlussendlich gänzlich von ihm distanziert. Um dies zu erzielen, greifen beide Regisseure unter anderem auf den Verfremdungseffekt Brechts zurück, jedoch

passen sie diesen jeweils anders an ihre persönliche Handschrift an und kommen so zu recht unterschiedlichen ästhetischen Ergebnissen. Das Ziel ist dennoch dasselbe: Indem sich das Publikum mit dem Protagonisten identifiziert, gesteht es Ähnlichkeiten zu ihm ein; indem es sich von ihm distanziert, lehnt es seine Denkweise oder seine Art zu leben ab. Im Falle von *Terra* und *Memorias* aber muss sich der Zuseher nun selbst kritisch betrachten und vor die Frage stellen, mit welchen Teilen des Protagonisten, den er nach vollendeter Filmvorführung als abstoßend empfindet, er sich zuvor identifizierte.

Hier setzt der Glaube der beiden Cineasten in die Transformation einer Gesellschaft über das Kino an, auch wenn sie auf sehr unterschiedlichem Wege dorthin gelangen wollten. Wie aber die beiden Filme tatsächlich auf das Publikum wirkten, soll in diesem abschließenden Ausblick dargelegt werden.

Im Fall von *Memorias del subdesarrollo* schildert Tomás Gutiérrez Alea in einem Interview mit Julianne Burton auf die Frage nach der Rezeption des Films in Kuba, dass bei diesem Film etwas geschah, was er zuvor noch bei keiner kubanischen Produktion erlebt hatte: „Many people went to see MEMORIES more than once, and some returned as many as four or five times“ (BURTON 1990a: 188). Alea sieht dies als ein gutes Zeichen dafür, dass sein dialektisches Konzept aufgegangen ist, welches in erster Linie an ein kubanisches Publikum gerichtet war. „When they [the people] return to see the film again“, resümiert Alea im selben Interview, “it means that it has kept churning around inside them even after they leave the theater. As far as I’m concerned, this is the most important thing” (BURTON 1990a: 188). Paul A. Schroeder stellt in seiner Monografie fest, dass *Memorias del subdesarrollo* von Kritikern, sowohl in Kuba als auch außerhalb, aufgrund seiner subtilen Entmystifizierung des bürgerlichen Individualismus gelobt wurde (vgl. SCHROEDER 2002: 21). Julianne Burton geht in ihrem Kommentar *Memories of Underdevelopment in the Land of Overdevelopment* genauer auf die Reaktionen der U.S.-amerikanischen Kritiker auf besagten Film ein, der 1972 erstmals in den USA ausgestrahlt wurde. Dabei führt sie aus, dass kein lateinamerikanischer Film vor *Memorias del subdesarrollo* je eine so starke Resonanz unter den nordamerikanischen Filmkritikern ausgelöst hatte. Zwar wurde der Film von vielen als ein Meisterwerk bezeichnet und von Vincent Canby, dem Filmkritiker der *New York Times*, auf die Liste der zehn besten Filme des Jahres gesetzt, dennoch wurde er von einigen auch als subversiv gegenüber der kubanischen Revolution missinterpretiert. (vgl. BURTON 1990b: 232) Tomás Gutiérrez Alea greift diese Problematik 1982 im Anhang seines theoretischen

Text *La dialéctica del espectador* selbst noch einmal auf und bemerkt in Bezug auf Don Allens Artikel *Sight and Sound*¹³: „evidently the critic unabashedly identified with the character of Sergio, and along with Sergio he shared the destiny awaiting the bourgeoisie with the arrival of the Revolution” (ALEA 1990: 201). Während Alea mit seinem Filmschaffen eine kritische Haltung im Publikum entwickeln und fördern wollte, wurde der Film im Ausland teilweise als gewagte Kritik am revolutionären System aufgefasst, da die Kritik am Protagonisten – und damit verbunden die emotionale Distanzierung von ihm – nicht verstanden wurde. Für Tomás Gutiérrez Alea ist die Debatte, welche der Film auslöste, wiederum ein Hinweis darauf, dass das Werk einen sensiblen Nerv trifft, indem die finale Entwicklung des Films, seine Schlussfolgerungen, nicht mehr auf der Leinwand zu betrachten sind, sondern sich erst im Bewusstsein der Zuseher bilden. Dies definiert er gleichsam als des Films größte Angriffsfläche für Missverständnisse in der Rezeption, da er dem Publikum keine Lösungen bietet – diese muss jeder Zuseher für sich finden. (vgl. ALEA 1990: 200-204)

Die Rezeption von *Terra em transe* in Brasilien setzt etwas verzögert ein, da viele heutige „Klassiker“ des Cinema Novo in der Phase zwischen 1968 und 1973 der Zensur zum Opfer fielen und nach Peter B. Schuhmann, „praktisch auch von den Filmclub-Leinwänden verschwunden waren“ (SCHUHMANN 1976: 213). Schuhmann fährt fort, dass *Terra em transe* 1967 innerhalb Brasiliens einer der größten Misserfolge war, nach 1973 jedoch, vor allem unter Studenten, zu einem der größten Erfolge des Cinema Novo wurde. (vgl. SCHUHMANN 1976: 213) Unter diesen Studenten war auch der junge Musiker Caetano Veloso, der sich zu einem der musikalischen Wortführer der entstehenden Tropicália entwickeln sollte. In seinem Buch *Tropical Truth* erinnert sich Veloso seine Reaktionen auf *Terra em transe*, als er den Film 1966 zum ersten Mal sah:

As far as *tropicalismo* owes anything to my actions and ideas, the catalyst of the movement may be found in my experience of Glauber Rocha's *Terra em transe* (Land in Anguish). Watching the film in Rio in 1966, my heart was pounding from the start; it opens with an aerial view of the ocean approaching the Brazilian coastline, against a soundtrack of the same *candomblé* chanting heard in his first film, *Barravento* (The Turning Wind). As the film continued, one powerful image after another confirmed my impression that unconscious aspects of our reality were on the verge of being revealed. (VELOSO 2003: 57)

¹³ Der Artikel wurde 1969 in dem britischen Filmmagazin *Sight and Sound* 38, 4 (Herbst 1969): 212-213 veröffentlicht, siehe auch: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author. New Brunswick: Rutgers University Press: 222-223.*

In dem Artikel *O transe da América Latina* von 1969 reflektiert Glauber Rocha selbst über die Auswirkungen, die der Film *Terra em transe* auf die brasilianische Kulturlandschaft hatte, und stellt in Bezug auf den Tropikalismus fest: „A partir de *Terra em Transe*, Caetano Veloso iniciou o movimento musical tropicalista. Toda uma nova discussão sobre a cultura brasileira, especialmente aquela comprometida, ou melhor, *ligada* (...) ao sócio-político, foi recolocada” (ROCHA 1981: 139). In demselben Artikel resümiert Rocha den Zeitpunkt, zu dem *Terra em transe* in Brasilien gezeigt wurde und die Polemik, die er in Brasilien auslöste. Der Film wurde für das Filmfestival in Cannes ausgewählt, erhielt Preise und wurde in Europa allgemein sehr gut aufgenommen. Nach nationalen wie auch internationalen Protesten wurde *Terra em transe* schließlich vom brasilianischen Justizministerium ohne Kürzungen freigegeben. Rocha stellt danach fest, dass *Terra em transe* weiterhin für Diskussionen sorgte und ist davon überzeugt, dass dieser Film auch in Zukunft noch für Polemiken sorgen werde. (vgl. ROCHA 1981: 139-140) Das ist für Rocha zugleich ein essentieller Aspekt dieses Films:

O que interessa é que *Terra em Transe*, um filme de impacto pela desordem intelectual que provoca, obriga os espectadores a pensar, (...). Interessa-me criar polêmica, participar de uma atividade cultural e política que faço da melhor forma que posso. Por isso *Terra em Transe* me parece meu filme mais importante e é o que mais defendo, mesmo que saiba que tem defeitos. (ROCHA 1981: 141)

Auch bei der Betrachtung der Rezeption der beiden Filme lassen sich Ähnlichkeiten erkennen, denn sowohl *Memorias del subdesarrollo* als auch *Terra em transe* lösten in Lateinamerika gewisse Polemiken innerhalb des Publikums aus und führten zu intensiven kulturellen und soziopolitischen Debatten sowohl auf der Ebene der Kritiken, als auch unter den Kinobesuchern. Im breiteren Kontext des „neuen lateinamerikanischen Kinos“ betrachtet, waren die Filme von großer Bedeutung für das Projekt, da sie beide auch in der internationalen Kinolandschaft Fuß fassen konnten und breite Anerkennung fanden, was wiederum zu einer erhöhten internationalen Aufmerksamkeit gegenüber der lateinamerikanischen Kinoproduktion im Allgemeinen führen sollte. Daraus wird klar ersichtlich, dass die beiden Filme, trotz unterschiedlicher Ästhetik, eine tiefgehende Wirkung auf die Zuseher hatten und auch für die Anerkennung und das Selbstbewusstsein der lateinamerikanischen Filmpraxis von großer Bedeutung waren.

Jedenfalls gilt es noch einmal hervorstreichend, dass beide Filme trotz gravierender Unterschiede in der Anwendung formaler Techniken eine nachhaltige Wirkung sowohl auf das nationale als auch auf das internationale Publikum hatten und haben, womit erwiesen ist,

dass das höhere Ziel der Regisseure, nämlich politische Anliegen zu kommunizieren und das kritische Bewusstsein der Zuseher zu schärfen, erreicht wurde. Im Rückblick lässt sich also feststellen, dass Glauber Rocha und Tomás Gutiérrez Alea ihre Anliegen umsetzen konnten und das Publikum in der gewünschten Weise erreichten.

Auch heute noch, fast fünfzig Jahre nach ihrem Entstehen, bilden die Filme wichtige Bestandteile der lateinamerikanischen Kinotradition und stellen historisch betrachtet zwei persönliche Analysen einer kritischen Phase dar. In ihrer grundlegenden Intention, eine kritische Haltung gegenüber Prozessen der politischen, ideologischen und gesellschaftlichen Veränderung und der eigenen Position darin einzunehmen, haben die beiden Werke bis heute nichts an Aktualität eingebüßt.

5. Quellenverzeichnis

ALEA, Tomás Gutiérrez (Regie) (1968): *Memorias del subdesarrollo*. DVD. Mr. Bongo Films: 93 Min.

ALEA, Tomás Gutiérrez (1985a): „No siempre fui cineasta“, in: *Cine Cubano* (114): 43-52.

http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n151_03/151_09.html, (05.10.2012, 16:43).

ALEA, Tomás Gutiérrez (1985b): “The Viewer’s Dialectic”, in: *Jump Cut*, 30 (März 1985) 48-53.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html>, (29.09.2012, 08:54).

ALEA, Tomás Gutiérrez (1990) “Memories of Memories”, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 199-211.

ALEA, Tomás Gutiérrez (1997a): „The Viewer’s Dialectic“, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 108-131.

ANDRADE, Oswald de (1978): “Manifesto Antropófago”, in: ANDRADE, Oswald de (1978): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Obras Completas VI, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 11-19.

ALLEN, Don (1990): “Sight and Sound”, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 222-223.

ALEXANDER, William (1985): „Class, Film Language and Popular Cinema“, in: *Jump Cut* 30 (März 1985): 45-48.

ARTAUD, Antonin (1964): *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

AUMONT, Jacques / MARIE, Michel (1988): *L’analyse des films*. Paris: Nathan.

AYASS, Ruth / BERGMANN, Jörg (Hrsg.) (2011): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.

BELLER, Hans (1999): „Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung“, in: BELLER, Hans (Hrsg.) (1999): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion: 9-32.

BELLER, Hans (Hrsg.) (1999): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion.

BERNADET, Jean Claude (1995): *Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.

BIRRI, Fernando (1997a): “Cinema and Underdevelopment”, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 86-94.

BOSTEELS, Bruno: “Politics and subjectivity, head-to-head – León Rozitchner, 1924-2011”, in: *Radical Philosophy – Journal of socialist and feminist philosophy* 172 (März/April 2012): 70-72.

<http://www.radicalphilosophy.com/obituary/leon-rozitchner-1924%E2%80%932011>,
(11.12.2012: 14:33)

BRECHT, Bertolt (1967): Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", in: BRECHT, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1004-1016.

BURTON, Julianne (1983): *The Intellectual in Anguish: Modernist Form and Ideology in Land in Anguish and Memories of Underdevelopment*. Latin American Working Program Paper #132, Washington D.C.: Woodrow Wilson International Center for Scholars.

BURTON, Julianne (1986): *Cinema and social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin, Texas: University of Texas Press.

BURTON, Julianne (Hrsg.) (1990): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

BURTON, Julianne (1990a): „Individual Fulfillment and Collective Achievement“, Interview mit Tomás Gutiérrez Alea, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 187-198.

BURTON Julianne (1990b): „Memories of Underdevelopment in the Land of Overdevelopment“, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 232 – 247.

BURTON, Julianne (1997b): “Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years”, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997b): *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas*. (Vol. 2) Detroit: Wayne State University Press: 123-142.

CASTRO, Fidel (1961): *Palabras a los intelectuales*.

<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>, (23.11.2012: 17:15).

CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press.

CHANAN, Michael (2004): *Cuban Cinema*. Cultural Studies of the Americas, (Vol. 14) Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

CHILDRESS, Sarah Louise (2009): *Common Interests, Competing Subjectivities: U.S. and Latin American Avant-garde Film Theory and Practice*. (Diss.) Nashville, Tennessee.

DANIEL, Roberto Francisco (1998): *Befreiungstheologie im Film: Eine Analyse des Films „Deus e o Diabo na Terra do Sol“ von Glauber Rocha*. Nettetal: Steyler Verlag.

DESNOES, Edmundo (1962): *Memorias del subdesarrollo*. Havanna: Ediciones Unión.

DESNOES, Edmundo (1967): *Inconsolable Memories*. New York: New American Library.

DESNOES, Edmundo (1990): “Inconsolable Memories”, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 115-175.

- DIEGUES, Carlos (1997b): “Cinema Novo”, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997b): *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas*. (Vol. 2) Detroit: Wayne State University Press: 272-274.
- DUNN, Christopher (2002): “Tropicália, Counterculture and Diasporic Imagination in Brazil”, in: PERRONE, Charles A. / DUNN, Christopher (Hrsg.) (2002): *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge.
- ESPINOSA, Julio García (1997a): “For an imperfect Cinema”, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory Practices and Transcontinental Articulations*. (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 71-82.
- ÉVORA, José Antonio (1996): *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Ediciones Catedra, S.A.
- FANON, Frantz (1968): *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FAULSTICH, Werner (1988): *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FAUSTO, Boris (1999): *A Concise History of Brazil*, Cambridge: University Press.
- FONSECA, Jair Tadeu da (2001): „Imagens do escritor e do Poeta em *Memórias do subdesenvolvimento e Terra em Transe*”, in: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, 2001, 8 – Literatura & Cinema, Dezembro: 25-33.
- http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002108.htm, (10.12.2011, 13:36).
- GOMES, João Carlos Teixeira (1997): *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HENDERSON, Brian: „Towards a Non-Bourgeois Camera Style”, in: *Film Quarterly* 1970-1971, 24 (2): 2-14.
- http://missingimage.com/files/mi/Henderson_Camera_Style.pdf (07.10.2012 7:19)
- HICKETHIER, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- JOHNSON, Randal / STAM, Robert (Hrsg.) (1995): *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press.

KALLER-DIETRICH, Martina / MAYER, David (o.J.): *Geschichte Lateinamerikas im 19. Und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick*. Wien: Institut für Geschichte der Universität Wien.

<http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-titel.html>, (10.12.2012, 13: 55).

KOEBNER, Thomas (1990): „Vorwort“, in: KOEBNER, Thomas (Hrsg.) (1990): *Autorenfilme. Elf Werkanalysen*. Münster: MAkS Publikationen: 5-8.

KOEBNER, Thomas (Hrsg.) (1990): *Autorenfilme. Elf Werkanalysen*. Münster: MAkS Publikationen.

LÓPEZ, Ana (1997a): “An “Other” History: The New Latin American Cinema”, in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 135-156.

MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press.

MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997b): *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas*. (Vol. 2) Detroit: Wayne State University Press.

MONACO, James (2007): *Film verstehen. Kunst, technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

NUNES, Benedeito (Hrsg.) (1966): *Poesia de Mario Faustino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

OSUNA, Alfonso J. García (2003): *The Cuban Filmography – 1897 through 2001*. North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

PÉREZ, Fernando (1990): “A Dialectical and Partisan Film”, in: CHANAN, Michael (Hrsg.) (1990): *Memories of Underdevelopment – Tomás Gutiérrez Alea, director and Inconsolable Memories – Edmundo Desnoes, author*. New Brunswick: Rutgers University Press: 227-231.

- PICK, Zuzana (1993): *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- RAMA, Angel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- ROCHA, Glauber (Regie) (1967): *Terra em transe*. DVD. Trigon Film: 106 Min.
- ROCHA, Glauber / POTTLITZER, Joanne (1970): "Beginning at Zero: Notes on cinema and Society", in: *The Drama Review: TDR* 1970, 14 (2), Latin American Theatre: 144-149.
- ROCHA, Glauber (1981): *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ROCHA, Glauber (2004): *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- RODRÍGUEZ, Amar / MANUEL, Victor (1994): *El cine nuevo brasileño (1954 - 1974)*. Madrid: Dykinson.
- ROZICHNER, León (1969): *Moral burguesa y revolución*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- SCHROEDER, Paul A. (2002): *Tomás Gutierrez Alea – The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge.
- SCHUHMANN, Peter B. (Hrsg.) (1976): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München-Wien: Carl Hanser Verlag.
- SCHUHMANN, Peter B (1976): „Für ein politisches Kino“, in: SCHUHMANN, Peter B. (Hrsg.) (1976): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München-Wien: Carl Hanser Verlag: 208-230.
- SCHUHMANN, Peter B. (1988): *Handbuch des brasilianischen Films*. Begleitpublikation zur Veranstaltungsreihe vom 2. - 20. März 1988 im Kulturzentrum Gasteig und im Neuen Arena "Lateinamerikanische Filmtage: Brasilien", Frankfurt/Main: Vervuert.
- SCHULZE, Peter (2005): *Transformation und Trance. Die Filme Glauber Rochas als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez! – Verlag.
- SKIDMORE, Thomas E. / SMITH, Peter H. (2005): *Modern Latin America*. Oxford University Press: New York, Oxford.

SOLANAS, Fernando / GETINO, Octavio (1997a): "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World", in: MARTIN, Michael T. (Hrsg.) (1997a): *New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. (Vol. 1) Detroit: Wayne State University Press: 33-58.

TEMPO GLAUBER:

1: http://www.tempoglauber.com.br/b_02.html, (13.12.2012, 16:09).

2: http://www.tempoglauber.com.br/b_03.html, (13.12.2012, 16:13).

3: http://www.tempoglauber.com.br/b_04.html, (13.12.2012, 16:54).

4: http://www.tempoglauber.com.br/b_05.html, (13.12.2012, 17:05).

VELOSO, Caetano (2003): *Tropical Truth, a story of music and revolution in Brazil*, London: Bloomsbury.

WULFF, Hans Jürgen (o.J.): *Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php>, (04.01.2013, 15:55).

WULFF, Hans Jürgen (2011): „Filmanalyse“, in: AYASS, Ruth / BERGMANN, Jörg (Hrsg.) (2011): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung: 220-244.

XAVIER, Ismail (1999): *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

XAVIER, Ismail (2004): "Prefácio", in: ROCHA, Glauber (2004): *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify: 13-27.

6. Anhang

6.1. Filmografie Tomás Gutiérrez Alea

- 1947 La capuercita roja (short)
- 1947 El fakir (short)
- 1950 Una confusión cotidiana (short)
- 1953 Il sogno de Giovanni Bassain (short)
- 1955 El mégano
- 1958 La toma de los ingleses (documentary)
- 1959 Esta tierra nuestra (documentary)
- 1960 Assamblea general (documentary short)
- 1960 Historias de la revolución
- 1962 Muerte al invasor (documentary)
- 1962 Las doce sillas
- 1964 Cumbite
- 1966 Muerte de un burócrata
- 1968 Memorias del subdesarrollo
- 1971 Una pelea cubana contra los demonios
- 1974 El arte del tabaco (documentary)
- 1976 La última cena
- 1977 De cierta manera
- 1979 Los sobrevivientes

- 1983 Hasta cierto punto
- 1988 Cartas del parque
- 1991 Contigo en la distancia
- 1993 Fresa y chocolate
- 1995 Guantanamera

6.2. Filmografie Glauber Rocha

- 1959 Pátio (short)
- 1959 A Cruz na Praça (short)
- 1962 Barravento
- 1964 Deus e o Diabo na Terra do Sol
- 1965 Amazonas, Amazonas (documentary short)
- 1966 Maranhão 66 (documentary short)
- 1967 Terra em Transe
- 1968 1968 (documentary short)
- 1969 O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro
- 1970 Der Leone Have Sept Cabeças
- 1970 Cabeças Cortadas
- 1972 Câncer
- 1973 História do Brasil (documentary)
- 1974 As Armas e o Povo (collective film)
- 1975 Claro

- 1977 Di Cavalcanti (documentary short)
- 1979 Jorge Amado no Cinema (documentary)
- 1980 A Idade da Terra

6.3. Abstract

Die vorliegende Arbeit stellt eine komparative Analyse zweier lateinamerikanischer Filme dar. Sie vergleicht den Film *Memorias del subdesarrollo* (1968) des kubanischen Cineasten Tomás Gutiérrez Alea mit dem Werk des brasilianischen Regisseurs Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967).

Beide Filme entstanden in Lateinamerika gegen Ende der 1960er Jahre und beschäftigen sich mit rezenten nationalen Ereignissen und Umbrüchen. *Memorias del subdesarrollo* spielt in Havanna kurz nach der kubanischen Revolution. Die Filmhandlung beginnt 1961, nach der Schweinebuchtinvasion und endet mit den Vorbereitungen der kubanischen Bevölkerung auf einen bevorstehenden Angriff, am Höhepunkt der Kubakrise im Oktober 1962. Vor diesem historischen Kontext, der durch die intensive Verknüpfung der fiktiven Handlung mit dokumentarischen Sequenzen dargestellt wird, portraitiert *Memorias del subdesarrollo* den bürgerlichen Intellektuellen Sergio Carmona, der trotz den bevorstehenden raschen Veränderungen der kubanischen Realität und der Gesellschaft beschließt, nicht wie seine Familie und seine Freunde in die USA zu exilieren, sondern in Kuba zu bleiben, um die revolutionären Ereignisse beobachten zu können. So streift er alleine und ohne festes Ziel durch die Stadt und kommentiert den Wandel um ihn herum. In seinen Reflexionen über die Gesellschaft portraitiert und kritisiert er zugleich sich selbst, eine Kritik, die ihm allerdings entgeht, für den Zuseher jedoch immer deutlicher wird.

Im Gegensatz dazu, spielt *Terra em transe* in einem fiktiven Land, „Eldorado“, und reflektiert den brasilianischen Militärputsch von 1964 in Form einer nationalen Allegorie. Aufgrund der steigenden Repression durch die Militärregierung Ende der 1960er Jahre, ist der Regisseur Glauber Rocha gezwungen, auf indirektere Darstellungsformen – wie das Symbol, die Allegorie und die Metapher – zurückzugreifen, um so eine kritische Analyse der zentralen Kräfte innerhalb dieser Entwicklungen vornehmen zu können. Die Filmhandlung wird in

einer Rückblende erzählt, welche die subjektiven Erinnerungen des sterbenden Protagonisten darstellen. Dieser, Paulo Martins, ist Dichter und Journalist und schwankt während des gesamten Films zwischen den politischen Lagern hin und her und wird zu zum Spielball innerhalb des politischen Machtkampfes, auf der Suche nach tatsächlicher politischer Partizipation. Seine Ambitionen sind dabei vorrangig auf soziale Verbesserungen für die brasilianische Bevölkerung ausgerichtet, allerdings wird er sich zunehmend der Machtlosigkeit seiner Worte innerhalb der politischen Entscheidungen bewusst, woran er schließlich zerbricht. Aber auch Paulo selbst agiert nicht im Sinne seiner Worte und Vorstellungen über das Volk, sobald er tatsächlich mit diesem in Kontakt kommt, denn die Bevölkerung lehnt sich nicht auf, ist nicht zum Widerstand im Sinne einer Revolution fähig, die Paulo als letzten Ausweg sieht. Daher vollzieht er diesen Widerstand schlussendlich alleine, indem er unmittelbar nach dem Militärputsch eine Polizeisperre durchbricht und damit seinen dramatischen Tod herbeiführt.

Beide Filme stellen somit eine Momentaufnahme des ideologischen Wandels in Lateinamerika dar, und beide werden aus der Perspektive eines zweifelnden, desillusionierten Intellektuellen erzählt. Daher betrachtet diese vergleichende Analyse die beiden Protagonisten im Hinblick auf ihre analytischen und selbstreflexiven Funktionen. Die Umsetzung und Gestaltung dieser Figuren in der Krise werden mittels unterschiedlicher formaler Strategien erreicht, welche die Identifikation des Zusehers mit den Protagonisten einerseits erwirken und andererseits unterbinden sollen. Weiters werden durch die Kontrastierung der inneren subjektiven Perspektive mit einem externen neutralen Blickwinkel Widersprüche erkennbar und Kritikpunkte aufgeworfen. Daher untersucht diese komparative Analyse auf formaler Ebene die kinematographischen Strategien, mit welchen die beiden Regisseure das Kinopublikum zur kritischen Reflexion anzuregen versuchten, um an einer Sensibilisierung und möglichen Mobilisierung der Gesellschaft außerhalb des Kinosaals mitzuwirken.

6.4. Resumen – spanisches Abstract

Este trabajo presenta un análisis comparativo de dos películas que se estrenaron al mismo tiempo en dos naciones latinoamericanas y que desarrollaron dos modos de trabajar con el medio del cine, con el objetivo de reaccionar a la situación nacional y personal al mismo tiempo de transformarla. *Terra em transe*, de Glauber Rocha se realizó en 1966 en Brasil y se estrenó el año siguiente en Cannes, Francia. *Memorias del subdesarrollo* fue producido en 1967 en Cuba y fue mostrado por primera vez en 1968, en Pesaro, Italia. Esta tesis científica tiene como objetivo la comparación de aquellos dos filmes que por primera vista no tienen nada que ver, ni en la estética de los filmes, ni en las circunstancias en las que surgieron.

La producción de los filmes al final de los años sesenta, coincidió con un momento en que los cineastas latinoamericanos formularon la idea del “nuevo cine latinoamericano” durante el Primer Festival de Cine en Viña del Mar, Chile, en 1967. Hay que añadir que América Latina no es un continente homogéneo, al contrario, las diferentes naciones latinoamericanas se caracterizan por su heterogeneidad incluso dentro de sus propias fronteras. De la misma manera, las películas pertenecientes al “nuevo cine latinoamericano” demuestran una gran variedad de tópicos y estilos diferentes, lo que también refleja la riqueza y diversidad artística y cultural del continente. Aun así, los cineastas de esa época se sintieron unidos en una ambición compartida: el objetivo de mostrar la realidad del subdesarrollo existente en sus sociedades sin esconderla o intentar de disimularla. La idea consistía en llevar la realidad política y social de sus países a la pantalla para que esas imágenes ficticias provocaran una transformación en el espectador, quien toma conciencia y llega a ver la realidad y su entorno diario de una manera crítica, lo que le induciría a participar en un cambio. Al mismo tiempo buscaron nuevas formas de expresarse a través del cine para desarrollar idiomas cinematográficos que se distanciaran de las convenciones establecidas y que reflejaran mejor la propia realidad. Aun así, no se debe entender el “nuevo cine latinoamericano” como corriente uniforme, ya que las cinematografías singulares se preocuparon principalmente con problemas y tópicos nacionales y regionales. Es entonces aconsejable considerar el desarrollo socio-político de los países correspondientes de manera diferenciada a pesar de los paralelismos existentes entre ellos.

Por eso, este trabajo focaliza la atención en dos naciones latinoamericanas – Cuba y Brasil – para extraer en detalle la proximidad de los dos filmes de los realizadores, Tomás Gutiérrez Alea y Glauber Rocha, pese a la distancia geográfica entre ellos, la divergente situación política y el propio estilo estético.

Memorias del subdesarrollo está basado en una novela homónima de Edmundo Desnoes, publicado en 1962, que retrata un burgués cubano que experimenta los primeros años de la revolución cubana. *Terra em transe* presenta una alegoría nacional del golpe de Estado brasileño de 1964, dentro de la cual se refleja el papel difícil del intelectual desilusionado.

El argumento de *Memorias del subdesarrollo* se basa en verdaderos acontecimientos históricos. La historia del filme empieza en 1961, después de la Invasión de la Bahía de Cochinos, también conocida como Invasión de Playa Girón, y termina en 1962, el punto culminante de la Crisis de los misiles, justo antes de su buen desenlace. El protagonista del filme, Sergio Carmona, decide quedarse en Cuba, pese al hecho de que toda su familia exilia a Miami huyendo de la Revolución. Desde ese momento, Sergio se queda solo en la isla caribeña, observando los cambios rápidos y juzgando la sociedad cubana por su supuesta inconsecuencia e incoherencia. Los acontecimientos políticos y la amenaza cada vez mayor de una ofensiva por parte de los Estados Unidos que se dan a lo largo de la trama constituyen al suspense del filme. Al mismo tiempo, estos eventos históricos posibilitan que el espectador comprenda el aislamiento de Sergio, porque frente a la crisis inmanente, la población cubana se une y se prepara conjuntamente para el momento decisivo. Al final Sergio, quien no ha logrado adaptarse a la Revolución y integrarse en el colectivo debido a creerse superior, es el único quien espera la muerte incipiente desde su balcón, aislado, preso del pánico y distanciado de los demás.

En comparación, Glauber Rocha está obligado a utilizar un idioma cinematográfico más indirecto para poder realizar *Terra em transe*, como estrategia frente a la censura de la dictadura militar en Brasil. Para aun así poder criticarla, Rocha recurre a la representación alegórica de los acontecimientos reales. Por eso el argumento tiene lugar en el país imaginario “Eldorado”, en la provincia de “Alecrim”. En ésta, Rocha coloca ciertos personajes alegóricos con el objetivo de descubrir y analizar las fuerzas centrales que han provocado el golpe verdadero de Brasil. De ahí que todos los personajes de *Terra em transe* representan figuras emblemáticas que funcionan como arquetipos de políticos latinoamericanos. Esta constelación

se desarrolla en la manera de un “flash back”, recordado por el poeta Paulo Martins, el protagonista de la película. Éste intenta influenciar la política y provocar un cambio mediante la poesía. A lo largo del filme, Paulo vacila entre el político de derecha Porfirio Diaz y el político populista Felipe Vieira, ama a la comunista Sara y se junta con Julio Fuentes, un gran tiburón de los medios que sólo le apoya para engañarlo después. Este argumento, recordado por Paulo en su agonía última, se vuelve cada vez más complejo y delirante, hasta que al final el protagonista se suicida por causa de su decepción e impotencia frente a la política. La muerte para él, es la última posibilidad de hacer política poética y poesía política.

La selección de los filmes estudiados en este análisis se justifica en algunos aspectos que vamos a enumerar. Primero, ambos países, Cuba y Brasil, se distinguen no sólo en la superficie geográfica y en los idiomas hablados, español y portugués, sino también vivieron cambios políticos y sociales casi opuestos durante los años cincuenta. A partir de 1959, después del cambio en el poder, cuando el ejército rebelde – liderado de Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara – reemplazó la dictadura de Fulgencio Batista que había gobernado Cuba durante décadas, la isla empezó a trabajar en el proyecto revolucionario con la participación de toda la sociedad que continuaría durante los años sesenta. Al mismo tiempo Brasil, después de haber experimentado una fase de euforia por causa del progreso prometido del gobierno de Jusélio Kubitschek durante la década de los cincuenta, el país cayó en una lucha por el poder, lo que resultó en el golpe de Estado de 1964 que dio lugar a una dictadura militar que perduraría más de veinte años.

Hay que resumir entonces, pese a que los dos filmes se realizaron en contextos muy diferentes, se puede analizar una primera coincidencia en las dos obras: Tanto *Terra em transe*, como *Memorias del subdesarrollo* giran en torno a este momento de inflexión que trajo una ruptura ideológica. A los cineastas no les interesaron, ni las causas, ni las consecuencias de este momento histórico y se centraron solamente en el proceso de la transformación.

A primera vista, las dos películas tampoco tienen muchas semejanzas en el plano estilístico. Cada película presenta un estilo propio que nace de la combinación y el contraste artístico de elementos estilísticos diferentes. Sin embargo los dos cineastas trabajan con una estética que no se parece mucho. Como ya hemos visto antes, dos estéticas tan distintas se explica en parte por los contextos en los que fueron realizados ambos filmes.

Tomás Gutiérrez Alea quiso discutir y criticar a través de *Memorias del subdesarrollo* y su protagonista Sergio, el hecho de que la ideología burguesa todavía existe en la sociedad cubana, a diez años de la Revolución. Por eso recurre a una estética ya establecida y conocida por el cine europeo, el “cine de autor”. Dado que así Alea quiere atraer un público que (por lo menos parcialmente) comparte esta ideología burguesa.

Glauber Rocha vivió el golpe de Estado de 1964 y la consiguiente dictadura militar, que instaló la censura y otras medidas represivas. Por eso Glauber Rocha recurre en *Terra em transe* a la representación alegórica de los acontecimientos políticos en Brasil. Además, con este filme consigue su autor afianzar un estilo propio, lo que él mismo llamaba la estética del hambre, o también la estética de la violencia. Rocha utilizó imágenes y técnicas violentas con el objetivo de provocar un impacto en el espectador y llamar la atención entre el público internacional. Además, quería oponer una estética propia a América Latina a las convenciones estéticas establecidas por Hollywood y al cine europeo. Por ello, en el plano formal las semejanzas no se hallan tanto en la estética, como en las estrategias formales y el efecto que estas provocan en el espectador que vamos a discutir más en adelante.

Las semejanzas entre los dos filmes son más fáciles de señalar en el plano del contenido. Los dos argumentos se desarrollan en torno al protagonista, una figura marcada por dudas y juicios de la realidad que él observa. Éste no logra conectar con ella porque su propia perspectiva, que refleja los valores burgueses, le impide sumergirse en la sociedad. Aunque las razones de la crisis de ambos protagonistas son diferentes, las estrategias fílmicas para representar este conflicto y las intenciones que están en la base de la representación de tal personalidad se parecen mucho.

A lo largo de la comparación y la investigación, y después de haber visto las películas innumerables veces, los varios paralelismos entre las dos obras empezaron a revelarse. Especialmente las declaraciones de los dos cineastas sobre sus ambiciones, intenciones y reflexiones sobre el cine me han servido para extraer semejanzas algunas y paralelismos que justifican un análisis de estas dos obras y que también hacen más interesante la comparación entre ellas. De ahí surgieron algunas preguntas fundamentales las que formarán el hilo conductor y serán discutidas por este trabajo.

En primer lugar me interesa cuáles son los elementos comunes a los dos filmes y cómo se distinguen uno del otro. Cuáles son las intenciones comunes de estos dos directores de cine, y

cómo se desarrollaron estos paralelismos a pesar de tan dispares situaciones entre Cuba y Brasil? Segundo, quiero saber en qué medida las circunstancias contextuales se traducen en los argumentos de las películas y hasta qué punto los cineastas utilizaron el medio para reflejar su propio rol como intelectuales y artistas? Si Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea perseguían objetivos similares, cómo llegan los dos cineastas a la misma meta y obtienen el mismo efecto utilizando una estética casi opuesta? Cuáles son las estrategias cinematográficas y los conceptos estéticos empleados para comunicar su mensaje? Al final, queda la pregunta de si los cineastas lograron transmitir sus objetivos y si los espectadores los entendieron y aceptaron. Además, qué consiguieron provocar estas películas, no sólo en la imaginación de los cineastas, sino sobre todo en las cabezas de los espectadores?

Paso a paso, este trabajo retomará las preguntas expuestas aquí e intentará contestarlas mediante la combinación de varios métodos científicos, que voy a presentar a continuación. El planteamiento de este trabajo se ocupa de dos películas rodadas por dos cineastas diferentes en dos países diferentes. Mediante estas obras, quiero examinar si el objetivo común en sentido del “nuevo cine latinoamericano” de concienciar y movilizar la sociedad se llevó a término, a pesar de situaciones iniciales, métodos estilísticos y modos de expresión diferentes.

Para llevar acabo una comparación detallada de los filmes *Tera em transe* y *Memorias del subdesarrollo*, y para poder exponer las conclusiones de ese cotejo, se han escogido, dentro de los métodos científicos cualitativos, el análisis de filmes historiográfico y hermenéutico. La observación comparativa de dos películas permite extraer los elementos comunes y dispares.

El análisis de filmes intenta formular en un texto la comprensión y las conclusiones a partir de las estructuras estéticas, para concienciar de los elementos distintivos, extraídos de la inmediatez del medio cinematográfico. Hay que añadir que el análisis fílmico no quiere ser una reconstrucción de la película, sino que intenta, mediante la descripción e interpretación lingüística, clarificar un acercamiento analítico y facilitar un entendimiento más profundo de la obra cinematográfica. (vgl. HICKETHIER 2001:27)

Los teóricos del cine, Jaques Aumont y Michel Marie, identifican en su libro *L'analyse des films* (1988), tres principios que deberían estar en la base de un análisis de filmes, porque no existe un análisis total o completo. Como primer principio ellos mencionan la relatividad, puesto que no hay ningún método universal para analizar filmes; el segundo principio es la limitación, dado que un análisis no tiene fronteras definidas, siempre puede extenderse. Es la

tarea del investigador definir la finalidad y los límites del análisis. Como tercer principio los teóricos definen la relación a la historicidad, ya que un análisis profundo exige el conocimiento de la historia, tanto de la película, como también de los discursos precedentes en torno a los filmes seleccionados. (vgl. AUGMONT / MARIE 1988:29)

Basándose en la obra *Filminterpretation* (1988) de Werner Faulstich, este trabajo mezcla varios acercamientos diferentes para obtener un resultado bastante amplio. Por eso, la primera parte del trabajo utiliza el método sociológico y histórico-filmico para incluir las películas en su contexto histórico y artístico. El método sociológico facilita la investigación de temas de la realidad social retratada en los filmes. En la segunda parte de la tesis, se aplica el método estructuralista para analizar y comparar las estructuras formales, las cuales componen la totalidad interior de los filmes. (vgl. FAULSTICH 1988)

Queda por explicar el método hermenéutico aplicado en esta tesis. Este método tiene sus orígenes en la práctica de la ciencia literaria y se ocupa fundamentalmente con la comprensión del significado de textos artísticos. Este modo de interpretación de textos intenta visualizar significados ocultos del texto. Según Knut Hicketier el análisis de filmes se vincula a este concepto, por lo que no consiste en explicar el argumento de la película, sino en subrayar las estructuras del diseño y descubrir los planos semánticos y significados posibles. (vgl. HICKETHIER 2001:32)

Después de haber ilustrado el tema de esta tesis y haber postulado las preguntas principales que dirigen y acompañan esta investigación, además de explicar los métodos aplicados en la búsqueda de respuestas, quiero dar ahora una breve visión general sobre la estructura de este trabajo.

Como ya hemos visto, el cine latinoamericano de esta época está muy ligado a la política, o lo que es lo mismo, el cine latinoamericano reaccionó ante los desarrollos de las distintas políticas nacionales. Por eso, he decidido dividir este trabajo en dos partes. La primera parte ofrece una vista general del contexto histórico y considera los dos directores de cine, Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea en su entorno social y nacional para poder entender así su papel en los movimientos cinematográficos correspondientes. Además, los cineastas y sus obras son incluidos en la corriente continental del “nuevo cine latinoamericano”. La segunda

parte constituye un análisis comparativo de ambas películas – *Terra em transe* y *Memorias del subdesarrollo* – para extraer sus similitudes a pesar de su aparente disparidad.

El capítulo 2.1. constituye una entrada en el fondo contextual de las películas necesario para hacerse una idea del surgimiento y desarrollo del “nuevo cine latinoamericano”, que se formó durante los años cincuenta a partir de singulares movimientos cinematográficos nacionales y que fue definido por los propios cineastas latinoamericanos durante la década de los sesenta. En esto se manifiesta que todas las corrientes cinematográficas reaccionaron frente a rupturas políticas y sociales similares de sus naciones correspondientes. Esta aspiración común entre las corrientes cinematográficas del continente tiene lugar a pesar de movimientos específicamente nacionales. El segundo aspecto que relaciona los grupos nacionales del “nuevo cine latinoamericano” era el rechazo de las convenciones cinematográficas establecidas, dado que éstas fueron vistas como pertenecientes a campos de valores extranjeros, en concreto paradigmas provenientes de la burguesía y por consiguiente del ex-colonizador. Este capítulo introductor contempla los motivos e impulsos para el surgimiento de las tradiciones y idiomas cinematográficos específicamente latinoamericanos y ofrece además un panorama a la formulación de algunas teorías cinematográficas propias.

Los capítulos 2.2. y 2.3. describen dos movimientos nacionales que han formado parte del “nuevo cine latinoamericano” y que han tenido un papel importante pero diferente dentro de este contexto. Hablamos del “Cinema Novo” brasileño y del ICAIC (Instituto del Arte e Industria cinematográficos) cubano.

El capítulo 2.2. se dedica al surgimiento del “Cinema Novo” en Brasil y discute al mismo tiempo el papel del cineasta de Bahía, Glauber Rocha, quien se convirtió rápidamente en una especie de portavoz del movimiento, debido a su carácter ruidoso, intransigente y polémico. A continuación, se presenta en el capítulo 2.2.1. el manifiesto más famoso de Glauber Rocha, *A estética da fome (La estética del hambre)*, mediante el cual se comprende mejor su crítica frente al cine, como también su demanda de un lenguaje cinematográfico auténtico del Brasil.

El capítulo 2.3. opuesta al modelo brasileño la situación de Cuba, que ocupó un papel singular dentro del “nuevo cine latinoamericano” como único Estado latinoamericano socialista y revolucionario. La isla caribeña experimentaba un desarrollo cinematográfico diferenciado de las demás naciones latinoamericanas. Este capítulo describe el trabajo y la posición del director de cine cubano, Tomás Gutiérrez Alea, teniendo en cuenta los cambios

fundamentales que vivía Cuba tras la revolución y también considerando el papel relevante del cine en este momento histórico. A continuación, el capítulo 2.3.1. constituye un breve análisis del texto teórico más importante de Tomás Gutiérrez Alea, *La dialéctica del espectador*, en el cual el cineasta pondera medita a cerca de las posibilidades dialécticas del cine. Mediante esa dialéctica, Alea pretende que los espectadores tomen conciencia y participen en la transformación postrevolucionaria de su país.

En resumen, el capítulo 2 ofrece una introducción a los hechos contextuales durante las décadas de los cincuenta y sesenta, y presenta los dos conceptos teóricos de Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea para facilitar la comprensión de las películas analizadas en este trabajo.

El capítulo 3 constituye la parte central de la tesis, dado que propone el análisis comparativo de las películas seleccionadas, tanto en el plano del contenido, como en el plano formal. El capítulo 3.1. presenta un breve resumen de los argumentos de las películas, seguido por un análisis del contenido en el capítulo 3.2., que se realiza tomando en cuenta el vínculo estrecho con el contexto histórico, ya que el foco de este capítulo está en la autoreflexión de los cineastas proyectada en sus películas. Se manifiesta con ello que los dos realizadores – ambos crecidos en un ambiente burgués e intelectual – se dibujan a sí mismos así como a su papel dentro de un momento significativo de cambios socio-políticos y también ideológicos. En ambos filmes el protagonista tiene una doble función. Al mismo tiempo que refleja el momento histórico, también incorpora la autoreflexión de los cineastas dentro de este cambio. Esta es la razón por la que se incluye el contexto correspondiente para obtener un análisis exhaustivo de la doble crítica existente en los filmes. Después de haber definido en el plano del contenido el personaje central como el punto de partida para la crítica y el análisis de los cineastas, el capítulo 3.3. se ocupa de las técnicas formales empleadas en las películas. En esta sección, son elaboradas las diferencias estilísticas en cuanto a la escenificación, la dirección de cámara y el montaje. A la vez son expuestos los paralelismos existentes entre los dos filmes. El foco está en el empleo informal de técnicas y estrategias filmicas muy diversas para provocar mediante contrastes y contradicciones una actitud crítica en el espectador y con ello dejar surgir la dialéctica del espectador.

Se manifiesta, que los dos cineastas, Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea, tratan de llegar a las mismas conclusiones con estrategias estéticas en parte opuestas y a pesar de condiciones nacionales y personales muy divergentes. Éstos pretenden que el público no vaya al cine para

visionar pasivamente una película y distraerse de la realidad, sino muy al contrario, los cineastas intentan elevar la actitud crítica frente a la realidad, para que el espectador tome conciencia y participe activamente en el cambio.

Respecto a las preguntas formuladas al inicio del trabajo, se puede constatar que el paralelismo primordial entre los dos filmes es la intención común de los directores del cine. La intención de provocar una actitud crítica en el espectador mediante la dialéctica, para que facilite la participación activa en el proyecto social y político. Ese deseo compartido resulta a pesar de las situaciones divergentes de los acontecimientos contextuales. Porque sin considerar las direcciones en las que los países iban a dirigirse, ambas naciones experimentaban un momento de ruptura. Los cambios políticos conllevaron también cambios sociales e ideológicos y exigieron la meditación a cerca de la posición de los intelectuales y su propio papel en medio de esas turbulencias.

Este aspecto explica el fuerte vínculo de ambas películas con los contextos correspondientes de las que surgieron, puesto que ambos cineastas querían observar, diseccionar y analizar precisamente esta circunstancia histórica para después colocarse y analizarse a sí mismos en ella. Lo hacen a través del protagonista, quien comparte ciertas semejanzas con los cineastas en ambos casos. A lo largo de los argumentos los protagonistas se convierten cada vez más en un ejemplo negativo del intelectual porque ninguno de ellos es capaz de participar en el cambio. Tanto Paulo, como Sergio se esconden detrás de conceptos ideales de la realidad y sus valores burgueses, por lo que finalmente fracasan, porque no logran dejarlos atrás para sumergirse y participar verdaderamente en la realidad circundante.

A pesar de la función autoreflexiva del personaje central, los dos protagonistas, Paulo y Sergio, posibilitan también la crítica a la sociedad. Por allí Rocha y Alea elaboran estrategias distintas para primero atraer al público emocionalmente y después demostrar paso a paso los rasgos antipáticos de los protagonistas con el resultado de que el público se distancia cada vez más de ellos. Para conseguir eso, ambos cineastas recurren al efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht, no obstante lo transformen en un estilo propio, y de ahí que cada uno llega a resultados estéticos bastante diferentes. La función es la misma en ambos casos: Por cuanto el espectador se identifica con rasgos de los protagonistas, se descubre como cómplice; por cuanto se distancia de éstos, se pregunta acerca de su inicial simpatía.

En el caso de *Terra en transe* y *Memorias del subdesarrollo*, el espectador está obligado a autoanalizarse de manera crítica y aquí surge la confianza de los cineastas en la posibilidad de transformar la sociedad mediante el cine, aunque han querido llegar a este objetivo de maneras diferentes. Vamos a observar a continuación cómo el público realmente reaccionó ante las películas descritas.

Aun en la recepción de las películas se dejan entrever algunas semejanzas, dado que tanto *Memorias del subdesarrollo* como *Terra em transe* desencadenaron ciertas controversias en el público latinoamericano y dando lugar a debates culturales y socio-políticos intensos, no sólo entre los espectadores, sino también entre los críticos. Visto desde una perspectiva más general, en el contexto más amplio del “nuevo cine latinoamericano”, los filmes contribuían mucho al proyecto continental, ya que ambas películas fueron estrenadas en Europa y en los Estados Unidos, lo que les permitía afianzarse en el área del cine mundial. Las obras también recibieron gran aceptación y reconocimiento, lo que en cambio condujo a un mayor interés internacional frente al “nuevo cine latinoamericano” en general. De ahí se puede entender que los filmes produjeran un gran efecto en los espectadores a pesar de sus estéticas y además se muestra la importancia que los filmes tuvieron para el reconocimiento internacional y para la autoestima de la práctica cinematográfica latinoamericana.

Hay que subrayar una vez más que ambos filmes han tenido un efecto perdurable en el público tanto nacional como internacional. De ahí se demuestra que el objetivo principal de los cineastas se cumplió, que no era otro que el de comunicar sus aspiraciones políticas y el de elevar la actitud crítica de los espectadores. Retrospectivamente, hay que notar que Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea consiguieron realizar su aspiración y comunicar con el público en la forma deseada.

Aun hoy en día, a casi cincuenta años después de su génesis, los filmes forman una parte importante en la tradición cinematográfica latinoamericana y considerado desde un punto de vista histórico, constituyen dos análisis personales de un momento crítico. En su intención principal de provocar una actitud crítica frente a procesos de cambios políticos, ideológicos y sociales y de posicionarse, las dos obras lograron mantener hasta hoy su actualidad.

6.5. Danksagung

Nach dieser intensiver wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit zwei lateinamerikanischen Filmen, möchte ich diesen Abschnitt dazu nutzen, um mich bei den Menschen zu bedanken, die mir auf dieser Reise zur Seite standen, mich in meiner Recherche begleitet haben und mich mit vielen Anregungen unterstützt haben.

Zunächst danke ich meinem Betreuer, ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch, für die Unterstützung und die Anregungen innerhalb des Arbeitsprozesses, sowie für die Vermittlung von hilfreichen Kontakten während meines Forschungsaufenthaltes in Brasilien. Dieser Aufenthalt wurde durch ein Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten, KWA, durch den OEAD der Universität Wien ermöglicht.

Vera Lins, meiner Koordinatorin an der Faculdade de Letras der UFRJ in Rio de Janeiro, danke ich für die vielen bereichernden Gespräche, die Erleichterung meiner ersten Recherchen in Brasilien, die Anregungen zu weiteren Ideen und die Vermittlung an viele interessante Kontaktpersonen. Ich hatte die Möglichkeit, die Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) zu besuchen und dort, neben der wissenschaftlichen Recherche in der Universitätsbibliothek auch mit Universitätsprofessoren, wie Danielle Corpas, Marilia Rothier Cardoso oder Denilson Lopes, zu sprechen, ihnen mein Forschungsvorhaben zu präsentieren und Anregungen, sowie neue Perspektiven zu erhalten. Sehr hilfreich war auch Anne Karinne Ballalai vom Museum Tempo Glauber, ein familiäres Unternehmen, das sich die Sammlung und den Erhalt des umfangreichen Werks des Regisseurs Glauber Rocha, sowie die Auseinandersetzung mit diesem, zur leidenschaftlichen Aufgabe gemacht hat. Hier hatte ich die Möglichkeit, eine private Führung zu bekommen, zu recherchieren und mit Anne Karinne Ballalai über meine Forschung zu diskutieren. Vor allem die umfassende Aufbereitung des Lebens und Werkes Glauber Rochas und die freundliche Unterstützung werden mir in guter Erinnerung bleiben.

Ich danke meinen Eltern für die Unterstützung, die ich im Verlaufe dieser Arbeit erhalten habe. Danke an meine Schwester, für die Unterstützung, die Gespräche und die vielen Anregungen. Dafür bin ich auch Ivete und Axel sehr dankbar für (e pelos PFs!), darüber hinaus auch für die Vermittlung so vieler lieber Kontakte in Brasilien.

Ein großes Dankeschön richtet sich an Ines, die mich während meines Aufenthalts in Rio de Janeiro beherbergt und in die brasilianische Lebensart eingeführt hat. Auch bei Branco und Rosana und ihren Söhnen André und Fabio möchte ich mich für die Zeit mit ihnen in São Paulo bedanken. Während dieser Zeit haben sie mir tiefe Einblicke in die Metropole, in die Geschichte Brasiliens und in ihre persönlichen Erinnerungen an die Militärdiktatur gewährt.

Mein Dank gilt auch Agustín, für das Interesse an der Arbeit und die Unterstützung bei der Revision der spanischen Abschnitte. Ganz besonders bedanke ich mich bei Carlos, der mich bei dieser Arbeit mit Geduld und Verständnis begleitet hat, sodass ich mich auf dieses Projekt konzentrieren konnte.

6.6. Lebenslauf mit Schwerpunkt auf dem wissenschaftlichen Werdegang

| | |
|--|--|
| Zeitraum | November 2010 – Februar 2011 |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Recherche an der Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) durch den Erhalt des Stipendiums „Kurzzeitiges wissenschaftliches Arbeiten“ (KWA der Universität Wien zur Vertiefung der Recherche für die Diplomarbeit des Romanistikstudiums. Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) Av. Pasteur, 296 - Urca, Rio de Janeiro 22290-240, Brasilien |
| Hauptfächer | Portugiesisch, brasilianischer Film (Cinema Novo, Glauber Rocha), kubanischer Film (ICAIC) |
| Zeitraum | September 2007 – Juli 2008 |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Studium der Humanidades an der Universitat Pompeu Fabra in Barcelona im Zuge des Austauschprogramms ERASMUS Universitat Pompeu Fabra Plaça de la Mercè 10-12 E - 08002 Barcelona |
| Hauptfächer | Lateinamerikanische und spanische Literatur, Kunstgeschichte, Ethik |
| Zeitraum | SoSe 2007 – LAUFEND |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien Hofburg, Batthyanystrasse A-1010 Wien |
| Hauptfächer | Tanz, Theateranthropologie, Bühnenfotografie, Audio-visuelle Medien |

| | |
|--|---|
| Zeitraum | WiSe 2005/06 – LAUFEND |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Studium der Kultur- und Sozialanthropologie am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien Universitätsstrasse 7 A-1010 Wien |
| Hauptfächer | Visuelle Anthropologie, regionales Forschungsfeld Lateinamerika, Mythen und Weltbild |
| Zeitraum | WiSe 2003/04 – LAUFEND |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | Diplomstudium Spanisch am Institut für Romanistik der Universität Wien Universitätscampus AAKH, Hof 8, Spitalgasse 2 A-1090 Wien |
| Hauptfächer | Spanisch, Medien- und Literaturwissenschaft, Französisch, Portugiesisch |
| Zeitraum | 1995 – 2003 |
| Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung | GRG XIX Billrothgymnasium Billrothstrasse 26 – 30 A-1190 Wien |
| Hauptfächer | Latein, Englisch, Spanisch, Deutsch |
| Erworbene Qualifikation | Matura |