



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wirklichkeitsdarstellungen im Kuba der 1960er Jahre“

Eine Analyse der Filme *Ciclón* von Santiago Álvarez und *P.M.* von Sabá
Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal

Verfasserin

Katharina Bienert

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juli 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Erklärung

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zur Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter/von der Begutachterin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Juli 2012

Katharina Bienert

Dank

Ich möchte mich ganz herzlich bei den Menschen bedanken, die mir meine Diplomarbeit möglich gemacht haben. Hierbei möchte ich zunächst Dr. Volker Kull erwähnen, der mir freundlicherweise schwerzugängliche Bücher zur kubanischen Filmgeschichte und Santiago Álvarez zur Verfügung gestellt hat. Ebenso möchte ich Lydia Wiehring von Wendrin und den Mitarbeiterinnen der Bibliothek der *Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) Konrad Wolf* in Potsdam für ihre Unterstützung in der Pressedokumentation danken. Großer Dank gilt auch Heidi Röhr und Carsten Spicher von den *Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen*. Sie ermöglichten mir den Zugang zum Papierarchiv des Festivals und erlaubten mir damit eine Einsichtnahme in Berichtshefte der 1960er Jahre des Festivals sowie in Publikationen zum kubanischen und lateinamerikanischen Kino. Dr. Gregor Wolff und dem Team der Phonotheek des *Ibero-Amerikanischen Institut Preussischer Kulturbesitz* in Berlin ist zu danken für die Möglichkeit der Sichtung der hier vorhandenen DVD-Filmreihe *Antología de Santiago Álvarez*. Ebenso danke ich Ute Klawitter im *Bundesarchiv-Filmarchiv* in Berlin für die Möglichkeit, den Bestand des *Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm* im Kontext des kubanischen Dokumentarfilms einzusehen und für meine Arbeit auszuwerten.

Zu guter Letzt möchte ich mich ganz besonders bei meinen Eltern dafür bedanken, dass sie mir mein Studium ermöglicht haben sowie für ihre Unterstützung, ihre Geduld und Zuversicht.

Mein Dank gilt außerdem Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte für die Betreuung meiner Diplomarbeit.

Vorwort

Der Dokumentarfilm der 1920er bis 1960er Jahre ist dominiert von den Namen Vertov, Grierson, Leacock, Wiseman und Rouch. Im Rahmen meines Studiums tauchten diese Namen bei der Beschäftigung mit der Dokumentarfilmgeschichte immer wieder auf. Dies betrifft sowohl die deutschsprachige, als auch die anglo-amerikanische Fachliteratur. Doch welche anderen, vielleicht unbekannten Namen stehen in enger Verbindung mit diesem Genre und welchen Intentionen und Formen folgen sie? Diese Fragen stehen im Zentrum meiner Arbeit.

Neben meinem filmwissenschaftlichen Interesse am Dokumentarfilm steht seit jeher mein Interesse am lateinamerikanischen Kontinent und der Insel Kuba. Schließlich entwickelte sich für mich daraus die Verbindung: Dokumentarfilm und Kuba. Damit assoziierte ich zunächst die Filme von zwei deutschen Filmemachern: Wim Wenders *Buena Vista Social Club* (1999) und Florian Borchmeyers *Havanna – Die neue Kunst, Ruinen zu bauen* (2006). Der Ausgang meines Erkenntnisinteresses sollte dennoch nicht der sein, Kuba und die repräsentierte Realität aus dem Blickwinkel deutscher Dokumentarfilmemacher zu betrachten, sondern vielmehr die nationale Filmproduktion und die dort entstandenen Dokumentarfilme selbst zu fokussieren. Nach ersten Recherchen und Lektüren der kubanischen Filmgeschichte, erwies sich für mich die Phase der 1960er Jahre als die spannendste. Es ist die Zeit nach einem markanten politischen Umbruch auf Kuba. Mit der neuen Regierung unter Fidel Castro sollte die Insel nun im Zeichen des *socialismo cubano* (*kubanischen Sozialismus*) stehen. Welche Filmauffassung nun hinter dieser Ausdrucksform steht, welche Gestalt und Inhalte der Film dieser Zeit findet, ist Thema der vorliegenden Arbeit.

Inhalt

Vorwort	7
1 Einleitung	13
1.1 Forschungsgegenstand	13
1.2 Vorgehen	15
1.3 Quellen	17
2 Der Dokumentarfilm – Theoretische Perspektiven	23
2.1 Zu Begriff und Definition	24
2.2 Von der normativen zur (semio-) pragmatischen Perspektive	26
2.2.1 Vertov und Grierson	27
2.2.2 Nichols und Odin	30
2.3 Die Bedeutung der Konstrukte	33
2.3.1 Fakt und (Non-) Fiktion	33
2.3.2 Realität und Authentizität	35
2.3.3 Dokumentarfilmwirklichkeiten nach Hohenberger	36
2.3.4 Narrativität und Deskriptivität	37
2.4 Beispiele aus der filmisch-dokumentarischen Praxis	40
2.4.1 Die Lumières und die frühe Wochenschau	40
2.4.2 Die 1920er Jahre: Flaherty und Grierson	41
2.4.3 Die 1960er Jahre: Direct Cinema und Cinema Vérité	42
2.5 Exkurs: Chancen und Risiken des dokumentarischen Films	43
2.6 Fokus Filmanalyse	44
2.6.1 Semiotische Perspektive und Film	45
2.6.2 Das Zeichen, die Sprache und der Film	46
2.6.3 Filmische Zeichen, Gestaltungsmittel und Codes	48
2.6.4 Der Textbegriff und textübergreifende Analysedimensionen	50
3 Die nichtfilmische Realität Kubas: Sozioökonomischer, politischer und historischer Kontext	53
3.1 Spanische Kolonialherrschaft (1510-1898) und erste Unabhängigkeitsbestrebungen (1868-1898)	53
3.2 Die neokoloniale Republik (1902-1958): Die imperialen Ambitionen der USA	57
3.2.1 Die Ära Batista und Castros Weg der Revolution	59
3.2.2 Die sozioökonomische Situation der 1950er Jahre	61
3.3 Der Triumph der Revolution	63
4 Aspekte der Realität Film: Kinematographische Entwicklung, technisch-materielle Voraussetzungen und filmpolitischer Handlungsrahmen für Filmemacher ab 1959	67
4.1 Zur filmhistorischen Entwicklung	67
4.1.1 Kinematographische Anfänge auf der Insel	67
4.1.2 Der Hollywood-Film auf dem Weg nach Kuba	69
4.1.3 Erste Entwicklungen einer revolutionären Filmbewegung: Amateure und Rebellen	72
4.2 Das kubanische Filmgesetz und die Entstehung des <i>Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos</i> (1959)	74
4.2.1 Die Präambel	74
4.2.2 Das Gesetz Nr. 169	75
4.2.3 Kunst und Industrie als kontradiktorische Gegensätze?	76

4.3	Die erste Dekade: Produktion, Genres, Programmgestaltung und Distribution	78
4.3.1	Das <i>tercer cine</i> (das <i>dritte Kino</i>), das <i>cine militante</i> (das <i>militante Kino</i>) und das <i>cine urgente</i> (das <i>notwendige Kino</i>).....	80
4.3.2	Sujets und Klassifikationen des kubanischen Films	82
4.3.3	Didaktischer oder propagandistischer Film?	83
4.3.4	Repression	85
4.4	Die Emphase des Dokumentarfilms	86
4.4.1	Einflüsse und Ziele des kubanischen Dokumentarfilms	88
4.4.2	Der <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano</i> und Santiago Álvarez	89
4.4.3	Exkurs: Álvarez Selbstverständnis und seine filmischen Ideen	92
4.4.4	Die Filmemacher und ihre persönlichen Hintergründe	93
5	Filmische und nachfilmische Realitäten – Eine Analyse.....	95
5.1	<i>Ciclón</i> (1963, Regie: Santiago Álvarez).....	95
5.1.1	Titel und thematischer Zuschnitt	95
5.1.2	Inhalt und strukturaler Aufbau	95
5.1.3	Motive und Akteure	96
5.1.4	Kamera.....	98
5.1.5	Auditive Ebene	101
5.1.6	Montage	103
5.1.7	Rezeption	106
5.2	<i>P.M.</i> (1961, Regie: Sába Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal).....	109
5.2.1	Titel und thematischer Zuschnitt	109
5.2.2	Inhalt und strukturaler Aufbau	109
5.2.3	Licht und Dunkelheit.....	111
5.2.4	Motive und Akteure	112
5.2.5	Kamera.....	114
5.2.6	Auditive Ebene	116
5.2.7	Montage	118
5.2.8	Rezeption	120
5.3	<i>P.M.</i> und <i>Ciclón</i> : Analogien und Differenzen in Inhalt und Form.....	124
5.4	<i>P.M.</i> und <i>Ciclón</i> : Analogien zu Formen des internationalen Dokumentarfilms.....	128
6	Fazit und Ausblick.....	129
7	Bibliographie	133
8	Internetquellen.....	145
9	Filmographie.....	147
10	Abbildungsverzeichnis	149
11	Anhang	151
11.1	Filmprotokolle.....	151
11.1.1	<i>Ciclón</i> (1963, Regie: Santiago Álvarez)	151
11.1.2	<i>P.M.</i> (1961, Regie: Orlando Jiménez Leal, Sába Cabrera Infante).....	177
11.2	Abstract.....	191
11.3	Lebenslauf.....	193

In dieser Arbeit wird aus Gründen der Einfachheit auf geschlechtsspezifische Bezeichnungen verzichtet. Wenn im Folgenden die männliche Form benutzt wird, sind hier Frauen ebenso mitgedacht.

1 Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand

„Krisenzeiten sind Treibhäuser des Dokumentarfilms“¹, konstatierte Klaus Kreimeier einst. „Die russische Revolution, die Krise der westlichen Demokratien zwischen den Weltkriegen, die massenhafte Verbreitung des Fernsehens und schließlich die Digitalisierung der Bilder“, knüpft Eva Hohenberger 2006 an Kreimeiers Aussage an, „sind (...) ‚treibende‘ Faktoren für die Stilbildung dokumentarischer Filme gewesen.“²

Der dokumentarische Film findet seinen Anfang am Ende des 19. Jahrhunderts mit den frühen Filmen der Lumières. Inzwischen hat die Gattung³ viele Gesichter und bewegt sich in einem Spannungsfeld von tatsachenakzentuierten bis hin zu phantasiebetonen Formen. Den Ausgangspunkt bildet die Realität. Sie ist es, die das Rohmaterial des dokumentarischen Genres bildet.⁴

Georg Seeßlen konstatiert, dass die Höhepunkte in der Geschichte des Dokumentarfilms vor allem mit sozialen Bewegungen verknüpft sind. Unter anderem ist Griersons, Flahertys und Vertovs Schaffen nicht ohne gesellschaftliche Impulse begreif- und denkbar.⁵ Auch die „Höhenflüge des kubanischen (...) Dokumentarfilms“⁶, so Seeßlen, sind Ausdruck einer gesellschaftlichen Transformation. Eben diese nationale Filmproduktion Kubas und die bedeutende Entwicklung des Dokumentarfilms, die ihm während der 1960er Jahre widerfuhr, sind Thema dieser Arbeit.

¹ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm 1892-2003. Ein doppeltes Dilemma. In: Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des Deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart – Weimar: Metzler 2004. S. 431-460. Hier: S. 459.

² Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 9-33. Hier: S. 9.

³ Da die Begriffe Gattung und Genre sich im film- und fernsehwissenschaftlichen Kontext durchaus als problematisch herausgestellt haben, werden diese in der folgenden Arbeit synonym gebraucht. Ganz allgemein werden hier im kulturwissenschaftlichen Kontext unter Gattung bzw. Genre „ästhetische Ordnungs- und Klassifikationskategorien“ verstanden. Sie enthalten eine „Anzahl gemeinsamer Charakteristika, die eine Kategorisierung verschiedener Formen künstlerischen Ausdrucks oder kultureller Produktion über bestimmte Schlüsselemente ermöglicht.“

Vgl. Babka, Anna: *Gattung/Genre*.

URL: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=24> [12.12.2010].

⁴ Vgl. Aufderheide, Patricia: *Documentary film. A Very Short Introduction*. Oxford (u. a.): Oxford Univ. Press 2007. S. 1 f.

⁵ Vgl. Seeßlen, Georg: „Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film. Suchbewegungen mit offenem Ausgang“. In: Werner, Frederic (Red.): *Mit Bildern bewegen - der politische Film heute*. Hamburg: Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung 2009. S. 18-34. Hier: S. 25.

URL: <http://library.fes.de/pdf-files/akademie/hamburg/06824.pdf> [22.12.2010].

⁶ Ebd.

„Die 60er Jahre (1959 - 1969) gelten unter Kritikern und Cineasten als das *Edad de Oro* (Goldenes Zeitalter) des kubanischen Dokumentarfilms. Diese Zeit ist charakterisiert durch eine große Motivation und Experimentierfreudigkeit seitens der jungen Cineasten.“⁷ Mit der kubanischen Revolution (1959) unter Fidel Castro wird ein signifikanter politischer Umbruch auf der Insel markiert, der auch für die kulturpolitische Ebene Transformationen mit sich brachte. Mit der Revolution kam es zur Gründung des kubanischen Filminstituts *ICAIC* (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*) und schließlich zur Verstaatlichung der Filmindustrie. Viele Filmemacher verbinden ihre künstlerischen Ambitionen mit den politischen Bestrebungen dieser Tage.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, aufzuzeigen, wie Realität in dieser Zeit im dokumentarischen Film konstruiert wird. Welche Themen und welche filmische Form findet er? Anhand zweier konkreter Beispiele aus der Praxis – zum einen Santiago Álvarez Film *Ciclón* und zum anderen Sába Cabrera Infantes und Orlando Jiménez Leals Film *P.M.* – soll eine Analyse vorgenommen werden. Ausgehend von dieser Intention bewegt und verortet sich die Arbeit mit dem Titel: „Wirklichkeitsdarstellungen im Kuba der 1960er Jahre – Eine Analyse der Filme *Ciclón* von Santiago Álvarez und *P.M.* von Sába Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal“

⁷ Walter, Annett: *Kubanischer Dokumentarfilm*.

URL: <http://www.queztal-leipzig.de/kuba/kubanischer-dokumentarfilm-19093.html> [25.11.2010].

1.2 Vorgehen

Der Ausdruck „Filmanalyse“ steht für verschiedenste methodische Ansätze, die sich im Laufe der Zeit je nach Fokus und Erkenntnisinteresse entwickelt haben.⁸ Nach Kuchenbuch ist der Dokumentarfilm ein mannigfaltiger Gegenstand, dessen ästhetische Dimension einer Analyse oft entzogen und allgemein vernachlässigt wird.⁹ Folglich soll im Kontext dieser Arbeit zunächst die Spezifik dieser offenbar benachteiligten und vielgestaltigen Filmform herausgestellt werden. Worüber sprechen wir, wenn wir über Dokumentarfilme reden? Und wie lassen sich diese im Kontext einer Analyse fassen?

Das Kapitel 2 bildet die theoretischen Grundlagen für diese Arbeit und systematisiert die weitere Vorgehensweise. Ziel dieses Kapitels ist es, zunächst einen Überblick über den Gegenstand des Dokumentarfilms zu geben, die wesentlichen Begriffe, die mit ihm verbunden sind, zu definieren, ihn historisch einzuordnen sowie einige Funktionen und Formen, die sich im Laufe seiner historischen Entwicklung etabliert haben, aufzuzeigen. Im Kontext dieses Kapitels wird mit Eva Hohenberger ein Einblick in Ansätze und Tendenzen der Theoriebildung des Dokumentarfilms gegeben. Außerdem wird die veristische Positur¹⁰ des Dokumentarfilms beleuchtet und ein von Hohenberger entwickeltes theoretisches Modell vorgestellt, welches den Versuch unternimmt, die unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge dokumentarischer Filme zu beschreiben.

Anschließend wird das Blickfeld um den Fokus der Filmanalyse erweitert. Hierbei wird der Film aus semiotischer Perspektive als Zeichensystem betrachtet. In diesem Kontext wird der Zeichen-, der Code- als auch der Textbegriff im Hinblick auf den Film näher erläutert. Im letzten Unterkapitel des zweiten Kapitels wird auf die Bedeutung der textübergreifenden Analysedimensionen, die in der folgenden Arbeit eine wichtige Rolle einnehmen, eingegangen.

Die Filme sind vor dem Hintergrund spezifischer historischer, politischer und gesellschaftlicher Ereignisse auf Kuba entstanden und heute in dieser Form nicht mehr aktuell.

⁸ Vgl. Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Ein Arbeitsbuch. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt 2010. S. 16 f.

Vgl. Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?*. Stuttgart: Reclam 2007. S. 65 ff.

⁹ Vgl. Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. 2. Auflage. Wien (u. a.): Böhlau 2005. S. 277 ff.

¹⁰ Hiermit soll die Gestalt des Dokumentarfilms gemeint sein, die Wahrheitsansprüche vertritt.

Die Kontextualisierung erfolgt in der vorliegenden Arbeit in zwei Schritten: In Kapitel 3 werden allgemeine Aspekte der historischen Entwicklung der kubanischen Gesellschaft aufgezeigt. In Kapitel 4 wird der Blick auf Aspekte der filmhistorischen Entwicklung gerichtet. Es werden Aspekte der vorrevolutionären Zeit beleuchtet und die neuen filmpolitischen Rahmenbedingungen ab 1959 betrachtet.

In Kapitel 3 werden Aspekte des historischen Hintergrundes auf Grundlage geschichtlicher Literatur rekonstruiert. Ziel ist es, die für die Produktion und Rezeption der Filme maßgeblichen politischen, kulturellen und sozioökonomischen Faktoren der Zeit aufzuzeigen um somit ansatzweise die den Filmen inhärenten Botschaften und den gesellschaftlichen Rezeptionshintergrund annähernd erfahrbar zu machen.

In Kapitel 4 erfolgt ein Einblick in Aspekte der Filmgeschichte Kubas. Im Folgenden werden unter anderem der Stand der Filmtechnik sowie organisatorische und ökonomische Tendenzen der Filmindustrie in der vorrevolutionären Zeit dargelegt. Der Stand der filmhistorischen Entwicklung und damit der Kontext der zu analysierenden Filme wird herausgestellt. Einen besonderen Schwerpunkt bildet hier die Betrachtung des 1959 erlassenen Filmgesetzes und dessen Umsetzung im Hinblick auf die Filmproduktion, Distribution und Programmgestaltung im ersten Jahrzehnt. Ein Augenmerk wird hier auch auf die Kontroverse von künstlerischer Freiheit und Zensur im neuen politischen System gelegt. Die Auffassung des *ICA/C*, die hinter dem kubanischen Dokumentarfilm steht und die filmtheoretischen Überlegungen einiger Filmemacher der Zeit werden hier herausgearbeitet. Besondere Berücksichtigung findet in diesem Kapitel Santiago Álvarez, da ihm im Kontext des kubanischen Dokumentarfilms in den 60er Jahren eine besondere Rolle zugestanden wird.

Vor dem Hintergrund der theoretischen Perspektiven zum Dokumentarfilm aus dem zweiten Kapitel sowie der Darlegung der Aspekte der nichtfilmischen Realität im dritten und vierten Kapitel, werden im fünften Kapitel der Arbeit die ausgewählten dokumentarischen Kurzfilme im Hinblick auf die Frage wie Realität konstruiert wird, untersucht. Die Analyse erfolgt in Form von zwei Einzelanalysen. Als Schwerpunkte der Untersuchung werden hier die Auswahl von Motiven und Akteuren, thematisiert, die Kameraarbeit als Mittel der Gestaltung und das Arrangement akustischer Elemente auf der auditiven Ebene. Schließlich werden das Zusammenspiel der auditiven und visuellen Ebene im Kontext der Montage und dessen intendierte Wirkung herausgearbeitet. Neben diesen Aspekten wird jeweils im Anschluss die Rezeption der Filme

betrachtet. Abschließend werden beide Werke in Form und Inhalt im letzten Unterkapitel noch einmal gegenübergestellt.

Die Auswahl der Filme für diese Arbeit begründet sich wie folgt: Aus forschungsökonomischen Gründen konnten im Kontext dieser Arbeit nicht alle non-fiktionalen filmischen Texte aus dem Kuba Anfang der 1960er Jahre, dem hier gewählten Untersuchungszeitraum, analysiert werden. Deshalb wird die Analyse auf zwei Kurzfilme aus dieser Zeit beschränkt. Sie wurden, neben den Kriterien der Verfügbarkeit im deutschsprachigen Raum und der nationalen Herkunft der Regisseure, nach dem „Prinzip der maximalen Kontrastierung“¹¹ ausgewählt. Álvarez Film *Ciclón* (1963) soll hier als exemplarisches Beispiel für eine system-loyale, sichtbar gemachte filmische Realität dienen. Sabá Cabrera Infantes und Jiménez Leals Film *P.M.* (1961) hingegen dient als Beispiel für eine durch Filmzensur im Verborgenen gehaltene filmische Realität. Im Kontext der Analyse soll damit unter anderem eine Kontrasterfahrung ermöglicht werden, die sowohl im Inhalt als auch der Form vermutet wird.

Vor dem Hintergrund der Kontext-, Film- und Rezeptionsbetrachtungen wird schließlich im Fazit Raum für die Interpretation und die Zusammenführung der Ergebnisse geschaffen.

1.3 Quellen

Bis dato sind nur sehr vereinzelt wissenschaftliche Arbeiten im deutschsprachigen Raum über den kubanischen (Dokumentar-)Film zu verzeichnen.

Mir sind lediglich die Arbeiten der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaftlerin Marietta Bürger und dem Ethnologen Volker Kull bekannt. Bürger widmet sich in ihrer im Jahr 1987 publizierten Arbeit mit dem Titel *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre*¹², den Prämissen des neuen, revolutionären Kinos. In einer Analyse beleuchtet sie das Spannungsverhältnis von Realismus und Fiktionalität im Spielfilm. In einem Vorwort zur Publikation verweist Renate Möhrmann darauf, dass dies „die erste umfassende Analyse des kubanischen Kinos in deutscher Sprache“¹³

¹¹ Keller, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag 2011. S. 114.

¹² Bürger, Marietta: *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987.

¹³ Möhrmann, Renate: „Vorwort“. In: Bürger, Marietta: *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987. S. o. A.

in der Bundesrepublik¹⁴ ist. Volker Kull beschäftigt sich in seiner Dissertation *Kino und Revolution – Der audiovisuelle Wandel in der Ethnologie und die Dokumentarfilme des kubanischen Filmemachers Santiago Álvarez*¹⁵, zehn Jahre nach Bürger, mit Álvarez Filmen und der Darstellung der Revolution.

Im Kontext der allgemein vorhandenen Literatur lässt sich sagen, dass beispielsweise einige deutschsprachige Handbücher vorhanden sind, in denen der kubanische Film thematisiert wird. Hierzu lässt sich z.B. *Das Handbuch des Lateinamerikanischen Films*¹⁶ von Peter B. Schumann zählen oder auch *Der Dokumentarfilm ab 1960*¹⁷ von Wilhelm Roth. In diesen Publikationen gibt es zum kubanischen Film jeweils ein Kapitel, das die Entwicklung des Films in Kuba chronologisch und/oder thematisch überblicksartig behandelt.

Sammelbände, Dokumentationen und Aufsatzsammlungen in deutscher Sprache sind vor allem durch die verstärkte Präsenz kubanischer Filme in den 1960er und 1970er Jahren im Rahmen deutscher Filmfestivals, wie beispielsweise der westdeutschen Oberhausener Kurzfilmtage in der BRD und des Internationalen Dokumentarfilmfestivals Leipzig in der DDR, entstanden.¹⁸ Diese publizierten Bände wurden meist im Zusammenhang mit den veranstalteten Retrospektiven und Sonderprogrammen¹⁹ zum kubanischen Film herausgegeben. Die Festivals wurden auf vielen Ebenen publizistisch begleitet. Daher sind verschiedene Artikel zum kubanischen Film in Fachzeitsungen und der Tagespresse in Deutschland (DDR und BRD) aus den 1960er Jahren vorhanden, die Aufschluss über die Rezeption im deutschsprachigen Raum geben. Eine neuere, aber ebenso im Rahmen eines Filmfestivals²⁰ entstande-

¹⁴ Gemeint ist hier die BRD.

¹⁵ Kull, Volker: *Kino und Revolution: der audiovisuelle Wandel in der Ethnologie und die Dokumentarfilme des kubanischen Filmemachers Santiago Álvarez*. Heidelberg: Univ. Diss. 1997.

¹⁶ Schumann, Peter B.: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Berlin – Frankfurt am Main: Vervuert 1982.

¹⁷ Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München (u. a.): Bucher 1982.

¹⁸ Vgl. Stadt Oberhausen/Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen (Hrsg.): *Der Lateinamerikanische Film heute. Eine Dokumentation mit Beiträgen von Carlos Alvarez, Miguel Littin und Julio Garcia Espinosa aus der Zeitschrift OCTUBRE 4/1975*. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1976.

Vgl. Lichtenstein, Manfred/Eckart Jahnke (Red.): *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR 1974.

Vgl. Schumann, Peter B.: *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980.

¹⁹ Hier ist zum Beispiel die Retrospektive zum kubanischen Dokumentarfilm auf der XVII. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen vom 23.-30. November 1974 in Leipzig zu nennen oder auch die Retrospektive „Zwanzig Jahre cubanisches Kino“ der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen vom 21.-26. April 1980.

²⁰ Die Publikation wurde anlässlich der Retrospektive „Die kubanische Filmkomödie“ im Rahmen des 10. Internationalen Film Festivals in Innsbruck 2001 herausgegeben.

ne deutschsprachige Publikation zum kubanischen Film ist *Die kubanische Filmkomödie*²¹ aus dem Jahr 2001.

Im Kontext der anglo-amerikanischen und spanischsprachigen Literatur eröffnet sich ein weitaus größeres Spektrum an Quellen. Der englische Filmwissenschaftler Michael Chanan liefert beispielsweise mit seiner Monographie *Cuban Cinema*²² eine weitreichende Betrachtung des kubanischen Kinos von der Entstehungsgeschichte bis in die 1980er Jahre. Des Weiteren wären hier im kubanischen Kontext Arturo Agramontes *Cronología del Cine Cubano*²³ (*Chronologie des kubanischen Kinos*) oder im anglo-amerikanischen Zusammenhang Julianne Burtons Ausführungen zum kubanischen Kino, die in Michael T. Martins Sammelband *New Latin American Cinema*²⁴ publiziert sind, zu nennen.

Im Rahmen der folgenden Arbeit wird zunächst im theoretischen Grundlagenkapitel zum Dokumentarfilm auf Literatur aus dem deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Raum zurückgegriffen. Dabei bilden die Ausführungen von Eva Hohenberger, Bill Nichols, Patricia Aufderheide, Manfred Hattendorf sowie von Borstnar, Pabst und Wulff einen Schwerpunkt.

In Kapitel 3 wird der historische Hintergrund mittels deutschsprachiger Literatur nachgezeichnet. Hier bilden unter anderem die Ausführungen der Historiker Michael Zeuske und Frank Niess sowie des Politikwissenschaftlers Bert Hoffmann einen Fokus.

In Kapitel 4 wird für die Darlegung des filmhistorischen Hintergrunds auf die Monographien kubanischer Filmhistoriker, wie z.B. Raúl Rodríguez mit *El cine silente en Cuba*²⁵ (*Stummfilm auf Kuba*) und Arturo Agramonte mit *Cronología del Cine Cubano* (*Chronologie des kubanischen Kinos*) sowie auf María Eulalia Douglas Aufsatz *Etapas Temáticas del cine cubano*²⁶ (*Thematische Epochen des kubanischen Kinos*) in dem Sammelband *Coordenadas del cine Cubano 1* zurückgegriffen. Diese Ausführungen lassen neben den hervorgebrachten Fakten auch etwas über das Selbstverständnis der Kubaner erahnen. In Bezug auf die Quellenlage und die Aufarbeitung

²¹ Groschup, Helmut (Hrsg.): *Die kubanische Filmkomödie*. Innsbruck (u. a.): Studienverlag 2001.

²² Chanan, Michael: *Cuban cinema*. Neue Auflage. 1. Auflage u.d.T.: Chanan, Michael: *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2004.

²³ Agramonte, Arturo: *Cronología del Cine Cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC 1966.

²⁴ Burton, Julianne: „Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years“. In: Martin, Michael T. (Hrsg.): *New Latin American Cinema. Volume Two*. Studies of National Cinemas. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 1997. S. 123-142.

²⁵ Rodríguez, Raúl: *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas 1992.

²⁶ Eulalia Douglas, María: „Etapas Temáticas del cine cubano“. In: *Coordenadas del cine Cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente 2001. S. 90-106.

der kubanischen Filmgeschichte, ist hier zu erwähnen, dass der kubanische Filmhistoriker García Borrero in einem Aufsatz aus dem Jahr 2004 *Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad* (Kubanisches Kino: Geschichte, Geschichtsschreibung und Postmoderne) darauf hinweist, dass ein Großteil der kubanischen Kinogeschichte noch nicht erforscht sei. Er kritisiert unter anderem auch, dass die bisherige Filmhistorie zu einseitig betrachtet wurde.²⁷

Neben den genannten kubanischen Quellen wird in diesem Kapitel auf disparate Aufsätze in englischer und spanischer Sprache zurückgegriffen. Die Autoren stammen überwiegend aus dem westlichen Kulturkreis. Julie Amiot's Aufsatz *Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos*²⁸ (Das Kubanische im alten Kino, Formen und Diskurse) und Julianne Burtons Aufsatz *Film and Revolution in Cuba* sind hier wesentlich. John Kings Monographie *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*²⁹, Michael Chanans *Cuban Cinema* und Marietta Bürgers *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre* sind hier weitere wichtige Quellen. Ebenso bilden ins Englische und ins Deutsche übersetzte Artikel und Interviews aus den kubanischen Filmzeitschriften, wie z.B. *Cine Cubano*, die Grundlage des Kapitels. Diese übersetzten Artikel sind vor allem in der Publikation *Kubanischer Dokumentarfilm* des staatlichen DDR Filmarchivs und in Peter B. Schumanns herausgegebener Publikation *Kino in Cuba: 1959-1979*³⁰ zu finden. Das betrachtete Filmgesetz von 1959 in der deutschen Übersetzung stammt aus letztgenannter Quelle.

In Kapitel 5, dem Teil der Filmanalyse, stützt sich diese Arbeit als Primärquelle auf den ausgekoppelten Wochenschaufilm *Ciclón*, der auf der ersten DVD³¹, der vom *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)* 2008 herausgegebenen dreiteiligen DVD-Reihe *Antología de Santiago Álvarez*³² zu finden ist. Bei *P.M.*

²⁷ Vgl. García Borrero, Juan Antonio: „Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad“. In: *Temas* Nr. 37-38, April-September 2004, S.119-127. Hier: S. 119 ff.

²⁸ Amiot, Julie: „Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos“. In: *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. o. O.: Archivo Histórico Insular de Fuerteventura 2004. S. 552-562.

URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316839> [20.12.2010].

²⁹ King, John: *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London – New York: Verso 1990.

³⁰ Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980.

³¹ Álvarez, Santiago [Regie]: *Ciclón*. Antología de Santiago Álvarez. Vol. 1. Santiago Álvarez. La Habana Cuba: ICAIC 2008. – DVD; Dokumentarfilm NTSC Schwarzweiß 22 min.

³² *Antología de Santiago Álvarez. Vol. 1. Santiago Álvarez. La Habana Cuba: ICAIC 2008.*
Antología de Santiago Álvarez. Vol. 2. Selección de documentales sobre América Latina. La Habana: ICAIC 2008.

Antología de Santiago Álvarez. Vol. 3. Selección de documentales sobre el sudeste asiático. La Habana Cuba: ICAIC 2008.

wird auf die vorhandene Filmversion³³ auf der Internet-Videoplattform *YouTube* zurückgegriffen, da dieser Film als DVD im deutschsprachigen Raum nicht verfügbar war.

Zur Bearbeitung des Rezeptionskapitels wurden bei Álvarez *Ciclón* Archivalien in Form von Presseberichten und Festivalkatalogen über das Leipziger Filmfestival und das Oberhausener Filmfestival herangezogen. Es wird keine umfassende Presse-Analyse vorgenommen, sondern lediglich aussagekräftige Artikel und Kommentare ausgewählt. Das Rezeptionskapitel von *P.M.* wird vor allem mithilfe unterschiedlicher Literatur im Kontext der Zensur bearbeitet. Es werden hier auch vereinzelt erschienene Artikel zum Film in internationalen Zeitungen in spanischer Sprache berücksichtigt.

³³ Cabrera Infante, Sába/Orlando Jiménez Leal [Regie]: *P.M.* La Habana Cuba: 1961.
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QKvbUeqPYIo> [20.06.2011]. – Dokumentarfilm Schwarzweiß 13 min.

2 Der Dokumentarfilm – Theoretische Perspektiven

Um sich dem Thema Dokumentarfilm zu nähern, wird in diversen literarischen Einführungen zum Gegenstand zunächst die Frage nach dem Wesen gestellt³⁴: Was ist ein Dokumentarfilm?

Exemplarisch soll hier auf die Einführung *Introduction to Documentary* von Bill Nichols sowie auf Patricia Aufderheides *Documentary Film: A Very Short Introduction* eingegangen werden.

Als erster hilfreicher Ansatzpunkt wird bei den beiden US-amerikanischen Filmwissenschaftlern zunächst von praktischen Grundannahmen im Alltag ausgegangen. Allgemein können nach Aufderheide Antworten im vorwissenschaftlichen Gespräch folgende sein: „(...) not a movie. Or at least not a movie like *Star Wars* is a movie. (...) a movie that isn't fun, a serious movie, something that tries to teach you something“³⁵ oder aber „a movie about real life.“³⁶ Bill Nichols hält die folgenden drei charakteristischen Grundannahmen, die dem Dokumentarfilm scheinbar obliegen, fest: „1. Documentaries are about reality; they're about something that actually happened. (...) 2. Documentaries are about real people. (...) 3. Documentaries tell stories about what happens in the real world.“³⁷

Anhand Aufderheides aufgezeigter möglicher Antworten lässt sich erkennen, dass Dokumentarfilmen mitunter der Status als Film abgesprochen wird, beziehungsweise sie als etwas vom Spielfilm Differenziertes wahrgenommen werden. Darüber hinaus werden ihnen didaktische Ziele nahe gelegt und ein Realitätsbezug unterstellt. Die beiden ersten Annahmen Nichols können mit Aufderheides letzter als weitgehend übereinstimmend betrachtet werden. Mit Nichols dritter Hypothese werden dem Dokumentarfilm auch erzählerische Qualitäten zugesprochen. Was sich im Einzelnen hinter dem Begriff verbirgt, wie er definiert wird und welche Problematik er aufwirft, wird nachfolgend aufgezeigt.

³⁴ Vgl. Rabiger, Michael: *Dokumentarfilme drehen*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000. S. 15.

Vgl. Aufderheide. 2007. S. 1.

Vgl. Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. 2. Auflage. Bergisch Gladbach: Lübbe 2005. S. 16.

Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to documentary*. 2. Auflage. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2010. S. 7 ff.

³⁵ Aufderheide. 2007. S. 1.

³⁶ Ebd. S. 2.

³⁷ Nichols. 2010. S. 7 ff.

2.1 Zu Begriff und Definition

Der Dokumentarfilm ist ein komplexer und vielgestaltiger Gegenstand, der sich im steten Wandel befindet. Der Begriff ist aufgeladen mit unterschiedlichen Vorstellungen und Erwartungen. Im Laufe seiner historischen Entwicklung unterlag der Dokumentarfilm vielfachen Veränderungen. Diese Modifikationen waren sowohl technisch-materieller als auch ästhetisch-stilistischer Natur und betrafen folglich die Produktions- und Rezeptionsbedingungen.³⁸

Um sich der Bedeutung des Wortes (Präfix: Dokumentar- Suffix: Film) zu nähern, soll zunächst auf die syntaktischen Einzelteile dieses Wortkompositums eingegangen werden. Das Wort „Film“ bedeutete zunächst nur „dünne Schicht; [bzw.] mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogener Kunststoffstreifen“³⁹. Dies bezog sich vorerst auf das Trägermaterial für die bewegten Bilder, dem Zelluloid.⁴⁰ Nach Margit Dorn ist der Begriff „Film“ heute eine Sammelbezeichnung. Mit ihm können sowohl filmtechnische Prozesse, das fertige Produkt, als auch durch den Zusatz sinnstiftender Morpheme (Lehr-, Spiel-, Werbe-, oder auch Dokumentar-, Film) spezifische Arten beschrieben werden.⁴¹ Das Präfix vor dem Wort „Film“, vom Verb *dokumentieren* abgeleitet, lässt sich dem mittellateinischen Wort *documentum* (*Dokument*) zuordnen. Darunter ist laut *Kluge Etymologisches Wörterbuch* der „Beweis, eigentlich, wodurch man etwas lehren, woraus man etwas schließen kann“ zu verstehen.⁴² Das Wort „Beweis“ ist vor allem dem Repertoire der Rechts- und Wissenschaftssprache zuzurechnen und gilt als ein Verfahren zur Sicherstellung der Wahrheit.⁴³ In der alltäglichen, sprachlichen Verwendung findet der Begriff der „Wahrheit“ vor allem für wer-

³⁸ Im Laufe der historischen Entwicklung unterlag der Film einer technischen Evolution. Neue Aufnahmegeräte und Trägermaterialien wurden entwickelt. Heute reichen diese beispielsweise vom Negativstreifen bis hin zu digitalen Speichermedien. Ferner haben sich damit auch Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen verändert. Vertriebskanäle sind sowohl das Fernsehen als auch das Internet.

Vgl. Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2008. S. 11 ff.

³⁹ Stichwort: „Film“. In: Hermann, Ursula: *Herkunftswörterbuch*. 4., vollständige und neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh – München: Wissen Media Verlag 2002. S. 205.

⁴⁰ Vgl. Dorn, Margit: „Film“. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. 5. Auflage. München: Fink 2004. S. 218-238. Hier: S. 218.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Vgl. Stichwort: „Dokument“. In: Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23. erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin – New York: Walter de Gruyter 1999. S. 187 f.

⁴³ Vgl. Stichwort: „beweisen“. In: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 1999. S. 106.

tende Aussagen zwischen „wahr“ und „falsch“ Anwendung.⁴⁴ Die Obliegenheit des Dokumentarfilms scheint es demnach, etwas beweisen zu wollen, einen Erkenntniswert darzustellen und als Wahrheitsträger zu fungieren.

In seiner wohl allgemeinsten Auslegung wird der Begriff „Dokumentarfilm“ heute, wie im Fremdwörter-Duden 2010, als Gegenstand beschrieben, der den Versuch unternimmt eine möglichst genaue Wiedergabe der Realität zu leisten.⁴⁵ Dass es sich um ein weitaus komplexeres Phänomen handelt, als es diese Bedeutungsverallgemeinerung augenscheinlich werden lässt, macht eine von den Dokumentarfilmern Thomas Schadt und Christoph Hübner in Kooperation mit dem *Haus des Dokumentarfilms* in Stuttgart im Jahr 1998 konzipierte qualitative Umfrage unter deutschen Autorenfilmern mit dem Titel *Was ist ein Dokumentarfilm?* deutlich.⁴⁶ Sie ergab ein differenziertes Meinungsbild über das Genre. Dennoch, so resümiert Schadt, sei immer wieder mit gleichen Ausdrücken operiert worden: „Wahrheit, Realität, Authentizität, Glaubwürdigkeit, Mut, Haltung, Korruption, Manipulation, Grenzen, Freiheit.“⁴⁷ Dies verdeutlicht mit welch vielfältigen Begriffen, die sich teils auch gegenseitig auszuschließen scheinen bzw. positiv und negativ besetzt sind, die Filmemacher die Produkte ihres Schaffensprozesses zu konstituieren versuchen. Sie entwickeln damit eine Theorie von innen heraus.

Aus filmhistoriographischer Perspektive wird der Begriff „Dokumentarfilm“ konventionell auf den Schotten John Grierson⁴⁸ zurückgeführt. Grierson nutzte den englischen Ausdruck „documentary“ in einer Kritik in der US-amerikanischen Zeitung *New York Sun* am 8. Februar 1926 zu Robert Flahertys ethnographischem Film *Moana*.⁴⁹ Er schrieb den später in der wissenschaftlichen Dokumentarfilmdebatte oft zitierten Satz: „Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value“.⁵⁰ Das Wort „documentary“ verwendete Grierson in der genannten Filmbesprechung adjektivisch, bekannt wurde er aber als Schöpfer des Substantivs für das Medium Film.⁵¹ Der deutsche Film- und

⁴⁴ Vgl. Willascheck, Markus: „Wahrheit“. In: Pechtl, Peter/Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart – Weimar: Metzler 1996. S. 561-563. Hier: S. 561.

⁴⁵ Vgl. Stichwort: „Dokumentarfilm“. In: Wermke, Matthias/Kathrin Kunkel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): *Duden – Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim – Zürich: Dudenverlag 2010. S. 264.

⁴⁶ Vgl. Schadt. 2005. S. 16 ff.

⁴⁷ Ebd. S. 19.

⁴⁸ Auf John Grierson wird in Kapitel 2.2.1 und 2.4.2 noch genauer eingegangen.

⁴⁹ Vgl. Saunders, Dave: *Documentary*. London (u. a.): Routledge 2010. S. 12.

⁵⁰ Grierson zitiert in: Saunders. 2010. S. 12.

⁵¹ Vgl. Hörl, Patrick: *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von*

Medienwissenschaftler Heinz B. Heller weist in einem Artikel in *Reclams Sachlexikon des Films* aus dem Jahr 2007 darauf hin, dass der Begriff damit neuer sei als das was er heute benenne. Heller definiert den Dokumentarfilm in seinem Lexikon-Artikel als „das breite Ensemble von Non-Fiction- oder Factual-Filmen.“⁵² Es wird deutlich, dass Heller den Gegenstand im Plural denkt. Bei seiner Definition behilft er sich mit anglo-amerikanischen Begriffen um das Phänomen zu beschreiben. Laut David Saunders geht die Bezeichnung „non-fiction“ auf den US-amerikanischen Filmwissenschaftler Richard Barsam zurück. Dieser schlug den Ausdruck 1973 vor, nicht um Griersons Ausdruck „documentary film“ als Label zu ersetzen, sondern vielmehr um einen Ausdruck zu finden, der es ermöglicht, das Phänomen in ein breiteres Konzept zu fassen, das die vielen unterschiedlichen Ansätze dieser Filmform anerkennt.⁵³ Im weiten Sinn einer Definition können damit diverse dokumentarische Filme⁵⁴ erfasst werden: angefangen bei den frühen Filmen der Lumières über die neueren dokumentarischen TV-Formate bis hin zu dokumentarischen Amateurfilmen auf der Internet-Videoplattform *YouTube*. Im engeren Sinn kann der Dokumentarfilm als Film mit ausgewiesener Autorenhandschrift verstanden werden.⁵⁵

2.2 Von der normativen zur (semio-) pragmatischen Perspektive

Der Dokumentarfilm und sein Realitätsbezug wurden vor dem Hintergrund unterschiedlicher historischer und sozialer Kontexte, in differenten institutionellen und situativen Zusammenhängen thematisiert. Die deutsche Filmwissenschaftlerin Eva

John Grierson. Konstanz: UVK 1996. S. 55.

⁵² Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007. S. 149-154. Hier: S. 149.

⁵³ Vgl. Saunders. 2010. S. 13.

⁵⁴ Im Laufe der Geschichte haben sich vielfältige Funktionen und Rollen herausgebildet: Unter anderem der dokumentarische Film als optischer Berichterstatter, als Propagandainstrument, als künstlerisch-poetisches Experiment oder als Erzieher. Ebenso kann er Zeitdokument, Weg zur Sozialkritik, Werbemittel, unterhaltendes Element sein oder im Dienst der Wissenschaft stehen.

Vgl. Aufderheide. 2007. S. 1 ff.

Vgl. Rabiger. 2000. S. 15.

Vgl. Hahn, Brigitte J.: *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953)*. Münster (u. a.): LIT 1997.

Vgl. Munz, Tania: „Die Ethologie des wissenschaftlichen Cineasten: Karl von Frisch, Konrad Lorenz und das Verhalten der Tiere im Film“. In: *montage/av* 14/1, 2005, S. 52-68.

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien hier einige dokumentarische Absichten und Funktionen genannt. Diese Aufzählung bedeutet jedoch nicht, dass mit Dokumentarfilmen immer nur idealtypisch ein Ziel verfolgt werden muss, sie können sich durchaus überschneiden.

⁵⁵ Vgl. Schadt. 2005. S. 21.

Vgl. Zimmermann, Peter: „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006. S. 85-103. Hier: S. 85 ff.

Hohenberger gibt in ihrem Aufsatz *Dokumentarfilmtheorie* in Form eines geschichtlichen Abrisses einen Einblick in Ansätze und Problematiken der dokumentarischen Theoriebildung. Dabei klassifiziert Hohenberger drei Arten von Theorien: normative, reflexive und dekonstruktive.⁵⁶ Nach Hohenberger kennzeichne erstere eine Art verbindliche Richtschnur für das dokumentarische Genre. Zweitere, sprich die reflexiven Theorien, wiederum behandeln zentrale Problemfelder der normativen Theorien, gehen aber von der Prämisse des Dokumentarfilms als Genre aus. Die dekonstruktiven Theorien beschreibt Hohenberger als jene, die dieser ontologischen Position⁵⁷ entgegentreten und diese in Frage stellen. Die Vertreter der dekonstruktiven Theorie sind vor allem mit der Auflösung eines spezifischen Dokumentarfilmbegriffs befasst. Sie erkennen den Dokumentarfilm maximal als ein sich „pragmatisch konstituiertes Genre“⁵⁸ an. Das heißt, dass die Gattung sich in erster Linie durch ihre Benutzung begründet.

An Hohenbergers Ausführungen anknüpfend, soll in den folgenden zwei Unterkapiteln kurz auf einzelne Sichtweisen auf den Dokumentarfilm eingegangen werden. Hierbei werden die normativen Auffassungen von Grierson und Vertov vorgestellt, die Reflexionen von Nichols zum Dokumentarfilm betrachtet und ein kurzer Einblick in die (semio-) pragmatischen Gedanken von Odin gegeben. Implizit wird damit auch der Versuch unternommen, eine Entwicklungslinie über das Nachdenken über den Dokumentarfilm zu skizzieren.

2.2.1 Vertov und Grierson

Nach Hohenberger lassen sich der Schotte John Grierson ebenso wie der sowjetische Filmmacher Dziga Vertov im Feld der normativen Theorien verorten.⁵⁹ Beide frühen Dokumentarfilmtheoretiker sind die Ersten, die den Dokumentarfilm über einen besonderen Realitätsbezug definieren „und aus ihm seine interventionistische

⁵⁶ Vgl. Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 28 ff.

⁵⁷ Als ontologische Positionen werden in der Disziplin der Philosophie Auffassungen beschrieben, die eine real existierende Außenwelt postulieren. Als Gegensatz dazu werden epistemologische Standpunkte erfasst, die davon ausgehen, dass die reale Außenwelt erst durch unsere Sprache und Wahrnehmung konstituiert wird.

Vgl. Weber, Stefan: „Konstruktivistische Medientheorien“. In: Stefan Weber (Hrsg.) *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2010. S. 170-188. Hier: S. 170 f.

⁵⁸ Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 30.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 29.

soziale Funktion ableiten.⁶⁰ Gesellschaftspolitische Aspekte und ästhetische Fragen sind bei beiden maßgebend.⁶¹ Sie behaupten mit ihrer Arbeit die Wahrheit zu übermitteln und ebenso Künstler zu sein.⁶² Die biographischen und intellektuellen Wurzeln beider frühen Dokumentarfilmpioniere sind allerdings divergent.

Der russische revolutionäre Filmemacher Dziga Vertov (1896-1954) absolvierte zunächst eine Musikschule und studierte Medizin bevor er zum Film kam.⁶³ Vertovs Schaffen ist vor allem „im Denkraum proletarisch-revolutionärer Ideen“⁶⁴ zu verstehen. Die sowjetischen Filmoperatoren erprobten nach der Oktoberrevolution (1917) vor allem die Möglichkeiten wie die technischen Bilder den revolutionären Zielen dienlich werden konnten.⁶⁵ Bestimmend waren beispielsweise in diesem Kontext Fragen wie der *neue Mensch*⁶⁶ der sozialistischen Gesellschaft, in einer Kultur befreit von (alten) Bourgeoisie-Traditionen, repräsentiert werden konnte.⁶⁷ Für Vertov bedeutete dies vorrangig einen subversiven Einsatz der künstlerisch-filmischen Mittel um sich den Neuerungen der Realität schöpferisch annähern zu können.⁶⁸ Dabei ist der Spielfilm für ihn ein Element der „alten, vorrevolutionären Welt, ideologisch und ästhetisch gebunden an bourgeoise Traditionen der Schauspielerei und des Theaters.“⁶⁹ Er widmete sich in seiner Kinowochenschau, der *Kinoprawda* (*Kinowahrheit*), der Berichterstattung über das Leben in der postrevolutionären Sowjetunion. Bezeichnend für seine Wochenschau waren nach Schändlinger „Aufnahmen des Alltags, von Straßenverkehr, Märkten, Fabriken in sehr gezielt ausgewählten, bisweilen ungewöhnlichen Kameraperspektiven, wie sie aus der avantgardistischen Fotografie bekannt sind.“⁷⁰ Hans Richter schreibt dazu: „Wertows Aufnahmen hatten Aktualitäten-Charakter, aber doch in anderer Weise als eine konventionelle Wochenschau.

⁶⁰ Ebd. S. 10.

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 29.

⁶² Vgl. Aufderheide. 2007. S. 25.

⁶³ Vgl. Tode, Thomas/Alexandra Gramatke: *Dziga Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK 2000. S. 201 ff.

⁶⁴ Borstnar et al. 2008. S. 47.

⁶⁵ Vgl. Nichols. 2010. S. 216.

⁶⁶ Der *neue Mensch* wurde im Proletarier, „dem Vertreter der siegreichen Klasse“, gesehen. Viele Konzepte beabsichtigten den neuen Menschen zu erziehen. Er sollte für das kollektive Denken und Handeln im sozialistischen Umfeld „zu einem gesunden, starken und disziplinierten Arbeiter und Kämpfer herangebildet werden.“

Vgl. Hagemeyer, Michael/Julia Richers: „Utopien der Revolution: Von der Erschaffung des Neuen Menschen zur Eroberung des Weltraums“. In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Die Russische Revolution 1917*. Köln (u. a.): Böhlau 2007. S. 131-141. Hier: S. 133.

⁶⁷ Vgl. Nichols. 2010. S. 216.

⁶⁸ Vgl. Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 11.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Schändlinger, Robert: *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. München (u. a.): Ölschläger 1997. S. 49 f.

Seine Dokumente waren vom Volk aus gesehen, zeigten das tägliche Leben, die einfachen Leute.“⁷¹ Genauso produktiv wie Vertov in seiner Filmarbeit war, so verhält es sich auch mit der schriftlichen Darlegung seiner Theorie in programmatischen Manifesten. Er gründete zusammen mit der Cutterin und späteren Ehefrau Elizaveta Svilova und seinem Bruder Mikhail Kaufman den *Rat der Drei*. Dieser versammelte ein Kollektiv von Anhängern um sich, die sich, *Kinoki* nannten.⁷² „Ihre Theorie der Revolutionierung des Films und der Veränderung der Welt nannten die *Kinoki* ‚Kinoglaz‘ [Kinoauge].“⁷³ Für Vertov fällt das wahre Kino unter die Begriffe Kinopravda und Kinoglaz.⁷⁴ Maßgebend „war für Vertov ein aus gefilmten Fakten konstruiertes Bild der Welt.“⁷⁵ Lebensfakten sollten mit der Aufnahme der Kamera zu Filmfakten werden, die sich mittels der Montage zur Filmwahrheit verwandeln.⁷⁶ Die Verehrung des Kinoauges ermöglichte Vertov die Konstruktion einer sowjetischen Gesellschaft, die das Kollektiv über dem Individuum, die Veränderung gegenüber der Stagnation und der Einheit als Nation mit einem Führer (erst Lenin, dann Stalin), befürwortete.⁷⁷

John Grierson (1898-1972) begann ebenso wie Dziga Vertov seine Karriere in den 1920er Jahren, ist jedoch vor einem anderen Hintergrund zu betrachten. Er studierte zunächst „Moral Philosophy“, „Logics“ und „Metaphysics“ in Glasgow/Schottland und schließlich ab 1924 an der Universität Chicago (USA) Sozialwissenschaften.⁷⁸ In dieser Zeit kam er mit Robert Flahertys Dokumentarfilmen, wie *Nanook of the North* (1922), als auch mit den Werken des amerikanischen Soziologen Walter Lippmann, wie z.B. *Public Opinion* (1922), in Berührung. An Flahertys Werken faszinierte Grierson die Eigenschaft des Films, wirkliches Leben erfahrbar zu machen. Lippmanns Werke hingegen erweckten bei ihm das Interesse, sich mit der Meinungsfindung in der modernen Gesellschaft zu befassen.⁷⁹ Grierson kehrte später nach Großbritannien zurück und entwickelte sein Dokumentarfilmprojekt vor dem Hintergrund des an-

⁷¹ Richter, Hans: „Revolutionäre Technik“. In: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien (u. a.): Böhlau 2006. S. 32-33. Hier: S. 32.

⁷² Vgl. Auferheide. 2007. S. 40.

⁷³ Urussowa, Janina: „108. Der russische Film. Lev Kuleschov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein“. In: Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin (u. a.): de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; 15) 2001. S. 1185-1198. Hier: S. 1188.

⁷⁴ Vgl. Nichols. 2010. S. 218.

⁷⁵ Kull, Volker: „Einleitung“. In: Teissl, Verena/Volker Kull (Hrsg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. Marburg: Schüren 2006. S. 14-35. Hier: S. 23.

⁷⁶ Vgl. Chanan, Michael: *The politics of documentary*. London: British Film Institute 2007. S. 47 ff.

⁷⁷ Vgl. Nichols. 2010. S. 219.

⁷⁸ Vgl. Hörl. 1996. S. 26.

⁷⁹ Vgl. Auferheide. 2007. S. 33.

wachsenden Faschismus auf dem europäischen Kontinent. Den Dokumentarfilm sah er im Bereich der bürgerlichen Bildung als ideales Mittel zur Stabilisierung demokratischer Systeme. Als sich herausstellte, dass dieses Projekt keine Unterstützung von kommerzieller Seite erfahren würde, sah Grierson die Möglichkeit im Staat selbst, am *Empire Marketing Board*⁸⁰ (EMB), den nötigen Förderer zu sehen.⁸¹ Schließlich gründete er dort die *Empire Marketing Board Film Unit* und gab einer Reihe von Filmemachern eine institutionelle Basis.⁸² Dort verbanden sie Themen der Realität mit Kunst und politischer sowie sozialer Reform.

Patricia Aufderheide konstatiert im Kontext von Filmproduktionen und Institutionen, dass Filme, welche die Überzeugung einer Organisation vermitteln, nicht unbedingt mit der Haltung des Filmemachers übereinstimmen müssen. Es ist dennoch möglich, dass ein Filmemacher sich mit der Meinung der jeweiligen Institution, für die er arbeitet, identifiziert.⁸³ Für John Grierson erkennt sie, dass dieser glaubte, er habe eine Verpflichtung, für eine starke und einheitliche, aber offene Gesellschaft zu arbeiten. Er meinte Propaganda sei Bildung.⁸⁴

2.2.2 Nichols und Odin

In der akademischen Disziplin der Film- und Fernsehwissenschaft wird der Beginn, der Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm gemeinhin für die 1970er Jahre angesiedelt.⁸⁵ Zunächst konzentrierte man sich unter einem semiotischen Blickwinkel auf den Ansatz des Dokumentarfilms als Text.⁸⁶ Mit dem Textbegriff rückte die Gestaltungsebene in den Fokus der Betrachtung und ebenso die Frage nach (Genre-) Konventionen.

Der US-Filmwissenschaftler Bill Nichols war einer der Ersten, der sich mit der formalen Struktur und der Bedeutungsproduktion dokumentarischer Filme auseinander-

⁸⁰ Das Empire Marketing Board ist eine staatliche PR-Einrichtung, die von 1926-1933 in Großbritannien bestand.

Vgl. Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press 1974. S. 87.

Vgl. Ramamurthy, Anandi: *Imperial persuaders. Images of Africa and Asia in British advertising*. Manchester – New York: Manchester University Press 2003. S. 132 f.

⁸¹ Vgl. Chanan. 2007. S. 133.

⁸² Vgl. Nichols. 2010. S. 220.

⁸³ Vgl. Aufderheide. 2007. S. 65.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 74.

⁸⁵ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994. S. 28.

Vgl. Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 21.

⁸⁶ Vgl. Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 21.

setzte.⁸⁷ Seine Absicht war es, den dokumentarischen Film „aus dem antitheoretischen, ideologischen Argumentationszusammenhang zu befreien, der besagt, der Dokumentarfilm verdopple die Wirklichkeit und die Leinwand stelle ein Fenster und keine reflektierende Oberfläche dar.“⁸⁸ Nichols entwickelte über die Jahre eine Klassifizierung zur Differenzierung von Dokumentarfilmen anhand unterschiedlicher Verfahrensweisen, wie sie die reale Welt repräsentieren. In seiner Monographie *Introduction to Documentary*, aus dem Jahr 2010, unterscheidet Nichols hierbei sechs Modi: *poetic, expository, observational, participatory, reflexive* und *performative*.⁸⁹ Beispielsweise betont der poetische Modus visuelle Assoziationen, deskriptive Einheiten, rhythmische und tonale Qualitäten.⁹⁰ Hier geht es weniger um die Reproduktion von faktischem Wissen, als vielmehr um das Erfahrbarmachen der Welt durch Emotionen. Den poetischen Modus sieht Nichols unter anderem mit den Avantgardisten der 1920er Jahre verbunden.⁹¹ Hingegen unterstreicht der expositorische Modus die Dominanz des verbalen Kommentars und eine argumentative Logik. Nach Nichols tritt diese Verfahrensweise beispielsweise in Joris Ivens Dokumentarfilm *Spanish Earth* (1937) auf. Ebenso stehen Fernsehnachrichten in diesem Modus. Er ist es, der gemeinhin von den meisten Menschen mit dem Dokumentarfilm assoziiert wird.⁹²

Mit dem Ansatz des dokumentarischen Films als Text stellten sich die Wissenschaftler auf der einen Seite den Vertretern des Dokumentarfilms gegenüber, die eine verlässliche, unmittelbare Realitätswiedergabe propagierten. Auf der anderen Seite ergab sich in der Theorie unter anderem auch die Tendenz, dokumentarische und fiktionale Filme aufgrund ähnlich auftretender narrativer Strukturen gleichzusetzen.⁹³ Nicht zuletzt wegen dieser Problematik zeichnete sich im Hinblick auf die definitorische Frage in der Theorie ein Perspektivwechsel ab.⁹⁴ Es wurde von einem essentialistischen Dokumentarfilmbegriff Abstand genommen. Die Frage war nicht mehr nur

⁸⁷ Vgl. Kull. In: *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. 2006. S. 15 f.

⁸⁸ Nichols, Bill: „Dokumentarfilm-Theorie und Praxis“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 148-163. Hier: S. 149.

⁸⁹ Vgl. Nichols. 2010. S. 31 f.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 31.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 129 f.

⁹² Vgl. Ebd. S. 31.

⁹³ Vgl. Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen*. 2006. S. 21.

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 25.

Vgl. Decker, Christof: „Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie“. In: *montage/av* 7/2, 1998, S. 45-61. Hier: S. 45.

„was“ ein Dokumentarfilm ist, sondern „wann“ er ist. Die Rezeptionsästhetik, das heißt die Eigenschaften der Erfahrung der Rezipienten beim Sehen non-fiktionaler Filme, rückte damit in den Mittelpunkt.⁹⁵ In diesem Kontext kam es zu einer Problematisierung der Relation Film/Rezipient unter pragmatischer Perspektive. Der französische Filmwissenschaftler Roger Odin, der dem Feld der semio-pragmatischen Theorie zuzuordnen ist, geht davon aus, dass das Dokumentarische und die Überzeugung von Authentizität⁹⁶ in der Lesart des Rezipienten liegt bzw. als ein „Effekt des Textes“ anzunehmen ist.⁹⁷ Er prägte den Begriff der „dokumentarisierenden Lektüre“⁹⁸. Odin hält fest, dass „ein Film dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert.“⁹⁹ Die dokumentarisierende Leseanweisung kann durch verschiedene Signale erzeugt werden, wie z.B. Schriftzeichen im Vorspann oder die Absenz von Schauspielernamen, die aufzeigen, dass es sich um einen dokumentarischen Film handelt.¹⁰⁰ Der Rezipient erfasst den Film demnach dann als dokumentarisch, „wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt.“¹⁰¹

⁹⁵ Vgl. Kessler, Frank: „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *montage/av* 7/2, 1998, S. 63-78. Hier: S. 66.

⁹⁶ Auf den Begriff wird in Kapitel 2.3.2 näher eingegangen.

⁹⁷ Vgl. Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 259-272. Hier: S. 259 ff.

⁹⁸ Ebd. S. 259.

⁹⁹ Ebd. S. 267.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 266 f.

¹⁰¹ Kessler. In: *montage/av* 7/2, 1998. S. 66.

2.3 Die Bedeutung der Konstrukte

2.3.1 Fakt und (Non-) Fiktion

In der Debatte um den Dokumentarfilm werden die Begriffe Fakt und Fiktion kontrovers diskutiert. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie der Dokumentarfilm in diesem Spannungsfeld zu bestimmen ist.¹⁰² Das heutige Bild der Filmhistorie ist geprägt durch die Klassifizierung zweier filmischer Großbereiche: Die Welt des fiktionalen und der des non-fiktionalen Films. Während der Begriff des Filmisch-Dokumentarischen vor allem mit der „Wiedergabe einer authentischen, unverfälschten oder nicht-inszenierten Wirklichkeit“¹⁰³ in Verbindung gebracht wird, wird das Wort Spielfilm mit dem filmisch „arrangiert[en], inszeniert[en] oder gar erfunden[en]“¹⁰⁴ Bild assoziiert. Wahrhaftigkeit und „einen Mehrwert an Authentizität“¹⁰⁵ im Unterschied zum Fiktionsfilm sind die Qualitäten, die Dokumentarfilmen offenbar zugesprochen werden.

Diese Gegensätzlichkeit von Fiktion und Non-Fiktion, die laut Volker Wortmann aus einem filmhistoriographischen Interesse entsprungen ist, wird in die Anfänge der Kinetographie verlegt.¹⁰⁶ Während die Herausbildung des Dokumentarfilms auf die Brüder Lumière zurückgeführt wird, werden die Anfänge des Fiktionsfilms mit George Méliès¹⁰⁷ hergeleitet.¹⁰⁸ Den Lumières wird die Benutzung der Filmkamera zur akkuraten Abbildung der Realität zugestanden, während bei Méliès die erzählerische und illusionäre Nutzung des Mediums Film herausgestellt wird.¹⁰⁹ Der behauptete Anta-

¹⁰² Vgl. Kessler. In: *montage/av* 7/2, 1998. S. 63.

¹⁰³ Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm als transitorisches Genre“. In: Keitz, Ursula/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 15-26. Hier: S. 16.

¹⁰⁴ Borstnar et al. 2008. S. 39.

¹⁰⁵ Heller. In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. 2001. S. 18.

¹⁰⁶ Vgl. Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Herbert von Halem 2003. S. 159.

¹⁰⁷ Er stammte originär aus dem Umfeld des Theaters und der Varietés und war als Zauberkünstler tätig. Méliès Film *Le Voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902) ist ein Beispiel für die ihm zugrunde gelegte Phantastik und das erzählerische Potential.

Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Deutsche Erstausgabe. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 286.

Vgl. Winter, Rainer: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz 1992. S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. Monaco. 2004. S. 285 f.

Vgl. Winter. 1992. S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. Winter. 1992. S. 10.

gonismus wie er durch die Lumières auf der einen Seite und mit Méliès auf der anderen Seite, idealtypisch behauptet wurde, wird aus heutiger Sicht als problematisch erachtet.¹¹⁰

Denn Dokumentarfilme können Merkmale enthalten, die über die Zeit als Konvention des fiktionalen Films erkannt wurden, ebenso wie fiktionale Filme Elemente aufweisen können, die dem Bereich des non-fiktionalen Films als Charakteristika zu gesprochen wurden.¹¹¹

Betrachtet man die Begriffe „Fakt“ und „Fiktion“ aus etymologischer Perspektive, so lässt sich folgendes feststellen: Dem Wort „Fiktion“ (von lat. fictio) ist, laut Kluge *Etymologisches Wörterbuch*, die Bedeutung von „Erdachtes, Irreales“ nahe zu legen.¹¹² Mit der Vorsilbe „non“ wird damit das Gegenteil für den Dokumentarfilm behauptet. In einer zweiten Bedeutung legt Kluge dem Begriff „Fiktion“ „formen, gestalten“ nahe.¹¹³

Das Adjektiv „faktisch“ wird in Hermanns *Herkunftswörterbuch* heute mit „tatsächlich, in Wirklichkeit, auf Tatsachen gegründet“ gleichgesetzt.¹¹⁴ Das Wort ist vom lateinischen Begriff „Factum“ herzuleiten, das nach Hermann „vollendete Tat, Handlung, Vorfall, Ereignis, Geschehen“ meint.¹¹⁵ Kluge legt dem Substantiv „Faktum“ die Bedeutung im Sinn von „Tatsache“ bei und darüber hinaus auch die Bedeutung im Sinn von „das Gemachte“ nahe.¹¹⁶

Zunächst lässt sich feststellen, dass der Begriff Fiktion in seiner ersten Ausdeutung an kognitive Gedankenarbeit gebunden zu sein scheint, während die Verben „formen und gestalten“ handwerkliche, künstlerische und prozesshafte Momente eröffnen. Der Begriff Faktum eröffnet in seinen Bedeutungen vor allem einen Moment des Abgeschlossenen, nicht mehr Veränderlichen. Die Begriffe Fakt und Fiktion legen als Gemeinsamkeit in ihren Bedeutungen von „das Gemachte“ und „formen, gestalten“ einen Akt des Konstruierens und Produzierens nahe.

Überträgt man die Bedeutungen der Begriffe zurück in den filmischen Kontext, so lässt sich feststellen, dass jegliche Art von physisch-manifesten Filmen von Subjek-

¹¹⁰ Vgl. Kübler, Hans-Dieter: „Zum Geleit“. In: Keitz, Ursula von/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 7-8. Hier: S. 7.

¹¹¹ Vgl. Nichols. 2010. S. 144 ff.

¹¹² Vgl. Stichwort: „Fiktion“. In: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 1999. S. 264.

¹¹³ Vgl. Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Stichwort: „faktisch“. In: *Herkunftswörterbuch*. 2002. S. 196.

¹¹⁵ Vgl. Ebd.

¹¹⁶ Vgl. Stichwort: „Faktum“. In: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 1999. S. 246.

ten „gemachte“ und „geformte“ Produkte sind. Dokumentarfilme sind ebenso wie Spielfilme das Ergebnis kognitiver Denkarbeit. Sie sind das Resultat von Überlegungen und in vielen – mal in mehr, mal in weniger – Schritten vollzogenen Arrangements einzelner Gestaltungselemente.

Trotz dieser grundlegenden Tatsache, dass die Begriffe auf eine gewisse Art und Weise als nahe stehend betrachtet werden können, sei mit Eva Hohenberger darauf hingewiesen, dass die Differenz von Fiktion und Non-Fiktion, sich immer noch pragmatisch als bedeutend für das Genre herausstellt.¹¹⁷ Nicht zuletzt dient das klassisch-dualistische System für den Rezipienten als Orientierungshilfe um Filme zu zuordnen und Erwartungen zu generieren.

2.3.2 Realität und Authentizität

Nicht weniger fragwürdig als die Begriffe von Fakt und Fiktion, erscheinen heute auch die Ausdrücke Realität und Authentizität im Kontext mit dem Dokumentarfilm. Wo verläuft die Grenze zwischen Nachricht und Meinung sowie Echtheit und Manipulation?

Dem Begriff „Realität“ (von lat. res) wird die Bedeutung von „Dinghaftigkeit“ und „Wirklichkeit“ nahe gelegt.¹¹⁸ „Man versteht darunter auch das ontologische Ansichsein unabhängig vom Bewusstsein des erkennenden Subjekts.“¹¹⁹

Das Wort „Authentizität“ lässt sich dem Adjektiv „authentisch“ (von griech. authentikos) zu ordnen. Diesem werden die Bedeutungen von „verbürgt, echt“ und „zuverlässig, richtig“ nahe gelegt.¹²⁰ Das Wort ist gemeinhin positiv konnotiert. Es beschreibt im Kontext mit dem Dokumentarfilm eine besondere Qualität dessen.

Die Authentizität in Bezug auf den Dokumentarfilm, sprich die Richtigkeit der Bilder (insofern Bilder überhaupt richtig oder falsch sein können), wurde erst im Laufe seiner Entwicklungsgeschichte fragwürdig. Kessler, Lenk und Loiperdinger weisen darauf hin, dass erst mit dem ersten Weltkrieg die Problematik der Authentizität mit den dokumentarischen Bildern aufgekommen sei, da sie in ihrer Anordnung als Beweise für verbale Erklärungen im Kontext von Propaganda eingesetzt wurden. Die Frage,

¹¹⁷ Vgl. Hohenberger, Eva: „Vorwort zur dritten Auflage“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 7-8. Hier: S. 7.

¹¹⁸ Vgl. Waibl, Elmar: *Basiswissen Philosophie in 1000 Fragen und Antworten*. 2. Auflage. Wien: Facultas 2008. S. o. A.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. Stichwort: „authentisch“. In: *Herkunftswörterbuch*. 2002. S. 70.

ob die Bilder authentisch sind oder nicht, wurde zuvor nicht gestellt, sie wurde erwartet.¹²¹

Der deutsche Medienwissenschaftler Manfred Hattendorf hat sich in seiner Monographie *Dokumentarfilm und Authentizität* 1994 mit der Frage der Abbildbarkeit von Realität und der Glaubwürdigkeit dieser auseinandergesetzt. Hattendorf erklärt Realität in Anlehnung an den radikalen Konstruktivismus als etwas, das sowohl objektiv als auch subjektiv gegeben sein kann „und daher von verschiedenen Standpunkten her interpretierungsbedürftig“ ist.¹²² Dokumentarfilme lassen sich als Beweise einer These sehen, die sie mittels einer argumentativen Struktur sicherstellen und bestätigen wollen.¹²³ Glaubwürdigkeit und Echtheit der abgebildeten Realität sind bei Hattendorf unmittelbar mit dem Rezeptionsprozess des filmischen Textes verbunden. In seinen Darlegungen heißt es:

„Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.“¹²⁴

Der Dokumentarfilm versteht sich demzufolge als Ergebnis „eines Kommunikationsaktes und konstituiert sich als Vertrag zwischen Text und Zuschauer.“¹²⁵

2.3.3 Dokumentarfilmwirklichkeiten nach Hohenberger

Um den Produktionsprozess von Dokumentarfilmen besser zu beschreiben, hat Hohenberger 1988 ein Modell entworfen, welches die Differenzierung unterschiedlicher Dokumentarfilmwirklichkeiten vorschlägt. In ihrer Taxonomie werden fünf unterschiedliche Realitätsebenen differenziert:

- *Die nichtfilmische Realität*
- *Die vorfilmische Realität*
- *Die Realität Film*

¹²¹ Vgl. Kessler, Frank/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger: „Editorial“. In: *Kintop Nr. 4, Anfänge des dokumentarischen Films*, 1995, S. 7-9. Hier: S. 8 f.

¹²² Vgl. Hattendorf. 1994. S. 44.

¹²³ Vgl. Ebd.

¹²⁴ Ebd. S. 67.

¹²⁵ Steinle, Matthias: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz: UVK 2003. S. 24.

- *Die filmische Realität*
- *Die nachfilmische Realität*¹²⁶

Unter ersterer versteht sie eine Realität, „die zwar nicht zu filmen beabsichtigt ist, die aber dennoch für die Produktion eine Rolle spielt.“¹²⁷ Hierzu zählen gesellschaftliche Faktoren, wie zum Beispiel politische und ideologische Gegebenheiten. Die nichtfilmische Realität beschreibt den grundlegenden Bestand der möglichen darstellbaren Realität. Die vorfilmische Realität bezeichnet bei Hohenberger „die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist.“¹²⁸ Aus dem Verhältnis von nichtfilmischer und vorfilmischer Realität lässt sich ermitteln, welchen Realitätsausschnitt der Filmemacher gewählt hat. Die Realität Film meint hier den Film als Institution (wie z.B. Produktions- und Postproduktionsprozesse, Verleih). Als filmische Realität bezeichnet sie den Film als fertiges Produkt, der zur Vorführung gelangt und als Text klassifiziert wird. Auf dieser Ebene wird beispielsweise über die Wahl der filmischen Gestaltungsmittel und deren Zusammensetzung entschieden.

Die letzte Kategorie, die nachfilmische Realität, verweist auf die Rezeption, das heißt im engeren Sinn der unmittelbare Prozess, der im Subjekt individuell abläuft und im weiteren Sinne die Rezeption durch die Medien sowie die Bewertungen in Rezensionen in der Tages- und Fachpresse.¹²⁹

2.3.4 Narrativität und Deskriptivität

Narrativität ist sowohl ein wichtiges Element in der Disziplin der Literatur-, als auch Filmwissenschaft.¹³⁰ Vor allem im Kontext mit fiktionalen Texten steht die Frage wie Geschichten erzählt werden oftmals im Mittelpunkt von Untersuchungen. Dass Dokumentarfilme ebenso wie Spielfilme Geschichten erzählen können, darüber besteht heute weitestgehend Konsens.¹³¹ Dennoch scheint der Begriff „Narration“ trotzdem

¹²⁶ Vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim (u. a.): Georg Olms 1988. S. 29 f.

¹²⁷ Ebd. S. 29.

¹²⁸ Ebd. S. 30.

¹²⁹ Vgl. Ebd. S. 29 ff.

¹³⁰ Vgl. Lünenborg, Margreth: *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden: VS 2005. S. 146.

¹³¹ Vgl. Ebd.

Vgl. Schadt. 2005. S. 26.

vorrangig mit dem Fiktionsfilm verbunden zu sein und der non-fiktionale Film mit einem non-narrativen Modus.

Der Begriff „Narration“ meint „Erzählung, Bericht“.¹³² Nach dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier heißt „erzählen“: „einen eigenen *ästhetischen Kosmos* zu schaffen, etwas durch Anfang und Ende als in sich *Geschlossenes* zu begrenzen und zu strukturieren.“¹³³ Und auch Wilma Kiener erkennt in ihrer Monographie *Die Kunst des Erzählens – Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen* für die Form einer Erzählung, dass diese sich in verschiedene Abschnitte im Rahmen eines Ganzen gliedert. Ein weiteres Kennzeichen für eine Erzählung sei, dass der Anfangs- und Endzustand der Handlung verschiedenartiger Natur sein muss. Sie verweist auf das von Tzvetan Todorov entworfene Transformationsmodell. Nach dieser Konzeption beginnt eine Erzählung mit einer strukturierten Ordnung, die mittels einer Energie aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Das daraus entstandene Ungleichgewicht gelangt in Folge wieder zu einem ausgeglichenen Zustand, der aber nicht mit der Ausgangssituation deckungsgleich ist. Unerwartete, neue Informationen – um die Sphäre der Profanität zu verlassen – sind in einer Geschichte zentral.¹³⁴ Als weitere wichtige Elemente einer Erzählung identifiziert Kiener „menschliche oder belebte, jedenfalls anthropomorphisierte Subjekte“ als Träger von Handlung.¹³⁵ Ebenso verweist sie auf die Prämisse einer Erzählinstanz. Kiener erkennt diese im Rekurs auf Manfred Pfister als „vermittelndes Kommunikationssystem“, welches zwischen der repräsentierten Welt und dem Rezipienten zu verorten ist. „Weltsicht und Vorurteilsstrukturen des Erzählers fließen in seine Erzählung ein und sind untrennbar mit dem Dargestellten verbunden. Er ist es, dessen Wahrnehmung und Gefühle den Stoff durchformen.“¹³⁶

Der nicht-narrative Modus hingegen ist nach Borstnar et al. „nicht erzählend, sondern eher *deskriptiv*, also beschreibend im weitesten Sinne.“¹³⁷ Als Beispiel für eine deskriptive Einheit nennen Borstnar et al. eine langsame Kamerafahrt oder einen Pano-

¹³² Vgl. Stichwort: „Narration“. In: Wermke, Matthias/Kathrin Kunkel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): *Duden – Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim – Zürich: Dudenverlag 2010. S. 702.

¹³³ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1996. S. 108.

¹³⁴ Vgl. Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK 1999. S. 76.

¹³⁵ Vgl. Ebd.

¹³⁶ Kiener. 1999. S. 77.

¹³⁷ Borstnar et al. 2008. S. 51.

ramaschwenk über ein Landschaftsmotiv. Dieser liefert Informationen über das Motiv, erzählt aber keine Geschichte.¹³⁸

Im Rückgriff auf Bordwell und Thompson stellen die Autoren innerhalb eines Spektrums nicht-narrativer Modi vier Formen vor: „*Categorical*, *Rhetorical*, *Abstract* und *Associational*.“¹³⁹ Dabei beschreibt der erste Modus eine Anordnung des Filmmaterials nach Kategorien durch motivische Aspekte. Als Beispiel für eine solche durchs Motiv geleitete Anordnung nennen Borstnar et al. die Reihung der variierenden Sportdisziplinen in Leni Riefenstahls *Olympia 1. Teil, Fest der Völker, 2. Teil Fest der Schönheit* (1936/1938).¹⁴⁰ Mit der *Rhetorical*-Form wird die filmische Anordnung im Kontext einer argumentativen Logik verbunden. Das Ziel ist der Versuch, den Rezipienten zu einer Meinungsbildung zu einem bestimmten Thema zu bewegen oder auch eine Änderung seiner Haltung zu erreichen.¹⁴¹ Die *Abstract*-Form betont die formalen und ästhetischen Elemente im Arrangement des Filmmaterials als auch die innerhalb des Bildes vorhandenen Formkomponenten. Hinsichtlich dessen wird das oftmals heterogene audiovisuelle Material nach dem Grundsatz von „Thema und Variation“ gestaltet. Maßgebende Faktoren für die Gestaltung können tonale Aspekte wie z.B. Takt, Rhythmus und Tempo sein. Als Beispiel wird hier Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt* (1927) genannt.¹⁴² Der *Associational*-Modus beschreibt die Verwendung von uneinheitlichem Filmmaterial „für Stimmungen und Aussagen im Sinne einer zeichenhaften, d.h. uneigentlichen Bedeutungsebene des Films.“¹⁴³ So wird beispielsweise in Sergej Eisensteins Film *Streik* (1924) die Niederschlagung von Streikenden mit Bildern aus einer Schlachthofszene, die nicht unmittelbar mit den Streikbildern im Kontext steht, verknüpft.¹⁴⁴

Festzustellen ist, dass die hier genannten non-narrativen Organisationsformen teilweise Analogien zu Nichols Modi aufweisen. Die *Abstract*-Form lässt beispielsweise Ähnlichkeiten zu der Beschreibung von Nichols poetischen Modus zu.

Borstnar et al. konstatieren, dass die vorgestellten non-narrativen Anordnungsprinzipien häufig in Verbindung miteinander gebraucht werden und daher nicht als absolute Kategorien, die lediglich einzeln auftreten, zu betrachten sind. Ebenso ist eine An-

¹³⁸ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 52.

¹³⁹ Ebd. S. 53.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

¹⁴² Vgl. Ebd. S. 54.

¹⁴³ Borstnar et al. 2008. S. 54.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 55.

wendung non-narrativer¹⁴⁵ Elemente mit erzählenden Einheiten oftmals vorhanden.¹⁴⁶

2.4 Beispiele aus der filmisch-dokumentarischen Praxis

2.4.1 Die Lumières und die frühe Wochenschau

Als originäre Ursprünge des dokumentarischen Films und als initialzündendes Ereignis der Filmgeschichte gilt das Jahr 1895, das Jahr, in dem die Brüder Lumière ihren *Cinématographe* offiziell in Betrieb nahmen.¹⁴⁷ Ihre ersten Filme, wie z.B. *L'Arrivée d'un train (Ankunft eines Zuges, 1895)* und *La Sortie Des Usines (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1895)*, bestanden aus einer einzigen Einstellung und waren nur einige Sekunden lang.¹⁴⁸ In den Filmen der Lumières wird noch nicht das vordergründige Ziel verfolgt, eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Realität zu erreichen oder gar bewusst beabsichtigt, einen Weg für eine (Dokumentarfilm-) Tradition zu markieren. Vielmehr stand das Ausloten der Möglichkeiten der neuen technischen Apparatur im Vordergrund.¹⁴⁹ Die Aufnahmen der Lumières waren durch das wirkungsvolle Festhalten und Zeigen bestimmter Ereignisse gekennzeichnet. Daher werden sie auch dem *Kino der Attraktionen*¹⁵⁰ zugerechnet. Dieser von Tom Gunning geprägte Begriff bezeichnet ein filmisches Konzept, bei dem nicht das Geschichtenerzählen im Vordergrund steht, sondern der besondere Gestus, mittels bewegter Bilder „etwas zu zeigen“¹⁵¹. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der dokumentarische Film eng an die optische Berichterstattung gebunden. Erste Nachrichten fanden in Form von Stummfilm-Kinowochenschauen (z.B. *Pathé Journal*, ab 1906 oder *Gaumont Actualités*, ab 1910) auf den Kinoleinwänden ihren Platz.¹⁵² Die Struktur des *Pathé Journal*

¹⁴⁵ Als nicht-narrative Strukturen bezeichnen die Autoren ebenfalls „philosophische Reflexionen, psychologische Daten, Definitionen oder Schilderungen/Deskriptionen von Figuren und Räumen, aber auch, (...) dynamische, nicht-narrative Strukturen (Vorgänge).“

Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 173.

¹⁴⁶ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 55.

¹⁴⁷ Vgl. Winter. 1992. S. 10.

¹⁴⁸ Vgl. Nichols. 2010. S. 121.

¹⁴⁹ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 46.

Vgl. Nichols. 2010. S. 120.

¹⁵⁰ Der Begriff referiert auf die Idee der Zirkusattraktionen und das Vergnügen unübliche Phänomene zu präsentieren. Gunning sieht dieses filmische Konzept bis in die Jahre 1906/1907 als dominierend.

Vgl. Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: *Meteor 4*, 1996, S. 25-34. Hier: S. 27.

¹⁵¹ Gunning. In: *Meteor 4*, 1996. S. 27.

¹⁵² Vgl. Schwarz, Uta: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main – New York: Campus 2002. S. 45 f.

war beispielsweise durch diverse kurze, episodisch aneinander gereihete Berichte, in deren Zentrum häufig Staatszeremonien standen, gekennzeichnet.¹⁵³ Die Kinowochenschauen standen seit dem ersten Weltkrieg und noch stärker im zweiten Weltkrieg vor allem im Dienst staatlicher Propaganda.¹⁵⁴ Ihnen kam eine besondere Bedeutung bei der Konstruktion nationaler Identität und Legitimierung von staatlicher Politik zu.

2.4.2 Die 1920er Jahre: Flaherty und Grierson

Die Anfänge des Dokumentarfilms, hier verstanden im engeren Sinn, werden allgemein den 20er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zugeordnet.¹⁵⁵

Robert Flahertys Film *Nanook of the North* (*Nanuk der Eskimo*, 1922) wird in der Filmgeschichtsschreibung als erster abendfüllender Dokumentarfilm betrachtet. Er gibt Einblicke in das Leben einer Inuitfamilie. Seither widmeten sich eine Reihe von Filmemachern der Realität, in einer Form, die über den episodischen Stil der Wochenschauen hinausging. Die Narration und Interpretation von Themen aus der Wirklichkeit wurden wesentliche Elemente auf inhaltlicher und formaler Ebene. Flahertys *Nanook* beinhaltet beispielsweise nachgestellte Szenen und setzt auf dramaturgische Momente, um das Leben der Inuits als Kampf zwischen Mensch und Natur zu erzählen.¹⁵⁶ Eine wichtige Entwicklung für den dokumentarischen Film, im Hinblick auf das auditiv-sprachliche Moment dieser bisher visuellen Ausdrucksform, war die Etablierung des Tonfilms. Die unvermittelte, direkte Sprache im Medium wurde wichtiger Bestandteil des Genres und des Erzählmodus.¹⁵⁷ Ab diesem Zeitpunkt konnte im Film gleichzeitig durch Bilder, Töne und natürliche Sprache erzählt werden. Vor allem in den 1930er Jahren war ein Großteil dokumentarischer Arbeiten durch die Montage von Bildern, zusammengehalten durch ein Voice-over, gekennzeichnet.¹⁵⁸ John Grierson prägte mit der britischen Dokumentarfilmbewegung die Erwartungs-

¹⁵³ Vgl. Etmanski, Johannes: *Das Deutschlandbild in der polnischen Wochenschau und die deutsch-polnischen Beziehungen 1945-1956*. Berlin (u. a.): LIT 2007. S. 23.

¹⁵⁴ Vgl. Hoffmann, Kay/Peter Zimmermann: „Formen und Tendenzen des dokumentarischen Films in und zwischen den Weltkriegen. Eine Einführung“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.) *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz: UVK 2003. S. 9-23. Hier: S. 13.

¹⁵⁵ Vgl. Wortmann. 2003. S. 161.

¹⁵⁶ Vgl. Rabiger. 2000. S. 39 ff.

¹⁵⁷ Vgl. Paech, Joachim: „Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms“. In: Bredella, Lothar/Günter H. Lenz (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik*. Tübingen: Narr 1994. S. 23-37. Hier: S. 33 f.

¹⁵⁸ Vgl. Nichols. 2010. S. 29 f.

haltung des Publikums hinsichtlich dieser filmischen Gestaltungsweise weltweit.¹⁵⁹ Es dominierten didaktische und illustrative Elemente, inszenatorische Eingriffe und Erzählprinzipien. Kommentartexte und Musik waren ebenso wichtige Gestaltungsmittel ihrer Filme.¹⁶⁰ Filme wie z.B. *Night Mail* (1936), unter der Regie von Harry Watt und Basil Wright, zeichnen sich nach Borstnar et al. „durch eine Fülle visueller Bildeinfälle und geradezu spannender Montagen aus.“¹⁶¹

2.4.3 Die 1960er Jahre: Direct Cinema und Cinema Vérité

Technische Innovationen in den 1950er Jahren brachten bedeutende Veränderungen für den Dokumentarfilm. Sie befreiten die dokumentarische Praxis von der schwerfälligen Filmausrüstung. Durch leichtere und mobilere Filmkameras und Tonaufnahmegeräte wurde eine unmittelbarere und dynamischere Beobachtung des Aufzunehmenden möglich. Mit den technischen Veränderungen etablierten sich neue dokumentarische Stile, z.B. das „Direct Cinema“ in den USA.¹⁶² Dessen Vertreter wie Robert Drew und Richard Leacock oder auch Frederic Wiseman behaupteten eine „Integrität der Beobachtung“¹⁶³. Sie waren der Auffassung, dass ein purer, unvermittelter Realitätsfilm möglich sei, der keine Spuren seiner Macher trägt. Die Filme des Direct Cinema sind durch die Ablehnung eines Off-Kommentars gekennzeichnet und der „Wiedergabe von in der (gesellschaftlichen) Realität vorgefundenen narrativen Strukturen“¹⁶⁴.

Mit Griersons Verständnis von Dokumentarfilm wurde mit dem Direct Cinema ein konträres Modell entgegengesetzt. Martin Loiperdinger schreibt dazu:

„Die Inszenierung in der Kamera – die Wahl von Bildausschnitt, Kamerastandpunkt, Aufnahmezeitpunkt und -dauer – konnte zwar auch das Direct Cinema nicht vermeiden, weil sie der fotografischen Aufnahme inhärent ist. Die Inszenierung vor der Kamera wurde jedoch vehement abgelehnt als ein Eingriff, der Authentizität künstlich herstellt und damit verfälscht.“¹⁶⁵

¹⁵⁹ Vgl. Aufderheide. 2007. S. 25 ff.

¹⁶⁰ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 47 f.

¹⁶¹ Borstnar et al. 2008. S. 47 f.

¹⁶² Vgl. Rabiger. 2000. S. 48 ff.

Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 48.

¹⁶³ Rabiger 2000. S. 51.

¹⁶⁴ Paech. In: *Der amerikanische Dokumentarfilm*. 1994. S. 34.

¹⁶⁵ Loiperdinger, Martin: „Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg“. In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 71-79. Hier: S. 72.

In Frankreich entwickelte sich zur gleichen Zeit unter anderem mit Jean Rouch, der im Feld des anthropologischen Filmschaffens zu verorten ist, eine ähnliche Bewegung: das „Cinéma Vérité“. In diesem filmischen Konzept nimmt der Regisseur – im Gegensatz zum Direct Cinema – eine gewollt aktive Position im Hinblick auf die Ereignisse und Akteure vor der Kamera ein. Er tritt mit ihnen in Interaktion um bewusst Ereignisse vor der Kamera auszulösen. Beide Strömungen, sowohl das Direct Cinema als auch das Cinéma Vérité, sind durch den Verzicht auf ein Skript und vordergründige Spontaneität gekennzeichnet.¹⁶⁶

2.5 Exkurs: Chancen und Risiken des dokumentarischen Films

Wie in den bisherigen Ausführungen aufgezeigt wurde, ist der Dokumentarfilm eine sich auf die Realität stützende und mit einem subjektiven Faktor versehene Unternehmung. Ob und wie transparent Filmemacher die Bedingungen ihrer Filmproduktion und ihre Absichten im filmischen Text kenntlich machen, ist sehr unterschiedlich. Im gesellschaftlichen Verständnis scheint der Eindruck einer realitätsadäquaten Abbildung, die der Dokumentarfilm suggeriert, nachhaltig zu wirken. Dies kann auf vielfältige Faktoren¹⁶⁷ zurückzuführen sein. Nach Heller sind dies zum Beispiel historische Wahrnehmungskonditionen. Laut ihm wird dem Sehen seit der frühen Neuzeit eine privilegierte Position in der Hierarchie der menschlichen Sinneswahrnehmungen beigemessen. Schon mit den apparativ hervorgerufenen Bildern der Camera Obscura sei diesen Erzeugnissen ein höherer Wahrheitsgehalt zu gesprochen worden als beispielsweise der Malerei oder der Zeichnung. Mit der technischen Reproduzierbarkeit von Bildern ist der subjektive Faktor für den Betrachter scheinbar weiter minimiert worden.¹⁶⁸

Der Kommunikationstheoretiker Vilém Flusser weist darauf hin, dass der Versuch einer photographischen Abbildung der Realität die Gefahr in sich birgt, sich von Bildern irreführen zu lassen: Der „scheinbar unsymbolische, objektive Charakter der technischen Bilder führt den Betrachter dazu, sie nicht als Bilder, sondern als Fenster

¹⁶⁶ Vgl. Rabiger. 2000. S. 51 f.

¹⁶⁷ Mangelnde Medienkompetenz oder ganz pragmatische Ursachen können beispielsweise Gründe sein das Genre und dessen Authentizität nicht ständig zu hinterfragen.

Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 39.

¹⁶⁸ Vgl. Heller. In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheit sanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. 2001. S. 17.

anzusehen. Er traut ihnen wie seinen eigenen Augen.“¹⁶⁹ Mit der Vermittlung von Inhalten durch Medien gehen daher auch ethisch-moralische Fragestellungen, die Produzenten betreffen, einher. Einerseits können Dokumentarfilme neue Sichtweisen auf die Welt eröffnen und positiv als Beiträge zum öffentlichen Wissen gewertet werden. Sie können beispielsweise die Neugierde für bestimmte Themen wecken sowie den Wunsch erzeugen, Erklärungen über Sachverhalte zu erlangen.¹⁷⁰ Auf der anderen Seite bringen sie, wie mit Flussers These angedeutet, auch Risiken mit sich. Dokumentarfilme werden oftmals mit der Erwartung bedacht, Wahrheiten zu vermitteln. Patricia Aufderheide weist darauf hin, dass wenn Filmemacher Rezipienten mit vermittelten Nachrichten täuschen, sie dies nicht nur in der Rolle als Rezipient tun, sondern auch als Mitglied einer Gemeinschaft, welches auf Grundlage des erfahrenen Wissens aus dem Film handeln kann.¹⁷¹ Aufgrund seiner Wahrheitsansprüche und der Nähe zur Realität wurde der Dokumentarfilm im Laufe der Geschichte von totalitären Staaten auch als persuasives Mittel genutzt.¹⁷²

2.6 Fokus Filmanalyse

Der Ausdruck „Filmanalyse“ steht für verschiedenste methodische Ansätze, die sich im Laufe der Zeit je nach Fokus und Erkenntnisinteresse entwickelt haben.¹⁷³ Grundsätzlich lässt sich sagen, dass non-fiktionale Texte in den Filmwissenschaften eher marginal zur Untersuchung herangezogen werden. Der Fokus liegt nach wie vor auf dem Bereich der Fiktion.¹⁷⁴ Borstnar et al. argumentieren, dass die Mittel der Untersuchung trotzdem, uneingeschränkt auf alle nicht-fiktionalen Textsorten anwendbar sind.¹⁷⁵

Der Begriff „Analyse“ meint nach Hermanns *Herkunftswörterbuch* die „Zergliederung eines Ganzen in seine Teile und Untersuchung der Teile in ihrem Verhältnis zum Ganzen“¹⁷⁶. Filmanalyse versteht sich hier zunächst ganz allgemein als die systema-

¹⁶⁹ Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. 10. Auflage. Berlin: European Photography 2006. S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. Nichols. 2010. S. 43.

¹⁷¹ Vgl. Aufderheide. 2007. S. 4 f.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 65 f.

¹⁷³ Vgl. Korte. 2010. S. 16 f.

Vgl. Beicken. 2007. S. 65 ff.

¹⁷⁴ Vgl. Hattendorf. 1994. S. 28.

Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 32.

¹⁷⁵ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 32.

¹⁷⁶ Stichwort: „Analyse“. In: *Herkunftswörterbuch*. 2002. S. 43.

tische Untersuchung von Filmen und den ihnen zu eigenen Komponenten (z.B. die einzelnen Gestaltungsmittel und deren Komposition im Kontext eines Gesamtkonzepts). Im Gegensatz zu einer individuell verbalisierten Interpretation oder Bewertung eines Films durch Rezipienten im Alltag, die gemeinhin subjektiv geprägt ist und eher als Träger einer „sinnlich-affektiven Qualität“¹⁷⁷ des Filmerlebens betrachtet werden kann, soll dem in der wissenschaftlichen Filmanalyse die konkrete, methodische Untersuchung eines filmischen Textes gegenüberstehen. Diese Methode erhebt den Anspruch einen intersubjektiv¹⁷⁸ verifizierbaren Sachverhalt zu erlangen.¹⁷⁹ Nach Auffassung des deutschen Filmwissenschaftlers Helmut Korte kann ein „intersubjektiver Endzustand“¹⁸⁰ jedoch generell nicht erreicht werden, denn die betreffenden „Bedeutungszuweisungen sind bis zu einem gewissen Grade immer neu zu überprüfen.“¹⁸¹

2.6.1 Semiotische Perspektive und Film

Die Film- und Medienwissenschaft hat sich für die Analyse diverser Film- und Medienprodukte verschiedener Elemente der Semiotik¹⁸², der Theorie der Zeichen und Zeichenprozesse, angenommen. Eingesetzt hat die empirisch-analytische Beschäftigung mit dem Film aus semiotischer Perspektive in den 1960er und 1970er Jahren. Als wichtigster Vertreter wird heute gemeinhin der französische Filmtheoretiker Christian Metz betrachtet. Seine Überlegungen wurden später im Spektrum der deutschsprachigen Filmanalyse-Literatur aufgegriffen und weiterentwickelt.¹⁸³

Die eigenständige Disziplin der Semiotik¹⁸⁴ weist zwei Hauptstränge auf, die auf ihre wichtigsten Vertreter, den Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure und den US-

¹⁷⁷ Korte. 2010. S. 17.

¹⁷⁸ Laut dem Fremdwörterduden bedeutet der Begriff: „verschiedenen Personen gemeinsam, von verschiedenen Personen nachvollziehbar.“

Vgl. Stichwort: „intersubjektiv“. In: Wermke, Matthias/Kathrin Kunkel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): *Duden – Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim – Zürich: Dudenverlag 2010. S. 486.

¹⁷⁹ Vgl. Beicken. 2004. S. 11.

Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2008. S. 11.

¹⁸⁰ Korte. 2010. S. 33.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Die Begriffe „Semiotik“ und „Semiologie“ werden hier synonym benutzt. Sie gehen beide auf das griechische Wort für Zeichen „semeion“ zurück.

Vgl. Withalm, Gloria: „Zeichentheorien der Medien“. In: Stefan Weber (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2010. S. 124-144. Hier: S. 125.

¹⁸³ Vgl. Mikos. 2008. S. 12 ff.

¹⁸⁴ Als zentraler Untersuchungsbereich gilt in dieser Disziplin die Kommunikation. Obwohl sie Gemeinsamkeiten mit der Kommunikationswissenschaft aufweist, ist sie nicht mit ihr gleichzusetzen.

amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce zurückzuführen sind.¹⁸⁵ Für de Saussure ist die Sprache „ein System von Zeichen, die Vorstellungen ausdrücken und insofern [mit] der Schrift, dem Taubstummenalphabet, symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen usw. usw. vergleichbar.“¹⁸⁶ Die Semiotik konstituiert sich daher nach de Saussure als „eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht.“¹⁸⁷ Für Peirce ist die Semiotik die Basis des Denkens, denn jedes Nachdenken sei in Zeichen.¹⁸⁸

Allgemein lassen sich heute drei Teildisziplinen in der Semiotik unterscheiden:

- der *syntaktische Bereich*, der sich der Analyse der strukturellen Ebene, sprich der Organisation und Relation von Zeichen in ihren Systemen, widmet;
- der *semantische Bereich*, in dem die Bedeutungskonstitution untersucht wird;
- der *pragmatische Bereich*, in der die Rezeption und Deutung von Zeichen in der Gesellschaft betrachtet wird.¹⁸⁹

Bevor auf den Film als Zeichensystem eingegangen wird, soll zunächst der Begriff des Zeichens genauer beleuchtet werden.

2.6.2 Das Zeichen, die Sprache und der Film

Als Schlüsselbegriff der semiotischen Disziplin gilt das Zeichen. Wie sich das Zeichen aus dem Blickwinkel der Linguistik beschreiben lässt, wird nachfolgend zunächst mit de Saussure ausgeführt und schließlich die Verbindung zum filmischen Zeichen aufgezeigt.

In seinem bekannten dyadischen Zeichenmodell differenziert de Saussure: (1) den „Signifikanten“, das Lautbild (z.B. des deutschen Wortes „Hund“) und (2) das „Signifikat“, der geistigen Vorstellung, der Idee, die hinter dem Wort steht (z.B. 🐶). Das Zeichen besteht immer aus einer Verbindung von Komponenten. In diesem Fall aus zweien. Das Zeichen ist nicht natürlich vorhanden, sondern wird prozesshaft hervor-

Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 125 ff.

¹⁸⁵ Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 124 ff.

¹⁸⁶ Saussure, Ferdinand de: *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß, Texte, Briefe und Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 119.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 126.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 126.

Vgl. Ebd. 132.

gebracht. De Saussures Modell zeigt, dass das wahrnehmbare Zeichen für etwas Anderes steht.¹⁹⁰ Das Zeichen ist demnach ein Statthalter. „Kommunikation“, so Knut Hickethier, „bedient sich der Zeichen, um sich über etwas, was im Kommunikationsvorgang selbst nicht anwesend ist, zu verständigen.“¹⁹¹

Zwischen den genannten beiden Elementen, dem Signifikanten (das Bezeichnende) und dem Signifikat (das Bezeichnete), existiert innerhalb der menschlichen Sprache keine natürliche Relation, sie wird willkürlich, durch Konventionen, festgelegt.¹⁹²

Auch wenn Gloria Withalm erkennt, dass de Saussures Konzept von zwei rein immateriellen Komponenten ausgeht, gibt es durchaus Modelle im Anschluss an de Saussure, die den Signifikanten als materiellen Zeichenträger betrachten.¹⁹³ Der Kulturologe Rainer Winter beispielsweise beschränkt das wahrnehmbare Zeichen nicht nur auf Laute, sondern legt es auf das Schriftbild und letztlich auf das Filmbild um. Er macht darauf aufmerksam, dass das klassische Filmzeichen „kein rein konventionelles Zeichen [ist], wie es nach Saussure die Wörter sind.“¹⁹⁴ Bei einem Filmbild sind Signifikant und Signifikat nahezu gleich. Nach Peirce kann das Filmbild als ikonisches¹⁹⁵ Zeichen verstanden werden. Das heißt Signifikant und Signifikat sind durch ein Ähnlichkeitsverhältnis gekennzeichnet.¹⁹⁶ Dies bekundete Christian Metz bereits 1968, als er feststellte, dass das technisch-reproduzierte Bild eines Hundes beispielsweise einem außerfilmisch, physisch-existenten Hund ähnlich ist. Gleiches gilt für die Tonebene. Das Geräusch eines Kanonenschusses im Film ist dem realen, also außerfilmischen Geräusch, ähnlich.¹⁹⁷ Filmbilder und Töne scheinen daher weniger abstrakte kulturelle und zugänglichere Produkte als die natürliche Sprache zu sein. Das liegt womöglich an ihrer Nähe zu unserer natürlichen Wahrnehmung.¹⁹⁸

Auch wenn der Film im Laufe seiner Theoriegeschichte mehrfach als Sprache bezeichnet wurde, beispielsweise aufgrund einer angenommenen universellen Verständlichkeit von Bildern¹⁹⁹, so lässt sich das filmische Ausdrucksvermögen mit der

¹⁹⁰ Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 127 f.

¹⁹¹ Hickethier. 1996. S. 114.

¹⁹² Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 127 f.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 128.

¹⁹⁴ Winter. 1992. S. 25.

¹⁹⁵ Ein Ikon ist Vertreter oder Repräsentant eines Objektes über analog auftretende Merkmale.

Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 128.

¹⁹⁶ Vgl. Winter. 1992. S. 25.

¹⁹⁷ Vgl. Metz, Christian: „Probleme mit der Denotation im Spielfilm“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2003. S. 321-370. Hier: S. 321.

¹⁹⁸ Vgl. Winter. 1992. S. 25.

¹⁹⁹ Vgl. Kessler, Frank: „Filmsemiotik“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender 2003. S. 104-125. Hier: S. 108 f.

gesprochenen Sprache nicht absolut setzen. Mikos konstatiert in diesem Kontext, dass der Film über keine fest geregelte, schriftlich fixierte Grammatik verfüge, wie es die Schriftsprache täte.²⁰⁰ Es sei eher metaphorisch von einer Sprache zu sprechen.²⁰¹

2.6.3 Filmische Zeichen, Gestaltungsmittel und Codes

Gemeinhin werden beim Film folgende Zeichenarten differenziert: Optische Zeichen, zu denen Bild und Schrift zählen sowie akustische Zeichen wie Sprache, Musik und Geräusche.²⁰² Sie sind bereits verschiedenen nichtfilmischen Sprachsystemen entlehnt.²⁰³ Dieses außerfilmische Zeichenmaterial kann durch unterschiedliche filmische Mittel technisch reproduziert und abgewandelt werden.

In seiner Monographie *Filmanalyse* siedelt der Filmwissenschaftler Thomas Kuchenbuch die Möglichkeiten der filmischen Gestaltung auf drei Ebenen an und differenziert:

- *Mittel der Gestaltung vor der Kamera (und dem Mikrophon)*
- *Mittel der Gestaltung von Kamera- (und Mikrophon-) Aufnahme*
- *Gestaltungsmittel nach der Aufnahme*²⁰⁴

In den ersten Bereich zählt er das optische Material und dessen Aufbereitung (z.B. mittels Lichtsetzung etc.) sowie das auditive Material der nichtfilmischen bzw. vorfilmischen Realität.²⁰⁵ Für den Dokumentarfilm können in das Spektrum der Überlegungen vor dem Aufnahmeprozess beispielsweise die Selektion der sozialen Akteure und Motive (z.B. Originalschauplätze) inklusive der vorhandenen Geräuschkulisse gezählt werden. Ebenso lassen sich Überlegungen zur Gestaltung der sprachlichen Äußerung der Akteure vor der Kamera (z.B. die Form des Interviews) hier einordnen.²⁰⁶ Auf der zweiten Ebene verortet Kuchenbuch Entscheidungen, die die Auf-

²⁰⁰ Vgl. Mikos. 2008. S.109.

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 13.

²⁰² Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 16.

²⁰³ Vgl. Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Kuchenbuch. 2005. S. 92.

²⁰⁵ Vgl. Ebd.

²⁰⁶ Kuchenbuchs Aufzählung unter dem Punkt „Mittel der Gestaltung vor Kamera (und dem Mikrophon)“ legt nahe, dass diese für Spielfilme konzipiert ist. Daher sind die folgenden Ausführungen hier von der Verfasserin für Dokumentarfilme abgewandelt worden.

nahme des optischen Materials (z.B. Einstellungsgröße, -perspektive und -länge, Belichtungszeit, Kamerabewegung) und des Tons betreffen. Die dritte Ebene betrifft Postproduktionsprozesse, wie z.B. die Entwicklung und Bearbeitung des Originalnegativs im Filmkopierwerk, die Bearbeitung des akustischen Materials, das Anlegen des Kommentar- und Synchrontons sowie die Montage von Bildern und Tönen.²⁰⁷

Generell gilt, dass die filmischen Gestaltungsmittel die Möglichkeit bieten, Facetten der Realität abzuwandeln, „die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch ‚codifiziert‘ waren.“²⁰⁸ Unter dem Terminus „Code“ versteht Kuchenbuch ganz allgemein „die Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist.“²⁰⁹ Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive, so ergänzt er, ist dort von Codes zu sprechen, wo die Gültigkeit von Zeichenbedeutungen festgelegt ist.²¹⁰

Gerade im Rahmen von filmspezifischen Codes im Kontext des Dokumentarfilm sei hier noch einmal auf Manfred Hattendorf hingewiesen, der beispielsweise von „spezifischen *Codes des Authentischen*“²¹¹ spricht. Diese werden über die Zeit innerhalb der Gesellschaft herausgebildet und zu einem festen Bestandteil des Genres erhoben. Der Code ist dann profiliert, „wenn bestimmte *filmische Strategien der Authentisierung* bei einem empirischen Publikum den überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorrufen.“²¹² Borstnar et al. sprechen von konventionalisierten „Authentizitätssignale[n]“²¹³. Diese bezeichnen nach den Autoren 2008 „alle Hinweise darauf, dass im filmischen Aufnahmeprozess ein Aufnahmeapparat (Geräte, Personal) anwesend ist.“²¹⁴ Hervorzuheben sind hier Merkmale, die bei der filmischen Reproduktion der Ereignisse auf Spontaneität hinweisen: Eine wackelnde Kamera, Unschärfen im Bild, unstetes Licht oder auch Bildsprünge in der Montage.²¹⁵

Neben den filmspezifischen Codes, die bei Borstnar et al. ganz allgemein, „konventionalisierte filmische Strukturen (Textsorten, Genres, Teilstrukturen)“²¹⁶ definieren, differenzieren sie im Rekurs auf Kuchenbuch, vier weitere Arten von Codes im Kontext des Films. Unter den kinematographischen Codes verstehen sie „sämtliche

²⁰⁷ Vgl. Kuchenbuch. 2005. S. 92.

²⁰⁸ Ebd. S. 93.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. Ebd.

²¹¹ Hattendorf. 1994. S. 84.

²¹² Ebd. S. 85.

²¹³ Borstnar et al. 2008. S. 43.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. Ebd.

²¹⁶ Borstnar et al. 2008. S. 17.

Codes der technischen Repräsentation bzw. Reproduzierbarkeit²¹⁷ (d.h. von Kameraoperation bis hin zur Montage). Zusammen mit den filmspezifischen Codes ergeben sie das Spektrum der filmischen Codes. Adaptierte und kulturelle Codes bezeichnen bereits außerfilmisch vorhandene Codes. Die adaptierten Codes²¹⁸ werden durch ihre Neubearbeitung mittels der filmischen Codes für den Film zweckdienlich angewandt und assimiliert. Hier nennen die Autoren als Beispiele ikonische, rhetorische und narrative Codes.²¹⁹ Zu den kulturellen Codes, die im Film repräsentiert sind, zählen nach Borstnar et al. beispielsweise die natürlichen Sprachen, Kulinarik, Gestik und Mimik.²²⁰

2.6.4 Der Textbegriff und textübergreifende Analysedimensionen

Der Begriff „Text“ im klassischen Sinn bezeichnet eine verschriftlichte sprachliche Äußerung. In der semiotischen Analyse wird von einem erweiterten Textbegriff ausgegangen.²²¹ Nach Hohenberger zählt Christian Metz eben zu den Theoretikern, die den Textbegriff für die Filmtheorie erschlossen.²²² Der Film als Text beschreibt eine „wahrnehmbare, bedeutungstragende Einheit.“²²³ Er wird nach Metz als Manifestation, als „Diskurseinheit“²²⁴ verstanden, die sowohl aus den rationalen als auch unbewussten Anteilen des Filmemachers sowie gesellschaftlichen Strukturen und weiteren Faktoren bedingt ist.²²⁵ Der Diskursbegriff, so weist Hohenberger hin, blieb bei Metz 1973 unbestimmt.²²⁶ Allgemein wird unter dem Begriff Diskurs der Austausch von Wissen über einen Gegenstand verstanden.²²⁷ Nach Mikos kann der Begriff als Gefüge von Aussagen verstanden werden, „(...) durch die eine Perspektivierung von Bedeutungen stattfindet.“²²⁸ Diskurse „(...) sind soziale Tatsachen, die sich aus der Ordnung des Wissens in der Sozialstruktur einer Gesellschaft formieren.“²²⁹ Der Film

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Nichols nennt beispielsweise als präexistente non-fiktionale Modelle, die von Dokumentarfilmen adaptiert wurden, die Form der Biographie, des Essays sowie den Zeugenbericht. Vgl. Nichols. 2010. S. 148 ff.

²¹⁹ Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 17.

²²⁰ Vgl. Ebd.

²²¹ Vgl. Withalm. In: *Theorien der Medien*. 2010. S. 130.

²²² Vgl. Hohenberger. 1988. S. 65.

²²³ Ebd.

²²⁴ Metz zitiert in: Hohenberger. *Die Wirklichkeit des Films*. 1988. S. 65.

²²⁵ Vgl. Metz in: Hohenberger. 1988. S. 65.

²²⁶ Vgl. Ebd. S. 75.

²²⁷ Vgl. Mecheril, Paul: *Einführung in die Migrationspädagogik*. Weinheim (u. a.): Beltz 2004. S. 43.

²²⁸ Mikos. 2008. S. 281.

²²⁹ Ebd.

kann daher auch als „medial materialisierte Diskursform“²³⁰ begriffen werden, die Teil eines Diskurses sein kann. Der Textbegriff zeitlich nach Metz, so konstatiert Hohenberger, hat den Rezipienten als sinnstiftenden Faktor für den Film erkannt.²³¹ Bei der Annahme des Films als Text wird der Rezipient als Leser begriffen, der sich den filmischen Text in einem aktiven Konstruktionsprozess im Zusammenspiel von menschlichen Sinnessystemen und Verstand, aneignet. Der Text wird hier nicht als geschlossenes System betrachtet, „sondern als verzweigtes Geflecht aus Signifikanten“²³², das offen für divergierende Interpretationen ist. Die wahrnehmbaren, audiovisuellen Zeichen können, neben der allgemeinen Bedeutung von etwas, in den Köpfen der einzelnen Rezipienten – aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungshintergründe – individuelle Vorstellungsbilder und Ideen generieren. Der filmische Text wird demnach als polysemes Phänomen verstanden.²³³

Korte schreibt 2010, dass die „Wirkung (...) immer aus dem zeitlichen Zusammentreffen einer bestimmten historischen Situation mit ihren spezifischen Problemen und den darauf beziehbaren Denk- und Verhaltensangeboten, die der Film in Inhalt und visueller Präsentation nahe legt [resultiert].“²³⁴ Das kann auch heißen, dass ein Film in einer anderen historischen Phase vor einem abweichenden bzw. anders veranlagten Publikum dem jeweiligen Film eine andere Bedeutung beimisst, da beispielsweise thematisierte politische Bezüge zu dieser Zeit nicht mehr aktuell sind.²³⁵ Der deutsche Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß spricht daher im Zusammenhang mit der Rezeptionsgeschichte von der „sukzessive[n] Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials“²³⁶.

Wichtig zu erkennen ist, dass viele Faktoren bei der Rezeption von Filmwerken zu berücksichtigen sind. Korte schreibt dazu:

„Bei allen individuellen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsvarianten sind die jeweiligen Codierungs-/Dekodierungsregeln zum einen von den medialen Vorgaben und zum anderen von den Kontextfaktoren, den persönlichen, historisch-gesellschaftlich-kulturell bedingten Prädispositionen der Akteure auf beiden Seiten abhängig – insbesondere vom Bildungsgrad, Intelli-

²³⁰ Hohenberger. 1988. S. 75.

²³¹ Vgl. Hohenberger. 1988. S. 65.

²³² Ebd. S. 67.

²³³ Vgl. Winter. 1992. S. 34 ff.

²³⁴ Korte. 2010. S. 31.

²³⁵ Vgl. Ebd.

²³⁶ Hans Robert Jauß zitiert nach: Hörisch, Jochen: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen*. Frankfurt: Suhrkamp 2010. S. 288.

genz, Geschlechtsspezifik, den Charaktereigenschaften, ästhetischen Interessen, politischen Ansichten, individuellen Lebensentwürfen etc.“²³⁷

Im Folgenden gilt es, zunächst den historisch-gesellschaftlich-kulturellen Kontext für die in Kapitel 5 zu analysierenden, filmischen Texte genauer zu beleuchten.

Das umfangreiche zweite Kapitel hat im ersten Teil dazu gedient den Dokumentarfilm als komplexes, heterogenes Phänomen mit seinen unterschiedlichen Dimensionen aus verschiedenen Blickwinkeln kennen zu lernen und sich mit seiner Vielgestaltigkeit vertraut zu machen.

Der zweite Teil sollte Einblick in Ansätze und Konzepte der Filmanalyse geben und dazu dienen, diese aus theoretischer Perspektive kennen zu lernen sowie wichtige Faktoren, die mit ihr in Verbindung stehen, aufzuzeigen. Die erwähnten Ansätze und Konzepte erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie sind im Wesentlichen für diese Arbeit zweckdienlich skizziert worden.

²³⁷ Korte. 2010. S. 25.

3 Die nichtfilmische Realität Kubas: Sozioökonomischer, politischer und historischer Kontext

Ziel des dritten Kapitels ist es, einen kurzen Überblick über die kubanische Geschichte bis 1959 und erste Entwicklungen nach dem Triumph der Revolution zu geben. Der historische soll Überblick dazu dienen, die Voraussetzungen für die politische, gesellschaftliche und kulturelle Transformation, die mit der Revolution von 1959 einhergehen, aufzuzeigen. Die historischen Ereignisse und Prozesse bilden den Ursprung für das Verständnis der Entstehung der kubanischen Nation und Kultur. Sie sollen darüber hinaus helfen die Inhalte und filmische Argumentation in der Analyse zu betrachtenden Filme, besser verständlich zu machen.

3.1 Spanische Kolonialherrschaft (1510-1898) und erste Unabhängigkeitsbestrebungen (1868-1898)

Im Jahr 1492 landete Christoph Kolumbus bei seiner ersten Entdeckungsreise auf der größten der Antilleninseln im karibischen Meer: Cuba.²³⁸ Er öffnete durch seine Expedition das Tor zur „Neuen Welt“. Bereits im Jahre 1510 wurde Diego Velázquez de Cuellar von der spanischen Krone mit der „Conquista“ des kubanischen Gebietes beauftragt. Die Landnahme vollzog sich mit überlegener Technik und grausamer Brutalität gegen die Insulaner. Zum Zeitpunkt der Eroberung wird die Zahl der einheimischen indigenen Bevölkerung auf 200 000 geschätzt und innerhalb weniger Jahrzehnte drastisch minimiert.²³⁹ Die Kolonisation Kubas fiel in die Epoche der globalen Ausdehnung des europäischen Handelskapitalismus. Die spanischen Kolonisatoren kamen in der Hoffnung Edelmetallvorkommen zu entdecken, die, wie sich später herausstellte, auf Kuba kaum vorhanden waren.²⁴⁰ Ab 1530 konzentrierte sich das Interesse der Spanier stärker auf das amerikanische Festland, wo Rohstoffe wie Gold, aber auch Arbeitskräfte in größerem Ausmaß verfügbar waren. Kuba blieb dennoch auf Grund seiner vorteilhaften geographischen Verortung nach wie vor von großer Bedeutung, denn der Hafen der Stadt Havanna war unverzichtbarer Halt für

²³⁸ Vgl. Zeuske, Michael: *Kleine Geschichte Kubas*. München: Beck 2007. S. 9.

Vgl. Zeuske, Michael: *Kuba 1492-1902. Kolonialgeschichte und Unabhängigkeitskriege*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag 1998. S. 15 f.

²³⁹ Vgl. Hoffmann, Bert: *Kuba*. München: Beck 2002. S. 16.

Vgl. Zeuske. 2007. S. 13 f.

²⁴⁰ Vgl. Fabian, Horst: *Der kubanische Entwicklungsweg*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981. S. 41 ff.

den Schiffsverkehr zwischen Spanien und dem mittel- sowie südamerikanischen Raum.²⁴¹

Im 17. Jahrhundert erreichte die Tabakproduktion ihren ersten Aufschwung. Dennoch entwickelte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vor allem der Zuckeranbau zum wichtigsten und dominierenden Produktionszweig auf der Insel.²⁴² Die kurze Besetzung Havannas durch die Briten 1762 und die daraus resultierenden Veränderungen für den Handel sowie die Einfuhr tausender afrikanischer Sklaven für die Agrarwirtschaft, barg für die Spanier nach der Rückeroberung ihres zuvor erworbenen Territoriums entscheidende wirtschaftliche Vorteile.²⁴³ Horst Fabian beschreibt in seinem Buch *Der kubanische Entwicklungsweg* die Folge der Besetzung der Briten als „Siegeszug“ der Zuckerindustrie auf Kuba.²⁴⁴ 1840 war das kleine Land schließlich zum größten Zuckerproduzenten der Welt aufgestiegen und galt als reichste Kolonie Spaniens.²⁴⁵

Die Insel stand über die Jahrhunderte unter der Verwaltung Spaniens unter der Geltung des spanischen Rechts. Die spanische Krone hatte zur Wahrung ihrer Interessen Delegierte entsandt.²⁴⁶ Im Laufe der Zeit entstanden unterschiedliche Gruppen: Zum einen, die der immigrierten Spanier, die die Absicht verfolgten nach einem bestimmten Zeitraum wohlhabend in ihr Mutterland zurückzukehren, zum anderen, die der „Kreolen“, die zwar spanischer Herkunft waren, aber auf Kuba geboren wurden und dort ihren Lebensmittelpunkt hatten. Der Einfluss der Kreolen in der Gesellschaft korrelierte mit ihrem ökonomischen Aufstieg. Sie avancierten unterdessen zu einer neuen Herrschaftsschicht und distanzierten sich zunehmend von ihrem Mutterland. Die Furcht vor den Rangtieferen, den schwarzen Sklaven, die zuweilen vereinzelt Aufstände erprobten, hielt beide Gruppierungen, sprich die Kreolen sowie die Spanier, mit der Intention nach Europa zurückzukehren, zusammen.²⁴⁷

Der inhumane Import der schwarzafrikanischen Sklaven ist historischer Bestandteil Kubas und hat die Bevölkerungscharakteristika stark beeinflusst. Die importierten ethnischen Gruppen besaßen ihr eigenes spezifisches kulturelles Wesen. Auf der einen Seite, wie der Politikwissenschaftler und Soziologe Wilson Cardozo schildert,

²⁴¹ Vgl. Fabian. 1981. S. 42 ff.

Vgl. Zeuske. 2007. S. 31 ff.

²⁴² Vgl. Hoffmann. 2002. S. 28.

²⁴³ Vgl. Zeuske. 1998. S. 132 f.

²⁴⁴ Vgl. Fabian. 1981. S. 89.

²⁴⁵ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 30.

²⁴⁶ Vgl. Ebd.

Vgl. Stücker, Ulrike: *Das spanische Internationale Gesellschaftsrecht*. Münster (u. a.): LIT 1999. S. 57.

²⁴⁷ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 30.

sei die mitgebrachte Vielfalt an religiösen und kulturellen Traditionen durch die Kolonialmacht unterdrückt worden.²⁴⁸ Auf der anderen Seite konnten sich die dort lebenden Spanier und ihre Nachkommen, dem Einfluss der afrikanischen Kulturen nicht gänzlich verschließen. Es kam schließlich über die Jahre zu einer zunehmenden Vermischung der Kulturen. Ein bestimmender Anlass für die Beendigung des Sklavenhandels war die Gegebenheit, dass Abraham Lincoln im Januar 1863 nach dem Triumph über die Südstaaten die Abschaffung der Sklaverei erwirkt hatte.²⁴⁹ Die Sklaverei gelangte moralisch in eine Krise. Infolgedessen wurde der Druck für eine Neuordnung der Wirtschaft verstärkt und die Produktionsverhältnisse sowie der Bereich des Kapitalverkehrs musste überdacht werden.²⁵⁰

Nach Jahren der politischen Repression durch das spanische Mutterland verfestigten sich erste Autonomiegedanken in den Köpfen der Kreolen. Als sich keine Erfolge in den Verhandlungen über Zölle und Steuern abzeichneten, brach der erste Unabhängigkeitskrieg (1868-1878) im Osten des Landes aus.²⁵¹ Die weißen privilegierten Klassen, spanische und kreolische Oberschichten, erkannten dass der Kampf für ein „Cuba libre“ ohne die Hilfe der Sklaven ein unmögliches Unternehmen ist. Mit dem Akt der Emanzipation befähigte man die Sklaven, „ihre persönliche Freiheit mit der politischen Freiheit Kubas in eins zu setzen“²⁵² und im Kampf für die Befreiung als Soldaten und Hilfstruppen zu dienen.²⁵³ Eine der wichtigsten Personen in diesem Kampf war der Großgrundbesitzer und Anführer des ersten Unabhängigkeitskrieges Carlos Manuel de Céspedes. Er ließ seine 53 Sklaven frei und verkündete in seiner Rede *Grito de Yara*²⁵⁴ (*Ruf von Yara*) am 10. Oktober 1868 die Unabhängigkeit Kubas. Dieser Kriegs- und Freiheitsruf ging wie die Mitkämpfer Céspedes, Ignacio Agramonte, Máximo Gómez, Antonio Maceo und Calixto García, als Heroen in die kubanische Geschichte ein.²⁵⁵ Der Krieg sollte zehn Jahre andauern. Die Autonomie war, obwohl sie proklamiert wurde, noch nicht erreicht. Dennoch förderten diese ge-

²⁴⁸ Vgl. Cardozo, Wilson: *Der ewige Kalte Krieg. Kubanische Interessengruppen und die US-Außenpolitik*. Wiesbaden: VS 2010. S. 50.

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 52.

²⁵⁰ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 30.

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 31.

²⁵² Niess, Frank: *20mal Kuba*. München: Piper 1991. S. 183.

²⁵³ Vgl. Zeuske. 1998. S. 350 f.

²⁵⁴ Diese Rede ist benannt nach einem Ort im Südwesten der Stadt Oriente, in der die Spanier den Kaziken Hatuey auf dem Scheiterhaufen verbrannt hatten und wo nun, dreieinhalb Jahrhunderte später, Céspedes die Revolte gegen die Kolonialmacht ausrief.

Vgl. Niess. 1991. S. 182.

²⁵⁵ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 31 f.

Vgl. Niess. 1991. S. 182 ff.

gesellschaftlichen Prozesse die Herausbildung der *cubanidad*²⁵⁶. Am stärksten personifizierte sich diese, in dem Dichter, Poeten und Revolutionär José Martí. Er war 1880 ins us-amerikanische Exil gegangen, gründete dort die *Partido Revolucionario Cubano* (*Revolutionäre Partei Kubas*) und organisierte den zweiten antikolonialen Unabhängigkeitskrieg (1895-1898) mit dem Ziel, die Unabhängigkeit Kubas zu erreichen.²⁵⁷ „Arm und reich, schwarz und weiß waren gleichermaßen aufgerufen, die neue kubanische Nation zu errichten.“²⁵⁸ Am 24. Februar 1895 begann der zweite Unabhängigkeitskrieg. Martí starb bereits im ersten Kriegsjahr bei Auseinandersetzungen mit den spanischen Truppen. Der ausgeprägte Sinn für die Unabhängigkeit Kubas und seine Warnungen vor den „imperialen Ambitionen“²⁵⁹ der USA sollten tradiert werden. Fidel Castro zitiert später in seinen Reden²⁶⁰ Martí und stellt sich selbst „in eine direkte historische Kontinuität mit den Unabhängigkeitskämpfern des 19. Jahrhunderts“.²⁶¹ Bis heute zählt Martí zu den wichtigsten kubanischen Nationalhelden.²⁶²

²⁵⁶ Der Begriff wird hier nach Gustavo Pérez-Firmat benutzt, der die *cubanidad* in Anlehnung an den kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz, als traditionelles historisches Konzept nationaler kubanischer Identität definiert hat. Cubanidad, nach Pérez-Firmat, hat vorwiegend mit der Nation zu tun, mit Staatsbürgerschaft und Einheitlichkeit. Cubanidad kann man jemanden absprechen; selbst wenn jemand in Kuba geboren ist, kann man ihn beschuldigen kein Kubaner mehr zu sein, was nichts anderes heißt, als dass er anders denkt bzw. das Falsche denkt.

Vgl. Henning, Doris: „Kuba in Miami: Migration und ethnische Identität“. In: Ette, Ottmar/Martin Franzbach (Hrsg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 2001. S. 617-652. Hier: S. 644 f.

²⁵⁷ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 35 ff.

²⁵⁸ Ebd. S. 36.

²⁵⁹ Ebd. S. 35.

²⁶⁰ In der 2. Deklaration von Havanna heißt es wie folgt: „José Martí Vorkämpfer unserer Unabhängigkeit, schrieb am 18. Mai 1895: ‚Noch kann ich schreiben... ich bin in ständiger Gefahr, mein Leben zu verlieren, um meines Landes willen. Durch Kubas Unabhängigkeit gilt es beizeiten zu verhindern, dass die USA sich über die Antillen ausbreiten und mit verstärkter Macht alle Völker unseres Amerika zu unterwerfen trachten.“

Vgl. Castro, Fidel: *Die 2. Deklaration von Havanna. Das Volk Kubas an die Völker der Welt*. Aus dem Spanischen übersetzt von Pieter Siemsen. Berlin: Mission der Republik Kuba in der Deutschen Demokratischen Republik 1962.

²⁶¹ Ette kommt zu dem Schluss, dass Castro durch die ‚figurative Interpretation‘ der kubanischen Geschichte nicht nur legitimiert und erhöht wurde, sondern auch als Vollstrecker von Martí's Ideen.

Vgl. Ette, Ottmar: *José Martí. Teil 1. Apostel-Dichter-Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*. Tübingen: Niemeyer 1991. S. 157.

²⁶² Vgl. Ette. 1991. S. 157.

3.2 Die neokoloniale Republik (1902-1958): Die imperialen Ambitionen der USA

Die Haltung der USA im 19. Jahrhundert zur karibischen Inselkolonie Spaniens wird in den heutigen Geschichtsdarstellungen oftmals mit den langjährig verfolgten Annexionsbestrebungen US-amerikanischer Politiker, wie beispielsweise John Quincy Adams, beschrieben.²⁶³ Es wurde seitens der USA lange strategische Zurückhaltung geübt und schließlich ein taktischer Eingriff im zweiten Unabhängigkeitskrieg gewagt.²⁶⁴

Ausschlaggebend für den Eintritt in den Krieg war die Explosion des nach Kuba entsandten US-Schlachtschiffs *Maine*. Die Schuld an dem Vorfall wurde umgehend den Spaniern zugesprochen und die Legitimation für den Eintritt der USA in den Krieg war am 20.04.1898 schließlich gegeben.²⁶⁵ Nachdem Spanisch-Kubanisch-Amerikanischen Krieg half der große Nachbar zwar den Kubanern sich von der Herrschaft Spaniens zu befreien, „mit der Befreiung erreichte Kuba *de jure* seine Unabhängigkeit, verwandelte sich aber *de facto* in ein nordamerikanisches Protektorat.“²⁶⁶

Die Folge der verhinderten Emanzipation erklärt der Politologe Bernd Hoffmann wie folgt:

„Für Kuba verkörpert der so bitter um seinen Sieg betrogene Unabhängigkeitskrieg ein nationales Trauma. Er wurde zum zentralen historischen Bezugspunkt, der in der Folge alle nationalistischen Kräfte des Landes geradezu zwangsläufig in Gegnerschaft zu den USA stellte.“²⁶⁷

Es folgte der unmittelbare Einmarsch der US-Armee und eine militärische Okkupation der Insel. Am 20. Mai 1902, nach vierjähriger Dauer, wurde diese für beendet erklärt.²⁶⁸ Der Kubaner Tomás Estrada Palma wurde zum ersten Präsidenten der Republik ernannt und setzte die ausgearbeitete Verfassung (1901) mit einem aufoktroierten Zusatz, dem sogenannten *Platt-Amendment*²⁶⁹, der die politische Souveräni-

²⁶³ Vgl. Bemis, Samuel Flagg: *John Quincy Adams and the Foundation of American Foreign Policy*. New York: Alfred A. Knopf 1949. S. 373.

²⁶⁴ Vgl. Niess. 1991. S. 216.

Vgl. Hoffmann. 2002. S. 32 ff.

²⁶⁵ Vgl. Cardozo. 2010. S. 56 f.

Vgl. Niess. 1991. S. 233.

²⁶⁶ Goldenberg, Boris: *Lateinamerika und die kubanische Revolution*. Stuttgart: Kohlhammer 1971. S. 147.

²⁶⁷ Hoffmann. 2002. S. 41.

²⁶⁸ Vgl. Ebd.

Vgl. Zeuske. 2007. S. 156 f.

²⁶⁹ Dieser nach dem amerikanischen Senator Orville H. Platt benannte Verfassungszusatz, sah neben dem Interventionsrecht der USA unter anderem die Errichtung eines US-Marinestützpunkts auf Kuba,

tät Kubas einschränkte, in Kraft.²⁷⁰ Nach Zeuske wird Kuba in der Zeit zwischen 1902 und 1958 als „neokoloniale Republik“ oder auch als „Quasiprotektorat“ der USA bezeichnet.²⁷¹ Die US-Fremdherrschaft wurde in Bereichen wie Bankwesen, Infrastruktur und Landflächen, die als Monokultur bewirtschaftet wurden, sichtbar. Auf politischer Ebene waren mit dem Wahlkampf von 1905 die folgenden Jahre geprägt durch manipulierte Wahlen, Korruption und militärische Konfrontationen zwischen Regierung und oppositionellen Gruppen sowie durch den von den USA betriebenen Interventionismus mittels *Platt-Amendment* in den Jahren 1906, 1912 und 1917 mit dem Ziel Bürgerkriege und Rebellionen zu vermeiden.²⁷²

Die Überproduktionskrise (1925-1928) und die folgende Weltwirtschaftskrise (1929) sorgten verstärkt für soziale Unruhen und hatten eine Renaissance des kubanischen Nationalismus zur Folge. Konkreter Ort für den Protest und die Emanzipationsbestrebungen gegen die neo-koloniale Herrschaft der USA wurde die Universität. Es bildete sich eine radikale Studentenbewegung heraus, die in den kommenden Jahren zu einer wichtigen politischen Kraft avancierte.²⁷³ Unter der Präsidentschaft von Gerardo Machado Morales (1925-1933), dessen Amtszeit durch Korruption und Bestechung, Folterungen und Morden an oppositionellen Kräften gekennzeichnet war, ergab sich eine wachsende revolutionäre Stimmung, die im Jahr 1933 ihren Höhepunkt erreichte.²⁷⁴ Zu diesem Zeitpunkt schlossen sich „Aktivisten der Studentenbewegung, untere Armeerränge („Sergeanten“) und Reformintellektuelle für kurze Zeit zusammen.“²⁷⁵ Sie erreichten schließlich den Sturz des Diktators Machados, den die USA bis dahin hatten gewähren lassen.²⁷⁶ Die Entmachtung Machados im Jahr 1933 ergab in den folgenden Jahren erneut häufige Präsidentenwechsel. Unter der Regierung Ramón Grau San Martíns (1933-1934) versuchte man erstmals den Einfluss der USA konsequent zurückzudrängen. Er trat für die Annullierung des *Platt-Amendment* und eine Agrarreform ein sowie für gewerkschaftliche Organisationsfreiheit. Seine

das Vetorecht der USA beim Abschluss internationaler Verträge, die Aufnahme von Krediten durch den Inselstaat sowie die Prohibition einer anderen internationalen Macht auf Kuba vor.

Vgl. Fabian. 1981. S. 164.

²⁷⁰ Vgl. Krämer, Raimund/Dirk Krüger: „Das politische System Kubas“. In: Stüwe, Klaus/Stefan Rinke (Hrsg.): *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS 2008. S. 363-388. Hier: S. 363.

²⁷¹ Vgl. Zeuske. 2007. S. 156 f.

²⁷² Vgl. Krämer/Krüger. In: *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika*. 2008. S. 371 ff.

Vgl. Hugh, Thomas: *Castros Kuba*. Berlin: Siedler 1984. S. 9.

²⁷³ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 44 ff.

Vgl. Niess. 1991. S. 270 ff.

²⁷⁴ Vgl. Cardozo. 2010. S. 5.

²⁷⁵ Zeuske. 2007. S. 168.

²⁷⁶ Vgl. Krämer/Krüger. In: *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika*. 2008. S. 371.

non-konforme Nordamerika-Politik wurde Grau San Martín zum Verhängnis. Nach vier Monaten wurde er vom Unteroffizier Fulgencio Batista und seiner Armee, die fortlaufend an Stärke gewann, abgesetzt.²⁷⁷ Batista avancierte in den kommenden Jahren zum Mann im Hintergrund.

3.2.1 Die Ära Batista und Castros Weg der Revolution

1940 wurde schließlich eine zweite Verfassung, die *Constitución de la República de Cuba*, verabschiedet. Mit ihr wurden neue soziale Rechte wie z.B. einen Mindestlohn, die Sozialversicherung, kollektive Arbeitsverträge und das Recht auf gewerkschaftliche Versammlungen ausgerufen.²⁷⁸ Batista wurde im gleichen Jahr zum Präsidenten für eine Periode von vier Jahren gewählt. Die folgenden Amtsperioden traten zwei weitere Präsidenten an.²⁷⁹

Die Zeit des zweiten Weltkriegs brachte für Kuba positive ökonomische Effekte mit sich. Die steigende Nachfrage an Zucker ließ den Wert der Exporte anwachsen.²⁸⁰ Nach Hoffmann waren die Regierungen dieser Zeit nicht fähig, die Chance des vorhandenen Kapitals zu ergreifen, um die im Land notwendigen Umstrukturierungsprozesse durchzusetzen. Essentiell erforderlich wäre gewesen die zuckerabhängige Wirtschaft zu diversifizieren, „um die fatale Abhängigkeit (...) von der Monokultur Zucker (90% der kubanischen Exporte 1948) zu überwinden; (...) eine Landreform und eine Minderung der krassen sozialen Gegensätze sowie eine Festigung ziviler demokratischer Politik.“²⁸¹ Anstelle einer konsequenten Umstrukturierung der Wirtschaft, sei zu dieser Zeit das Personal im Staatsapparat massiv angewachsen und eine Atmosphäre geschaffen worden, in der Amtsmissbrauch und Korruption gedieh.²⁸²

Bei den 1952 angesetzten Wahlen sah Batista seine Chancen für das Präsidentenamt zunehmend schwinden. Mittels eines angeführten Staatsstreichs drei Monate vor

²⁷⁷ Vgl. Fabian. 1981. S. 164 f.

Vgl. Hoffmann. 2002. S. 46 f.

²⁷⁸ Vgl. Niess. 1991. S. 284 f.

Vgl. Krämer/Krüger. In: *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika*. 2008. S. 371.

²⁷⁹ Vgl. Furtak, Robert K.: *Kuba und der Weltkommunismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1967. S. 13.

²⁸⁰ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 51 f.

²⁸¹ Ebd. S. 52.

²⁸² Vgl. Ebd.

der Wahl sicherte er sich die Macht und löste den Kongress in Folge auf.²⁸³ Kurze Zeit später wurde „die Einrichtung der Diktatur von der US-Regierung anerkannt und dies bestärkte die Stagnation des demokratischen Reformprozesses.“²⁸⁴ Zu den Opponenten Batistas dieser Zeit zählte Fidel Castro, der sich ebenfalls für die Wahlen 1952 für das kubanische Parlament aufstellen lassen hatte. Als studierter Jurist und Anhänger der Reformpartei der *Orthodoxen*, versuchte Castro kraft Rechtsmitteln Batista aus seinem widerrechtlich angeeigneten Amt zu klagen. Seine eingereichte Klage bei Gericht gegen die verfassungswidrige Regierung Batistas wurde abgewiesen. Castro entschloss sich für den bewaffneten Widerstand.²⁸⁵ Am 26. Juli 1953 attackierte eine unter seiner Führung stehende Gruppe, die vor allem aus Mitgliedern der *Orthodoxen*-Partei bestand, die damals zweitwichtigste Militärkaserne (*El Cuartel Moncada*) des Landes, um eine Revolte gegen Batista zu entfachen. Der Versuch scheiterte und wurde zum Symbol der Bewegung gegen die Batista-Diktatur. Castro und seine Anhänger wurden in Folge inhaftiert. Während der Verhandlung im September 1953 verteidigte sich der junge Jurist Castro selbst. Diese Selbstverteidigungsrede *La historia me absolverá* (*Die Geschichte wird mich frei sprechen*) wurde über die Landesgrenzen hinaus bekannt.²⁸⁶ 1955 erließ Batista eine Generalamnestie für politische Gefangene. Castro ging nach Mexiko ins Exil und organisierte von dort unter dem Namen *Movimiento 26 de Julio* (*Bewegung des 26. Juli*) den revolutionären Widerstand. Dort schloss sich unter anderem der argentinische Mediziner Ernesto „Che“ Guevara den revolutionären Unternehmungen an, mit dem Ziel Batista zu stürzen. Am 25. November 1956 brachen 82 Revolutionäre, darunter die Castro Brüder und Guevara, mit der kleinen Yacht *Granma* nach Kuba auf, um das Land von der Diktatur zu befreien.²⁸⁷ Die Berge der Sierra Maestra dienten als Rückzugsort um von dort aus den Guerilla-Kampf gegen Batista zu organisieren.²⁸⁸ Bis 1959 sollte der Sieg auf sich warten lassen.

²⁸³ Vgl. Cardozo. 2010. S. 64 f.

²⁸⁴ Cardozo. 2010. S. 65.

²⁸⁵ Vgl. Furtak. 1967. S.13 f.

Vgl. Hoffmann. 2002. S. 53 ff.

²⁸⁶ Vgl. Grätius, Susanne: *Fidel Castro*. Kreuzlingen – München: Heinrich Hugendubel 2005. S. 41.

²⁸⁷ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 56 f.

²⁸⁸ Vgl. Zeuske. 2007. S. 182 f.

3.2.2 Die sozioökonomische Situation der 1950er Jahre

Nachdem Batista sich 1952 erneut die Macht durch einen Staatsstreich sicherte, fungierte er in den kommenden Jahren als Handlanger der USA. Nach den konventionellen Geschichtsdarstellungen hat sich die Hauptstadt Havanna in dieser Zeit zu einer pulsierenden und opulenten Metropole entwickelt.²⁸⁹ Die Profite aus der Zuckerwirtschaft ebenso wie die US-Kapitalanlagen im Tourismusbereich, „verwandelt[e]n die Stadt in ein ‚karibisches Las Vegas‘.“²⁹⁰ „Es gab zahllose Nightclubs und Casinos, verrufene Bordelle und anspruchsvolle Jazz-Lokale, noble Restaurants und exklusive Clubs.“²⁹¹ Hoffmann erklärt das Havanna der 1950er Jahre als „Inbegriff kapitalistischer Dekadenz.“²⁹²

Nach Thomas Hugh ist für die kubanische Wirtschaft im vorrevolutionären Kuba die dominante ökonomische Präsenz der USA, die für politisches Konfliktpotenzial im Land sorgte, signifikant. Jede Umgestaltung der kubanischen Innenpolitik erforderte daher besondere Aufmerksamkeit seitens der USA.²⁹³ Bei Problemen war es üblich, dass amerikanische Unternehmer, Produzenten und Landwirte sich an die US-amerikanische Vertretung in Kuba wandten. Der US-Botschafter hatte zu dieser Zeit wohlmöglich die zweitmächtigste Position im Land inne.²⁹⁴

Ende der fünfziger Jahre lebten schätzungsweise sechs bis sechseinhalb Millionen Menschen auf Kuba.²⁹⁵ Laut Furtak ging aus einer Volkszählung aus dem Jahr 1953 hervor, „dass 57 Prozent der kubanischen Bevölkerung in Städten lebte; ungefähr zwanzig Prozent allein in der Landeshauptstadt Havanna.“²⁹⁶ Furtak hebt im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern den kubanischen Dienstleistungssektor hervor, der mit seinen „relativ hohen Zahlen an Fernsprechern, Rundfunk- und Fernsehstationen, Filmtheatern, Hotels und Restaurants, Kraftwagen“ sehr entwickelt war.²⁹⁷ Nach Hugh belegte das Land in der vorrevolutionären Zeit mit einem Pro-Kopf-Einkommen von 350 bis 550 Dollar²⁹⁸ nach Argentinien und Venezuela – im

²⁸⁹ Vgl. Hofer, Andreas: „Von Plazas und Revoluciones“. In: Drekonja-Kornat, Gerhard (Hrsg.): *Havanna. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft*. Wien (u. a.): LIT 2007. S. 41-54. Hier: S. 49.

²⁹⁰ Hofer. In: *Havanna. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft*. 2007. S. 49.

²⁹¹ Hoffmann. 2002. S. 108.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. Hugh. 1984. S. 226.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 185.

²⁹⁶ Furtak. 1967. S. 20.

²⁹⁷ Vgl. Ebd.

²⁹⁸ Auch Furtak nennt Zahlen für die vorrevolutionäre Phase, weist aber auch darauf hin, dass die

Verhältnis zu anderen lateinamerikanischen Ländern – einen der vorderen Plätze.²⁹⁹ Im Vergleich zur USA muss Kuba 1957 hingegen mit einem Pro-Kopf-Einkommen von 2572 Dollar als armes Land bezeichnet werden.³⁰⁰ Der Soziologe Niklaus Eggenberger-Argote weist 2002 darauf hin, dass Kuba Ende der fünfziger Jahre nicht, wie so oft behauptet, „unterentwickelt“ gewesen ist. Die sozioökonomischen Standards wiesen Ähnlichkeiten mit denen der Industrieländer auf. Kuba sei aber im höchsten Maße ungleich entwickelt.³⁰¹ Erhebliche Unterschiede sind sowohl bei den Lebensstandards der Stadt- und Landbevölkerung auszumachen, als auch innerhalb der Bevölkerungsschichten. Diese äußerten sich nicht nur in dem stark variierenden Einkommensniveau, „sondern auch in den sozialen Verhältnissen und im Bildungsniveau.“³⁰² Der Prozentsatz der Analphabeten auf Kuba betrug 1953 11,6 Prozent in der Stadt und 41,7 Prozent auf dem Land. Diese fast vierfach höhere Prozentzahl lässt sich auf das Fehlen von Klassenräumen in den ländlichen Gebieten und auf den häufigen Einsatz der Arbeitskraft der Kinder auf dem Feld zurückführen.³⁰³ Gleiches betraf den Bereich der Energieversorgung sowie des Gesundheitswesens. Obwohl 1958 zwischen der Hälfte bis zu zwei Dritteln der Gebäude Strom besaß, machte der Anteil in den Städten 87 Prozent aus und auf dem Land 9 Prozent. Ebenso verhielt es sich bei der Verteilung der Ärzte. Der Großteil der Ärzte war in Havanna oder dem Umland ansässig.³⁰⁴ Die Missverhältnisse waren dennoch nicht nur in ländlichen Regionen eklatant. „Auch in den Städten waren Armut und soziale Ungleichheit tief in die Gesellschaft eingegraben und gingen [oft] mit einer offenen Diskriminierung der Schwarzen und Mulatten einher.“³⁰⁵

Zahlen je nach Quelle unterschiedliche Angaben enthalten. Für das Jahr 1955 variieren die Zahlen zwischen 320 bis 365 US-Dollar.

Vgl. Furtak. 1967. S. 20.

²⁹⁹ Vgl. Hugh. 1984. S. 226.

³⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 189.

³⁰¹ Vgl. Eggenberger-Argote, Niklaus: *Die gesellschaftliche Entwicklung Kubas zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Eine Analyse der politischen Sozialisationsinstanzen und ihrer Wirkungen*. Bern (u. a.): Haupt 2002. S. 22.

Vgl. Furtak. 1967. S. 20.

³⁰² Furtak. 1967. S. 21.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 23.

³⁰⁴ Vgl. Hugh. 1984. S. 189 f.

³⁰⁵ Hoffmann. 2002. S. 59.

3.3 Der Triumph der Revolution

Politisch gewichtige Faktoren für die Revolution im Land waren nicht nur die von Castro und Che Guevara angeführten Unternehmungen der Guerilla, sondern auch die „Krise der kubanischen Mittelschicht“. Durch steigende Preise und dabei gleich bleibenden Einkommen konnte der Mittelstand seinen konventionellen Lebensstandard nicht beibehalten. Daraus entstanden Sympathien für die Revolutionäre.³⁰⁶ Nach den zweijährigen Auseinandersetzungen zwischen den Guerilleros und Batistas Armee triumphierte am 2. Januar 1959 die Revolution.³⁰⁷ Die Revolution wurde als „andauernder Prozeß, der Umgestaltung, Unabhängigkeit, Gerechtigkeit“³⁰⁸ begriffen, dessen Träger *El Pueblo* (*Das Volk*) ist. Schon 1953 hatte Castro in seiner Selbstverteidigungsrede *La historia me absolverá* (*Die Geschichte wird mich freisprechen*) verdeutlicht, dass er mit der Bezeichnung *El Pueblo* vor allem Bauern, Landarbeiter, die städtische Arbeiterschaft, sowie die Mittelschichten und die Intellektuellen, meinte.³⁰⁹

Lange zuvor hatte José Martí unter dem Begriff „Revolution“ „die absolute nationale, vor allem eigenstaatliche Unabhängigkeit verstanden und unter Gerechtigkeit ein radikales Maß an sozialer Gleichheit.“³¹⁰ Die nationalen und antikolonialen Grundwerte Martí's wurden in Castros Reden, den Beschlüssen der fünf Parteikongresse immer wieder dargestellt und schließlich in der kubanischen Verfassung von 1976 verankert.³¹¹ Eggenberger-Argote resümiert die Ergebnisse wie folgt:

„In diesem Sinne wurde in der Präambel der Verfassung die Revolution als Fortsetzung des 1868 begonnenen Kampfes für nationale Autonomie, Selbstbestimmung und die Beseitigung von Ausbeutung jeglicher Art definiert; der Internationalismus, die Solidarität mit allen Völkern der Welt, bekräftigt; in den Artikeln 1, 9 und 12 die Prinzipien der sozialen Gerechtigkeit, der menschlichen Solidarität, der nationalen Unabhängigkeit, des Antiimperialismus, der Selbstbestimmung aller Völker und der individuellen und kollektiven Wohlfahrt verfassungsmässig verankert.“³¹²

Mittels des Konzepts des „neuen Menschen“ sollte eine „Transformation des Individuums“ geschaffen und vollzogen werden: solidarisch, altruistisch, patriotisch, loyal

³⁰⁶ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 61.

³⁰⁷ Vgl. Zeuske. 2007. S. 182 f.

³⁰⁸ Ebd. S. 185.

³⁰⁹ Vgl. Ebd.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Vgl. Eggenberger-Argote. 2002. S. 23.

³¹² Ebd.

und engagiert für die Revolution. Als Leitbild wurde Che Guevara erklärt und das „ser como el Che“ („Sein wie der Che“) als Maxime erhoben.³¹³ Revolution hieß aus dem Konzept des „neuen Menschen“ heraus primär die Erziehung der Massen und dies wurde offen postuliert. Hierbei sollten auch die Massenmedien (siehe Kap. 4.4) als Sozialisationsinstanzen eine entscheidende Rolle spielen.

Castro war zunächst primär darum bemüht die wirtschaftlichen Probleme der unterprivilegierten Klassen und ihre Bedürfnisse zu befriedigen.³¹⁴ Verteilungsgerechtigkeit wurde zum gesellschaftlichen Ideal erhoben, die Produktion materieller Güter schien sekundär.³¹⁵ Im November 1961 proklamierte Castro zwar, dass er Marxist-Leninist sei, dennoch war der real existierende kubanische Sozialismus eher durch Castro als Protagonist, seine ideologischen Reden und Ideen geprägt als durch den Bezug auf die Arbeiten von Marx und Engels.³¹⁶

Die Zeit zwischen dem Triumph der Revolution und dem Übergang zum Sozialismus³¹⁷ war vor allem durch „Maßnahmen zur Hebung des Lebensstandards, zum Bau von Wohnungen, Schulen, Kinderheimen, Klubs und Sportanlagen“ gekennzeichnet.³¹⁸ Mit der privilegierten Klasse kam es nach der ersten Agrarreform, durch die schlagartig aller Großgrundbesitz enteignet wurde, zu einem Zerwürfnis.³¹⁹ Die Verstaatlichung der noch offenen Sektoren wie Großindustrie, Handel und Bankwesen wurde bis Anfang 1961 abgeschlossen.³²⁰ Trotz der Errungenschaften der Revolutionsregierung, wie das unentgeltliche Gesundheits- und Bildungssystem für alle Kubaner und vor allem die Alphabetisierungskampagne,³²¹ ist zu bemerken, dass auf der anderen Seite sich Gegensätze innerhalb der kubanischen Gesellschaft herauskristallisierten. Castro erklärte bereits 1960, dass es wenig Toleranz für Dissidenten gäbe. Diese Intoleranz bezog sich sowohl auf religiöse Gruppierungen, als auch auf den Anteil Homosexueller der Bevölkerung, die dem Bild des „neuen Menschen“

³¹³ Vgl. Ebd. S. 23 ff.

³¹⁴ Vgl. Fabian. 1981. S. 313.

³¹⁵ Vgl. Eggenberger-Argote. 2002. S. 22.

³¹⁶ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 87.

³¹⁷ Der Sozialismus wird als ideologische Antwort auf soziale und politische Fragen in Gesellschaften, die sich in Richtung industrieller Moderne entwickeln, verstanden. Dabei steht unter anderem die „Kritik an der ungerechten Verteilung des volkswirtschaftlichen Reichtums“ und auch „die Wahrnehmung eines Verlustes an gesellschaftlichen Zusammenhalt“ im Zentrum.

Vgl. Noetzel, Thomas: „Sozialismus“. In: Precht, Peter/Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart – Weimar: Metzler 1996. S. 484-485. Hier: S. 484.

³¹⁸ Vgl. Furtak. 1967. S. 149.

³¹⁹ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 70 f.

³²⁰ Vgl. Cardozo. 2010. S. 77.

Vgl. Fabian. 1981. S. 328.

³²¹ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 79 ff.

nicht entsprachen. Die Errichtung des Bildungssystems und die Subventionierung der Kultur waren unmittelbar an einen ideologischen Weltentwurf geknüpft. Infolge der Unduldsamkeit „Andersdenkender“ im neuen politischen System kam es schon in den ersten Jahren zu Emigrationswellen.³²²

³²² Vgl. Hoffmann, Bert: *Internet und Politik in Lateinamerika: Kuba. Regulierung und Nutzung der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien im Kontext der politischen und wirtschaftlichen Transformationen*. Frankfurt am Main: Vervuert 2002. S. 10.
Vgl. Grätius. 2005. S. 57 ff.

4 Aspekte der Realität Film: Kinematographische Entwicklung, technisch-materielle Voraussetzungen und filmpolitischer Handlungsrahmen für Filmmacher ab 1959

Vor dem geschilderten politischen Hintergrund entwickelten sich ab 1959 neue Ansätze des kulturellen Lebens. Die französische Filmwissenschaftlerin Julie Amiot, ebenso wie die deutsche Filmwissenschaftlerin Marietta Bürger sind sich einig, dass bis 1959 eine nationale Filmindustrie auf Kuba gleichsam nicht existent gewesen ist. Nach Bürger kann erst dann von einer nationalen, autonomen Filmindustrie gesprochen werden, wenn die Produktion in die nationale Realität eingebettet ist und zu einer kritischen Verbindung ihrer Konflikte wird.³²³ Amiot weist im Rückgriff auf Michèle Lagny auf die ökonomische Ebene hin. Eine nationale Filmindustrie bedürfe einer ausreichend ausgebauten Infrastruktur, eines gewichtigen Absatzmarktes oder aber staatlicher Subventionen. Diese Bedingungen sind für Kuba bis 1959 weitestgehend nicht erfüllt.³²⁴ Mit der Gründung des *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (Kubanisches Institut für Filmkunst und Filmindustrie), kurz ICAIC, im März 1959, wird aus kubanischer Sicht der Beginn des nationalen, kubanischen Kinos angesetzt.³²⁵ Dennoch heißt dies nicht, dass es in der vorrevolutionären Zeit keine kubanischen Filmproduktionen gab.

4.1 Zur filmhistorischen Entwicklung

4.1.1 Kinematographische Anfänge auf der Insel

Die kubanische Filmgeschichtsschreibung setzt konventionell mit dem ersten auf Kuba belichteten Film mit dem Titel *Simulacro de Incendio* (*Simulation eines Feuers*, 1897) ein. Produzent dieser frühen Ansicht war der Franzose Gabriel Veyre, der im Auftrag der Lumières noch während der spanischen Kolonialzeit eine Übung der Feuerwehr von Havanna filmte.³²⁶ In der Anfangsphase der Stummfilmzeit bis zur

³²³ Vgl. Bürger. 1987. S. 17.

³²⁴ Vgl. Amiot, Julie: „Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos“. In: *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. o. O.: Archivo Histórico Insular de Fuerteventura 2004. S. 552-562. Hier: S. 555.

URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316839> [20.12.2010].

³²⁵ Vgl. Schumann, Peter B.: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Berlin – Frankfurt am Main: Vervuert 1982. S. 68.

³²⁶ Vgl. Agramonte. 1966. S. 18.

Vgl. Nogueira, Eduardo G.: *Historia del Cine Cubano. Cien años 1897-1998*. 2., durchgesehene und

Jahrhundertwende, werden neben *Simulacro de Incendio*, die folgenden auf Kuba produzierten Filme in der Geschichtsschreibung erwähnt: *El brujo desapareciendo* (*Der verschwundene Teufel*, 1898), ein Werbefilm für die kubanische Bierbrauerei *El tropical* realisiert von dem Kubaner José Esteban Casasús und außerdem die Filme von Jim Blackton und Albert E. Smith, zwei Kameramänner der amerikanischen *Vitagraph Corporation*, die im Spanisch-Kubanisch-Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg die US-amerikanischen Truppen Theodore Roosevelts begleiteten, um daraus später unter anderem den Film *Luchando con nuestros hermanos en Cuba* (*Mit unseren Jungens in Kuba kämpfend*, 1898) zu montieren.³²⁷

Allgemein verbinden die kubanischen Historiker, die ersten Versuche eine reguläre kubanische Filmproduktion zu etablieren mit dem Namen Enrique Díaz Quesada.³²⁸

Ramón Peón erhält wegen seiner filmischen Arbeit in den 1920er Jahren einen ebenso wichtigen Stellenwert.³²⁹ Beide gelten als Pioniere der kubanischen Stummfilmzeit. Quesadas Film *El Parque de Palatino* (*Park Palatino*, 1906), der als Werbung für einen Vergnügungspark fungierte, sollte den Auftakt für eine folgenreiche Filmproduktion³³⁰ bis 1920 bilden.³³¹ Zusammen mit den kubanischen Unternehmern Pablo Santos und Jesús Artigas, die auch das erste Filmstudio auf der Insel gründeten, produzierte Díaz Quesada den ersten abendfüllenden Spielfilm *Manuel García o el Rey de los Campos de Cuba* (*Manuel García oder Der König der kubanischen Ländereien*, 1913).³³² Der Film basierte auf dem Leben des in Kuba berühmt gewordenen Straßenräubers Manuel García, der im 19. Jahrhundert, ähnlich wie die englische Heldenfigur Robin Hood, das Geld der Reichen stahl, um es an die Armen zu

erweiterte Auflage. Miami: Editorial Universal 2002. S. 11.

³²⁷ Vgl. Reyes González/Reyes Velázquez: „El nacimiento de un oficio. Cinco notas sobre el cine y la crítica cinematográfica en Cuba“. In: *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 05/2010. S. o. A. URL: www.eumed.net/rev/cccss/08/rgrv.htm [22.06.2011].

Vgl. Noguera. 2002. S. 11.

Vgl. Rodríguez. 1992. S. 38.

³²⁸ Vgl. Rodríguez. 1992. S. 49 ff.

Vgl. Del Río, Joel: *Pioneros del Período silente*.

URL: <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm> [20.06.2012].

³²⁹ Vgl. Del Río, Joel: *Pioneros del Período silente*.

URL: <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm> [20.06.2012].

Vgl. Rodríguez. 1992. S. 132 f.

³³⁰ Für die Zeit von 1897 bis 1933 zählt Raúl Rodríguez 52 entstandene Dokumentarfilme auf Kuba, von denen 21 Filme Díaz Quesada zuzuordnen sind. Bei vielen der Filme der Zeit sind die Namen der Regisseure unbekannt.

Vgl. Rodríguez. 1992. S. 155 ff.

³³¹ Vgl. Del Río, Joel: *Pioneros del Período silente*.

URL: <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm> [20.06.2012].

³³² Vgl. Rodríguez. 1992. S. 56 ff.

Vgl. Ebd. S. 75 f.

verteilen.³³³ Nach der kubanischen Filmhistorikerin María Eulalia Douglas sind Quesadas Filme vor allem durch das Aufgreifen politischer und sozialer Ereignisse aus der gegenwärtigen nationalen Realität gekennzeichnet.³³⁴ Titel wie *El epílogo del Maine* (*Der Epilog der Maine*, 1912), *Industria del azúcar de caña* (*Zuckerindustrie*, 1913) oder *Cómo se hace un periódico* (*Wie man eine Zeitung macht*, 1920) legen dies nahe.³³⁵ In der letzten Etappe der Stummfilmzeit wird Ramón Peón hervorgehoben. Sein Spielfilm *La Virgen de la Caridad* (*Die Jungfrau der Nächstenliebe*, 1930) wurde von dem französischen Kritiker Georges Sadoul als neorealistisch klassifiziert. Der Film verhandelt das Sujet des Bauern und der Landenteignung. Von einigen Filmhistorikern wird der Film als der Bedeutendste im vorrevolutionären Kino betrachtet. Er schloss in der Filmgeschichtsschreibung offiziell die Periode des Stummfilmkinos ab.³³⁶

4.1.2 Der Hollywood-Film auf dem Weg nach Kuba

Nach dem ersten Weltkrieg machte sich eine steigende Tendenz von US-Filmprodukten auf dem kubanischen Markt bemerkbar, so dass historische Dramen und pompöse italienische, dänische und französische Kostümfilm sukzessive deplaziert waren.³³⁷ Aus kubanischer Sicht wird die wirtschaftliche Dominanz der USA, die nach dem zweiten Befreiungskrieg nach 1898 fortlaufend anstieg, auch im Filmbereich deutlich und als Form der kulturellen Kolonisation betrachtet.³³⁸ US-amerikanische Western und Serien dominierten vorerst die Kinos, später folgten weitere dem Illusionismus verpflichteten Genres und konsolidierten die kubanischen Leinwände.³³⁹

Ökonomisch betrachtet lassen sich die zwanziger und dreißiger Jahre durch einen harten wirtschaftlichen Wettbewerb zwischen nationalen, kreolischen Unternehmern auf der einen Seite und Zweigniederlassungen von Produktions- und Verleihfirmen

³³³ Vgl. Eulalia Douglas. In: *Coordenadas del cine Cubano 1*. 2001. S. 91.

³³⁴ Vgl. Ebd.

³³⁵ Vgl. Rodríguez. 1992. S. 155 ff.

³³⁶ Vgl. Ebd. S. 132 f.

³³⁷ Vgl. Eulalia Douglas. In: *Coordenadas del cine Cubano 1*. 2001. S. 92.

³³⁸ Vgl. Rodríguez. 1992. S. 114 ff.

³³⁹ Vgl. González, José Antonio: „Anmerkungen zur Geschichte eines Kinos ohne Geschichte“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 148-157. Hier: S. 151.

aus Hollywood auf der anderen Seite charakterisieren.³⁴⁰ Schumann beschreibt in seinem Aufsatz *Das kubanische Kino – Bild und Abbild der Revolution* die Herrschaftsverhältnisse auf dem kubanischen Filmmarkt mit einer Überlegenheit der internationalen Konkurrenz und der Machtlosigkeit des kreolischen Unternehmertums.³⁴¹ Trotz der Bemühungen um die Etablierung einer kontinuierlichen Filmproduktion, ist das schnelle Verschwinden der kubanischen Filmfirmen symptomatisch für die vorrevolutionäre Zeit.³⁴²

Bezeichnend für die kinematographische Entwicklung Kubas ist auch die späte Einführung des Tonfilms.³⁴³ Das beginnende Aufkommen der Tontechnik Ende der 1920er Jahre traf die Kubaner unvorbereitet. Einerseits erweiterte diese den Film in seiner technischen Komplexität, andererseits stellte sie eine kapitalintensive Herausforderung dar, der die Kubaner nicht gewachsen schienen. Erst Ernesto Caparrós drehte mit dem auf einer Radioserie basierenden Krimi von Felix B. Caignet *La serpiente roja* (*Die rote Schlange*, 1937) den ersten Tonfilm in Spielfilmlänge.³⁴⁴

In den dreißiger Jahren dominierten neben den US-Filmen, argentinische Tangofilme und später, in den Vierzigern, die mexikanischen Heimatfilme den kubanischen Filmmarkt.³⁴⁵ In Konsequenz der Erfolge dieser ausländischen Filme begannen kubanische Regisseure oftmals den Stil der ausländischen Produktionen nachzuahmen. Gemäß dem englischen Filmhistoriker John King wurden in der Zeit von 1930 bis 1958 etwa achtzig kubanische Spielfilme realisiert, der Großteil waren Melodramen oder Musikkomödien.³⁴⁶

Die US-Filmwissenschaftlerin Julianne Burton resümiert Kubas Rolle in der internationalen Filmproduktion in dieser Zeit vor allem als eine passive: „From the thirties through the fifties, Cuba’s major cinematic role was to furnish exotic sets, sultry sex queens, and a tropical beat for Hollywood and Mexican productions.“³⁴⁷ Als klassisches Beispiel für diesen „tropical beat“ kann die Darstellung der exotischen Insel mit den karibischen Klängen, Getränken und Tänzen gelten. Diese ist beispielsweise in

³⁴⁰ Vgl. Bürger. 1987. S. 18.

³⁴¹ Vgl. Schumann, Peter B.: „Das kubanische Kino-Bild und Abbild der Revolution“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 7-20. Hier: S. 7.

³⁴² Vgl. Ebd. S. 7 f.

³⁴³ Vgl. Bürger. 1987. S. 18.

³⁴⁴ Vgl. García Osuna, Alfonso J.: *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*. Jefferson: Mc Farland 2003. S. 24.

³⁴⁵ Vgl. Schumann. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 8.

³⁴⁶ Vgl. King. 2000. S. 145.

³⁴⁷ Burton. In: *New Latin American Cinema. Vol. 2*. 1997. S. 125.

der US-Produktion *Guys and Dolls* (*Schwere Jungen und leichte Mädchen*, 1955) von Joseph L. Mankiewicz mit Marlon Brando in der Hauptrolle verwirklicht.³⁴⁸

Auf nationaler Ebene galt in den 1940er Jahren der Kubaner Manuel Alonso als erfolgreich. Die Idee seine Kinowochenschau mit Werbefilmen im Vorspann zu projizieren, verhalf ihm zu hohen Gewinnen. Den Profit nutzte er für den Kauf von neuem Equipment. Parallel erwarb er Filmkopierwerke in Havanna.³⁴⁹ Alonso wurde in den folgenden Jahren aufgrund seines guten Geschäftssinns und guter Verbindungen, die er zur Regierung pflegte, vom Staat finanziell bei seinen Filmproduktionen begünstigt.³⁵⁰

Zu Beginn der 1950er Jahre wurde die *Comisión Ejecutiva para la Industria Cinematográfica* C.E.P.L.I.C. (*Exekutive Kommission für die Filmindustrie*) eingerichtet, deren Aufgabe darin bestand, kubanische Filme staatlich zu subventionieren.³⁵¹ Viele der zur Verfügung gestellten Gelder wurden in dieser Zeit veruntreut.³⁵² Einige Jahre später, 1955, ließ Batista das *Instituto Nacional para el Fomento de la Industria Cinematográfica* I.N.F.I.C.C. (*Nationales Institut für die Förderung der kubanischen Filmindustrie*) als Nachfolgeorganisation der C.E.P.L.I.C. konstituieren. Diese Organisation war eine autonome Institution legitimiert durch ein Gesetz.³⁵³ Als Präsident wurde Manuel Alonso ernannt.³⁵⁴ Parallel dazu folgte die Formierung der *Estudios Nacionales* (*Nationale Studios*). Diese wurden letztendlich an den Repräsentanten der mexikanischen Filmfirma PELIMEX verpachtet und damit für nationale Produktionen blockiert.³⁵⁵

Die geschilderten Begebenheiten hatten zum einen die prekäre Situation der kubanischen Filmemacher zur Folge, die kaum mit respektablen staatlichen oder privaten Subventionen für ihre filmischen Ideen rechnen konnten.³⁵⁶ Auf der anderen Seite warben US-amerikanische und mexikanische Unternehmen mit ihren verhältnismä-

³⁴⁸ Vgl. King. 2000. S. 145.

Vgl. hierzu auch: Mankiewicz, Joseph L. [Regie]: *Leichte Mädchen, Schwere Jungs* (*Guys and Dolls*). USA: MGM Home Entertainment LLC 2006. – DVD; Spielfilm PAL Farbe 143 min.

³⁴⁹ Vgl. Bürger. 1987. S. 19.

³⁵⁰ Vgl. Hernández Morales, Sergio Luis: *Cine Cubano: El Camino de las Coproducciones*. Santiago de Compostela: Univ. Diss. 2007. S. 39 f.

URL: http://bdigital.unipiaget.cv:8080/jspui/bitstream/10964/242/1/tese_Sergio_Morales.pdf [10.01.2011].

³⁵¹ Vgl. Agramonte. 1966. S. 95.

³⁵² Vgl. Bürger. 1987. S. 19.

³⁵³ Vgl. Agramonte. 1966. S. 103.

³⁵⁴ Vgl. Ebd.

³⁵⁵ Vgl. Bürger. 1987. S. 19.

Vgl. González. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 153.

³⁵⁶ Vgl. Bürger. 1987. S. 19.

ßig hohen Löhnen nationalen Techniker ab.³⁵⁷ Die ausländischen Filmfirmen profitierten weitgehend durch die niedrigen Produktionskosten auf Kuba und einen guten Absatzmarkt. In Anbetracht der Zahl der Kinogänger erwies sich die Insel beispielsweise für die US-Filmgesellschaft *Columbia*, welche in Besitz vieler Kinosäle in Havanna war, als äußerst lukrativ und wurde deren größter Absatzmarkt für ihre Produktionen in Lateinamerika.³⁵⁸ Bei einer gesamten Bevölkerungsanzahl von kaum weniger als sieben Millionen, betrug die Zahl der Kinogänger in den 1950er Jahren die erstaunliche Zahl von eineinhalb Millionen Kinobesuchern pro Woche, trotz der Tatsache, dass ein Großteil der Landbevölkerung noch nie einen Film gesehen hatte.³⁵⁹ „Vor 1959 kamen 70% der auf Kuba gezeigten Filme aus den USA, 20% aus Spanien, Mexiko bzw. Argentinien, etwas weniger als 10% aus Frankreich, Italien bzw. England, noch nicht einmal 1 % aus anderen Ländern“³⁶⁰.

4.1.3 Erste Entwicklungen einer revolutionären Filmbewegung: Amateure und Rebellen

Die politisch und künstlerische Verwendung des Films kam, neben der kommerziell ausgerichteten Filmproduktion, gemeinsam mit der Entstehung des Amateurkinos in den 1940er Jahren auf.³⁶¹ Seit 1943, dem Jahr in dem der *Primer Concurso Nacional de Cine Amateur* (Erster Nationaler Kurzfilmwettbewerb für Amateure) vom Fotografie-Club Kuba ausgerufen wurde, begann sich eine kleine Filmbewegung zu gründen. Sie realisierte einige 8-Millimeter Kurzfilme und wurde der Nährboden der Regisseure, die nach dem Triumph der Revolution erfolgreich werden sollten. Unter ihnen waren Tomás Gutiérrez Alea und Néstor Almendros.³⁶² Viele der Filmbegeisterten und regimekritischen Personen fanden sich in den fünfziger Jahren in neu gegründeten Institutionen. In der *Cinemateca de Cuba* (Kubanische Kinemathek) wurden beispielsweise Filmreihen mit wichtigen Werken der Filmgeschichte zusammengestellt,

³⁵⁷ Vgl. Ebd.

³⁵⁸ Vgl. Bürger. 1987. S. 19.

Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema*. Vol. 2. 1997. S. 125.

³⁵⁹ Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema*. Vol. 2. 1997. S. 125.

³⁶⁰ Bürger. 1987. S. 19 f.

³⁶¹ Vgl. Chanan. 2004. S. 96.

³⁶² Vgl. Martínez Torres, Augusto/Manuel Pérez Estremera: „Introducción al cine cubano de después del triunfo de la revolución“. In: *Cuadernos hispanoamericanos* Nr. 248-249, 1970, S. 617-632. Hier: S. 617.

aber auch Kurzfilme realisiert.³⁶³ Auch die Filmabteilung der Universität von Havanna wurde zu einem wichtigen Ort, der sukzessive aufkommenden Filmkultur unter den Intellektuellen. Eine der wichtigsten Organisationen dieser Zeit war die Gesellschaft *Nuestro Tiempo* (*Unsere Zeit*). Hier vereinten sich eine Reihe von Künstlern, Literaten und Intellektuellen.³⁶⁴ Alfredo Guevara, der später der erste Präsident des ICAIC wurde, Tomás Gutiérrez Alea sowie José Massip verfassten dort ihre ersten Filmkritiken. Santiago Álvarez führte die Kasse und Julio García Espinosa organisierte umfangreiche Zyklen durch die Filmhistorie.³⁶⁵

Tomás Gutiérrez Alea und Julio García Espinosa, die später zu den bekanntesten Regisseuren nach der Revolution zählen sollten, studierten zu Beginn der 1950er Jahre in Italien Film am *Centro Sperimentale di Cinematografia* (*Experimentelles Zentrum für Kinematographie*) und wurden dort vom italienischen Neorealismus³⁶⁶ beeinflusst.³⁶⁷ Nach ihrer Rückkehr arbeiteten sie gemeinsam mit Alfredo Guevara, José Massip und Jorge Haydú an dem 20-minütigen Kurzfilm *El Mégano* (*Das Mégano*, 1955). Der Film wird als Versuch verstanden, einen Teil der sozialen Wirklichkeit Kubas unter Einfluss neorealistischer Ästhetik abzubilden. Er zeigte das Leben und die Arbeitsverhältnisse der Köhler und Holzarbeiter in einem Sumpfgebiet der Zapata-Region, das den Titel des Films bildet. Der Film wurde kurzer Hand vom Batista-Regime beschlagnahmt und einige der Filmemacher inhaftiert.³⁶⁸ Die Kubanerin und langjährige Assistentin von Santiago Álvarez, Rebeca Chávez, erklärt rückblickend *El Mégano* zu den historischen Vorläufern des kubanischen Kinos, so wie es nach der Revolution verstanden wurde: Die Union von Kino und Revolution.³⁶⁹ Kunst, Film und Politik gingen ein Bündnis ein.

³⁶³ Vgl. Ebd.

³⁶⁴ Vgl. Schumann. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 8.

³⁶⁵ Vgl. Ebd.

³⁶⁶ Die Bewegung des italienischen Neorealismus begann nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Zentrum standen soziale, politische und ästhetische Interessen. Gedreht wurde mit Laiendarstellern und an Originalschauplätzen. Dies führte zu einem „semidokumentarischen Stil“.

Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 211.

³⁶⁷ Vgl. Martínez Torres, Augusto/Manuel Pérez Estremera: „Introducción al cine cubano de después del triunfo de la revolución“. In: *Cuadernos hispanoamericanos* Nr. 248-249, 1970, S. 617-632. Hier: S. 617 f.

³⁶⁸ Vgl. „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus. Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea von Peter B. Schumann“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 74-96. Hier: S. 94 f.

³⁶⁹ Vgl. Chávez, Rebeca: „Cine y Revolución“. In: *Areíto* Nr. 37, Vol. 10, 1984, S. 48-51. Hier: S. 48.

4.2 Das kubanische Filmgesetz und die Entstehung des *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (1959)

Am 24. März 1959, knapp drei Monate nach der Machtübernahme der Revolutionäre, wurde das Gesetz zur Gründung des kubanischen Filminstituts – das erste Gesetz der Regierung im Bereich der Kultur – erlassen.³⁷⁰ An diesem neuen Gesetz, welches das *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) schuf, ist zunächst die Geschwindigkeit, mit der es entwickelt und verabschiedet wurde, bemerkenswert. Bürger führt dies einerseits auf die wichtige Funktion, die dem Medium Film bei der Transformation der „neuen Gesellschaft“ beigemessen wurde, zurück. Andererseits auf den Einfluss, den viele der Filmemacher, die das ICAIC mit gründeten und später darin arbeiteten, schon in der Zeit des Guerillakampfes in der Sierra Maestra bei den Überlegungen zur Restrukturierung der Gesellschaft auf die Führung genossen hatten.³⁷¹ „Viele der filminteressierten Intellektuellen waren Mitglieder der ‚Bewegung des 26. Juli‘ Castros.“³⁷² Bereits innerhalb der Rebellenarmee gab es eine Filmabteilung, die von Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea angeführt wurde.³⁷³

4.2.1 Die Präambel

In der Präambel zum Gesetz³⁷⁴ Nr. 169 werden die Absichten aufgezeigt, die das ICAIC verfolgen sollte. Im ersten Satz wird der Film als Kunst (*Cine es un arte*) proklamiert.³⁷⁵ Kunst wird hier allerdings nicht als etwas Unbrauchbares verstanden, sondern an Ziele geknüpft, die eine ästhetische Erfahrung überschreiten.

Es wird eine heteronome Kunstauffassung deutlich. Die Kunst steht im Dienst der Moral und Politik.

³⁷⁰ Vgl. Bürger. 1987. S. 21.

³⁷¹ Vgl. Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Vgl. Ebd.

³⁷⁴ Das Gesetz erschien in der *Gaceta Oficial de la República* am 24. März 1959.

In spanischer Sprache abgedruckt in: Agramonte. 1966. S. 115 ff.

Es wird sich hier auf die deutsche Übersetzung in Peter B. Schumanns Publikation *Kino in Cuba: 1959-1979* bezogen.

Vgl. „Gesetz zur Gründung des kubanischen Filminstituts“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 22-27. Hier: S. 22.

³⁷⁵ Vgl. Agramonte. 1966. S. 115.

Vgl. „Gesetz zur Gründung des kubanischen Filminstituts“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 22-27. Hier: S. 22.

In der Präambel heißt es:

„Der Film ist seiner Charakteristika gemäß ein Instrument zur Meinungsbildung und zur Herausbildung des individuellen und kollektiven Bewußtseins. Er kann zur Vertiefung des revolutionären Geistes beitragen und die schöpferische Kraft erhöhen.“³⁷⁶

In einer weiteren Passage wird dem Film eine Verpflichtung auferlegt:

„Der Film muß (...) ein Appell an das Bewußtsein werden und ein Beitrag zur Beseitigung der Unwissenheit, zum Erkennen von Problemen, zur Formulierung von Lösungen und zur dramatischen und zeitgemäßen Darstellung der großen Konflikte (sic!) des Menschen und der Menschheit.“³⁷⁷

Im Rahmen der Verbreitung und Propagierung von Ansichten und Ideen wird seine besondere Reichweite betont.³⁷⁸ Ziel ist es, dem Einfluss der US-amerikanischen, unter kommerziellen Prinzipien entstandenen Filmen entgegenzuwirken und einen neuen kubanischen Film zu schaffen, der die Idee des „neuen Humanismus“ trägt. Während die US-Produktionen als moralisch verwerflich betrachtet sowie formal mit schwachen technischen und künstlerischen Leistungen beurteilt werden³⁷⁹, ist der neue nationale Film allgemein positiv besetzt und wird mit einem Fortschritt für die kubanische Gesellschaft verbunden.³⁸⁰

4.2.2 Das Gesetz Nr. 169

Im zentralen Gesetzestext wird der Aufbau des neuen kubanischen Filminstituts *ICA/C* geregelt, „seine Aufgaben und Rechte festgelegt, die Programmatik der [zukünftigen] Filmpolitik umrissen.“³⁸¹ Das aus achtzehn Artikeln bestehende Gesetz legt im ersten Artikel die Aufgaben des *ICA/C* fest. Dazu zählen beispielsweise:

„Die Organisation, Errichtung und Entwicklung der Filmindustrie, unter Beachtung der künstlerischen Kriterien, die sich aus der cubanischen Kulturtradition ergeben und aus den Zielen der Revolution, die das ermöglicht und das gegenwärtige Klima der schöpferischen Freiheit garantiert.“³⁸²

³⁷⁶ „Gesetz zur Gründung des cubanischen Filminstituts“. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 22.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 23.

³⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 22.

³⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 22 f.

³⁸¹ Bürger. 1987. S. 21.

³⁸² „Gesetz zur Gründung des cubanischen Filminstituts“. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 23.

Wie sich die künstlerischen Kriterien, die sich aus der kubanischen Kulturtradition ergeben definieren, bleibt im Folgenden unklar. Vielmehr werden im Folgenden die weiteren Tätigkeitsschwerpunkte des *ICA/Cs* dargelegt.

Diese sollten sowohl der Aufbau des Vertriebs für kubanische Filme und Co-Produktionen sein, als auch die Verwaltung von Studios, Kopierwerken, Filmtheatern und Büros, die für die organisatorische Umsetzung und Abwicklung der Filme erforderlich sind. Parallel bildet auch die Finanzierung und Etablierung eines Filmförder-systems einen weiteren Schwerpunkt.³⁸³

Alle Bereiche unterstehen der zentralen Administration, dem Direktor des Instituts und einem Direktionsrat, der aus drei Mitgliedern besteht. Diese werden vom Direktor berufen und von ihm auch wieder entlassen.³⁸⁴ Der Direktor wird vom Ministerpräsidenten der Nation berufen, in diesem Fall von Fidel Castro. „Zur wirksamen Ausübung ihrer Funktionen werden der Direktor und der Direktionsrat (...) von Ökonomen, Technikern und Juristen beraten.“³⁸⁵

In Artikel 14 wird schließlich die Enteignung der Eigentümer des I.N.F.I.C.C. „und der anderen aufgelösten Institute, Organisationen und Kommissionen (...) sowie alle Einrichtungen, die vom Staat zur Verfügung gestellt wurden“³⁸⁶, beschlossen. Mit dem in Kraft treten des Gesetzes gehen diese in das Eigentum des *ICA/Cs* über. Durch die Veröffentlichung am 24. März 1959 in der *Gaceta Oficial*, dem Gesetzblatt, trat das Gesetz in Kraft. Es setzte sämtliche „Gesetze, Dekrete und (...) anderen gesetzlichen Verordnungen, die den Darlegungen des vorliegenden Gesetzes“³⁸⁷ widersprachen, außer Kraft.

4.2.3 Kunst und Industrie als kontradiktorische Gegensätze?

Auf den ersten Blick könnte der Name des neu gegründeten *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (*Kubanisches Institut für Filmkunst und Filmindustrie*) durch die Begriffe „Kunst“ und „Industrie“ als Widerspruch gewertet werden.

³⁸³ Vgl. „Gesetz zur Gründung des cubanischen Filminstituts“. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 23.

³⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 24.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd. S. 26.

³⁸⁷ Ebd.

Während die Kunst oftmals mit etwas Erhabenen und Einzigartigen assoziiert wird, wird die Industrie mit Mechanisierung und Massenproduktion verbunden.

Aus kubanischer Perspektive erklären die zwei Mitbegründer des ICAIC Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea in einem Interview mit Peter B. Schumann, dass die Verbindung von „Kunst“ und „Industrie“ im Namen des neu gegründeten audiovisuellen Produktionszentrums, nicht unbedingt durch Unvereinbarkeit geprägt ist. Sie argumentieren, dass es um das Ausloten von Kongruenzen geht. Das Wort „Kunst“ betone die kulturelle Bedeutsamkeit des Mediums Film, die bis dato in der kubanischen Filmgeschichte vernachlässigt worden sei.³⁸⁸ In seiner Schrift *Für einen nicht-perfekten Film* und der *Antwort an die chilenische Filmzeitschrift „Primer Plano“* stellt García Espinosa Kunst darüber hinaus in einen sozialen und politisch-ideologischen Zusammenhang. Er bezieht sich auf Karl Marx und geht von einer in Klassen gespaltenen Welt aus, die es zu überwinden gilt. Kunst wird nicht als elitäres Konzept einer herrschenden Klasse begriffen. Es wird Abstand von der bourgeoisen Filmkultur genommen, die für Espinosa unter anderem an kommerzielle Prinzipien gebunden ist. Nach seiner Auffassung soll Kunst vielmehr zur Möglichkeit der Information und des Erkenntnisgewinns³⁸⁹ des Volkes dienen.³⁹⁰

Der Begriff „Industrie“ im Kontext des Films ist bei Espinosa nicht negativ konnotiert. Die Filme werden nicht als Ware betrachtet, sondern als Gemeingut. Sie stehen im Kontext der Vergesellschaftung der Mittel. Die Industrie steht damit im Dienst der Interessen des Volkes.³⁹¹

Die Begriffe „Kunst“ und „Industrie“ sind damit eng an die Revolution und ihre sozialistischen Ideen geknüpft, wenn auch an spezifisch Kubanische.

³⁸⁸ Vgl. „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus. Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea von Peter B. Schumann“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 74-96. Hier: S. 74.

³⁸⁹ Siehe dazu auch die Ausführungen zur marxistischen Kunstauffassung und Erkenntnis in Kap. 4.4

³⁹⁰ Vgl. García Espinosa, Julio: „Für einen nicht-perfekten Film“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 31-40. Hier: S. 33 ff.

Vgl. García Espinosa, Julio: „Antwort an die chilenische Filmzeitschrift ‚Primer Plano‘“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 40-46. Hier: S. 40 ff.

³⁹¹ Vgl. García Espinosa. In: *Kubanischer Dokumentarfilm*. 1974. S. 43 f.

4.3 Die erste Dekade: Produktion, Genres, Programmgestaltung und Distribution

Unter der Direktion von Alfredo Guevara begann das ICAIC 1959 seine Aktivitäten aufzunehmen. Viele der rechtlich verankerten Grundsätze konnten erst sukzessive zur Umsetzung gelangen. Die staatlich-institutionelle Transformation befand sich noch im Prozess, eine Stabilität war nach so kurzer Zeit noch nicht gegeben. Dies betraf die laut Gesetz erforderlichen Bedingungen für die Filmproduktion, wie die technisch-materielle Infrastruktur³⁹², zu der Studios, Filmnegative und Kopiermöglichkeiten gehörten. Darüber hinaus fehlten grundlegende finanzielle Mittel. Die Gründe für die Komplikationen waren unter anderem die Zeit in Anspruch nehmende Verstaatlichung der Filmfirmen mit ihren Produktionsmitteln und der Import der Rohmaterialien aus dem Ausland, welcher mit hohen Divisen verbunden war. Zu Beginn des Jahres 1959 waren die Banken noch unter der Kontrolle der Vereinigten Staaten. Es war damit schwierig an Kredite zu kommen. Die ersten Filme wurden schließlich mit Hilfe finanzieller Mittel des *Agrarreform Instituts (INRA)* gedreht.³⁹³ Nach Angaben Bürgers begann die Arbeit des ICAIC „mit dem relativ geringen Startkapital von fünf Mio. Dollar.“³⁹⁴ Die nationale Filmproduktion brachte 1959 ausschließlich vier Kurz-Dokumentarfilme hervor zu denen unter anderem *Esta Tierra Nuestra (Das ist unser Land)*, *La vivienda (Die Wohnung)* und *Sexto aniversario (Sechster Jahrestag)* von García Espinosa und Gutiérrez Alea gehörten. Thematisch behandelten die Filme die Bauernvertreibung auf der Insel vor der Revolution, die Divergenzen bei den Wohnungsverhältnissen in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten sowie die Feier zum sechsten Jahrestag des Beginns der *Bewegung des 26. Juli* mit der der revolutionäre Kampf begann.³⁹⁵ 1960 wurde die regelmäßige Kinowochenschau, der *Noticiero ICAIC*, gegründet.³⁹⁶ Ebenso wie die kubanische Filmzeitschrift *Cine Cuba-*

³⁹² Bis in die 1970er Jahre existierten noch Probleme mit dem Rohmaterial, wie z.B. den 35-mm-Negativen. Die Kubaner besaßen keine eigene Produktion und mussten daher hohe Divisen für den Einkauf zahlen.

Vgl. „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus“. Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea von Peter B. Schumann. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 79 f.

³⁹³ Vgl. Chanan. 2004. S. 121.

³⁹⁴ Bürger. 1987. S. 21.

³⁹⁵ Vgl. „Cinematheca de Cuba (ICAIC): Chronologisches Verzeichnis über die Produktion des Kubanischen Institutes für Filmkunst (ICAIC) 1959-1973“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 165-206. Hier: S. 165.

³⁹⁶ Vgl. Agramonte. 1966. S. 125 f.

no, in der aus theoretischer Perspektive die Rolle des Films und seine Funktion in einer revolutionären Gesellschaft verhandelt wurden.³⁹⁷

Die folgenden Jahre dienten dem Aufbau und der Stabilisierung der nationalen Filmindustrie. Der Kubaner Enrique Colina spricht aus postrevolutionärer Sicht von der „Anfangsperiode der Verbreitung sozialistischer Träume“³⁹⁸. Burton sieht die Jahre 1959 und 1960 durch einen enormen Optimismus geprägt. Viele Künstler kamen aus dem Exil zurück und erlebten ihr Debut auf der Insel.³⁹⁹

Viele der Filmemacher hatten keine filmspezifische Ausbildung, sondern lernten ihre Arbeit im Prozess der Revolution. Einige waren zuvor bei kommerziellen Filmproduktionen und/oder in Filmklubs aktiv. Andere kamen vom Fernsehen, während wiederum andere einer Filmbildung im Ausland nachgingen.⁴⁰⁰ Auch die Besuche ausländischer Filmemacher in dieser Zeit, wie von dem Holländer Joris Ivens oder dem Dänen Theodor Christensen, hatten Einfluss auf das Handwerk der jungen Regisseure.⁴⁰¹

Bei der Verbreitung von Filmen auf nationaler Ebene spielten ab 1961 die *Cine-Moviles (Kinomobile)* eine bedeutende Rolle. Sie brachten das Kino zur Bevölkerung außerhalb der Hauptstadt, in Schulen, Parks, Krankenhäusern, Fabriken oder Landgütern. Nach einer Statistik des ICAIC gab es im Jahr 1962 4 603 Vorführungen mit 1 239 528 Besuchern. Sieben Jahre später, 1969, gab es 74 980 Filmvorführungen mit einer Besucherzahl von 7 284 975.⁴⁰² Diesen Angaben zufolge hatte sich in sieben Jahren die Zahl der Vorführungen verfünzfach und die Zahl der Zuseher versiebenfacht.

Der Filmimport und -export spielte ebenso eine zentrale Rolle. Allerdings fehlten häufig die finanziellen Mittel um aktuelle ausländische Produktionen zu erwerben. Der Journalist Rüdiger Dilloo weist 1969, zehn Jahre nach der Gründung des ICAIC, in *Die Welt* auf drei Aspekte hin, die den kubanischen Filmimport bestimmten. Zum einen der politisch-solidarische Faktor, das hieß Filme, welche die Befreiungskämpfe

³⁹⁷ Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema. Vol. 2.* 1997. S. 131.

³⁹⁸ Colina, Enrique: „Der Humor in der Wochenschau ‚Noticiero ICAIC Latinomericano‘“. In: Groschup, Helmut (Hrsg.): *Die kubanische Filmkomödie.* Innsbruck (u. a.): Studienverlag 2001. S. 33-39. Hier: S. 35.

³⁹⁹ Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema. Vol. 2.* 1997. S. 131 f.

⁴⁰⁰ Vgl. „Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus. Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea von Peter B. Schumann“. In: *Kino in Cuba: 1959-1979.* 1980. S. 81 f.

⁴⁰¹ Vgl. Torres/Estremera. In: *Cuadernos hispanoamericanos*, Nr. 248-249, August-September 1970. S. 623.

⁴⁰² Vgl. García Mesa, Héctor: „Die Struktur des mobilen Kinos“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm.* Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 61-66. Hier: S. 63.

der Dritten-Welt und der sozialistisch-orthodoxen zweiten Welt zum Thema hatten. Zum anderen war der Filmimport durch den erzieherischen Faktor, der das revolutionäre Bewusstsein und die nationale Identität festigen sollte, geprägt. Nach Dilloo tritt an dritte Stelle leichte Unterhaltung⁴⁰³, um ein immersives Filmerlebnis als Kompensation zur schweren Realität zu ermöglichen.⁴⁰⁴ Den Export charakterisiert er als schwierigere Unternehmung. Die vier bis fünf Spielfilme, die auf Kuba jährlich produziert wurden, seien „für das Ausland in der Regel zwar künstlerisch, nicht aber ökonomisch interessant.“⁴⁰⁵

4.3.1 Das *tercer cine* (das dritte Kino), das *cine militante* (das militante Kino) und das *cine urgente* (das notwendige Kino)

Wie mit Rüdiger Dilloo beschrieben, waren die kubanischen Leinwände vor allem durch Filme geprägt, die primär die Stärkung der nationalen Identität zum Ziel hatten und sich innerhalb des neuen sozialistisch-kubanischen Konzepts und dessen neu verkündeten sozialen, politischen Werte und Normensystem bewegten. Antriebskraft für die filmische Produktion sollte vor allem die Beseitigung der vom Kapitalismus geerbten strukturellen sozialen Ungleichentwicklung sein. Die US-amerikanische Realität auf den Leinwänden, welche nach García Espinosa, durch „künstlichen Konsum (...) und (...) kleinbürgerliche Ideologie“⁴⁰⁶ geprägt ist, sollte mittels der kubanischen Realität mit den real existierenden gesellschaftlichen Problemen ersetzt werden.

Mit diesem filmischen Ansatz wird unter anderem das Konzept des *Tercer Cine*⁴⁰⁷ (*Dritten Kinos*) beschrieben, das eine Absage an das kommerzialisierte Hollywoodki-

⁴⁰³ Zu dieser Kategorie zählten vor allem Importe aus europäischen Ländern. Bedeutend waren die „Samurai-B-Pictures“ als Äquivalent für den US-Western, der seit der US-amerikanischen Wirtschaftsblockade nicht mehr zugänglich war.

Vgl. Dilloo, Rüdiger: „Sowjetschinken und Samuraiskämpfe. Lebhafter Import, flauer Export – Zur Situation des kubanischen Films (II)“. In: *Die Welt*, Ausgabe B, 23.08.1969. S. o. A.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ García Espinosa. In: *Kubanischer Dokumentarfilm*. 1974. S. 42.

⁴⁰⁷ Dieser Begriff wurde von den argentinischen Filmemachern Octavio Getino und Fernando Solanas in den späten 1960er Jahren geprägt. In ihrer Programmatik *Hacia un tercer cine (Für ein drittes Kino)* entwickelten sie ein Drei-Klassen-Modell für Filme. Das *erste Kino* wird als das kommerzialisierte Hollywoodkino auf der Grundlage der Ideen der Bourgeoisie beschrieben, das *zweite Kino* als das Autorenkino mit kritischer Haltung, das *dritte Kino* als ein Kino der Emanzipation, der Aktion und der Revolution mit dem Ziel „den unmündigen und unterdrückten Menschen [zu] befreien.“

Vgl. Getino, Octavio/Fernando Solanas: „Kino der Dekolonisation“. In: *Woche des jungen Films*. Lateinamerika. 20. Internationale Festspiele '70. Berlin West: Internationale Filmfestspiele 1970. S. 3-7. Hier: S. 4 ff.

no darstellt. Während der kommerzielle Film die Devise des Geldverdienens in den Vordergrund stellt, steht bei den Filmen des *Dritten Kinos* die Revolution auf der Ebene der Ideologie und der neuen künstlerischen Formen im Mittelpunkt.⁴⁰⁸ Der Antiimperialismus sollte nicht nur Sujet der kubanischen Filme sein, die sich auf die revolutionäre Erfahrung und den Marxismus-Leninismus stützten, sondern, wie García Espinosa 1972 betont, die „Essenz“ der Sicht der Realität und das „Zentrum“ der filmischen Arbeit sein.⁴⁰⁹ Mit dem Perspektivwechsel auf den kubanischen Leinwänden sollte auch eine Ablösung des alten bourgeoisen Kino-Publikums einhergehen. Es sollten antielitäre Filme, ein Kino für die Massen sein.⁴¹⁰ Das Volk, mit dem vorrangig Bauern, Landarbeiter, die städtische Arbeiterschaft sowie die Mittelschichten und die Intellektuellen assoziiert wurden (siehe Kapitel 3.3), sollte Publikum und gleichzeitig Protagonist der neuen Filme sein.

In der Nähe dieses Konzepts lässt sich auch der Begriff des *cine militante* (*militante Kino*) verorten. Nach Schumann ist das Kino in politischer Verwendung „dessen Macher die filmische Arbeit in politische Arbeit verlängern“⁴¹¹. Das militante Kino umschreibt ein Konzept, das mit agitatorischen Filmformen und dem Thema des Antiimperialismus verbunden ist. Schumann schreibt Santiago Álvarez in Lateinamerika die Begründerrolle zu.⁴¹² Nach Álvarez steht der Filmemacher im Kontext einer sozialen Verantwortung, der er nachkommen muss. Er stellt die Filme in den Dienst der Revolution. Álvarez versteht den Film als „Waffe“ der Revolution.⁴¹³

Die Idee des *cine urgente* (*Kino der Notwendigkeit*) wird ebenso auf Santiago Álvarez zurückgeführt. Nach Kull steht das *cine urgente* für ein Kino, das für einen autarken, nationalen Staat eintritt. Es macht sich gegen den politischen und militärischen Einfluss der USA stark. Den Ausgangspunkt für dieses Konzept bilden die Erfahrungen der vorrevolutionären Zeit. Der angenommenen Unterentwicklung des Landes entgegenzutreten, das Land in allen Bereichen nach seinen Erfordernissen zu entwickeln, ist Ziel des *cine urgente*.⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Vgl. Ramsey, Cynthia: „Third Cinema in Latin America: Critical Theory in Recent Works“. In: *Latin American Research Review* Nr. 1, Vol. 23, 1988, S. 266-275. Hier: S. 266.

⁴⁰⁹ Vgl. García Espinosa. In: *Kubanischer Dokumentarfilm*. 1974. S. 40.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd. S. 40 ff.

⁴¹¹ Schumann, Peter B.: „Ein politisches Kino“. In: Peter B. Schumann (Hrsg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München – Wien: Carl Hanser 1976. S. 208-230. Hier: S. 220.

⁴¹² Vgl. Ebd. S. 219.

⁴¹³ Vgl. Widmann, Carlos: *Report aus Cuba*. München: List 1970. S. 128.

⁴¹⁴ Vgl. Kull. 1997. S. 126 ff.

Nicht zuletzt dienen all die hier kurz beschriebenen Konzepte dazu, um sich immer wieder in Opposition zu den US-Amerikanern und ihrer imperialistischen Haltung zu stellen.

4.3.2 Sujets und Klassifikationen des kubanischen Films

Chanan kategorisiert in seiner Monographie *Cuban Cinema* die kubanische Filmproduktion zunächst in zwei große Themenfelder: Die Gruppe der „films on the revolutionary process“, deren Ziel Massenmobilisierung, Vorbeugung einer Konterrevolution und soziale Transformation war, aber auch solche, die die Geschichte der Revolution zum Thema hatten. Das zweite große Feld bilden die „didactic films“. Diese umfassen eine enorme Menge an Themen. Dazu zählen beispielsweise Filme über medizinische Operationen, landwirtschaftliche Methoden, Hygiene oder auch Maschineninstandhaltung.⁴¹⁵

Daneben benennt Chanan zwei weitere Kategorien. Filme mit kulturellen und künstlerischen Themen, wie Architektur, Musik und Ballett oder Malerei. Dem folgend die Gruppe, die sich mit der sozialen Geschichte und der „Beobachtung des kubanischen Charakters“ und des sozialen Lebens beschäftigt und partiell mit der dritten Kategorie korrespondiert. Die fünfte Gruppe ist verknüpft mit der ersten Kategorie und behandelt Themen wie Kapitalismus, Imperialismuskritik, internationale Solidarität, die Grundzüge des Internationalismus sowie die Berichterstattung über Befreiungskriege. Die letzten beiden Gruppen betreffen Filme mit dem Thema der Frau und dem Sport.⁴¹⁶ Diese aufgeworfenen Kategorien lassen sich nicht immer eindeutig trennen. Sie verschwimmen oftmals, wie sich unter anderem am Beispiel von Sara Gómez Film *La Atención pre-natal* (*Geburtsvorbereitung*, 1972) zeigt. Dieser wäre sowohl in der Kategorie des didaktischen Films als auch der Filmgruppe der Frauen denkbar.⁴¹⁷ Nach Chanan ist der Begriff „didaktischer Film“ in der kubanischen Filmsystematik weit aufgefächert. Auch Oswaldo Capriles stellt in seinem Aufsatz *Notas sobre el cine cubano* fest, dass trotz der Existenz verschiedener Genres, die unterschiedliche Formen und Ziele besitzen, auf eine gewisse Art und Weise alle Produkte des informativen, kubanischen Kinos didaktisch ist.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Vgl. Chanan. 2004. S. 203.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd. S. 204.

⁴¹⁸ Vgl. Capriles, Oswaldo: „Notas sobre el cine cubano“. In: *Papeles* Nr. 13, 1971, S. 95-105. Hier: S.

In den kubanischen filmtheoretischen Schriften finden sich weitere Begriffe zur Kategorisierung von Filmen. Das sind zum Beispiel das *cine testimonio* (Augenzeugenkino), das *cine denuncia* (denunzierendes Kino) und das schon erwähnte *cine militante* oder *combate* (militantes Kino oder Kino des Kampfes).⁴¹⁹

Primär sind all diese Kategorien an ihre spezifischen funktionalen Ziele gebunden, die nach Chanan folgende sind: „to teach, to offer testimony, to denounce, to investigate, to bring history alive, to celebrate revolutionary achievement, to provide space for reflection, to report, to express solidarity, to militate for a cause.“⁴²⁰

4.3.3 Didaktischer oder propagandistischer Film?

Es ist fraglich, ob die kubanischen Filme tatsächlich als „didaktisch“ zu bezeichnen sind oder nicht einfach als Propaganda gefasst werden können.

Der Begriff „Didaktik“ beschreibt ganz allgemein die „Lehre vom Lehren u. Lernen“.⁴²¹ Er umfasst sowohl die Tätigkeit des Lehrens, die Inhalte, die gelehrt werden, die Lehrmittel, sprich die Methoden der Vermittlung und ebenso die sozialen Räume, in denen das Lehren und Lernen realisiert wird.⁴²² Zur Didaktik gehört auch die Reflexion der übermittelten Inhalte und der Methodik.

Propaganda (von lat. „propagare“) meint in seiner Grundbedeutung „weiter ausbreiten, ausdehnen; fortpflanzen, pflanzen“⁴²³. „Propaganda machen“ heißt heute auch für etwas zu werben oder sich für etwas einzusetzen und dies durch Propagandaarbeit zu verbreiten versuchen.⁴²⁴

Gerhard Maletzke definiert den Begriff „Propaganda“ als geplante Versuche, „durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen.“⁴²⁵ Heute ist der Begriff im deutschsprachigen

97 f.

⁴¹⁹ Vgl. Chanan. 2004. S. 204 f.

⁴²⁰ Ebd. S. 205.

⁴²¹ Vgl. Stichwort: „Didaktik“. In: Wermke, Matthias/Kathrin Kunkel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): *Duden – Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim – Zürich: Dudenverlag 2010. S. 249.

⁴²² Vgl. Kron, Friedrich W.: *Grundwissen Didaktik*. 4., neu bearbeitete Auflage. München – Basel: Ernst Reinhardt Verlag. S. 39.

⁴²³ Strauß, Gerhard: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Berlin (u. a.): de Gruyter 1989. S. 303.

⁴²⁴ Vgl. Ebd.

⁴²⁵ Maletzke, Gerhard: „Propaganda: Eine begriffskritische Analyse“. In: *Publizistik*, 17, 1972, S. 153-164. Hier: S. 157.

Raum oftmals negativ konnotiert.⁴²⁶ Diese Nebenbedeutung erlangte er unter anderem, weil er in der Geschichte in totalitären politischen Systemen zur Meinungslenkung mit publizistischen Mitteln gebraucht wurde.⁴²⁷

Auf die Frage, ob die kubanischen Filme trotz ihrer Einordnung in die Kategorie „Didaktik“, nicht einfach als Propaganda zu bezeichnen sind, bietet Chanan die Antwort, dass dies aus einer unverständnisvollen Perspektive sicherlich zutreffe. Bourgeoise Ideologien hätten Propaganda immer ausschließlich mit Rhetorik, als das selektive Nutzen des Beweises zur Überzeugung gleichgesetzt. Die Begriffe „Didaktik“ und „Propaganda“ würden allgemein aufgrund unterschiedlicher Ziele als inkompatibel betrachtet.⁴²⁸ Jede revolutionäre Ästhetik empfinde dies aber als Irrtum. Ihr klassisches Konzept der rhetorischen Überzeugung nimmt sie im Vergleich zur kommerziellen Werbung beispielsweise, viel ernster. Vielmehr sei Propaganda in diesem Kontext „the creative use of demonstration and example to teach revolutionary principles, and of dialectical argument to mobilise intelligence towards self-liberation (and if isn't, it won't be effective for revolutionary purposes).“⁴²⁹

Hier bekommt das Wort Propaganda eine positive Konnotation. Aus Sicht der kommunistischen Ideologie wird die Presse als kollektiver Propagandist zur Verbreitung marxistisch-leninistischer Lehren begriffen. Sie wird gleichzeitig als Agitator⁴³⁰ zur Beeinflussung der Massen zur Verwirklichung der Lehre verstanden. Ebenso fungiert diese als Organisator zur Unterweisung und Kontrolle des Handelns.⁴³¹

Das ICA/C weist Anfang der 1960er Jahre eine dezidierte ideologische Komponente in seiner Filmarbeit auf. Die Prinzipien einer pluralistischen Gesellschaft mit unterschiedlichen, nebeneinander existierenden Meinungen wurde nicht verfolgt (siehe Kap. 4.3.4). Auch wenn viele der einzelnen Filme, wie z.B. zur Geburtsvorbereitung oder zur Maschineninstandhaltung etc., auf der einen Seite als didaktisch bewertet werden können, müssen die Filme auf der anderen Seite in ihrer Gesamtheit auch in ihrem ideologischen Rahmen, in dem sie entstanden sind, gedacht werden. Die Hal-

⁴²⁶ Vgl. Strauß. 1989. S. 303 f.

⁴²⁷ Vgl. Ebd. S. 303 ff.

⁴²⁸ Vgl. Chanan. 2004. S. 205 f.

⁴²⁹ Chanan. 2004. S. 206.

⁴³⁰ Agitation meint „die bewusste und parteiliche Auswahl von Ereignissen und Themen, die von Medien gezielt (einseitig) aufgegriffen werden die Darlegung (Interpretation) ihrer Konsequenzen in der und für die Öffentlichkeit.“

Vgl. Merten, Klaus: „Agitation“. In: Bentele, Günter (Hrsg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: VS 2006. S. 10. Hier: S. 10.

⁴³¹ Vgl. Ebd.

tung der einzelnen Filmmacher nimmt hierbei unter anderem einen wichtigen Stellenwert ein.

4.3.4 Repression

Wie in der Präambel des Gesetzes beschrieben, wurde dem Medium Film innerhalb des revolutionären Prozesses aufgrund seiner hohen Suggestionskraft und seiner Reichweite bei der Verbreitung von Ideen eine bedeutende Rolle zugeschrieben. Nach dem euphorischen Jahr 1959 begannen sich sukzessive auch Spannungen zwischen Revolutionsregierung und Künstlern herauszubilden.⁴³² Dies betraf vor allem einen Dissens bezüglich der vermittelten Inhalte durch Medienprodukte und der damit einhergehenden Frage, was an die Öffentlichkeit kommuniziert werden sollte. 1961 griff der Staat das erste Mal ein um seine Werte und Normen zu verteidigen. Es wurde eine Filmzensur seitens des *ICAIC* ausgeübt.⁴³³ Sie betraf den entstandenen Dokumentarfilm *P.M.* von Sabá Cabrera Infante und Orlando Jiménez über das Nachtleben Havannas (siehe Analyse Kap. 5.2.2). Nach der Ausstrahlung im kubanischen Fernsehen wurde der Film vom *ICAIC* für eine Kinoaufführung nicht freigegeben.⁴³⁴ Der Film wurde zu einem Politikum und stand im Zentrum einer Kontroverse um Kunst- und Meinungsfreiheit. Eine Antwort auf die durch das Verbot entstandene Unruhe im Land war Fidel Castros Rede *Palabras a los Intelectuales* (*Worte an die Intellektuellen*) 1961. Darin erklärte er Künstlern, Wissenschaftlern, Literaten sowie auch journalistisch arbeitenden Personen ihren Handlungsspielraum: „Innerhalb der Revolution alles, außerhalb der Revolution nichts.“⁴³⁵ Mit den *Palabras a los Intelectuales* hat Castro „das Maßband des politisch Erlaubten“⁴³⁶ etabliert. Allerdings, so weißt der Politologe Bert Hoffmann hin, handelt es sich um „ein Maßband ohne genaue Bestimmungen, bei dem es letztlich immer in der Hand der politischen Führung lag zu interpretieren, was ‚innerhalb‘, was ‚außerhalb‘ und was ‚gegen‘ die Revolution war.“⁴³⁷

⁴³² Vgl. Hoffmann. 2002. S. 158.

⁴³³ Vgl. Schumann, Peter B.: „Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik“. In: Ette, Ottmar/Martin Franzbach (Hrsg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 2001. S. 669-682. Hier: S. 669.

⁴³⁴ Vgl. Schumann. 1982. S. 70.

⁴³⁵ Castro, Fidel: „Worte an die Intellektuellen“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 39-44. Hier: S. 42.

⁴³⁶ Hoffmann. 2002. S. 158.

⁴³⁷ Ebd. S. 158 f.

In einer langen Ausführung rechtfertigte Castro die Zensur in seiner Rede wie folgt:

„Wenn wir dieses Recht [der Konfiszierung] der Revolutionsregierung in Zweifel ziehen wollten, würden wir uns auf ein prinzipielles Problem einlassen; denn der Revolutionsregierung diese Befugnis zu verweigern, würde der Regierung ihre Funktion und ihre Verantwortung absprechen, das Volk zu führen und die Revolution zu führen – und das inmitten eines revolutionären Kampfes.“⁴³⁸

Castro rechtfertigt die Zensur im Namen der Ideologie, die auf das revolutionäre Bewusstsein des ausgebeuteten Volkes abzielt. Die Regeln für die künstlerischen und intellektuellen Arbeiten wurden hiermit formuliert: Die Interessen der Künstler und Intellektuellen sind denen der Revolution unterzuordnen. In anderen Worten: Für diejenigen, die für die Revolution arbeiten, sollte maximaler Freiraum gegeben sein, für die, die sich nicht mit den Ideen verbinden konnten oder davon abwichen, bedeutete dies Zensur und meist den Weg ins Exil.

4.4 Die Emphase des Dokumentarfilms

Oftmals ist der Dokumentarfilm in der Praxis widrigen institutionellen und medienökonomischen Rahmenbedingungen ausgesetzt. Im Vergleich mit dem Spielfilm scheint dem Genre aus heutiger Sicht oftmals nur eine marginale Rolle zugestanden zu werden.⁴³⁹ Auf Kuba verhielt es sich nach der Revolution anders. Die Statistik des ICA/C zeigt, dass der Dokumentarfilmproduktion im Zeitraum von 1959 bis 1970 eine Priorität eingeräumt wurde. In dieser Zeit lassen sich 151 dokumentarische Kurzfilme zählen, ausgenommen die Zahl der Wochenschauproduktion mit einer Summe von 498 Filmen. Im Vergleich dazu wurden im selben Zeitraum insgesamt nur 13 Kurz- und Langspielfilme produziert.⁴⁴⁰ Nach Burton lässt sich der Grund für das Primat des Dokumentarfilms sowohl auf ideologische, als auch auf ökonomische Faktoren zurückführen.⁴⁴¹ Zum einen lässt sich die Emphase des Dokumentarfilms auf die Begrenztheit der finanziellen Mittel und das Fehlen von Equipment, professionellen Schauspielern, ausgearbeiteten Drehbüchern, Kostümen und Studiosets zurückführen. Zum anderen werde in einer Gesellschaft, die sich den Prinzipien des Marxis-

⁴³⁸ Castro. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 43.

⁴³⁹ Vgl. Lingemann, Jan: „Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006. S. 35-56. Hier: S. 36 f.

⁴⁴⁰ Vgl. García Espinosa, Julio: „El Cine documental cubano“. In: *Pensamiento crítico* Nr. 42, 1970, S. 81-87. Hier: S. 87.

⁴⁴¹ Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema. Vol. 2*. 1997. S. 126.

mus-Leninismus unterwerfe, geglaubt, dass die kreative Aktivität auf der Konfrontation mit der (materiellen) Realität basiere.⁴⁴²

Für Marx und Engels beispielsweise bedeutete Kunst eine gewisse Form der Erkenntnis. „Für die marxistische Erkenntnistheorie besteht Erkenntnis in Widerspiegelung.“⁴⁴³ Kunst wird als eine Form der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität betrachtet, wobei es „nicht um die duplizierende Wiedergabe der vordergründigen Wirklichkeit [geht], sondern darum, hinter den oberflächlichen Erscheinungen die wesentlichen Aspekte der Wirklichkeit sichtbar zu machen.“⁴⁴⁴

Nach Marx und Engels ist die Kunst nicht an das Ziel der bloßen Unterhaltung geknüpft, sondern ebenso, wie bei den Kubanern im Gesetz des *ICAIC* verankert, an einen gewissen Zweck gebunden. Es ist die Aufgabe der Kunst, die gesellschaftliche Realität zu präsentieren und damit dem Individuum zu ermöglichen die sozialen Konstruktionen zu verstehen. Es soll darin seine gesellschaftliche Stellung erkennen und sich mental in der sozialen Wirklichkeit zurechtfinden.⁴⁴⁵ Kunst dient nach Marx und Engels unter anderem auch dazu geschichtliche Entwicklungen ins Bewusstsein zu bringen und soll einen Beitrag leisten, „diese durchzusetzen.“⁴⁴⁶

Auch der kubanische Dokumentarfilm, wie Fraga 1974 in einem Artikel in der kubanischen Fachzeitschrift *Cine Cubano* manifestiert, soll als Widerspiegelung der revolutionären Ereignisse dienen.⁴⁴⁷ Fraga stellt darin die Wichtigkeit des Dokumentarfilms im Kontext der politischen Transformation heraus. Er sei der „vollkommenste künstlerische Augenzeuge der Revolution.“⁴⁴⁸ In einer Superlativ-Konstruktion wird hier der hohe Wert des Genres verdeutlicht.

Trotz dieser Schwerpunktsetzung der Dokumentarfilmproduktion des *ICAIC*, zeigt eine Umfrage⁴⁴⁹ unter Kinobesuchern in Havanna, vermutlich aus dem Jahr 1980, dass bei einer Auswahl zwischen Spielfilm und abendfüllendem Dokumentarfilm,

⁴⁴² Vgl. Burton. In: *New Latin American Cinema. Vol. 2.* 1997. S. 126 f.

⁴⁴³ Waibl, Elmar: *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud.* Wien: facultas 2009. S. 211.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 210 f.

⁴⁴⁶ Ebd. S. 212.

⁴⁴⁷ Vgl. Fraga, Jorge: „Die Poetik des cubanischen Dokumentarfilms“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979.* Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S.117-122. Hier: S. 117.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Diese Umfrage wurde von einem Team des *ICAICs*, das sich psychologischen und historischen Forschungen zum Kino widmet, realisiert. Die Befragung wurde unter 2500 Kinobesuchern in Havanna durchgeführt.

Vgl. Roque, Roberto: „Zur psychologischen Erforschung des Kinos in Kuba“. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge, Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR*, 2/81, 22. Jahrgang, S. 90-105. Hier: S. 90 ff.

78,57 % der Besucher den Spielfilm bevorzugen.⁴⁵⁰ Scheinbar ist die hohe Wertschätzung der Produzenten, die sie dem Genre beimaßen, mit der Publikums geschmacksentwicklung innerhalb zweier Jahrzehnte nicht übereinstimmend.

4.4.1 Einflüsse und Ziele des kubanischen Dokumentarfilms

Als Einflüsse auf den kubanischen Dokumentarfilm nennt Jorge Fraga in seinem Aufsatz *Die Poetik des kubanischen Dokumentarfilms*, 1974, zum einen den italienischen Neorealismus, zum anderen den sowjetischen Film der 1920er Jahre. Hier meint er insbesondere die Montage der sowjetischen Filmemacher „als Mittel der Verallgemeinerung und Synthese, als dialektischer Übergang von der reinen Darstellung zum Symbol.“⁴⁵¹ Fraga erkennt weiterhin:

„Die visuellen Metaphern, die Verknüpfung durch Sprünge, die Kontrastmontage, der Bruch mit der herkömmlichen Verknüpfung von Raum und Zeit, das Pathos auf rationalem Fundament, das dazu dient, die Kausalzusammenhänge der Fakten deutlich zu machen, all diese konstanten Komponenten des kubanischen Dokumentarfilms sind Erbe des sowjetischen Films.“⁴⁵²

Vom Neorealismus wird der Begriff der „Authentizität“ für den kubanischen Dokumentarfilm entlehnt. Bei den italienischen Neorealisten sei „die Authentizität das Prinzip der Opposition gegen den Film des Faschismus“⁴⁵³. Für die Kubaner wird der Begriff als die Opposition der filmischen Repräsentation des „american way of life“ verstanden.⁴⁵⁴ Authentizität ist im kubanischen Kontext nicht vorrangig eine Frage des Stils, sondern an die revolutionäre Berufung der Filmemacher geknüpft und ergibt sich aus der Ideologie. Das Ziel des Dokumentarfilms ist die „Kommunikation mit dem Volk.“⁴⁵⁵ Die „Kommunikation“, die auch in vielerlei weiteren Artikeln in der Zeitschrift *Cine Cubano* als wichtiger Faktor der filmischen Arbeit betont wird, wird oftmals an die Neuerung der filmischen Sprache gebunden.⁴⁵⁶ Nach Fraga ist Kom-

⁴⁵⁰ Vgl. Roque. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge, Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR*, 2/81, 22. Jahrgang. S. 100 f.

⁴⁵¹ Fraga. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 120.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd. S. 117 f.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 118.

⁴⁵⁵ Ebd. S. 121.

⁴⁵⁶ Vgl. Fraga. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 121.

Und hierzu auch: Vgl. Colina, Enrique J.: „Gespräch mit Octavio Cortázar“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 27-29. Hier: S. 29.

munikation nicht als das Resultat der Bestätigung einer Haltung von Filmmacher und Publikum zu verstehen, sondern liegt vielmehr in der Schaffung von Diskontinuitäten, die mit einer Erweiterung der Sehgewohnheiten, des Denkens und Fühlens einhergehen soll.⁴⁵⁷

Die gelungene Übermittlung der intendierten filmischen Botschaft wird als das Ideal betrachtet. Es wird hierbei eine aktive Antwort des Rezipienten angestrebt.⁴⁵⁸ Er soll zum handelnden und Stellung beziehenden Subjekt werden. Der Film wird hier als Intervention, als Schöpfung eines Antriebes zur Verbesserung der (Lebens-) Umstände gedacht.⁴⁵⁹

4.4.2 Der *Noticiero ICAIC Latinoamericano* und Santiago Álvarez

Auf nationaler Ebene wird Santiago Álvarez bei der Schaffung eines neuen Stils im Kontext des Dokumentarfilms immer wieder positiv hervorgehoben.⁴⁶⁰ Álvarez bekam nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch auf internationaler, vor allem in der Anfangsperiode des *ICAIC*, mit seinen dokumentarischen Arbeiten weltweit viel Aufmerksamkeit. In der deutschen Presse wird er beispielsweise als „Artist“⁴⁶¹, „glühender Patriot“⁴⁶², als „Guerrillero des Agitprop“⁴⁶³ und „erste[r] Cine-Propagandist seines Landes“⁴⁶⁴ beschrieben. Nach seinem Tod, im Jahr 1998, erkennt ihn ein Journalist in der *Neuen Zürcher Zeitung* als „Altmeister des kubanischen Dokumentarfilms“⁴⁶⁵ an. Myerson bezeichnete 1973 die kubanische Kinowochenschau, den *Noti-*

Vgl. Herrera, Manuel: „Erklärung“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 50-51. Hier: S. 51.

⁴⁵⁷ Vgl. Fraga. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 121.

⁴⁵⁸ Vgl. Colina. In: *Kubanischer Dokumentarfilm*. 1974. S. 29.

Vgl. Chijona G./R. Santos: „21 Jahre kubanischer Film“. In: Fee, Vaillant/Hans Maier (Hrsg.): *Der Film Lateinamerikas. Eine Dokumentation – Retrospektive zur XXIX. Internationale Filmwoche Mannheim 1980*. Mannheim 1980. S. 199-210. Hier: S. 201.

Vgl. Vilasis, Mayra: „Der cubanische Dokumentarfilm: Verweilen wir einen Moment“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 126-129. Hier: S. 127 f.

⁴⁵⁹ Vgl. Chanan. 2004. S. 206.

⁴⁶⁰ Vgl. Fraga. In: *Kino in Cuba: 1959-1979*. 1980. S. 121.

Vgl. Cortázar: Octavio: „Erklärung“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 29-30. Hier: S. 30.

⁴⁶¹ Michel, Robert: „Die Realität erweitern und bereichern. Dokumentarfilme von Santiago Alvarez in der Akademie der Künste in Berlin“. In: *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 14.02.1979. S. o. A.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Anonymus: „Festspiele/Alvarez-Filme: Haß in Energie“. In: *Der Spiegel* 17, 1970. S. 238.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Krebs, Geri: „Der Eisenstein Kubas'. Zum Tod von Santiago Álvarez.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*,

ciero ICAIC Latinoamericano, dessen Mitbegründer und Leiter Santiago Álvarez war, ebenso wie die ausgekoppelten dokumentarischen Kurzfilme als die vielleicht best bekannten Produkte außerhalb Kubas.⁴⁶⁶ Dokumentarische Kurzfilme, die aus der Wochenschau hervorgingen, wie z.B. *NOW (JETZT, 1965)*, in dem Álvarez die Rassendiskriminierung in den USA anprangert, *Hanoi, Martes 13. (Hanoi, Freitag der 13., 1967)*, ein Dokument über den Vietnamkrieg oder auch der Film *L.B.J. (L.B.J., 1968)*, eine Satire über den ehemaligen US-amerikanischen Präsidenten Lyndon B. Johnson, sind wohl im Rückblick die populärsten Filme Álvarez dieser Zeit. Diesen Rückschluss lassen ihre häufigen Erwähnungen in den Zeitungen zu.⁴⁶⁷

Erschienen ist Álvarez erste Wochenschau am 6. Juni 1960. Sie widmete sich der Reise des Präsidenten Osvaldo Dorticós durch Lateinamerika.⁴⁶⁸ Im Schnitt betrug die Länge einer Wochenschau ca. 10 Minuten. Es wurden sowohl regionale als auch internationale aktuelle Meldungen präsentiert.⁴⁶⁹ Die Aufgabe des *Noticiero ICAIC* war es, als revolutionäre Wochenschau „der konterrevolutionären Tendenz der traditionellen Wochenschau entgegenzuwirken.“⁴⁷⁰ Dabei sollte er „informatives Instrument für die politische und ideologische Agitation des Publikums [sein].“⁴⁷¹

Zu Beginn war die Wochenschau noch polythematisch ausgerichtet. In Folge wandte sich Álvarez schließlich der Monothematik zu.⁴⁷² Das Fernsehen und das Radio bestachen mit ihrer Schnelligkeit der Informationsvermittlung. Damit die Kinowochenschau konkurrenzfähig blieb, sollte sie eine neue Form finden. Ein längerer Lebenszyklus einer Nachricht sollte angestrebt werden. Die Interpretation einer Information erlangte Wichtigkeit.⁴⁷³

29.05.1998. S. o. A.

⁴⁶⁶ Vgl. Myerson, Michael: *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary Film of Cuba*. New York: Grossmann 1973. S. 23.

⁴⁶⁷ Vgl. Anonymus: „Festspiele /Alvarez-Filme: Haß in Energie“. In: *Der Spiegel* 17, 1970. S. 238.

Vgl. Malcolm, Derek: „Santiago Alvarez: LBJ“. In: *The Guardian*, 17.06.1999.

URL: <http://www.guardian.co.uk/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm> [23.12.2010].

Vgl. Anonymus: „Filmzeugnisse von der Veränderung der Welt. Santiago-Alvarez-Retrospektive wird vorbereitet“. In: *Neues Deutschland*, 02.02.1979. S. o. A.

Vgl. Krebs. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.05.1998. S. o. A.

⁴⁶⁸ Vgl. Agramonte. 1966. S. 125 f.

⁴⁶⁹ Vgl. De Andrade, Alice: „Saving the Cuban Noticieros“. In: *The UNESCO Courier* Nr. 8, 2008, S. 13-15. Hier: S. 14 f.

⁴⁷⁰ Colina. In: *Die kubanische Filmkomödie*. 2001. S. 33.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Vgl. Labaki, Amir: *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda 1994. S. 44.

⁴⁷³ Vgl. Fraga, Jorge: „Die ‚Lateinamerikanische Wochenschau des ICAIC‘: politische Funktion und kinematographische Sprache“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S.137-141. Hier: S. 137 ff.

Die Art der neuen Wochenschau beschreibt Enrique Colina in seinem Aufsatz *Der Humor in der Wochenschau ,Noticiero ICAIC Latinomericano'* als „innovativ und bildstürmerisch“. Sie sei durch einen „militanten journalistischen Stil“ geprägt.⁴⁷⁴ Colina besetzt den *Noticiero* desweiteren mit folgenden Adjektiven: „Impulsiv, leidenschaftlich, extrovertiert, rücksichtslos, intuitiv, emotional, scherzhaft und bissig“⁴⁷⁵. Aufgrund dieser zugeschriebenen Eigenschaften, betrachtet er den *Noticiero ICAIC* als Kontrastprogramm zur konventionellen Wochenschau, die er mit einem unpersönlichen, nüchtern-objektiven Kommentar und eintönigen und kommerziellen Themen, verbindet.⁴⁷⁶ Als besondere und innovative ästhetische Gestaltungsmittel des *Noticiero ICAIC* stellt Colina vor allem die Nutzung von Graphiken heraus. Für die Karikatur nutzte Álvarez oftmals Fotomontagen im Stil des deutschen Graphikers und Fotomontagekünstlers John Heartfield.⁴⁷⁷ Ebenso zählen „Collagen von Filmsequenzen – aus Western, Gangster-, Piraten-, Kriegs- und Horrorfilmen – Zeichentrickszenen, Fotografien, Zeitungstiteln, Illustrationen aus Zeitschriften, Postern, Archivfilmen“ zum künstlerischen Repertoire von Álvarez.⁴⁷⁸ Gleichermäßen charakteristisch ist auch die Verwendung der „musica de lata' (Konservenmusik) als Soundtrack, deren frenetischer, schlagender Rhythmus die Montage der Bilder vorgibt.“⁴⁷⁹ Diese Stilmittel sind vor allem immer wieder mit dem Ziel eingesetzt worden, „den Gegner zu beleidigen, zu beschimpfen und zu demaskieren, ihn mit Gelächter und Spot zu stigmatisieren.“⁴⁸⁰ Nach Colina ist der *Noticiero* „von einem propagandistischen Charakter und einer unvermeidlichen Schwarzweißmalerei [geprägt], welche der Polarisierung und Schematisierung der politischen Konfrontation zwischen der Revolution und ihrem Führer und deren entschiedensten Gegnern – dem Imperialismus und den Yankees – erwächst.“⁴⁸¹

⁴⁷⁴ Vgl. Colina. In: *Die kubanische Filmkomödie*. 2001. S. 33.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 34.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd.

4.4.3 Exkurs: Álvarez Selbstverständnis und seine filmischen Ideen

Mit Blick auf die Person Santiago Álvarez und sein Selbstverständnis lässt sich feststellen, dass Álvarez filmisches Schaffen vor allem einen wesentlichen Ausgangspunkt hat: Seine revolutionäre Haltung und dessen Bindung an sein filmisches Schaffen.⁴⁸² Anders als Dziga Vertov und John Grierson in den 1920er und 1930er Jahren hat Santiago Álvarez keinen großen Wert darauf gelegt seine filmische Arbeit kontinuierlich in theoretische Konzepte zu fassen. „Das bevorzugte Medium, seine kinematographischen Vorstellungen mitzuteilen“, schreibt Kull, „war immer die unmittelbare Kommunikation mit anderen Filmemachern, Filmkritikern oder Journalisten.“⁴⁸³ Er resümiert Álvarez Kino als eines, das durch eine stark empfundene antiimperialistische und anti-US-amerikanische Überzeugung geprägt ist. Kull nennt Álvarez Arbeit eine Verbindung aus „informative[m] Dokumentarismus und der filmischen Verarbeitung politischer Ideologie, die sich aus Elementen marxistisch-leninistischen und spezifisch kubanischen, auf die Ideen José Martí und Fidel Castros rekurrierenden Gedankenguts konstituiert.“⁴⁸⁴

Beispiele für Álvarez Selbstcharakterisierungen und Ansichten sind etwa die Äußerungen gegenüber der Leipziger Volkszeitung, in der er sich 1968 zuerst als Politiker sieht, das „Künstler sein“ stehe demnach.⁴⁸⁵ In einem anderen Interview erklärt er sich offen als „agitador político“⁴⁸⁶ (*Politischer Agitator*). In seiner Schrift *El periodismo cinematográfico* (*Der filmische Journalismus*) deklariert sich Álvarez als Filmpublizist. Der Auftrag und das Ziel für jeden kubanischen filmischen Journalisten ist es, die geschichtliche Wahrheit Kubas für die Gegenwart und die Zukunft zu bewahren.⁴⁸⁷ Der Begriff der Wahrheit ist für ihn hier an die sozialistische Wahrheit gebun-

⁴⁸² In einem Interview mit der DDR-Zeitschrift *Film und Fernsehen* erklärt Álvarez beispielsweise, dass die Menschen, die Kunst ausüben wollen und damit etwas Gutes oder Schönes tun möchten, sich der Ideologie des Marxismus-Leninismus verschreiben müssten.

Vgl. Álvarez, Santiago: „Was politisch-revolutionär ist, erzeugt Schönheit. Improvisierte Gedanken von Santiago Álvarez“. In: *Film und Fernsehen* 3, 1973, S. 8-12. Hier: S. 10.

⁴⁸³ Kull. 1997. S. 125.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Vgl. Blüthner, Roland: „Kubaner, Künstler, Kommunist. Der ‚Leipziger‘ Santiago Alvarez“. In: *Leipziger Volkszeitung*, LVZ-Beilage, 27.04.1968. S. 6.

⁴⁸⁶ Jacob, Mario: *Soy un animal político. Entrevista exclusiva a Santiago Álvarez*. Viña del Mar, 12.12.1969, S. 1-4. Hier: S. 1.

URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/438.pdf> [22.01.2011].

⁴⁸⁷ Vgl. Álvarez, Santiago: *El periodismo cinematográfico*. Festival de Cine Joven. La Habana, 1978, S. 1-9. Hier: S. 3 ff.

URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/443.pdf> [25.10.2011].

den.⁴⁸⁸ Den *Noticiero ICAIC Latinoamericano* behauptet Álvarez in seinen Überlegungen als Fortführung und Erneuerung von Vertovs *Kino-Auge* und der *Kino-Pravda*. Er verbindet mit dem Oktober-Kino die Innovationen im Feld der Montage mit der Möglichkeit, die größten historischen Prozesse durch Bildassoziationen auszudrücken.⁴⁸⁹ Álvarez Arbeit wurde im Laufe der Zeit immer wieder mit Vertov verglichen. Dennoch kannte Álvarez Vertovs Werke bis in die frühen 1970er Jahre nicht.⁴⁹⁰

Wie Álvarez Realität konkret konstruiert, soll in Kapitel 5 am Beispiel der Analyse von *Ciclón* betrachtet werden. Im Anschluss an *Ciclón* folgt eine Analyse des 1961 verbotenen Films *P.M.*. In beiden Analysen wird neben den einzelnen ästhetischen Gestaltungselementen die Darstellung des Menschen betrachtet.

In Kapitel 4 wurde aufgezeigt, dass es mit der Gründung des kubanischen Filminstituts neue Möglichkeiten für kubanische Filmemacher gab mit staatlicher Hilfe Filme zu produzieren. Dennoch sind diese produzierten Filme eng an die ideologischen Ideen der politischen Führung geknüpft. Cabrera Infantes und Jiménez Leals Film *P.M.* passte nicht in dieses neue Konzept. Ob *Ciclón* und *P.M.* nur als Gegensätze zu betrachten sind oder durchaus Analogien aufweisen wird in einer Gegenüberstellung der beiden Filme betrachtet.

4.4.4 Die Filmemacher und ihre persönlichen Hintergründe

Anders als Álvarez produzierten Cabrera Infante und Jiménez Leal ihren Film nicht im Kontext des ICAIC. Sie hatten kein Budget und realisierten *P.M.* mit ihren Ersparnissen.⁴⁹¹ Sabá Cabrera Infante (1933-2002) studierte in Havanna Journalismus und arbeitete seit 1957 beim Fernsehen als Cutter.⁴⁹² Jiménez Leal (*1941) war vor der Produktion von *P.M.* Kameramann bei der kubanischen Wochenschau *Cine-*

⁴⁸⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁸⁹ Vgl. Álvarez, Santiago: *El periodismo cinematográfico*. Festival de Cine Joven. La Habana, 1978, S. 1-9. Hier: S. 5.

URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/443.pdf> [25.10.2011].

⁴⁹⁰ Vgl. Orodea, Miguel: „Alvarez and Vertov“. In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. BFI Dossier Nr. 2. London: British Film Institute 1980. S. 23-26. Hier: S. 23.

⁴⁹¹ Vgl. Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaillustration.com/archivodeconnie/wpcontent/uploads/2011/05/PM%20resena%20Almendros%20-%20BohemiaJ1961.pdf> [05.10.2011].

⁴⁹² Vgl. Cancio Isla, Wilfredo: „Fallece en Miami el cineasta y pintor Sabá Cabrera Infante“. In: *El Nuevo Herald*, 30.05.2002.

URL: <http://www.cubanet.org/CNews/y02/may02/30o1.htm> [05.10.2011].

periódico.⁴⁹³ Nach dem Verbot des Films durch das *ICA/C* gingen beide in den folgenden Jahren ins Exil.⁴⁹⁴ Jiménez Leal setzte sich im Laufe seiner Karriere in weiteren Filmen kritisch mit der Politik des Castro Regimes auseinander.⁴⁹⁵ Santiago Álvarez (1919-1998) hingegen blieb bis zu seinem Tod dem *ICA/C* und Kuba treu. Vor seiner Arbeit beim kubanischen Filminstitut hat Álvarez Philosophie und Literatur in Havanna studiert sowie Psychologie und Geschichte in New York. Bereits vor der Revolution arbeitete er als Musikarchivar beim Fernsehen.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Vgl. *Orlando Jiménez Leal – Biographie*. Offizielle Website von Orlando Jiménez Leal.

URL: <http://orlandojimenezleal.com/bio/> [25.05.2011].

⁴⁹⁴ Vgl. López, Ana M.: „Cuban cinema in exile. The other ‚island‘“. In: *Jump Cut*. Nr. 38, 1993, S. 51-59.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/ExileCubanCinema.html> [25.05.2011].

⁴⁹⁵ Vgl. *Orlando Jiménez Leal – Biographie*. Offizielle Website von Orlando Jiménez Leal.

URL: <http://orlandojimenezleal.com/bio/> [25.05.2011].

⁴⁹⁶ Vgl. Chanan, Michael: „Introduction“ (In *The Style Of Santiago Alvarez*). In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. BFI Dossier Nr. 2. London: British Film Institute 1980. S. 1-9. Hier: S. 3 ff.

5 Filmische und nachfilmische Realitäten – Eine Analyse

5.1 *Ciclón* (1963, Regie: Santiago Álvarez)

5.1.1 Titel und thematischer Zuschnitt

Santiago Álvarez hat den Film *Ciclón* (*Zyklon*) 1963 für die kubanische Wochenschau des *ICAIC* produziert. Das gefilmte und montierte Material stammt von Kameramännern des *ICAIC*, ebenso wie von den kubanischen Streitkräften, als auch dem kubanischen Fernsehen.⁴⁹⁷

Mit seiner fast 22-minütigen Dauer zählt dieser Film zu den überdurchschnittlich langen *Noticieros* des *ICAIC* und wird, wie Chanan es formuliert, zu der Kategorie „newsreel special“ gezählt.⁴⁹⁸ Der Name des Films beschreibt das Phänomen des tropischen Wirbelsturms. Der Zyklon *Flora* tobte Anfang Oktober 1963 in der Karibik. Betroffen waren die Inseln Haiti, Tobago und Kuba. Die Naturkatastrophe hatte auf den Inseln drastische Auswirkungen auf die Sterberate der Bevölkerung, die Infrastruktur und die Agrarflächen-Nutzung. Álvarez thematisiert in seinem Film die Ausmaße der Zerstörung und die Dimensionen der Katastrophe auf nationaler Ebene. Er beschreibt die Lage in den östlichen kubanischen Provinzen Camagüey und Oriente.

5.1.2 Inhalt und strukturaler Aufbau

Um den Inhalt und die formale Struktur des Films nachvollziehbar zu machen, soll zunächst ein kurzer Überblick über die zeitliche Abfolge der Geschehnisse sowie eine kurze Beschreibung dieser anschließen. Die nachfolgende Graphik veranschaulicht die Makrostruktur des Films und lässt gleichzeitig erste Rückschlüsse auf den dramaturgischen Aufbau zu.

⁴⁹⁷ Vgl. Chanan. 2004. S. 222.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd.

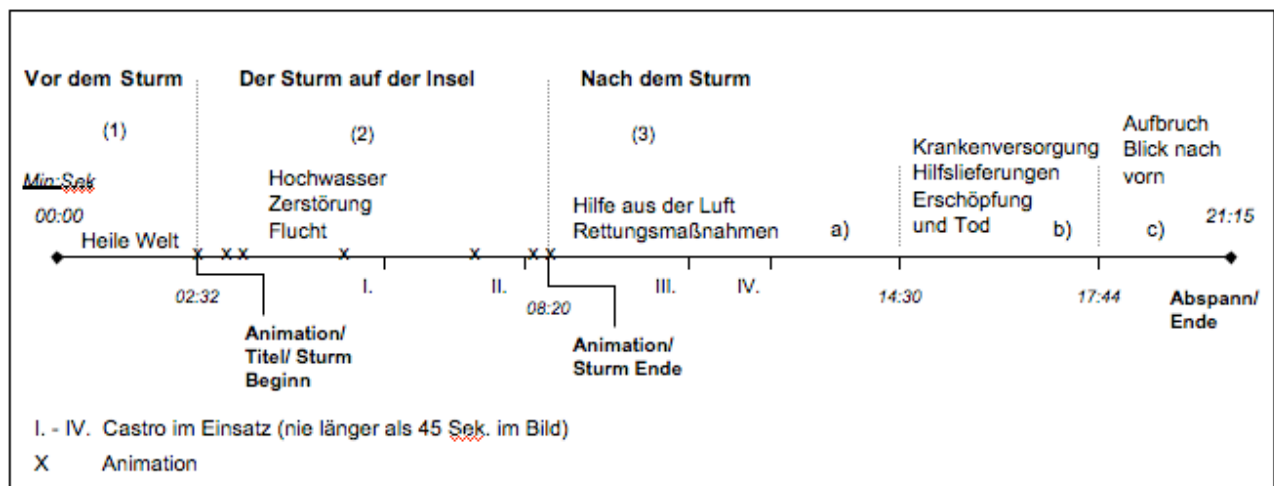


Abb. 1: Strukturaler Aufbau von *Ciclón* (Eigene Graphik der Verfasserin)

Die Exposition bilden Aufnahmen aus den ländlichen Gebieten Kubas. Es werden vordergründig fröhlich arbeitende Menschen in der Industrie und der Landwirtschaft bei schönem Wetter gezeigt. Auf diese Sequenz folgt eine Animation, die zeigt, dass ein Zyklon Kuba erreicht. Es schließen daran unterschiedliche Aufnahmen von Regen und Hochwasser, devastierten Gebieten und Menschen auf der Flucht an. Nachdem die Animation, nach mehrfacher Einblendung, beim letzten Einsatz suggeriert, dass der Sturm abzieht, folgen vor allem Bilder der Hilfs- und Rettungsmaßnahmen am Boden und aus der Luft. Auch Fidel Castro wird immer wieder kurz im Kontext des Katastrophenmanagements eingeblendet. Schließlich werden Bilder aneinandergereiht, die vorrangig im Kontext der Krankenversorgung und der Hilfslieferungen stehen. Es werden erschöpfte Menschen, ebenso wie Tote abgebildet. Im letzten Teil des Films dominieren Aufnahmen von Aufbauarbeiten und der Rückkehr der Menschen in ihre Regionen.

5.1.3 Motive und Akteure

Der Schauplatz in *Ciclón* ist das ländliche, spärlich besiedelte Gebiet Kubas. Geographisch betrachtet sind es die östlichen Provinzen der Insel, die vom Sturm 1963 betroffen waren. Diese räumliche Bestimmung wird im Film durch das ästhetische Mittel des Inserts⁴⁹⁹, einer Abbildung der Landkarte der Insel mit einem animierten

⁴⁹⁹ Siehe Abb. 4 und Abb. 5 in Kap. 5.1.6.

Wirbelsturm, evident verdeutlicht.⁵⁰⁰ Die Totalen und Halbtotale in der ersten Sequenz, noch vor der konkreten geographischen Verortung, können als topographische Blicke gefasst werden. Die Weite der abgebildeten Landschaft und die einzelnen Elemente dieser – Äcker, Felder, Weidezäune, Pflanzen, Tiere, Plantagen, Fabriken, Industrieanlagen, Landstraßen und Brücken – geben Aufschluss über die Struktur der Region.⁵⁰¹ Die abgebildeten Personen, die sich in diesem landschaftlichen (Heimat-)Raum⁵⁰² verorten lassen, werden in der ersten Sequenz im Kontext von arbeitstechnischen Tätigkeiten im landwirtschaftlichen Bereich (Tierhaltung, Erntearbeit), im Bauwesen (Konstruktion von Infrastruktur) und in der Industrie (Textil- und Metallproduktion) gezeigt.⁵⁰³

Mit dem Einsetzen des tropischen Wirbelsturms als äußere unkontrollierbare Naturgewalt, verwandelt sich der ländliche Raum zum Ort der Katastrophe und des Ausnahmezustands. Er wird zum Schauplatz der Unterbrechung der Funktionsfähigkeit der Gesellschaft und des Verlustes von Besitztümern sowie tierischen und menschlichen Lebens.

Durch das Aussetzen des Normalzustandes werden zwei Akteursebenen im Film eröffnet. Es werden auf der einen Seite die Individuen, die der Katastrophe zum Opfer fallen, gezeigt. Sie sind im Kontext der Grunderfahrungen von Elend und Not zu sehen. Auf der anderen Seite werden die Helfer abgebildet. Sie sind Streitkräfte, medizinisches Personal oder auch zivile Helfer, die sich ambitioniert für die Rettung ihrer Mitmenschen einsetzen. Als politische Autoritäts- und Führungsfigur tritt Fidel Castro auf. Ihm kommt hier keine überdimensionale Rolle zu. Im Hinblick auf die gesamte Dauer des Films ist seine Zeit knapp bemessen.⁵⁰⁴ In den gezeigten Aufnahmen befindet er sich in Gesprächen mit militärischen Führungskräften. Die auf ihn

⁵⁰⁰ Vgl. TC: 02:52-02:54.

Vgl. TC: 02:56-02:57.

Vgl. TC: 04:51-04:57.

Vgl. TC: 07:07-07:11.

Vgl. TC: 07:11-07:18.

⁵⁰¹ Vgl. TC: 00:00-02:32.

⁵⁰² Álvarez greift hier eine Gegend auf, die primär mit Landwirtschaft und Tradition verbunden ist. In den 1960er Jahren wurden diese Regionen zum Schwerpunkt des Handlungsbedarfs der politischen Führung erklärt. Der geringe Lebensstandard, der dort angesiedelten Bevölkerung, sollte nach der Revolution gehoben werden (siehe Kap. 3.3).

⁵⁰³ Vgl. TC: 00:00-02:32.

⁵⁰⁴ Siehe Abb. 1 in Kap. 5.1.2.

Vgl. TC: 05:39-05:51.

Vgl. TC: 06:10-06:13.

Vgl. TC: 07:53-07:56.

Vgl. TC: 10:51-10:53.

Vgl. TC: 11:02-11:04.

Vgl. TC: 12:04-12:20.

folgenden Aufnahmen von Militärfahrzeugen, die sich in Bewegung setzen, signalisieren das staatlich organisierte Katastrophenmanagement.

Die abgebildeten Akteure werden dem Rezipienten im Film nicht mittels eines inneren Konflikts näher gebracht, sondern als Personen in einer Masse, die einem unkontrollierbaren Naturereignis, ausgesetzt sind. Personale Attribute und die Einmaligkeit der Personen treten zurück. Sie äußern sich nicht sprachlich, womit unmittelbare Gefühlsäußerungen oder sachliche Informationen zur Situation nicht prioritär erscheinen. Die Akteure bleiben namenlos und lassen sich vielmehr durch ihre sozialen Handlungen, ihre Physiognomie und Bekleidung – z.B. Militäruniformen, Sanitättermonturen, zivile Kleidung – beschreiben.

Die militärischen Einsatzfahrzeuge sowie die medizinischen und materiellen Hilfsleistungen können als Zeichen für die vom Staat gewährleistete Sicherheit und Wohlfahrt gewertet werden. Das von Che Guevara propagierte Bild des *Hombre Nuevo* (*Neuen Menschen*) wird mit der Darstellung der ambitionierten Helfer, im Kontext der Ideen von Altruismus und Solidarität für die nationale Gemeinschaft, visualisiert.

Betrachtet man die Akteure aus dramentheoretischer Perspektive – und sieht davon ab, dass es hier kein einzelnes Individuum als Helden gibt – so kann das Volk, sowohl die Betroffenen als auch die Helfer, als Protagonist gelten. In *Ciclón* muss die kubanische Bevölkerung im Kollektiv gegen den Sturm, als antagonistische, herausfordernde Kraft und dessen problematische Folgen auf nationalem Terrain kämpfen. Um nach der Katastrophe wieder zu Stärke zu gelangen und in geordnete Verhältnisse zurückzukehren, muss es Angst und Schrecken überwinden und sich dabei in Zusammenhalt und Selbstlosigkeit üben.

5.1.4 Kamera

In *Ciclón* wird die außerfilmische Wirklichkeit dem Rezipienten auf der Ebene der filmischen Realität in einem, für diese Zeit als typisch geltenden, Schwarzweiß-Stil vermittelt. Dabei weisen diese Schwarzweiß-Aufnahmen, besonders im Kontext der Bilder, die bei starker Witterung (Regen und Sturm) außen aufgenommen wurden, einen relativ geringen Hell-Dunkel-Kontrast auf, dafür aber ein hohes Maß an differierten Grautonwerten. Durch ihre Farblosigkeit und den oftmals geringen Kontrastumfang lassen die Aufnahmen einen seichten und trüb-grauen Eindruck zu. Dieser trägt den Konsequenzen des Ereignisses und vielleicht auch den damit einherge-

henden Gefühlszuständen der Bedrückung und Tristesse der Katastrophenopfer, in dieser Form – wenn auch nicht bewusst beabsichtigt – auf eine gewisse Weise Rechnung.



Abb. 2: Heli-Shot/Weite (Álvarez 1963)



Abb. 3: Aufsicht/Nahe (Álvarez 1963)

Die Kamera⁵⁰⁵ ist hier als dokumentierende Instanz im Katastrophengebiet zu fassen. Mal befindet sie sich in unmittelbarer Nähe auf Augenhöhe mit den Opfern und Helfern im Geschehen, ein anderes Mal befindet sie sich in großer Distanz zu den Ereignissen. Diese Aufnahmen sind nicht selten aus einem Helikopter oder Flugzeug (siehe Abb. 2). Die Bilder aus der Luft, die oftmals Totale und Weite Einstellungen sind, ermöglichen einen Blick auf das Ausmaß der Katastrophe. Sie machen die Relation Natur-Mensch deutlich. Die Natur wirkt übermächtig. Die Aufnahmen suggerieren dem Rezipienten eine privilegierte Sicht auf das Katastrophengebiet (siehe Abb. 2).⁵⁰⁶ Hierbei wird oftmals ein Moment von Ruhe und Souveränität gegenüber den diffizilen Verhältnissen am Boden eröffnet.

Die Kamera verliert aber auch immer wieder die Distanz zu den aufzunehmenden Subjekten. Sie lässt in Nahaufnahmen oftmals die schmerzlichen Konsequenzen der Katastrophe in den Gesichtsausdrücken von Frauen, Männern und Kindern – bei der Verarztung, dem Krankentransport, auf der Flucht, etc. – deutlich werden.⁵⁰⁷ Auch

⁵⁰⁵ Gedreht wurden die Bilder mit einer 35-mm-Kamera.

Vgl. Ciclón. Ficha técnica. *Antología de Santiago Álvarez. Vol. 1.* Santiago Álvarez. La Habana Cuba: ICAIC 2008.

⁵⁰⁶ Vgl. TC: 8:57-09:06.

⁵⁰⁷ Vgl. TC: 03:53-03:57.

Vgl. TC: 12:08-12:13.

Vgl. TC: 12:35-12:38.

Vgl. TC: 12:50-12:54.

Vgl. TC: 16:49-16:51.

mit dem Tod wird hier nicht verhalten umgegangen. Leblose Tier- und Menschenkörper werden schonungslos, prosaisch aufgezeichnet.⁵⁰⁸

Generell scheinen die abgebildeten Menschen im Film tendenziell mit sich selbst und der drastisch-existenziellen Situation konfrontiert zu sein. Es wirkt so, als würde die Anwesenheit einer Kamera ihre Handlungen kaum beeinflussen. Sie agieren offensichtlich in ihrer eigenen Welt, während die Kamera daran Anteil nimmt. Es gibt dennoch immer wieder Einstellungen, in denen die Apparatur von Akteuren durch einen Blick thematisiert wird. Die Illusion einer unbemerkten Beobachtung wird durchbrochen. Diese Augenblicke können flüchtig oder ebenso von stärkerer Intensität sein.⁵⁰⁹ So eine intensive Wirkung wird beispielsweise am Ende der vierten Minute in einer sehr kurzen, nahen Einstellung erreicht. Ein Mädchen flüchtet durchs Weideland (siehe Abb. 3). Sie ist in der Einstellung bereits mittig im Bild und mit ihrem Oberkörper zur Kamera gedreht. Ihre Haare wehen im Wind. Mit ihrem schmerzverzerrten Gesicht blickt sie in die Kamera. Ein lautloser Schrei wird wahrnehmbar. Es scheint als schreie sie durch das Bild hindurch, dem Rezipienten direkt ins Gesicht. In Folge dreht sie der Kamera den Rücken zu und geht weiter. Das Mädchen tritt hier als Einzelgestalt aus dem unscharfen Weidelandshintergrund hervor. Sie erlangt mit ihrer Emotion einen hohen – wenn auch durch die Länge der Einstellung mit 2 Sekunden – im Hinblick auf den ganzen Film einen sehr kurzen Aufmerksamkeitswert.⁵¹⁰

Generell sind die meisten Einstellungen in *Ciclón* durch eine hohe Menge an Bildinformationen geprägt, was es oftmals für den Rezipienten schwierig macht, alles im Bild zu erfassen. Ferner gehen Details durch die vielen in Bewegung gesetzten Elemente im Bild und durch die Kürze der Einstellungen oftmals in einem diffusen Meer von Mustern und Formen verloren.

Im Hinblick auf die Bildkomposition scheinen die Bilder aus dem Katastropheneinsatz vordergründig durch die nicht in Gänze voraussehbaren Aktionen der Akteure geprägt zu sein. Oftmals sind viele Personen im Kontext von gruppendynamischen Prozessen im Bild wahrnehmbar. Die spontanen Bewegungen der Akteure erzeugen

⁵⁰⁸ Vgl. TC: 06:57-07:07.

Vgl. TC: 15:49-16:16.

Vgl. TC: 17:39-17:41.

⁵⁰⁹ Vgl. TC: 16:49-16:54.

Vgl. TC: 17:49-17:58.

Vgl. TC: 18:25-18:34.

Vgl. TC: 19:49-19:50.

⁵¹⁰ Vgl. TC: 04:57-04:59.

eine Verlagerung visueller Spannungsschwerpunkte. Die Aufruhr im Bild, die im Hauptteil des Films vor allem durch agile Bewegungen – wie z.B. durchs Wasser flüchtende Menschen, fahrende Hilfs-Lkws, das Verladen von Hilfsgütern, reißende Flüsse, schwankende Palmen⁵¹¹ – erzeugt wird, wird durch die bewegungsbetonte Kameraführung weiter intensiviert.

Gerade Schwenks werden im Rahmen der Flucht und der Hilfsmaßnahmen immer wieder eingesetzt. So unterstreicht der Schwenk beispielsweise beim Vorbeifahren der Militärfahrzeuge auf der Straße die Rasanz der Einsatzfahrzeuge⁵¹² oder er lässt die Ausdauer, der durch das Wasser watenden, flüchtenden Menschen deutlich werden. Die Kamera folgt beispielsweise einem Jungen, der einen älteren Mann an der Hand durchs Wasser führt. Der Schwenk verdeutlicht, dass noch keine Hilfe in der Nähe erscheint.⁵¹³

Architektonische Elemente im Bild sind oftmals die eigentlich starren Komponenten im Kompositionsarrangement. Sehr selten erscheinen gänzlich unbewegte Motive im Bild. Und wenn dies der Fall ist, so wird oftmals eine Kamerabewegung zur Dynamisierung eingesetzt.⁵¹⁴

5.1.5 Auditive Ebene

Auf der auditiven Ebene wird auf eine direkte Adressierung des Rezipienten, in Form einer Begrüßung durch einen Moderator, verzichtet. Auch ein seriöser Kommentar aus dem Off ist nicht vorhanden. Es fehlt eine evidente sprachliche Erzählinstanz. Es werden keine präzisen Informationen über das Ankunftsdatum des Sturms, die Sturmstärke oder die Opferzahlen verlautbart. Eine Form der Authentifizierung des Ereignisses anhand einer Subjektivierung und Emotionalisierung mittels einer direkten sprachlichen Äußerung über das persönliche Erleben der Katastrophe eines Beteiligten, in Form eines Interviews, gibt es nicht. Ebenso wenig kommen Expertenmeinungen, die eine Einschätzung zur Situation liefern und die Kontextbedingungen

⁵¹¹ Vgl. TC: 02:39-02:50.

Vgl. TC: 02:57-03:04.

Vgl. TC: 03:32-03:43.

Vgl. TC: 04:23-04:26.

⁵¹² Vgl. TC: 05:57-06:05.

⁵¹³ Vgl. TC: 09:52-10:06.

⁵¹⁴ Vgl. TC: 01:22-01:25.

Vgl. TC: 01:48-01:50.

des Ereignisses erschließen, zum Einsatz. Eine Problematisierung oder Hinterfragung, wie die Rettungsaktion unter Castro verlief, wird hier nicht angestrebt.

Die Soundebene ist durch Geräusche und Musik geprägt. Dabei wirken die Töne und Geräusche durch ihren punktuellen Einsatz, im Verhältnis zum allgemeinen, alltäglichen Geräuschaufkommen der außerfilmischen Realität, stark reduziert. Álvarez konzentriert sich auf einzelne stereotype Elemente wie z.B. Tier-, Maschinen- oder auch Hubschraubergeräusche⁵¹⁵. Sie leisten einen Widererkennungswert für den Rezipienten. Die antagonistische Kraft des Zyklons wird hier beispielsweise mit dumpfen Tönen und einem Sturmgeräusch eingeleitet. Diese Tonelemente signalisieren in erster Linie Bedrohung und Gefahr.

Die Musik für den Film lieferte der Musiker Juan Blanco^{516, 517}. Sie ist im Film fast dreizehn Minuten wahrnehmbar. Musik hat im filmischen Text vor allem die Funktion der Intensivierung der visuellen Ebene. Es werden durch die Musik verschiedene emotionale Bereiche, wie z.B. Freude, Trauer, aber auch Macht, zum Ausdruck gebracht. Dabei werden evidente musikalische Leitmotive etabliert. Die helle, freundliche Gitarrenmusik in Dur zu Beginn des Films konstituiert beispielsweise mit den Bildern aus dem ländlichen Gebiet, die Idee einer heilen, fröhlichen Welt.⁵¹⁸ Alles erscheint vital und agil. Im späteren zeitlichen Verlauf wird ähnlich freundliche Gitarrenmusik wie zu Beginn eingesetzt und mit den Bildern staatlicher Hilfsleistungen und medizinischer Versorgung verbunden.⁵¹⁹

Die montierte Marschmusik, die durch eine Intervall-Annäherung, eine immer unruhigere, regsamere Stimmung entstehen lässt, erzeugt im Kontext der Evakuierungsmaßnahmen besondere Dramatik. Durch ihre Zielstrebigkeit und ihr Volumen repräsentiert sie hier Macht. Es sind häufig tiefe Töne unterschiedlicher Instrumente, wie z.B. Klavier, Trompete, Orgel, wahrnehmbar. Sie erzeugen eine ernste Stimmung.

⁵¹⁵ Vgl. TC: 00:32-00:46.

Vgl. TC: 01:25-01:47.

Vgl. TC: 08:21-09:26.

⁵¹⁶ Juan Blanco steuerte bereits die Musik zum vorrevolutionären Film *El Mégano* bei.

Vgl. Chanan. 2004. S. 125.

Siehe auch Kap. 4.1.3

⁵¹⁷ Vgl. Ciclón. Ficha técnica. *Antología de Santiago Álvarez. Vol. 1*. Santiago Alvarez. La Habana Cuba: ICAIC 2008.

⁵¹⁸ Vgl. TC: 00:14-01:25.

Vgl. TC: 01:48-02:12.

⁵¹⁹ Vgl. TC: 03:53-04:04.

Vgl. TC: 14:29-15:01.

Vgl. TC: 16:26-16:51.

Álvarez setzt mit den differenten, alternierenden Musikstücken und deren Anordnung immer wieder einen Kontrapunkt. Die musikalische Komposition weist immer wieder Momente der Anspannung und Entspannung auf. Der Auf- und Abbau von Erregung wird hier konzipiert.

5.1.6 Montage

In *Ciclón* werden die Bilder des Ereignisses der Naturkatastrophe nicht zu einer kurzen Meldung mit einem Voice-Over verdichtet, so wie es für die Form der konventionellen, sprich seriell strukturierten Wochenschau, typisch ist. Vielmehr wird das Ereignis hier in einer unüblichen Länge (fast 22 min.) für eine Wochenschau behandelt. Álvarez trägt mit *Ciclón* dem Konzept der Monothematik Rechnung.

Anstatt das genuine Ereignis mit den „vier Großen W's: Was, Wer, Wann, Wo“⁵²⁰ auf eine komprimierte Kurznachricht zu bringen, nimmt Álvarez anstelle einer Verdichtung und präzisierenden Explikation der Ereignisse eine Ausdehnung vor. Durch die Selektion der Bilder und die Wahl der akustischen Elemente, ebenso die Art und Weise wie das auditive und visuelle Material miteinander verknüpft ist, wird in *Ciclón* nicht das Ziel verfolgt, eine Ambivalenz in der aufgegriffenen Thematik im Film zu eröffnen. Álvarez setzt bei der Darstellung der Nachricht auf eine *documentalurgía* (dokumentarische Dramaturgie).⁵²¹

Auf der makrostrukturellen Ebene betrachtet kann *Ciclón* als Film mit einem einfachen 3-Akt-Aufbau gefasst werden. Dieser lässt sich wie folgt beschreiben: Die Ausgangssituation bildet das Kuba vor der Zeit des Zyklon (1). Darauf folgt die Zeit des Sturms, der das transformierende, außeralltägliche und dramatische Ereignis für die Bevölkerung auf der Insel darstellt (2). Und schließlich wird die Situation nach Abzug des Sturms, geschildert. Die Zeit, in der die Gesellschaft versucht, ihr Gleichgewicht wieder zu erlangen (3).

Álvarez bleibt bei *Ciclón* in einer einfachen Erzählstruktur basierend auf einer chronologischen Reihenfolge „nach dem kausal-logischen Ursache-Wirkung-Prinzip“⁵²². Die aneinandergereihten Erzählsegmente werden vor allem durch tonale Markierungen voneinander abgegrenzt. Die Musik verschmilzt mit den Bildern oftmals zu dra-

⁵²⁰ Reumann, Kurt: „Journalistische Darstellungsformen“. In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Winfried Schulz/Jürgen Wilke (Hrsg.): *Fischer Lexikon Publizistik: Massenkommunikation*. 5. aktualisierte, vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 2009. S. 129-168. Hier: S. 131.

⁵²¹ Vgl. Labaki. 1994. S. 44.

⁵²² Mikos. 2008. S. 129.

matischen Einheiten. Der Schnitt steht hier aber nicht vordergründig in der Funktion, zwischen zwei Bildern den Eindruck von Kontinuität zu bewahren, so dass der Bildwechsel tendenziell unsichtbar bleibt. Vielmehr verbindet Álvarez Bilder differenter Personen und Objekte. Die thematisch zusammengestellten Bildabfolgen entfalten hier gemeinsam mit der Musik die Idee eines Sujets. Die einzelnen Sequenzen bilden auf der mikrostrukturellen Ebene einzelne Themenpakete bzw. Erzählsegmente (z.B. „die Heile Welt“, „die Zerstörung“ und „die Flucht“, „die Hilfe“ und „der Tod“, etc.). Im Hinblick auf die Makrostruktur konstruiert er durch ihre Anordnung eine größere Idee. Denn betrachtet man Álvarez vor dem Hintergrund seiner ideologischen Ideen, so nutzt er das Ereignis der Naturkatastrophe um mit dem vorhandenen dokumentarischen Material ein positives Bild der staatlichen Politik zu zeichnen.

Hierbei ist er besonders um den Einsatz außersprachlicher Zeichen, wie z.B. Musik und einfacher, verständlicher Bilder, bemüht.

Die erzählerische Eröffnung bildet die Inszenierung des sozialistischen Alltags. Die Musik erzeugt hier eine angenehme Atmosphäre. Bilder aus dem ländlichen Raum zeigen arbeitende Menschen im Bauwesen, auf dem Feld, der Plantage, in Fabriken und Tiere auf dem Bauernhof bei Sonnenschein. Auf der visuellen Ebene etablieren die intakten Maschinen in der Fabrik im Zusammenspiel mit der auditiven Ebene, durch den gezielten Einsatz von Geräuschen, den Anschein einer betriebsamen Produktion. Die Bilder von gefüllten Kartoffelsäcken, freilaufenden Tieren auf dem Bauernhof bei Sonnenschein in Kombination mit fröhlicher, heller Gitarrenmusik evozieren den Eindruck eines Idylls und einer ertragreichen Ernte. Vitalität und eine lebensbejahende Äußerung werden hier spürbar gemacht. Im weiteren Verlauf sind die im sozialistischen Kontext gebrauchten Begriffe der Solidarität und des Kollektiven (z.B. das Sortieren und Ausgeben von Hilfslieferungen im Team, der Wiederaufbau der zerstörten Infrastruktur etc.) immer wieder visualisiert. Die Verlässlichkeit des Staates wird hier aufgezeigt. Auf den Schock und die Traumatisierung durch die Katastrophe folgt in Álvarez Erzählung der Mut und die Hoffnung.

In Kombination mit der Musik entlässt er den Rezipienten am Ende des Films mit einem leisen Optimismus und einem verhaltenen Heroismus.

Denn Frauen und Kinder gelten als besonders schutzbedürftige Bestandteile von Gesellschaften. In der letzten Einstellung montiert er eine Frau mit erhobenen Kinn, die mit einem Kind auf dem Arm, in einer Profilansicht, anmutig und zielstrebig voranschreitet. Während die Musik ihren Gang leise trägt, schaut das Kind misstrauisch

in die Kamera. Der Blick des Kindes, der vermutlich der Apparatur und dessen Operateur gilt, lässt kindlich, natürlichen Argwohn sichtbar werden. Dominierender scheinen jedoch die Körperhaltung und der Vorwärtsgang der Frau, dem die Kamera folgt. Er signalisiert eine bestimmte Gefasst- und Entschlossenheit. Álvarez kehrt hier am Ende nach einer ausgiebigen Betrachtung der Katastrophe zu einer lebensbejahenden Veräußerung zurück. Diese ist jedoch verhaltener als zu Beginn.

Neben den dokumentarischen Bildern ist Álvarez Film in der Postproduktion vor allem durch eine Erweiterung des dokumentarischen Materials gekennzeichnet.

Beispielsweise setzt er wiederholt Tricktechnik ein. Die insertierte Landkarte mit dem animierten Sturm steht im Kontext der Informationsvergabe und dient als verdeutlichendes graphisches Mittel. Sie zeigt die Landesgrenzen des kubanischen Inselstaates auf und gibt Auskunft über den Verlauf des Sturms. Die Landkarte ist, gemeinsam mit dem animierten Sturm, ein Mittel zur Darstellung von Kontinuität und zeigt das Vergehen von Zeit auf. Auf der anderen Seite ist sie als dramatischer Effekt eingesetzt. Sie unterliegt nach ihrem wiederholten Einsatz im filmischen Text einer graphischen Veränderung. Bei der letzten Einblendung ist der abgebildete südliche Inselteil, nach Abzug des animierten Sturms, durch starke Risse geprägt. Hiermit wird die tiefgreifende Zerstörung, die der Sturm in dieser Region zurücklässt (siehe Abb. 4 und Abb. 5), visualisiert.



Abb. 4: Animation zu Beginn (Alvarez 1963)



Abb. 5: Animation am Ende (Alvarez 1963)

Generell scheint der filmische Text im Hauptteil durch Pleonasmen⁵²³ geprägt. Álvarez setzt auf eine Wiederholung von ähnlichen Bildern. Auf der Ebene des Signifikanten sind die Bilder heterogen. Auf der semantischen Ebene bleiben sie nahezu

⁵²³ Der Begriff stammt aus dem Feld der Rhetorik und beschreibt eine Häufung strukturell heterogener Terme, die aber sinnverwandt sind.
Vgl. Borstnar et al. 2008. S. 60.

gleich. Sie spiegeln oftmals Gefühle und Zustände wie Angst, Schmerz, Schock, Trauer und im späteren Verlauf Hoffnung wieder.

Durch den dramaturgischen Aufbau und den Einsatz der ästhetischen Gestaltungsmittel, wie z.B. Musik und visuelle Effekte, erzielt Álvarez eine wirkungsvolle Repräsentation der originären Nachricht. Dies wird beispielsweise durch den Wechsel zwischen der Inszenierung der heilen Welt zum außeralltäglichen Ereignis, der Ankunft des Sturms, deutlich. Mit der Aneinanderreihung eines *freeze frame*-Effekts⁵²⁴ evoziert Álvarez am Ende der „heilen Welt“- Sequenz ein retardierendes Moment. Er signalisiert das Anhalten der alltäglichen Ordnung und verzögert den Umschwung auf der visuellen Ebene, in dem er sechs aufeinander folgende, heterogene bewegte Filmbilder in einem Rhythmus anhält. Auf der auditiven Ebene setzt die Musik aus und ein dumpfer Ton setzt langsam ein. Die Einblendung und die graphische Gestaltung des Titels⁵²⁵ *Ciclón*, der hart ins Bild kommt und immer großflächiger wird sowie der dazu parallel laufende dumpfe Ton, sind als dramatische Effekte gesetzt. Sie leiten in die Sturmsequenz über. Dabei werden im Kontext des Zusammenspiels von Bild- und Tonebene oftmals Irritationen erzeugt. Auf der visuellen Ebene wird in einer Nahaufnahme beispielsweise eine schreiende Frau in der Nahaufnahme gezeigt, dennoch wird für den Rezipienten keine „akustische Nahaufnahme“ wahrnehmbar. Es wird hier im Kontext des Films deutlich, dass der atmosphärische Ton kein Element ist, das einfach natürlich gegeben ist, sondern einem Prozess der Selektion unterliegt.

5.1.7 Rezeption

Auf Filmfestivals in Deutschland, Australien, England und auch Indien fand *Ciclón* nach seinem Erscheinen Aufmerksamkeit und wurde mit Preisen ausgezeichnet.⁵²⁶

Im deutschsprachigen Raum wurde er 1964 im Rahmen der *VII. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche* in Leipzig im Wettbewerb gezeigt und gewann die *Goldene Taube*. Die Begründung der Jury für die Vergabe des Preises lautet: Der

⁵²⁴ Gemeint ist hier das Anhalten, sprich das „Einfrieren“, eines bewegten Einzelbildes.

⁵²⁵ Hier kommt eine Akzidenz-Schrift zum Tragen. Die typographische Gestaltung der hier gewählten Schrift erzeugt durch die übertriebene Ausformung der Buchstaben sowie den geringen Buchstabenabstand eine besondere Eindringlichkeit. Das Fehlen einer Schriftgrundlinie evoziert ein unruhiges Schriftbild.

⁵²⁶ Vgl. Chanan, Michael: „Annotated Filmography“. In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. London: British Film Institute 1980. S. 31-71. Hier: S. 32.

Film sei „ein klassisches Beispiel dafür, wie ein höchst dramatischer Stoff in einfacher Weise, ohne Kommentar, mit sparsamer Musik in spannenden Bildern spricht.“⁵²⁷ Ein Jahr später, 1965, wurde der Film auf den *XI. Westdeutschen Kurzfilmtagen* in Oberhausen gezeigt, erhielt dort aber keinen Preis. In der deutschen Presselandschaft wird *Ciclón* 1964 nach dem Leipziger Festival beispielsweise als „streng-sachliche erschütternde Reportage“⁵²⁸ charakterisiert. In einem entsprechenden Berichtsheft des Oberhausener Filmfestivals, in dem selektierte nationale und internationale Pressestimmen zum kubanischen Länderprogramm zusammengetragen wurden, werden unterschiedliche Meinungen deutlich. In der niederländischen Filmzeitschrift *Critisch Film Forum* wird der Film 1965 als „schöne derbe Arbeit (...) in Form eines hervorragenden Katastrophenberichtes“⁵²⁹ gelobt und in der Ost-Berliner Zeitung *Film Spiegel* als „Höhepunkt ergreifender sachlicher Berichterstattung“⁵³⁰ beschrieben. In der Zeitschrift *Filmkritik* wird die „geschickte[n] und rhythmisch gut durchdachte[n] Szenenbildung“⁵³¹ hervorgehoben, während Michel Perez in der französischen Zeitung *Combat* den Film in Relation zu den anderen gezeigten Dokumentarfilmen auf dem Festival als das Optimum betrachtet.⁵³² *Ciclón* weise Elemente auf, die andere Filme vermissen ließen: „Schnelligkeit, Beredsamkeit ohne Schwatzhaftigkeit, lyrische Stimmung, der Sinn für eine enge Berührung mit der provozierten Realität.“⁵³³

Insgesamt lassen die Pressekritiken aus den Jahren 1964 und 1965 der deutschen Festivals in ihren unterschiedlichen Stilfärbungen einen positiven Eindruck auf den Film zu. Es werden hier vor allem Aussagen getroffen, die den Film zu klassifizieren versuchen. Er wird tendenziell mit verschiedenen positiv besetzten Adjektiven beschrieben. Allerdings ist es höchst fragwürdig, ob der Film als „streng-sachlich“ zu bezeichnen ist. Es ist auch zweifelhaft, ob von einem sparsamen Einsatz der Musik gesprochen werden kann. Denn mit einer Verwendung von fast dreizehn Minuten Musik auf der auditiven Ebene, ist knapp über die Hälfte der Zeit des Films mit Musik unterlegt. Dabei füllt dieses ästhetische Gestaltungsmittel vor allem eine affektive

⁵²⁷ „Begründung der Jury zur Vergabe der Goldenen Taube an *Ciclón*“. Leipzig VII. Internationale Dokumentar- und Kurzfilmwoche 14.-22.11.1964. Originaldokument.

⁵²⁸ Knietsch, Horst: „Zorn, Lachen, Tränen der Zeit. Gedanken zur VII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche“. In: *Neues Deutschland*. Republik-Ausgabe. 02.12.1964. S. o. A.

⁵²⁹ „Pressestimmen zum kubanischen Länderprogramm“. In: *XI. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen „Wege zum Nachbarn“*. Bericht 1965. Herausgegeben im Auftrag der Stadt Oberhausen und Hilmar Hoffmann. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1965. S. 131-132. Hier S. 132.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd. S. 131.

⁵³² Vgl. Ebd. S. 132.

⁵³³ Ebd.

und intensivierende Rolle aus. Darüber hinaus wird auf einen die Fakten erläuternden, sachlichen Kommentar, verzichtet. Wenn das Wort „sachlich“ in der Bedeutung von emotionslos, nüchtern und objektiv begriffen wird, ist diese Charakterisierung des Films vor allem im Hinblick auf die Gestaltung der auditiven Ebene nur schwer nachvollziehbar. Auch Álvarez ideologischer Hintergrund sollte nicht unbeachtet gelassen werden. Sein Film ist vor allem als Agitation zu begreifen. Besonders das Ansehen von Álvarez Filmen in der DDR, das ihm über Jahre zugestanden wurde, muss auch im Kontext der Solidarität der sozialistischen Länder gedacht werden.

Michael Chanan betrachtet *Ciclón* in seiner Monographie *Santiago Álvarez 1980* als Exempel dafür, inwieweit sich die Wochenschau formal unter Álvarez innerhalb weniger Jahre von der konventionellen Wochenschaustruktur entfernt hat. Chanan betont die klare narrative Linie des Films und die Art und Weise der Äußerung des politischen Standpunkts, die sich im Film äußere. Als zentrales Symbol des Films betrachtet er den Helikopter, dessen Rotorenblätter sich in die gleiche Richtung drehen wie der animierte Wirbelsturm in der Graphik. Folglich werde der Helikopter durch die Montage ein Symbol der Kontrolle des Sozialismus über die Gewalten der Natur als Antwort auf die Naturkatastrophe.⁵³⁴

⁵³⁴ Vgl. Chanan. In: *Santiago Álvarez*. 1980. S. 32.

5.2 *P.M.* (1961, Regie: Sába Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal)

5.2.1 Titel und thematischer Zuschnitt

P.M. (spanisches Vollwort: *Pasado Meridiano*) produzierten Sába Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal in den Jahren 1960 und 1961. Schon der Titel des 13-minütigen Schwarzweiß-Films gibt einen ersten Hinweis auf die Thematik. In der 12-Stundenzählung ist der Abkürzung *P.M.* (lat. *post meridiem*) die Bedeutung „nach Mittag“ nahe zu legen, während *A.M.* (lat. *ante meridiem*) „vor Mittag“ meint. Damit deutet der Titel einen zeitlichen Rahmen des Films an, wird aber durch die fehlende konkrete Uhrzeit vor der Abreviatur und der Abwesenheit eines expliziten Datums nicht weiter zeitlich bestimmt. *P.M.* widmet sich innerhalb dieses zeitlichen Rahmens dem Phänomen der Nacht, der Dunkelheit und des Kunstlichts. Leal und Infantes dokumentarische Beobachtungen sind auf den großstädtischen Raum der kubanischen Hauptstadt und das dortige Nachtleben beschränkt.

5.2.2 Inhalt und strukturaler Aufbau

Jiménez Leal und Cabrera Infante nähern sich dem Sujet der Nacht und den Orten der Zerstreuung in Form einer Exkursion in und durch den nächtlichen urbanen Raum. Der Kurzfilm eröffnet Einsichten in das nächtliche Treiben in den Straßen und den Bars in der karibischen Metropole Anfang der 1960er Jahre. Dabei bleibt der Film, im Hinblick auf die makrostrukturelle Ebene, ereignisarm. Es wird keine fortschreitende Handlung mit gleichbleibenden Akteuren und einem transformierenden Ereignis im Kontext einer klassischen Drei-Akt-Struktur etabliert. Vielmehr werden Vorgänge, Zustände, Rhythmen und Atmosphären im nächtlichen urbanen Raum spürbar gemacht.

Um den Inhalt und den Aufbau des Films nachvollziehbar zu machen, soll zunächst die nachfolgende Graphik die Abfolge und zeitliche Struktur der Vorgangsbeobachtungen, vor allem aber das Konstrukt der nächtlichen Reise, visuell verdeutlichen. Anstelle einer Sequenzgraphik werden in der nachfolgenden Darstellung⁵³⁵ die Orte markiert, die nacheinander im Film etabliert werden.

⁵³⁵ Für diese Art der Visualisierung wurde sich bewusst entschieden, da von einzelnen Sequenzen im Sinne Wulffs in *P.M.* nicht gesprochen werden kann. *P.M.* lässt sicher eher als eine Aneinanderreihung einzelner Szenen, sprich „eine Reihe von Handlungen, die zeitlich und/oder räumlich kontinuier-

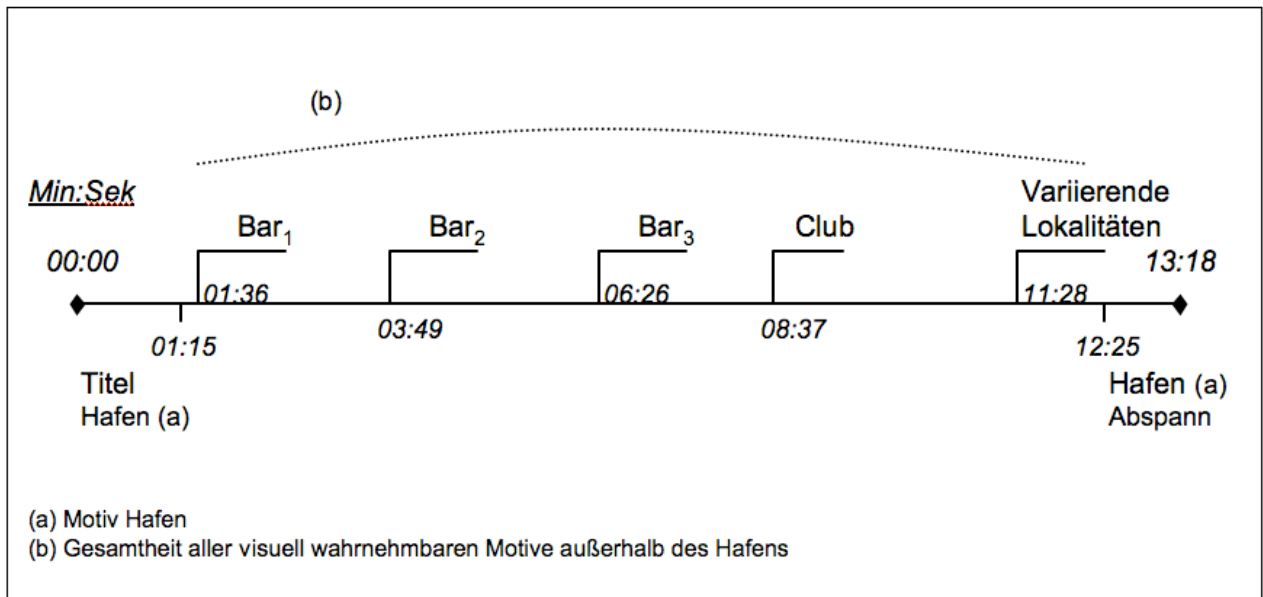


Abb. 6: Strukturaler Aufbau von *P.M.* (Eigene Graphik der Verfasserin)

Den Anfangs- und Endpunkt in *P.M.* bildet das Motiv des Hafens (a + a). Mit den Bildern des Ankommens eines Schiffes zu Beginn und der Abfahrt desselben am Ende, wird der Rezipient mit diesem Transportmittel in die zentralen Handlungsräume (b) ein- und ausgeleitet. Die Bilder ermöglichen einen Eindruck von der großräumlichen Lage des Handlungsraums bevor im Folgenden kleinräumlicheren Strukturen betrachtet werden.

Damit wird eine Art Rahmenstruktur des Films gebildet. An Land werden zunächst Aufnahmen der Hafenlokalität gezeigt. Es folgen Straßenansichten. Diese zeigen erleuchtete Ladenlokale und geben erste Einblicke in die nächtliche Betriebsamkeit der Stadt. Schließlich folgen Bilder von Innenräumen verschiedener Lokalitäten (z.B. Bar₁, Bar₂, Bar₃, Club). Es schließen zwischen den längeren Aufenthalten immer wieder kurze Einstellungen von der Straße oder anderen nächtlichen Plätzen an. Einige von ihnen sind nicht immer klar zuordnen.

lich zusammenhängen und meist als Folge von Einstellungen realisiert sind“ fassen. Da hier nicht jede einzelne autonome Einstellung beschrieben werden kann, sind die Orte markiert, denen im Film ein größerer zeitlicher Rahmen zugestanden wird.

Vgl. Wulff, Hans J.: „Sequenz“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 637-639. Hier: S. 638.

5.2.3 Licht und Dunkelheit

In *P.M.* beschränkt sich die dokumentarische Inszenierung auf der visuellen Ebene zunächst auf die Wahl des Aufnahmezeitpunktes und der Länge, der Nutzung des verfügbaren Lichts sowie den Überlegungen zu den Aufnahmestandorten und der Bildkomposition mittels der Kamera. Als Aufnahmezeitpunkt wurde der Abend bzw. die Nacht gewählt. Leal und Infante führen den Rezipienten mit einer totalen Einstellung in den durch Dunkelheit geprägten Handlungsraum ein.⁵³⁶ Die Schwärze der Nacht macht die nächtliche Atmosphäre spürbar. In Kombination mit den expressiven Lichtformationen der Hafenlandschaft wird der Eindruck von visueller Härte erzeugt. Die Filmemacher verwendeten bei ihren Aufnahmen neben den vorhandenen städtischen Alltagslichtern kein zusätzliches Licht.⁵³⁷ Die Art und Intensität der Beleuchtung ist durch die im öffentlichen und halböffentlichen Raum installierten, künstlichen Lichtquellen in Gestalt von Schiffslampen, Hafenleuchten, Straßenlaternen, Leuchtröhren oder Bühnenscheinwerfern, bestimmt.

Es sind die profanen Kunstlichter der Großstadt, die hier die Wahrnehmung der ikonischen Repräsentation von Zeichen der außerfilmischen Realität ermöglichen.



Abb. 7: *Starke Hell-Dunkelkontraste I*
(Leal/Infante 1961)



Abb. 8: *Starke Hell-Dunkelkontraste II*
(Leal/Infante 1961)

Die illuminierten Innenräume stehen oftmals im Kontrast zu den, durch geringe Lichtquantität geprägten, Außenaufnahmen. Der hohe dunkle Bildanteil erzeugt oftmals einen sehr kraftvollen und gleichzeitig flächigen Eindruck. Details von Objekten und

⁵³⁶ Vgl. 00:03-00:44.

⁵³⁷ Vgl. Cruz, Juan: „Cuando el comandante mandó parar“. In: *El País*, 03.03.2011.

URL: http://www.elpais.com/articulo/cultura/comandante/mando/parar/elpepicul/20110303elpepicul_1/Tes [05.06.2011].

Subjekten sowie räumliche Texturen sind häufig nicht vollständig erkennbar. Sie bleiben oftmals ohne Zeichnung. Es entsteht der Eindruck einer Motivreduzierung. Besonderes visuelles Gewicht kommt in dieser Schwarzweiß-Ästhetik hellen Subjekten und Objekten sowie chemischen Stoffgemischen zu. Beispielsweise treten weiße Kleidungsstücke (siehe Abb. 7) sowie helle Haut- und Haarfarben oder auch Zigarettenrauch besonders hervor.

Lichtquellen sind in *P.M.* nicht nur unsichtbar, sondern werden auch selbst zum Aufnahmeobjekt und werden damit zum Thema innerhalb des Bildes. Dabei treten sie in unterschiedlicher Gestalt und Funktion auf. In der außerfilmischen Wirklichkeit dienen sie unter anderem als Orientierungs-, Sicherheits-, Bühnen- oder Werbelichter. Auf der Ebene der filmischen Realität werden sie Teil der Bildkomposition und schaffen vor allem Formkontraste. Abbildung 8 ist ein Beispiel hierfür. Sie zeigt eine Situation im Nachtclub *Rumba Chori*. Die gleißend-helle, verzogene Kreisform am linken oberen Bildrand sticht aus der Dunkelheit hervor. Sie liegt auf einer imaginären optisch abfallenden Achse zum Musiker am rechten unteren Bildrand. Das Bühnenfrontlicht modelliert den Oberkörper des Musikers aus der flach wirkenden Hintergrundebene hervor. Dabei steht die geschlossene Kreisform im Kontrast zum unregelmäßigen männlichen Oberkörper. Das gerichtete Licht hebt ihn im Bild bei seiner Bühnen-Performance hervor. Neben diesem Formkontrast wird eine Raumverweigerung durch die Dunkelheit erreicht.

Generell lässt der starke Hell-Dunkel- und Formkontrast in *P.M.* oftmals den Eindruck von visueller Härte und Expressivität zu.

5.2.4 Motive und Akteure

Dunkelheit im öffentlichen Raum ist oftmals mit Gefahr, Gewalt und/oder Verbrechen konnotiert. Heimische Innenräume hingegen können im Gegensatz dazu als Orte der Sicherheit gedacht werden. In *P.M.* sind keine Privaträume von einzelnen Individuen zu sehen, die Aufschluss über individuelle Wohnformen und/oder familiäre Verhältnisse geben. Sie bleiben unsichtbar. Der Fokus liegt auf den öffentlichen (Straßen, Hafen) und halböffentlichen Räumen (Bars, Lokale, dem Club, Nachtcafés) der Stadt. Die Establishing-Shots zu Beginn des Films zeigen einen Hafen. Dieser ist hier nicht als exorbitanter Industriehafen und Warenumsschlagplatz, als Symbol eines florierenden Außenhandelssektors, erkennbar, sondern wird als Ort des gemächli-

chen, städtischen Personentransports im Kontext freizeitlicher Nachtaktivitäten etabliert.

Knapp dreiviertel der Zeit des 13-minütigen Films widmet sich dem Treiben in Bars und Lokalen. Hiermit wird ein deutlicher Betrachtungsschwerpunkt gesetzt. In den nacheinander etablierten Innenräumen bekommt der Rezipient eine Wiederkehr von Ähnlichem zu sehen. Tendenziell sind in *P.M.* die nächtlichen Lokalitäten mit positiver Stimmung besetzt. Sie sind zu atmosphärischen Erlebnisräumen aufgeladen. Die abgebildeten Personen treten oftmals in Form menschlicher Konglomerate auf. Die Akteure gehen unterschiedlichsten Tätigkeiten nach: Sie betreiben Konversation, rauchen, trinken, pflegen das Amüsement, tanzen, beobachten, treten in den Raum, verweilen und treten aus. Auch arbeitstechnische Tätigkeiten, die mit dem Nachtleben verbunden sind, werden abgebildet: Barmänner beim Ausschenken, Imbissstandverkäufer beim Anrichten von Essen und Musiker an ihren Instrumenten.⁵³⁸ In *P.M.* gibt es keinen sozialen Akteur, der über den Film die Rolle eines Protagonisten einnimmt.

Es wird kein moralisches Dilemma etabliert, in dem sich einer der Charaktere befindet. Das Individuum mit seinen spezifischen Charaktereigenschaften, seinen Problemen und Geheimnissen sowie seiner inhärenten psychischen Komplexität rückt in den Hintergrund. Die Akteure bleiben in der städtischen Anonymität. Anstelle der Repräsentation janusköpfiger Akteure lassen die abgebildeten Personen einen eindimensionalen Eindruck zu. Sie lassen damit kaum Möglichkeiten zur Identifikation. Vielmehr werden sie zu Repräsentanten einer urbanen Geisteshaltung. Ihnen ist die Absage an den Schlaf gemeinsam. Ihre Namenlosigkeit, die Absenz sprachlicher Äußerungen über individuelle Befindlichkeiten lassen die Aufmerksamkeit bei der Personenwahrnehmung vor allem auf das physische Erscheinungsbild richten. Physiognomien und Staturen, Gestiken und Mimiken, Kleidungsstücke und Accessoires bestimmen den Blick. In *P.M.* erscheinen Gegenstands- und Gebrauchsobjekte wie z.B. helle Hüte und Kleider, Anzüge, dunkle Sonnenbrillen, Zigaretten, Spirituosensflaschen, Musikinstrumente – hier vor allem Trommeln, Rasseln und Gitarren – gleichermaßen Akteure des Nachtlebens zu sein. Sie verleihen ihren Verwendern ein Stück weit Identität in Form einer „implizite[n] Selbstcharakterisierung“⁵³⁹. Gleichzeitig sind sie Ausdruck ihrer Zeit. Dabei lässt die Mixtur der unterschiedlichen Hautfar-

⁵³⁸ Vgl. TC 01:36 ff.

⁵³⁹ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink 2001. S. 257.

ben Momente der kulturellen Wurzeln und der kubanischen Geschichte sichtbar werden.

5.2.5 Kamera

Die Kamera⁵⁴⁰ wird in *P.M.* zum Beobachter von Beobachtungen und Vorgängen im kubanischen Nachtleben. Auch wenn die Kameraapparatur und der Operateur im Bild nicht sichtbar werden, obwohl die Möglichkeit durch die montierten Spiegelwände in verschiedenen Bars bestünde und es so scheint, als bliebe die Beobachtung eine verdeckte, so verweisen immer wieder direkte Blicke der Individuen in die Kamera auf ihre Anwesenheit und durchbrechen diese Illusion. Gerade der beobachtende Blick ist zentral in *P.M.*. Individuen beobachten Individuen. Die Kamera beobachtet sie wiederum dabei. Der Beobachtungsvorgang scheint damit verdoppelt. Ebenso wie in *Ciclón* so steht auch in *P.M.* die Kamera in einem Wechselspiel von Nähe und Distanz zu den einzelnen Individuen. Auf der einen Seite wird sie mitten im menschengefüllten Raum in unmittelbarer Nähe zum Geschehen positioniert, so als wäre sie Teil der Menge. Auf der anderen Seite wird sie hier oftmals durch trennende Raum- bzw. Versatzelemente (z.B. Fenster, Türvorhang, Zeitung) anteilig vom Ort des Geschehens abgegrenzt (siehe Abb. 9). Eine Beobachterposition wird dadurch deutlich.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Leal und Infante drehten mit einer 16-mm-Bolex-Kamera ohne Stativ oder zusätzliche Hilfsmittel. Vgl. Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255. Hier: S. 253.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/f30666801e5d9a90eee6b4b4857ca65c.pdf> [05.10.2011].

Vgl. Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM%20resena%20Almendros%20-%20BohemiaJ1961.pdf> [05.10.2011].

⁵⁴¹ Vgl. TC 00:52-00:53.

Vgl. TC 01:43-01:47.



Abb. 9: Beobachterposition I
(Leal/Infante 1961)



Abb. 10: Beobachterposition II
(Leal/Infante 1961)

Die Bilder weisen oftmals eine offene Kadrierung auf. Der Bildrand ist beispielsweise durch Körperteile wie Köpfe oder Schultern, Gebrauchsgegenstände wie Alkoholflaschen oder Hüte angeschnitten.

Bewegung im Bild, aus dem Bild hinaus und herein bei relativ ruhiger Kameraführung sind für die Einstellungen in *P.M.* kennzeichnend. Die Elemente innerhalb des Bildfeldes unterliegen ständigen Veränderungen. Dies hat unter anderem den Effekt, dass sich visuelle Spannungsschwerpunkte oftmals verlagern. In einigen Einstellungen in der Normalsicht drängen Menschen vor das Kameraobjektiv. Sie führen willkürliche Bewegungen aus und verdecken anteilig Elemente im Hintergrund (siehe Abb. 10). Auf der einen Seite geht hier viel Bildinformation verloren. Auf der anderen Seite wird mit der Verschiebung von Körperelementen vor dem Objektiv, vor allem ein Gefühl von Lebensnähe und Unmittelbarkeit erzeugt. Besonders stark kommt dies am Ende der zweiten Barszene zum Ausdruck, in der es anscheinend zu einem Gemenge kommt.⁵⁴² Die kleinen Sichtfenster auf das Geschehen und die Überbelichtungen sorgen für ein Gefühl der Unübersichtlichkeit. Es scheint, als hätten die Filmemacher keine Zeit gehabt, sich auf dieses Ereignis vorzubereiten. Die Anordnung und Bewegung der Subjekte im Bild entziehen sich der Kontrolle der Regisseure.⁵⁴³

Generell zeichnet sich *P.M.*, trotz der freien Kamera, durch eine relativ ruhige Bedienungsführung aus. Auf eine größtmögliche Dynamisierung wird verzichtet, was den Eindruck von Ruhe und Gelassenheit erzeugt. Die Kamerabewegungen im und durch den Raum sind sparsam eingesetzt. Es ist beispielsweise lediglich ein längerer Ka-

⁵⁴² Vgl. TC 06:00-06:15.

⁵⁴³ Vgl. Cruz, Juan: „Cuando el comandante mandó parar“. In: *El País*, 03.03.2011.

URL: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/comandante/mando/parar/elpepicul/20110303elpepicul1/Tes \[05.06.2011\]](http://www.elpais.com/articulo/cultura/comandante/mando/parar/elpepicul/20110303elpepicul1/Tes [05.06.2011]).

meragang, der in die Innenräume einleitet, zu Beginn wahrnehmbar sowie eine Fahrt im Auto im zweiten Drittel des Films.⁵⁴⁴ Beide Bewegungen erzeugen durch die Vorwärtsbewegung ein Gefühl von Progression.

Gelegentlich ist die Kamera durch die Bewegungen der Akteure im Bild motiviert. Besonders augenscheinlich wird dies in der ersten Bar. Hier folgt sie beispielsweise einem trunken wirkenden Paar und einem in der Hand geführten schwappenden Bierglas.⁵⁴⁵

Bewegungen stehen oftmals im Zusammenhang mit den im Raum erzeugten musikalischen Tönen und Rhythmen, die sich in motorische Impulse der Individuen umsetzen. Die Abbildung der Handhabung der Musik- oder Körperinstrumente (z.B. Gitarren, Rasseln, Trommeln, Händeklatschen) sind oftmals in einem Close-Up aufgenommen.⁵⁴⁶ Sie werden damit besonders hervorgehoben und tragen mit den tänzerischen Körperbewegungen auf der visuellen Ebene durch die jeweilige Länge der Aufnahme zur Konstruktion eines optischen Rhythmus bei. Gelegentlich wird die Handhabung der Instrumente durch eine Bewegung der Kamera verstärkt. Beispielsweise wird in einer Einstellung mittels eines Reißschwenks die Schlagkraft der Trommeln spürbar gemacht und damit ein optischer Akzent gesetzt.⁵⁴⁷ Im Hinblick auf die Handhabung der Technik lässt sich sagen, dass den Film immer wieder Unschärfen, Unterbelichtungen und zeitweise auch Überbelichtungen durchziehen.

5.2.6 Auditive Ebene

Auf der Tonebene wird auf einen erklärenden Off-Kommentar, der eine dezidierte Perspektive argumentiert, verzichtet. Die natürliche Sprache fungiert hier nicht als Mittel der Informationsvergabe oder Träger einer Erzählung. Sie ist hier vielmehr ein Element des atmosphärischen Tons. Die Sprache ist oftmals nur als ein Stimmengewirr wahrnehmbar.

Der Atmosphärenton kommt die gesamte Filmdauer zum Tragen und hilft dabei, sich räumlich zu orientieren. Akustische Akzente werden oftmals durch die Lautstärke von

⁵⁴⁴ Vgl. TC 01:28-01:36.

Vgl. TC 08:22-08:33.

⁵⁴⁵ Vgl. TC: 01:47-02:45.

⁵⁴⁶ Vgl. TC: 03:49-03:52.

Vgl. TC: 03:52-03:59.

Vgl. TC: 10:09-10:10.

⁵⁴⁷ Vgl. TC: 05:15-05:20.

eklatant hervortretenden Geräuschen gesetzt, wie z.B. die Boots- und Automotoren-geräusche oder das rhythmische Pfeiffen eines Musikers.⁵⁴⁸

Mit fast zehn Minuten Musik, die auf der akustischen Ebene wahrnehmbar wird, nimmt sie eine signifikante Rolle ein. Sie tritt überwiegend als Teil des Atmosphären-tons auf. Es lässt sich daher annehmen, dass sie vor allem die akustische Dokumen-tation der musikalischen Live-Ereignisse im nächtlichen urbanen Raum ist. Bei *P.M.* ist Musik tendenziell sowohl im Off als auch immer wieder im On wahrnehmbar. Dennoch ist sie nicht immer untrennbar mit dem Schauplatz verbunden, sondern wird auch als „soundbridge“ benutzt. Sie gestaltet beispielsweise einen fließenden Über-gang von den Bildern der Nachtcafés und Bars zum Hafen und schafft eine Kohärenz zwischen den einzelnen Einstellungen.⁵⁴⁹

Generell dient die Tonlandschaft hier vor allem dazu, Stimmungen akustisch zu defi-nieren und zu dokumentieren. Die Musik erscheint hier komplementär zu den Bildern und lässt sich als Zugang zum Lokalkolorit deuten.

Der kubanische *Son*⁵⁵⁰ (dt. *Laut, Klang, Ton*), die nationale Musikrichtung, die ge-meinhin als das Zentrum der kubanischen Musik beschrieben wird, ist zentral auf der akustischen Ebene und ist in unterschiedlichen Formen wahrnehmbar. Der Son ver-knüpft spanisches Vermaß, afrikanischen Rhythmus und nationales Selbstbewusst-sein. Das Geräusch des traditionellen Musikinstruments, der Trommel, leitet bei-spielsweise in die nächtlichen Lokalitäten Havannas ein.⁵⁵¹ Im Verlauf des Films las-sen sich unterschiedliche Musikinstrumente wie Gitarren, Trommeln oder Rasseln und Gesang, wahrnehmen.

Nach Hoffmann ist der Son historisch betrachtet durch die einfachen Bauern in die Hauptstadt gelangt und thematisierte die Lebenswelt „der einfachen Kubaner, in ihrer Sprache gesungen, respektlos gegenüber den Autoritäten und oft gespielt mit eroti-schen Anzüglichkeiten.“⁵⁵² Die Texte der Musiker in *P.M.* sind aufgrund der schlech-

⁵⁴⁸ Vgl. TC: 00:03-01:06.

Vgl. TC: 01:16- 01:23.

Vgl. TC: 03:52-03:59.

⁵⁴⁹ Vgl. TC: 11:29-13:07.

⁵⁵⁰ Die kubanische Musik ist als Mixtur der verschiedenen Einflüsse, die sich auf der Insel im Laufe der Geschichte begegnet sind, zu verstehen. Wie Bert Hoffmann zur kubanischen Musik konstatiert ist die afrikanische Tradition „unverkennbar in der Bedeutung der vielfältigen Trommeln und Perkussions-instrumente, in der Struktur der Rhythmen, dem Wechselspiel eines – oft die Texte improvisierenden – Sängers mit einem antwortenden Chor sowie in den vielfach aus religiösen Zeremonien hervorgegan-genen Gesängen und Tanzformen.“

Vgl. Hoffmann. 2002. S. 163.

⁵⁵¹ Vgl. TC 01:28-01:36.

⁵⁵² Hoffmann. 2002. S. 164.

ten Tonqualität kaum nachvollziehbar. Im Laufe der filmischen Zeit wird die Musik in den einzelnen abgebildeten Räumen schneller und zum Ende mit den Aufnahmen aus dem Club langsamer und melancholischer. Damit wird unter anderem auch eine Stimmungskurve erzeugt.

Musikalische Pausen sind bei Leal und Infante bewusst gesetzt und erzeugen einen Reizwechsel. Sie dienen beispielsweise dazu einen Raumwechsel zu verdeutlichen, oder wie in der dritten Szenerie, die Unruhe im Lokal spürbar zu machen.⁵⁵³

5.2.7 Montage

P.M. ist so organisiert, dass der Film sich als eine gemächliche Reise durch den urbanen Raum fassen lässt. Die Räumlichkeiten sind mit ihren eigenen Dynamiken, Klängen und Geräuschen besetzt. Eine explizite Uhrzeit und über wie viele Stunden hinweg sich die Beobachtungen in der außerfilmischen Realität erstrecken, ob alle Aufnahmen aus einer Nacht stammen oder wie groß der Bewegungsradius der Kameraoperateure in der Stadt tatsächlich ist, darauf wird im filmischen Text keine Antwort gegeben. Es gibt keine graphischen Hinweise, in Form von Inserts, die Zeit oder Ort explizit benennen. Warum sich die Kameraoperateure zu diesem Zeitpunkt an diesen jeweiligen Orten⁵⁵⁴ einfinden, bleibt ungeklärt. Es gibt hier kein einmaliges herausgestelltes Ereignis, das als spezifischer Grund für das Erscheinen der Kameraoperateure benannt wird. Durch die Absenz eines exakten Uhrzeitwissens und den fehlenden Hinweis darauf, wird hier die Nacht als Phänomen ohne zeitliche Reglements und Druck etabliert. Sie lässt einen durativen Eindruck zu. *P.M.* ist weniger ein handlungsbasierter Film, der einem absoluten Kontinuitätsprinzip folgt, als vielmehr eine Beschreibung des Nachtlebens in Form einer Aneinanderreihung von Momentaufnahmen.

In *P.M.* wird der Mensch im Kontext seines nächtlichen Freizeitvergnügens abgebildet. Der momentane Genuss, die Entspannung und der Austritt aus der „Tagesrealität“ sind hier vordergründig. Leal und Infante thematisieren eine Welt, die oftmals als

⁵⁵³ Vgl. TC: 06:00-06:15.

⁵⁵⁴ Cabrera Infante und Jiménez Leal drehten an zwei, drei Abenden unter anderem in den Bars am *Muelle de Luz* (*Kai des Lichts*).

Vgl. Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255. Hier: S. 253.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/f30666801e5d9a90eee6b4b4857ca65c.pdf> [05.10.2011].

Erscheinungsform der modernen urbanen Zivilisation gedacht wird und mit Vorstellungen von Lasterhaftigkeit und Ungezügelterheit verbunden wird.⁵⁵⁵ Der Rausch und der Verlust der Selbstkontrolle sind hier ebenso sichtbar, wie die gemeinsame Absage an die Nachtruhe der Protagonisten.

Ähnlich dem Verhalten der repräsentierten Nachtschwärmer im Bild – vor allem das charakteristische Navigieren durch den urbanen Raum – erscheint auch die Kameraarbeit in Kombination mit der Montage als eine Art Mimesis dieser Gemütsart. Leal und Infante machen durch die häufigen Ortswechsel das Gefühl räumlicher Mobilität spürbar. Das Motiv des Hafens, das sich am Anfang und am Ende des Films wiederholt, bildet die Rahmenstruktur. Das Schiff, das zu Beginn einfährt und am Ende wieder abfährt, suggeriert das Kommen und Gehen der Nachtschwärmer. Es erzeugt den Eindruck von etwas Zyklischem. Als würde am nächsten Tag alles wieder so geschehen.

Auf der mikrostrukturellen Ebene konstruieren Leal und Infante die einzelnen Räume. Manchmal werden Personen über mehrere Einstellungen hinweg bei verschiedenen Vorgängen beobachtet. Dies trifft beispielsweise auf das über mehrere Einstellungen beobachtete trunken wirkende Paar zu oder auch auf das aus mehreren Perspektiven aufgelöste Konzert im Club *Rumba Chori*. Diese Anordnungen suggerieren dem Rezipienten eine längere Verweildauer an einem Ort. Leal und Infante beschreiben verschiedene Erlebnismomente, erkunden Räume und tauchen in unterschiedliche Atmosphären ein. Die Vorgänge, die über mehrere Einstellungen hinweg im Fokus der Betrachtungen stehen, erscheinen profan, fast ohne jegliche Brisanz. Mit der Wahl der Bilder auf der visuellen Ebene und dem Verzicht übermäßig zusätzlicher Musik auf der auditiven Ebene, steht ihr Film vor allem im Modus der Dokumentation der Vorgänge selbst.

Diskontinuierliche Eindrücke und Brüche sind in *P.M.* keine Seltenheit. Sie entstehen unter anderem durch Raumwechsel. Der Raum und die Akteure sind von einer zur nächsten Einstellung nicht mehr identisch. Auch mit der Kontinuität von Blicken innerhalb eines Raumes wird gebrochen. Immer wieder schauen Charaktere aus dem Bild. Ihre Blickachsen werden oft nicht weiter verfolgt, vielmehr wird ein Bild aus einer non-organischen Perspektive entgegengesetzt, womit der Schnitt tendenziell bewusst vom Rezipienten wahrgenommen wird.

⁵⁵⁵ Vgl. Schlör, Joachim: *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*. München, Zürich: Artemis und Winkler 1991. S. 28.

Irritationen werden nicht nur durch die visuellen Verbindungen zu gelassen, sondern auch im Zusammenspiel von auditiver und visueller Ebene erzeugt. Bei *P.M.* ist der Atmosphärenton zwar dominant, dennoch wird oftmals spürbar, dass die visuelle Nahaufnahme nicht kongruent mit der gehörten Dimension eines Geräusches ist. Beispielsweise wird in einer Nahaufnahme ein sprechender Mann abgebildet, dessen Stimme auf der Tonspur aber nicht explizit akzentuiert wahrnehmen lässt. Vielmehr ist ein gleich bleibender Atmosphärenton zu hören.

Generell lässt sich sagen, dass die Organisation des Filmmaterials vor allem im Dienst des thematischen Schnitts steht. Ebenso wie *Ciclón* weist *P.M.* eine pleonastische Struktur auf. Heterogene Bilder mit gleichem Sinnpotential werden wiederholt und tragen zu einer Verstärkung des Ausdrucks bei.

5.2.8 Rezeption

Anders als *Ciclón*, der vom *ICAIC* lanciert wurde und auf deutschen Filmfestivals in den 1960er Jahren lief, lässt sich diese breite Aufmerksamkeit in diesem Kontext für *P.M.*, zu dieser Zeit nicht erfassen. Dies lässt sich vermutlich vordergründig auf die Zensur des Films zurückführen. *P.M.* wurde 1961 im kubanischen Fernsehen im Rahmen der Sendung der kubanischen Zeitung *Lunes de Revolución* ausgestrahlt. Der Film erhielt aber von den kubanischen Autoritäten des *ICAICs* keine Erlaubnis für die Kinos. Der 13-minütige Schwarzweiß-Film wurde schließlich nicht nur verboten, sondern auch konfisziert.⁵⁵⁶

Néstor Almendros schreibt in einer Filmrezension in der kubanischen Zeitschrift *Bohemia* 1961 positiv über die formale Gestaltung *P.M.s*. Almendros meint darin folgendes:

„Se capta la realidad como es, sin actores, sin iluminación adicional como en los estudios, sin que un director prepare y falsee las cosas advirtiéndolo y decidiendo cada uno de los movimientos o las líneas del diálogo. No hay un guión a priori, sino que las escenas van surgiendo en la vida sin que nadie las ‚arregle‘. Este es un cine esencialmente de documento, es cierto, pero es también un cine artístico porque hay siempre un artista que selecciona y extrae de la realidad que lo rodea los elementos que le sirven para la composición del film. ‚Pasado Meridiano‘ es documento visual y sonoro, pero documento donde ocurre también una transfiguración poética de hechos que son comunes, que vemos todos los días. ‚P.M.‘ es enormemente realista, pero es también enormemente poética.“⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Vgl. Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255. Hier: S. 253 ff.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/f30666801e5d9a90eee6b4b4857ca65c.pdf> [05.10.2011].

⁵⁵⁷ Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM%20resena%20AI>
120

Für Almendros ist *P.M.* im Umfeld des experimentellen Films zu verorten. Er schreibt ihm die Zugehörigkeit zum „cine espontáneo“, dem *free cinema*⁵⁵⁸, zu.⁵⁵⁹ Gerardo Muñoz greift in der Internet-Zeitschrift *cubaencuentro*⁵⁶⁰, fünf Jahrzehnte später, die Gedanken von Almendros auf. Er sieht die Form des Films, die er in Rückgriff auf ihn an das „free cinema“ bindet, als Grund für die Zensur. Die Spontaneität und die freie Assoziation der Bilder der gegebenen Realität, implizieren eine Freiheit der Gesten im bewegten Bild. Das Fehlen des didaktischen Charakters des Films sieht er als Auslöser für das Verbot. Mit diesem Eingriff werde auch das Verhältnis der kubanischen Führung zum Publikum deutlich, da diesem scheinbar keine selbstständige Meinungsfindung zugetraut wurde.⁵⁶¹ Nach Peter B. Schumann, der sich bei der Erklärung des Verbots und der Zensur auf Aussagen der Bewertungskommission des ICA/CS beruft, als moralisch-politische Entscheidung zu werten. Im „Jahr der Erziehung“ (1961), das von der Regierung ausgerufen wurde und mit einer landesweiten Alphabetisierungskampagne verbunden war, sei der Film nicht mit den Interessen des Volkes zu vereinbaren gewesen.⁵⁶²

emendros%20-%20BohemiaJ1961.pdf [05.10.2011].

In englischer Übersetzung nach William Luis: „Reality is captured as is, without additional lighting like in the studios, without a director ready to falsify things advising and deciding each of the movements or the dialogues. There is no film script a priori, without the scenes developed in life, without ‚fixing‘ them. Essentially, this is a documentary movie, which selects and extracts from reality, surrounding the elements used to compose the film. ‚Past Meridian‘ is a visual and musical document, but one in which a poetic transfiguration of common daily events take place. ‚P.M.‘ is immensely realistic, but it is also immensely poetical.“

Vgl. Luis, William: *Culture and Customs of Cuba*. Westport: Greenwood Press 2001. S. 87.

⁵⁵⁸ Das „free cinema“ ist eine Bewegung, die ihren Anfang Mitte der 1950er Jahre in Großbritannien nahm. Der Regisseur Lindsay Anderson gilt unter anderem als ein zentraler Vertreter dieser Richtung. Er trat für eine poetische, aber schonungslos-offene Repräsentation der alltäglichen Realität der Arbeiterklasse ein. Diese lag fernab von der zivilen Verpflichtung Lösungen im Film bereitzustellen sowie sie beispielsweise im Kontext von Griersons Dokumentarfilmproduktionen im Kontext der politischen Grundsätze zum sozialen Fortschritt der britischen Regierung in den 1930er Jahren typisch war. Nach Nichols tritt das free cinema für einen Film ein, der frei von staatlichen propagandistischen Absichten ist, frei von dem Geldbeutel eines Sponsors und ebenso fernab von Genrekonventionen steht.

Vgl. Nichols. 2010. S. 29.

⁵⁵⁹ Vgl. Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaiillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM%20resena%20Almendros%20-%20BohemiaJ1961.pdf> [05.10.2011].

⁵⁶⁰ *Cubaencuentro* ist eine Zeitung, die mit Mitteln der Europäischen Initiative für Demokratie und Menschenrechte der Europäischen Union gefördert wird sowie vom spanischen Außenministerium unterstützt wird.

Vgl. *Danksagungen*. Offizielle Website von Cubaencuentro.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/el-portal/agradecimientos> [25.03.2012].

⁵⁶¹ Vgl. Muñoz, Gerardo: „La política de los gestos: la actualidad de ‚PM‘“. In: *cubaencuentro*, 03.06.2011.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679> [25.08.2011].

⁵⁶² Vgl. Schumann. 1982. S. 70.

Der Romanist Alejandro Olaizola-Herrero schreibt: „the film was characterized as reminiscent of the Batista years’ exploitation of Cuban nightlife and of Havana’s status as an anything-goes party spot.“⁵⁶³ Die Szenen des ausgelassenen nächtlich-bohème Lebens in Havanna schienen aus Sicht der Revolutionäre für das Publikum dieser Zeit nicht geeignet. In der revolutionären Zeit, in der man eine Antithese zum urbanen, dekadenten und degenerierten Raum aus Batistas Zeiten beabsichtigte, sollte dieser Teil der nichtfilmischen Realität der Metropole unsichtbar bleiben. Denn sechs Wochen nach den Ereignissen von *Playa Girón*, der Invasion in der Schweinebucht, widersprachen die Bilder dieses Dokumentarfilms den Vorstellungen eines antiimperialistischen Kampfes.⁵⁶⁴

Und auch Jiménez Leal bekräftigt in der spanischen Tageszeitung *El País* 2011, dass das Verbot mit der Inhaltsästhetik zusammenhängt. Denn diese sei nicht mit dem sozialistischen Realismus einhergegangen, der den Menschen glorifizierte. *P.M.* beschreibt er als „surrealismo socialista“ (*sozialistischen Surrealismus*), der im Kontext des aktuellen politischen Klimas nicht sein durfte.⁵⁶⁵ Schon Néstor Almendros schrieb 1960, im Hinblick auf die Darstellung des Menschen, dass der Film ein Empfinden für „das Menschsein“ an sich aufbringe. Er bringe ein Gespür für den einfachen, für den anonymen Menschen bis hin zum betrunkenen, desorientierten Menschen mit.⁵⁶⁶

Jiménez Leal charakterisierte *P.M.* einst als simples Gedicht an die havannische Nacht.⁵⁶⁷

P.M. wird heute vor allem als Exempel für die erstmals ausgeübte Filmzensur im Kontext der Revolution rezipiert. Linda S. Howe erklärt *P.M.* in ihrer Monographie *Transgression and Conformity* als zentralen Moment im kommunistischen Kampf unabhängige Kulturproduktionen zu eliminieren. Sie führt die Filmzensur auf die Auseinandersetzungen zweier rivalisierender Gruppen zurück. Diese hatten sich be-

⁵⁶³ Herrero-Olaizola, Alejandro: *The censorship files. Latin American writers in Franco’s Spain*. Albany: State University of New York Press 2007. S. 75.

⁵⁶⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁶⁵ Vgl. Cruz, Juan: „Cuando el comandante mandó parar“. In: *El País*, 03.03.2011.

URL: http://www.elpais.com/articulo/cultura/comandante/mando/parar/elpepicul/20110303elpepicul_1/Tes [25.05.2011].

⁵⁶⁶ Vgl. Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM%20resena%20Almendros%20-%20BohemiaJ1961.pdf> [25.05.2011].

⁵⁶⁷ Vgl. Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255. Hier: S. 253.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/37-38-verano-otono-de-2005/guillermo-pasado-el-meridiano-28491> [05.10. 2011].

reits vor der Revolution herausgebildet und teilten unterschiedliche ästhetische und politische Auffassungen. Das ist zum einen die Gruppe des *Cine Club* der Cinemateca in Havanna, unter anderem mit Néstor Almendros und Sabá Cabrera Infante. Und zum anderen die kommunistischen Intellektuellen nach marxistischer Leitlinie. Zu dieser Formation zählten Alfredo Guevara, García Espinosa und Gutiérrez Alea. Diese Gruppe formte ab 1959 das ICAIC und verbannte in der folgenden Zeit die Gruppe um Almendros mit der Kulturbeilage der Zeitung *Lunes de Revolución*.⁵⁶⁸

Jiménez Leal beschreibt die *Lunes*-Gruppe als eine, die sich aus Individuen mit unterschiedlichen ideologischen Abstufungen konstituierte, die selbst den Enthusiasmus der Revolution trugen, dennoch auch ihre liberalen Ansichten verteidigten: die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks fernab von irgendeiner Form der Zensur.⁵⁶⁹

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass *P.M.* in mannigfaltigen Publikationen Erwähnung findet: angefangen bei Fachliteratur zum kubanischen Film⁵⁷⁰ bis hin zu Publikationen zur Geschichte und (Kultur-)Politik⁵⁷¹ des Landes. Der Film wird dabei weniger im Kontext seiner formalen Ästhetik betrachtet, sondern findet hauptsächlich Erwähnung im Zusammenhang mit der Transformation der Kulturpolitik nach der Revolution und staatlicher Repression. Er findet seinen Platz vor allem im Diskurs um Meinungsfreiheit und Zensur.

⁵⁶⁸ Vgl. Howe, Linda S.: *Transgression and conformity. Cuban writers and artists after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press 2004. S. 24 f.

⁵⁶⁹ Vgl. Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255. Hier: S. 252.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/37-38-verano-otono-de-2005/guillermo-pasado-el-meridiano-28491> [05.10.2011].

⁵⁷⁰ Vgl. Chanan. 2004. S. 133.

⁵⁷¹ Vgl. Hoffmann. 2002. S. 158 f.

Vgl. Eßer, Torsten: „Sozialismus mit Rhythmus. Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und ihre Auswirkungen auf die Musik“. In: Eßer, Torsten/Patrick Frölicher (Hrsg.): *„Alles in meinem Dasein ist Musik ...“ kubanische Musik von Rumba bis Techno*. Frankfurt am Main: Vervuert 2004. S. 33-74. Hier: S. 40 f.

Vgl. Howe. 2004. S. 24 f.

5.3 *P.M.* und *Ciclón*: Analogien und Differenzen in Inhalt und Form

Ciclón und *P.M.* zeigen, welchen unterschiedlichen Themen der außerfilmischen Realität sich Filmemacher zu Beginn der 1960er Jahre widmen.

Im Hinblick auf die Thematik können beide Filme gleichsam als Antipoden betrachtet werden, wenn sie in dichotomen Mustern von Tag/Nacht, Arbeit/Freizeit, Ausnahmezustand/Normalität, Tugend/Laster gedacht werden.

Besonders die Darstellung des Menschen muss in diesem Kontext berücksichtigt werden. In *Ciclón* ist er vor allem vor dem Hintergrund der neu erhobenen gesellschaftlichen Werte und Normen unter Castro zu betrachten. Das Individuum wird größtenteils in einem außeralltäglichen Szenario abgebildet. Das Menschenbild ist stark idealisiert. Die sozialen Rollen, z.B. die des fleißig arbeitenden Bauern oder die des edlen Helfers, die den Menschen hier zugestanden werden, sind mit pflichtbewussten Handlungen verknüpft. Dabei erscheint die filmische Repräsentation der Realität, wie die Visualisierung sozialistischer Vokabeln und der Idee des neuen Menschen. Der Film lässt sich in diesem Kontext dem sozialistischen Realismus⁵⁷² zu ordnen.

P.M. hingegen lässt den Menschen aus dieser Welt der neu erhobenen Werte austreten. Der Mensch wird nicht vordergründig mit den Ideen von Arbeit, Disziplin, Solidarität, Mut und Tapferkeit verknüpft, sondern vielmehr mit Hedonismus, Rausch und Ungezügeltetheit verbunden. In diesem Milieu tritt er aus der Selbstbeherrschung aus. Die Abkehr von der Gefühlskontrolle und dem Zweckdenken der Alltagswelt, die Hingabe an das Unproduktive und die Zeit für individuelle Genüsse scheinen hier dominierend. Der Film kann, so wie es Jiménez Leal selbst sagte, als sozialistischer Surrealismus betrachtet werden. In dem Sinne, dass die Regisseure hier aus der Sicht der aktuellen Regierung der 1960er Jahre und ihrer sozialistischen Ideen, eine Unwirklichkeit aufgreifen. Die Betrachtung dieser Wirklichkeit als eine Unwirklichkeit, geht mit einer Verneinung dieser Realität einher. Diese Wirklichkeit sollte nicht weiter verbreitet werden. Womit den Machern die Möglichkeit genommen wurde ihre filmische Realität frei in der Öffentlichkeit zirkulieren zu lassen.

⁵⁷² Der sozialistische Realismus sollte in der Sowjetunion unter Stalin zur Transformation des gesellschaftlichen Bewusstseins führen. Dabei zählte zu dieser Kategorie auch die Darstellung eines positiven Menschenbildes mit Helden als Vorbilder.

Vgl. Kiefer, Bernd/Peter Ruckriegel: „Realismus/sozialistischer Realismus/poetischer Realismus/Neorealismus“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007. S. 568-574. Hier: S. 569 f.

Obwohl beide Filme im Hinblick auf die Inhaltsorganisation deskriptive Einheiten aufweisen, bleibt *P.M.* vordergründig im beschreibenden Modus, während *Ciclón* in Anbetracht seiner makrostrukturellen Ebene als narrativ betrachtet werden kann. Álvarez organisiert das dokumentarische Material so, dass er die Geschichte des kubanischen Volkes im Kampf mit dem Sturm und seinen Folgen erzählt. Ein Anfang, eine Mitte und ein Ende der Handlung sind gegeben. Der Sturm agiert als transformierendes Ereignis. Durch ihn macht der Held, das kubanische Volk, schmerzhaft traumatische und existenzielle Erfahrungen. Schließlich ergreift es wieder Hoffnung und wirkt erstarkt durch den Kampf mit der Naturgewalt. Der Anfangs- und Endzustand sind nicht gleich.

Leal und Infantes Strukturierung des filmischen Materials ist auch durch ein Anfang und ein Ende geprägt. Es gibt dennoch kein außeralltägliches, dramatisches Ereignis mit dem die abgebildeten Subjekte im Film konfrontiert werden. Eine Wandlung eines Protagonisten findet nicht statt, vielmehr werden die Menschen im Kontext des Profanen gezeigt.

Im Gegensatz zu Leal und Infante unterliegt das dokumentarische Material in *Ciclón* einer stärkeren Bearbeitung. Álvarez intensiviert die Wirkung der bewegten Bilder durch verschiedene ästhetische Gestaltungsmittel im Postproduktionsprozess. Der Einsatz der zusätzlichen Mittel dient als Verständnisorientierung (z.B. Insert der Landkarte) oder als dramatisierender und intensivierender Effekt (z.B. Tricktechnik, *freeze frame*-Effekt, Musik). *P.M.* erscheint generell durch den sparsamen, zurückhaltenden Einsatz von zusätzlichen Gestaltungsmitteln auf der Ebene der Montage eher puristisch. Die Verwendung der Mittel ist bei beiden Filmen mit unterschiedlichen Intentionen verbunden. Während in *P.M.* der Einsatz von Musik tendenziell zur Abbildung der Realität und der Beschreibung von Stimmungen in den einzelnen nächtlichen Räumen in Havanna dient, so füllt die Musik in *Ciclón* vor allem eine affektiv-evokative Rolle aus. Sie dient dazu, die Gefühle der Rezipienten zu verstärken. Anstatt einer intendierten emotionalen Beeinflussung, wird bei *P.M.* der Fokus auf die Beobachtung und das Wahrnehmen der Musik im Raum selbst gelegt.⁵⁷³

Trotz der vielen Unterschiede lassen sich hinsichtlich der formalen Gestaltung durchaus analoge Merkmale bei beiden Filmen finden. In konzeptueller Hinsicht lässt

⁵⁷³ In Anbetracht der Forderung der Anhänger des *ICA/C* nach einem authentischen und nationalen Kino, lässt sich das Verbot von *P.M.* im Hinblick auf die auditive Ebene schwer erklären. Diese ist geprägt durch dokumentierte kubanische Live-Musik, die eine lange musikalische Tradition bis in die Kolonialzeit hat und Teil der kubanischen Kultur ist.

sich zunächst konstatieren, dass in beiden Filmen ein spezifisches Sujet in den Vordergrund gestellt wird und nicht die dezidierte Beobachtung eines interessanten Charakters über einen längeren Zeitraum. Daher sind die Filme hier als „theme-driven“ anstatt als „character-driven“ zu verstehen. Bei der Aufbereitung der Themen wird der Rezipient nicht direkt adressiert. Beide Filme verzichten auf die Argumentation einer Perspektive mittels eines Voice-overs oder eines Sprechers, der sowohl auf der auditiven als auch visuellen Ebene wahrnehmbar wird. Die menschliche Sprache, als akustisches Element, tritt bei beiden Filmen nicht als einzelnes hervorgehobenes Zeichen hervor, sondern bleibt im Hintergrund. Wenn Sprache im Film hörbar wird, so wie in *P.M.*, dann ist sie tendenziell als Stimmengewirr oder in Form von Gesang wahrnehmbar. Anstelle der Vermittlung von faktischem Wissen und dem Einsatz sprachlich-rhetorischer Mittel, betonen beide Filme vielmehr tonale-musikalische Aspekte. Leal und Infante beschreiben die Rhythmen im nächtlichen urbanen Raum. Álvarez benutzt die musikalischen Rhythmen um fundamentale Emotionen, wie z.B. Freude und Angst hervorzurufen und um zu polarisieren.

In Bezug auf das filmische Ausgangsmaterial lässt sich bei beiden Filmen feststellen, dass ein Schwarzweiß-Negativ benutzt wurde. Gedreht wurde mit einer entfesselten Kamera. Die Filme weisen damit ein durchgängig bewegtes Bildfeld auf. Damit wird eine besondere Dynamik evoziert. Wobei in *Ciclón* diese durch die Kombination von bewegter Kamera und Bewegung im Bild, einer Musik mit aufreibenden Rhythmus und einer hohen Schnittfrequenz zeitweilig eine besonders ausgeprägte Lebhaftigkeit evoziert.

Im Hinblick auf die Fülle der Bildinformationen, die den einzelnen Einstellungen inhärent ist, wird dem Rezipienten wenig Zeit zugestanden, die Bilder in ihren Einzelheiten vollständig zu erfassen und zu reflektieren. *P.M.* weist hingegen eher entschleunigende Momente auf, die Zeit für Beobachtungen lassen.

In beiden Filmen wird das technische Ziel der visuellen Ebene, die Wahrnehmung von Gestalt und Form durch Zeichnung, größtenteils erreicht. Im Hinblick auf die Bildqualität lässt sich sagen, dass einzelne Aufnahmen in *P.M.* als auch in *Ciclón* immer wieder durch Unschärfen geprägt sind. In *P.M.* ist das Bild teilweise auch durch kritische Lichtsituationen – mal mehr, mal weniger – beeinträchtigt. Bei der Betrachtung des Zusammenspiels zwischen visueller und auditiver Ebene werden in beiden Filmen immer wieder Irritationen durch Asynchronitäten bzw. des Wegfalls des atmosphärischen Tons erzeugt.

Die Darstellungsweise von *Ciclón* als auch *P.M.* ist durch Simplizität geprägt. Besonders bei *Ciclón* wird eine einfache Bedeutungsbildung angestrebt und damit eine niedrige Stufe der Inanspruchnahme des Decodierungsvermögens seitens des Rezipienten verlangt. Auch Leal und Infantes Film ist durch Einfachheit gekennzeichnet. Der Film lässt aber durch seine deskriptive Struktur mehr Spielraum für eigene Gedanken. Es rücken durch die Darstellung einzelne, individuell interessante Elemente im Bild ins Zentrum der Betrachtung.

Ciclón setzt hingegen auf eine klar strukturierte narrative Linie. Hier tritt ein Regisseur mit einer Überzeugungshaltung, einem Filmemacherduo gegenüber, das auf freiere Strukturen und das eigene Urteilsvermögen der Rezipienten setzt.

Beide Filme stehen im Gestus des Dokumentierens. Leal und Infante verknüpfen das Dokumentieren mit dem Experimentieren, während Álvarez es hier vornehmlich mit politischer Überzeugungsarbeit verbindet.

5.4 *P.M.* und *Ciclón*: Analogien zu Formen des internationalen Dokumentarfilms

Eine eindeutige Zuordnung der Filme in einem internationalen Kontext, im Sinne der einzelnen vorangegangenen Formen und Strömungen, ist nicht ganz einfach.

Ciclón tritt mit dem Label der Wochenschau in Erscheinung. Die typischen Merkmale einer Wochenschau, wie z.B. die serielle Struktur, einen Sprecher und ein Voice-Over, weist dieser Film aber nicht auf.

Vielmehr findet sich *Ciclón* im Kontext der Interpretation und der Narration einer genuine Nachricht wieder. Ähnlich wie die Dokumentarfilmemacher der 1930er Jahre auf eine Thematik setzten und diese dramaturgisch aufbereiteten, so versucht auch Álvarez sein Material szenisch aufzubereiten und zu strukturieren.

Der Film steht vor allem durch den Einsatz der Musik im Kontext einer Dramatisierung und Emotionalisierung. Die Montage dient bei Álvarez ebenso wie bei Dziga Vertov dazu das Bild einer neuen sozialistischen Gesellschaft zu konstruieren. Wie Grierson und Vertov hat Álvarez die Intention mit seinen Filmen Veränderungen in der Gesellschaft hervorzurufen. Álvarez Arbeit ist vor allem als Propaganda zu verstehen. Sein Film ist aber im kubanischen Konzept des *cine urgente* zu verorten.

P.M. steht vordergründig im Modus der Deskription. Mit der Absage an ein Voice-over und den Verzicht auf eine direkte Konfrontation mit den Subjekten vor der Kamera, sind hier typische Merkmale des Direct Cinema in den 1960er Jahren gegeben. Dennoch entsprechen die Filme nicht den typischen Direct Cinema Filmen, die beispielsweise Pennebaker und Leacock produzierten. *P.M.* steht zwar im Modus der Beobachtung und der Spontaneität, betont aber vielmehr Rhythmen und tonale anstatt von in der Realität vorgefundenen narrativen Aspekten. Ebenso wie das free cinema im England der 1950er Jahre treten Leal und Infante die Verpflichtung ab Lösungen im Film bereitzustellen. Sie produzierten ihren Film nicht mit staatlichen Geldern, sondern finanzierten ihren Film selbst.

6 Fazit und Ausblick

Ausgangspunkt dieser Arbeit war es, Darstellungen von Wirklichkeit im Kuba der 1960er Jahre zu betrachten. Die Frage, welche Themen und welche Form der kubanische Dokumentarfilm zu dieser Zeit findet, bildete die Grundlage und Motivation für die Ausführungen dieser Arbeit. Am Beispiel von Santiago Álvarez Film *Ciclón* und Sabá Cabrera Infantes und Orlando Jiménez Leals Film *P.M.* sollte dieser Frage im Einzelnen in Form einer Analyse nachgegangen werden. Die Filme wurden nach dem Kriterium der maximalen Kontrastierung ausgewählt, mit dem Ziel, einen Blick auf zwei möglichst unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen zu richten. Die Annahme des starken Gegensatzes, fußte auf der Rezeption der Filme in der Literatur. Auf der einen Seite der Untersuchung steht hier ein Film, der vom kubanischen Filminstitut 1961 als nicht adäquat für die kubanische Bevölkerung erachtet und daher verboten wurde. Auf der anderen Seite steht ein Film, dessen Macher dem politischen System dieser Tage loyal gegenüber stand und dessen Werk der kubanischen Öffentlichkeit nicht vorenthalten wurde. Es sollten die filmischen und politischen Tendenzen der Zeit genauer betrachtet werden und überprüft werden, inwieweit die Filme, so wie behauptet als Gegensätze zu begreifen sind, oder sich durchaus Analogien feststellen lassen.

Als Einstieg in die Thematik der Arbeit wurden zunächst die theoretischen Grundlagen für den zu untersuchenden Gegenstand gelegt. Im zweiten Kapitel wurden verschiedene Perspektiven, die auf den Dokumentarfilm eingenommen wurden, vorgestellt. Insbesondere die präskriptiven Aussagen der frühen Theoretiker wie John Grierson und Dziga Vertov, die den Dokumentarfilm im Kontext von Kunst und Wahrheitsübermittlung verorteten und ihm eine soziale Funktion zuschreiben, ließen im späteren Verlauf der Arbeit Ähnlichkeiten zu den Filmauffassungen der Vertreter des *ICAICs* in den 1960er Jahren erkennen. Auch sie sahen die Möglichkeit das Medium zweckgerichtet für die Verbreitung von Ideen, die Antworten auf gesellschaftliche Probleme geben sollten, einzusetzen.

Die Überlegungen von Bill Nichols, Borstnar et al., Bordwell und Thompson sowie Wilma Kiener zur Inhaltsorganisation von Dokumentarfilmen sowie die vorgestellten Beispiele aus der dokumentarischen Praxis, sollten im Analyseteil dazu beitragen, die Filme besser zu beschreiben und einordnen zu können.

Ziel der Arbeit sollte es sein, sich den beiden zu untersuchenden dokumentarischen Filmen analytisch zu nähern. Damit sollten auch Fragen zur Kommunikationssituation einbezogen werden. Das heißt, textübergreifende Faktoren wurden hier als wesentlich erkannt. Die Bedeutung der Kontextfaktoren wurde unter dem Blickwinkel der semiotischen Perspektive genauer betrachtet. Das vorgestellte Modell Eva Hohenbergers, das hilft die Produktionsprozesse von Dokumentarfilmen besser zu beschreiben, erwies sich in der Arbeit insofern als nützlich, um unterschiedliche Realitätsebenen in Bezug auf den Dokumentarfilm zu differenzieren. Hohenbergers Begriffe wurden im Kontext der folgenden Kapitel für die oberste Gliederungsebene eingesetzt.

Mit der Beleuchtung des historischen, politischen und sozioökonomischen Kontexts, erfolgte in Kapitel 3 der Einstieg in das kubanische Sujet. Die Fremdbestimmung der Insel über die Jahrhunderte, sprich die kolonialen Ansprüche von Spanien sowie die Vormachtstellung der USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurden deskriptiv dargestellt. Castros Weg an die Macht wurde beschrieben und dessen politische Tendenzen und Ziele aufgezeigt. In Kapitel 4 zeigte sich, dass die Fremdbestimmung der vorrevolutionären Zeit nicht nur im Bereich des Bankwesens und der Infrastruktur spürbar war, sondern auch auf dem kubanischen Filmmarkt. Mit der Revolution fand eine Neuformierung der Filmwirtschaft auf der Insel statt. Mit der Gründung des staatlichen Filminstituts dienten die Medien vor allem der Stärkung der nationalen, antikolonialen und sozialistischen Grundwerte. Das *ICAIC* sah den Film als Mittel zur Erziehung der Bevölkerung. Er sollte zur Herausbildung eines Bewusstseins, das an die kubanisch-sozialistische Ideologie geknüpft war, dienen. Filmtheoretische Konzepte wie das *tercer cine*, das *cine urgente* und das *cine militante* zeigen die starke antiimperialistische Tendenz auf.

Im Rahmen der Ausführungen im vierten Kapitel wurde auch deutlich, in welchem widersprüchlichen System sich Filmemacher in dieser Zeit auf Kuba bewegten: einem Spannungsfeld von künstlerischer Freiheit und staatlicher Kontrolle. Die Bedingungen für Filmemacher dieser Tage waren ambivalent. Auf der einen Seite wurde mit dem *ICAIC* ein nationales audiovisuelles Produktionszentrum geschaffen, das einer Reihe von kubanischen Filmemachern, durch Förderungen die Möglichkeit gab endlich Filme zu machen. Auf der anderen Seite zeigte sich das *ICAIC* auch als Träger von Zensur. Nicht jede Wirklichkeit sollte mittels des Films weitere Verbreitung finden. Diese Haltung kann als Zeichen der Intoleranz und als Absage an die künstle-

rische Diversität gedeutet werden. Diese Einseitigkeit, die zu dieser Zeit von der Politik erwünscht wurde, wird gerade im Hinblick auf das *ICAIC*, das heute im Kontext des kubanischen Films als staatlicher Produzent immer noch eine große Rolle spielt, inzwischen von kubanischen Historikern als problematisch erachtet.⁵⁷⁴

Die Betrachtung der beiden filmischen Texte zeigte in Kapitel 5, dass zwei sehr unterschiedliche Themen behandelt wurden. Sie lassen sich in Anbetracht der Wahl des Sujets und der Darstellung des Menschenbilds im Film als Gegensätze betrachten. Im Hinblick auf den strukturellen Aufbau und den Einsatz der stilistischen Mittel, sind beide Filme nicht nur durch unterschiedliche, sondern auch durch analoge Merkmale geprägt. Am deutlichsten wird hier der Verzicht auf eine direkte Adressierung des Rezipientens. Eine Perspektivierung findet vor allem durch außersprachliche Elemente, sprich der Kamera- und Montagearbeit statt. Bei beiden Filmen spielt auf der visuellen Ebene das Stilmittel des Pleonasmus eine wesentliche Rolle. Damit beschreiben die Regisseure ihr Thema in extenso und evozieren ein Gefühl der Verstärkung des Ausdrucks der Bilder.

Im Hinblick auf die in Kapitel 2 angesprochenen Modi der dokumentarischen Repräsentation von Nichols oder auch von Bordwell und Thompson lässt sich sagen, dass die genannten Beschreibungsmodelle, die Filme unzulänglich beschreiben. Die Filme lassen sich nicht einem bestimmten Modell zuordnen. Sie lassen sich immer nur tendenziell mit einem Modus beschreiben. Da beide Filme tonale-musikalische Aspekte betonen, haben die Filme beispielsweise in Nichols Taxonomie Merkmale des poetischen Modus. In Bordwell und Thompsons Ideen gedacht könnte *P.M.* beispielsweise im Kontext der *Abstract*-Form verortet werden, die formale und ästhetische Elemente im Arrangement des Filmmaterials als auch innerhalb des Bildes vorhandene Elemente betont. Am besten lassen sie sich die Filme durch die in der Analyse herausgearbeiteten einzelnen Merkmale beschreiben.

Im Kontext der Ausführungen wurde deutlich, dass sich hier unterschiedliche Regietypen gegenüber stehen, die unterschiedliche künstlerische und kommunikative Ziele verfolgen. Während Álvarez in *Ciclón* die angestrebte und erträumte sozialistische

⁵⁷⁴ Der kubanische Filmhistoriker García Borrero hat 2004 beispielsweise, die eindimensionale und lineare Geschichtsschreibung des *ICAIC* kritisiert. Die Filmgeschichte werde so dargestellt als sei sie die Geschichte des *ICAIC*s. Dies betreffe ebenso die vorrevolutionäre Zeit. Die Zeit ab 1959 werde als Abschluss alles Erreichbaren dargestellt und mit einer Überlegenheit gegenüber der pre-revolutionären Filmproduktion versehen. Borrero kritisiert, dass nur ein minimaler Teil der kubanischen Filmgeschichte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Vgl. García Borrero, Juan Antonio: „Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad“. In: *Temas* Nr. 37-38, 2004, S.119-127. Hier: S. 119 ff.

Gesellschaft erfahrbar macht und der Film vor allem im Kontext von Agitationspropaganda zu sehen ist, bewegen sich Leal und Infante mit *P.M.* weniger im Kontext einer Visualisierung neu erhobener politischer Werte und Normen, sondern eröffnen eher einen unvoreingenommen Einblick in Szenerien des Nachtlebens. Ihr Film ist vor allem im Kontext des free cinema zu sehen.

Diese Arbeit hatte das Ziel, anhand zweier Beispiele zu betrachten, wie Realität auf der Ebene des filmischen Textes im Kuba der 1960er Jahre konstruiert wurde. Es hat sich gezeigt, dass die Regisseure mit ihren Werken unter den genannten politischen Rahmenbedingungen, mit verschiedenen Intentionen, ihrem Publikum in unterschiedlichster Weise gegenüberreten. Der Dokumentarfilm zeigte sich hier auch als eine Frage von Macht, Moral und Politik.

Die Bedeutsamkeit, die Santiago Álvarez und seiner Arbeit nach seinem Tod, heute noch auf Kuba beigemessen wird, zeigt sich, im jährlichen Dokumentarfilmfestival *Santiago Álvarez In Memoriam*⁵⁷⁵, welches seinen Namen trägt, ebenso wie in der 2001 herausgebrachten ICAIC DVD-Reihe *Ántología de Santiago Álvarez* und in der Nominierung des *Noticiero ICAIC* Wochenschaumaterials für das UNESCO-Weltkulturerbe. Seit 2009 sind die bis 1990 entstanden 1 493 *Noticieros* schließlich als kulturelles Welterbe bei der UNESCO registriert.⁵⁷⁶ Erst 2010 entstand ein neuer Dokumentarfilm, der die Geschichte des *Noticiero ICAIC* und Álvarez Arbeit thematisiert.⁵⁷⁷ Leal und Infante finden im Gegensatz zu Álvarez im Kontext der kubanischen Filmgeschichte und des Dokumentarfilms weitaus weniger Beachtung. Dennoch lässt sich der Film nicht aus der kubanischen Filmgeschichte wegdenken. Er findet in der heutigen Zeit immer wieder Erwähnung.

Sowohl *P.M.* als auch *Ciclón* sind in ihren individuellen Ausformungen heute Dokumente der 1960er Jahre, die eine Kultur repräsentieren, aber auch Bestandteil der Kultur selbst sind, aus der sie hervorgegangen sind. Es bleibt zu hoffen, dass auch *P.M.* als kontrovers diskutierter Film in der Erinnerung nicht nur als Zeichen der Zensur verhaftet bleibt, sondern in Zukunft im kulturellen Gedächtnis Kubas einen Platz erhält als künstlerischer Ausdruck seiner Zeit.

⁵⁷⁵ Padrón, Frank: *Santiago Alvarez In Memoriam Film Festival Begins in Cuba*.

URL: <http://www.juventudrebelde.co.cu/culture/2010-03-08/santiago-alvarez-in-memoriam-film-festival-begins-in-cuba> [20.11.2011].

⁵⁷⁶ Vgl. De Andrade. In: *The UNESCO Courier* Nr. 8., 2008, S. 15.

⁵⁷⁷ Andrade, Alice de [Regie]: *Cuban Memory of the World (Memoria Cubana)*. Frankreich, Brasilien, Kuba: Mécanos Productions, Filmes de Serro, ICAIC 2010.

URL: <http://vimeo.com/13159396> [29.09.2010]. – Dokumentarfilm Farbe und Schwarzweiß 71 min.

7 Bibliographie

Anonymus: „Festspiele/Alvarez-Filme: Haß in Energie“. In: *Der Spiegel*, 17, 1970.

Anonymus: „Filmzeugnisse von der Veränderung der Welt. Santiago-Alvarez-Retrospektive wird vorbereitet“. In: *Neues Deutschland*, 02.02.1979.

Álvarez, Santiago: „Was politisch-revolutionär ist, erzeugt Schönheit. Improvisierte Gedanken von Santiago Álvarez“. In: *Film und Fernsehen*, 3, 1973, S. 8-12.

Agramonte, Arturo: *Cronología del Cine Cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC 1966.

Aufderheide, Patricia: *Documentary film. A Very Short Introduction*. Oxford (u. a.): Oxford University Press 2007.

Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press 1974.

„Begründung der Jury zur Vergabe der Goldenen Taube an Ciclón“. Leipzig VII. Internationale Dokumentar- und Kurzfilmwoche 14.-22.11.1964. Originaldokument.

Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?*. Stuttgart: Reclam 2007.

Bemis, Samuel Flagg: *John Quincy Adams and the Foundation of American Foreign Policy*. New York: Alfred A. Knopf 1949.

Blüthner, Roland: „Kubaner, Künstler, Kommunist. Der ‚Leipziger‘ Santiago Alvarez“. In: *Leipziger Volkszeitung*, LVZ-Beilage, 27.04.1968.

Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2008.

Burton, Julianne: „Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years“. In: Martin, Michael T. (Hrsg.): *New Latin American Cinema. Volume Two*. Studies of National Cinemas. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 1997. S. 123-142.

Bürger, Marietta: *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987.

Capriles, Oswaldo: Notas sobre el cine cubano. In: *Papeles* Nr. 13, 1971, S. 95-105.

Cardozo, Wilson: *Der ewige Kalte Krieg. Kubanische Interessengruppen und die US-Außenpolitik*. Wiesbaden: VS 2010.

Castro, Fidel: *Die 2. Deklaration von Havanna. Das Volk Kubas an die Völker der Welt*. Aus dem Spanischen übersetzt von Pieter Siemsen. Berlin: Mission der Republik Kuba in der Deutschen Demokratischen Republik 1962.

Castro, Fidel: „Worte an die Intellektuellen“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 39-44.

Chanan, Michael: „Annotated Filmography“. In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. London: British Film Institute 1980. S. 31-71.

Chanan, Michael: *Cuban cinema*. Neue Auflage. 1. Auflage u.d.T.: Chanan, Michael: *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2004.

Chanan, Michael: „Introduction“ (In The Style Of Santiago Alvarez). In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. BFI Dossier Nr. 2. London: BFI 1980. S. 1-9.

Chanan, Michael: *The politics of documentary*. London: BFI 2007.

Chávez, Rebeca: „Cine y Revolución“. In: *Areíto* Nr. 37, Vol. 10, 1984, S. 48-51.

Chijona G./R. Santos: „21 Jahre kubanischer Film“. In: Fee, Vaillant (Hrsg.): *Der Film Lateinamerikas. Eine Dokumentation. Retrospektive zur XXIX. Internationale Filmwoche Mannheim 1980*. Mannheim 1980. S. 199-210.

„Cinematheca de Cuba (ICAIC): Chronologisches Verzeichnis über die Produktion des Kubanischen Institutes für Filmkunst (ICAIC) 1959-1973“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 165-206.

Colina, Enrique: „Der Humor in der Wochenschau ‚Noticiero ICAIC Latinomericano‘“. In: Groschup, Helmut (Hrsg.): *Die kubanische Filmkomödie*. Innsbruck (u. a.): Studienverlag 2001.

Colina, Enrique J.: „Gespräch mit Octavio Cortázar“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 27-29.

Cortázar, Octavio: „Erklärung“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 29-30.

„Cuba: Revolutionäres Kino im Sozialismus. Interview mit Julio García Espinosa und Tomás Gutiérrez Alea von Peter B. Schumann“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba. 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 74-96.

De Andrade, Alice: „Saving the Cuban Noticieros“. In: *The UNESCO Courier* Nr. 8, 2008, S. 13-15.

Decker, Christof: „Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie“. In: *montage/av* 7/2, 1998, S. 45-61.

Dilloo, Rüdiger: „Sowjetschinken und Samuraikämpfe. Lebhafter Import, flauer Export – Zur Situation des kubanischen Films (II)“. In: *Die Welt*, Ausgabe B, 23.08.1969.

Dorn, Margit: „Film“. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. 5. Auflage. München: Fink 2004. S. 218-238.

Eggenberger-Argote, Niklaus: *Die gesellschaftliche Entwicklung Kubas zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Eine Analyse der politischen Sozialisationsinstanzen und ihrer Wirkungen*. Bern (u. a.): Haupt 2002.

Eßer, Torsten: „Sozialismus mit Rhythmus. Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und ihre Auswirkungen auf die Musik“. In: Eßer, Torsten/Patrick Frölicher (Hrsg.): *„Alles in meinem Dasein ist Musik ...“ kubanische Musik von Rumba bis Techno*. Frankfurt am Main: Vervuert 2004. S. 33-74.

Etmanski, Johannes: *Das Deutschlandbild in der polnischen Wochenschau und die deutsch-polnischen Beziehungen 1945-1956*. Berlin (u. a.): LIT 2007.

Ette, Ottmar: *José Martí. Teil 1. Apostel-Dichter-Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*. Tübingen: Niemeyer 1991.

Eulalia Douglas, María: „Etapas Temáticas del cine cubano“. In: *Coordenadas del cine Cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente 2001. S. 90-106.

Fabian, Horst: *Der kubanische Entwicklungsweg*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981.

Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. 10. Auflage. Berlin: European Photography 2006.

Fraga, Jorge: „Die ‚Lateinamerikanische Wochenschau des ICAIC‘: politische Funktion und kinematographische Sprache“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S.137-141.

Fraga, Jorge: „Die Poetik des kubanischen Dokumentarfilms“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 117-122.

Furtak, Robert K.: *Kuba und der Weltkommunismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1967.

García Borrero, Juan Antonio: „Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad“. In: *Temas* Nr. 37-38, April-September 2004, S. 119-127.

García Espinosa, Julio: „Antwort an die chilenische Filmzeitschrift ‚Primer Plano‘“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 40-46.

García Espinosa, Julio: „El Cine documental cubano“. In: *Pensamiento crítico* Nr. 42, 1970, S. 81-87.

García Espinosa, Julio: „Für einen nicht-perfekten Film“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 31-40.

García Mesa, Héctor: „Die Struktur des mobilen Kinos“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 61-66.

García Osuna, Alfonso J.: *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*. Jefferson: Mc Farland 2003.

„Gesetz zur Gründung des cubanischen Filminstituts“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 22-27.

Getino, Octavio/Fernando Solanas: „Kino der Dekolonisation“. In: *Woche des jungen Films*. Lateinamerika. 20. Internationale Festspiele '70. Berlin West: Internationale Filmfestspiele 1970. S. 3-7.

Goldenberg, Boris: *Lateinamerika und die kubanische Revolution*. Stuttgart: Kohlhammer 1971.

González, José Antonio: „Anmerkungen zur Geschichte eines Kinos ohne Geschichte“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 148-157.

Gratius, Susanne: *Fidel Castro*. Kreuzlingen – München: Heinrich Hugendubel 2005.

Groschup, Helmut (Hrsg.): *Die kubanische Filmkomödie*. Innsbruck (u. a.): Studienverlag 2001.

Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“. In: *Meteor 4*, 1996, S. 25-34.

Hagemeister, Michael/Julia Richers: „Utopien der Revolution: Von der Erschaffung des Neuen Menschen zur Eroberung des Weltraums“. In: Haumann, Heiko (Hrsg.): *Die Russische Revolution 1917*. Köln (u. a.): Böhlau 2007. S. 131-141.

Hahn, Brigitte J.: *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953)*. Münster (u. a.): LIT 1997.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994.

Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm als transitorisches Genre“. In: Keitz, Ursula/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 15-26.

Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007. S. 149-154.

Henning, Doris: „Kuba in Miami: Migration und ethnische Identität“. In: Ette, Ottmar/Martin Franzbach (Hrsg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 2001.

Hermann, Ursula: *Herkunftswörterbuch*. 4., vollständige und neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh – München: Wissen Media Verlag 2002.

Herrera, Manuel: „Erklärung“. In: Jahnke, Eckhart/Manfred Lichtenstein: *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik 1974. S. 50-51.

Herrero-Olaizola, Alejandro: *The censorship files. Latin American writers in Franco's Spain*. Albany: State University of New York Press 2007.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1996.

Hoffmann, Bert: *Internet und Politik in Lateinamerika: Kuba. Regulierung und Nutzung der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien im Kontext der politischen und wirtschaftlichen Transformationen*. Frankfurt am Main: Vervuert 2002.

Hoffmann, Bert: *Kuba*. München: Beck 2002.

Hoffmann, Kay/Peter Zimmermann: „Formen und Tendenzen des dokumentarischen Films in und zwischen den Weltkriegen. Eine Einführung“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.) *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz: UVK 2003. S. 9-23.

Hofer, Andreas: „Von Plazas und Revoluciones“. In: Drekonja-Kornat, Gerhard (Hrsg.): *Havanna. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft*. Wien (u. a.): LIT 2007. S. 41-54.

Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim (u. a.): Georg Olms 1988.

Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 9-33.

Hohenberger, Eva: „Vorwort zur dritten Auflage“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 7-8.

Howe, Linda S.: *Transgression and conformity. Cuban writers and artists after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press 2004.

Hörisch, Jochen: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen*. Frankfurt: Suhrkamp 2010.

Hörl, Patrick: *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*. Konstanz: UVK 1996.

Hugh, Thomas: *Castros Kuba*. Berlin: Siedler 1984.

Keller, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag 2011.

Kessler, Frank/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger: „Editorial“. In: *Kintop* Nr. 4, Anfänge des dokumentarischen Films, 1995, S. 7-9.

Kessler, Frank: „Filmsemiotik“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender 2003. S. 104-125.

Kessler, Frank: „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *montage/av* 7/2, 1998, S. 63-78.

Kiefer, Bernd/Peter Ruckriegel: „Realismus/sozialistischer Realismus/poetischer Realismus/Neorealismus“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2007. S. 568-574.

Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK 1999.

King, John: *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London – New York: Verso 1990.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23. erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin – New York: Walter de Gruyter 1999.

Knietzsch, Horst: „Zorn, Lachen, Tränen der Zeit. Gedanken zur VII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche“. In: *Neues Deutschland*, Republik-Ausgabe, 02.12.1964.

Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Ein Arbeitsbuch. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Schmidt 2010.

Krämer, Raimund/Dirk Krüger: „Das politische System Kubas“. In: Stüwe, Klaus/Stefan Rinke (Hrsg.): *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS 2008. S. 363-388.

Krebs, Geri: „Der Eisenstein Kubas'. Zum Tod von Santiago Álvarez“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.05.1998.

Kreimeier, Klaus: „Dokumentarfilm 1892-2003. Ein doppeltes Dilemma“. In: Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des Deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart – Weimar: Metzler 2004. S. 431-460.

Kron, Friedrich W.: *Grundwissen Didaktik*. 4., neu bearbeitete Auflage. München – Basel: Ernst Reinhardt Verlag.

Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. 2. Auflage. Wien (u. a.): Böhlau 2005.

Kull, Volker: „Einleitung“. In: Teissl, Verena/Volker Kull (Hrsg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. Marburg: Schüren 2006. S. 14-35.

Kull, Volker: *Kino und Revolution: der audiovisuelle Wandel in der Ethnologie und die Dokumentarfilme des kubanischen Filmemachers Santiago Álvarez*. Heidelberg: Univ. Diss. 1997.

Kübler, Hans-Dieter: „Zum Geleit“. In: Keitz, Ursula von/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 7-8.

Labaki, Amir: *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda 1994.

Lichtenstein, Manfred/Eckart Jahnke (Red.): *Kubanischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR 1974.

Lingemann, Jan: „Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006. S. 35-56.

Loiperdinger, Martin: „Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg“. In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film“ und „Non Fiction Film“ zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 71-79.

Luis, William: *Culture and Customs of Cuba*. Westport: Greenwood Press 2001.

Lünenborg, Margreth: *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden: VS 2005.

Maletzke, Gerhard: „Propaganda“. Eine begriffskritische Analyse. In: *Publizistik* 17, 1972, S. 153-164.

Martin, Michael T.: *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press 1997.

Martinez Torres, Augusto/Manuel Perez Estremera: „Introduccion al cine cubano de después del triunfo de la revolucion“. In: *Cuadernos hispanoamericanos* Nr. 248-249, 1970, S. 617-632.

Mecheril, Paul: *Einführung in die Migrationspädagogik*. Weinheim (u. a.): Beltz 2004.

Merten, Klaus: „Agitation“. In: Bentele, Günter (Hrsg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: VS 2006.

Metz, Christian: „Probleme mit der Denotation im Spielfilm“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2003. S. 321-370.

Michel, Robert: „Die Realität erweitern und bereichern. Dokumentarfilme von Santiago Alvarez in der Akademie der Künste in Berlin“. In: *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 14.02.1979.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2008.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Deutsche Erstausgabe. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Möhrmann, Renate: „Vorwort“. In: Bürger, Marietta: *Fiktion und Realität im kubanischen Spielfilm der 70er Jahre*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987. S. o.A.

Munz, Tania: „Die Ethologie des wissenschaftlichen Cineasten: Karl von Frisch, Konrad Lorenz und das Verhalten der Tiere im Film“. In: *montage/av* 14/1, 2005, S. 52-68.

Myerson, Michael: *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary Film of Cuba*. New York: Grossmann 1973.

Nichols, Bill: „Dokumentarfilm-Theorie und Praxis“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 148-163.

Nichols, Bill: *Introduction to documentary*. 2. Auflage. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2010.

Niess, Frank: *20mal Kuba*. München: Piper 1991.

Noguer, Eduardo G.: *Historia del Cine Cubano. Cien años 1897-1998*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Miami: Editorial Universal 2002.

Noetzel, Thomas: „Sozialismus“. In: Prechtel, Peter/Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart – Weimar: Metzler 1996. S. 484-485.

Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8 2006. S. 259-272.

Orodea, Miguel: „Alvarez and Vertov“. In: Chanan, Michael (Hrsg.): *Santiago Álvarez*. BFI Dossier No. 2. London: British Film Institute 1980. S. 23-26.

Paech, Joachim: „Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms“. In: Bredella, Lothar/Günter H. Lenz (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik*. Tübingen: Narr 1994. S. 23-37.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink 2001.

„Pressestimmen zum kubanischen Länderprogramm“. In: *XI. Westdeutsche Kurzfilm-tage Oberhausen „Wege zum Nachbarn“*. Bericht 1965. Herausgegeben im Auftrag der Stadt Oberhausen und Hilmar Hoffmann. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1965. S. 131-132.

Rabiger, Michael: *Dokumentarfilme drehen*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000.

Ramamurthy, Anandi: *Imperial persuaders. Images of Africa and Asia in British advertising*. Manchester – New York: Manchester University Press 2003.

Ramsey, Cynthia: „Third Cinema in Latin America: Critical Theory in Recent Works“. In: *Latin American Research Review* Nr. 1, Vol. 23, 1988, S. 266-275.

Reumann, Kurt: „Journalistische Darstellungsformen“. In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Winfried Schulz/Jürgen Wilke (Hrsg.): *Fischer Lexikon Publizistik: Massenkommunikation*. 5. aktualisierte, vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 2009. S. 129-168.

Richter, Hans: „Revolutionäre Technik“. In: Gruber, Klemens (Hrsg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien (u. a.): Böhlau 2006. S. 32-33.

Rodríguez, Raúl: *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas 1992.

Roque, Roberto: „Zur psychologischen Erforschung des Kinos in Kuba“. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge, Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR*, 2/81, 22. Jahrgang, S. 90-105.

Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München (u. a.): Bucher 1982.

Saunders, Dave: *Documentary*. London (u. a.): Routledge 2010.

Saussure, Ferdinand de: *Linguistik und Semiotik. Notizen aus dem Nachlaß, Texte, Briefe und Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. 2. Auflage. Bergisch Gladbach: Lübbe 2005.

Schändlinger, Robert: *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. München (u. a.): Ölschläger 1997.

Schlör, Joachim: *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*. München – Zürich: Artemis und Winkler 1991.

Schumann, Peter B.: „Das cubanische Kino-Bild und Abbild der Revolution“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 7-20.

Schumann, Peter B.: „Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik“. In: Ette, Ottmar/Martin Franzbach (Hrsg.): *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 2001. S. 669-682.

Schumann, Peter B.: *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Berlin – Frankfurt am Main: Vervuert 1982.

Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980.

Schumann, Peter B.: „Ein politisches Kino“. In: Peter B. Schumann (Hrsg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München – Wien: Carl Hanser 1976. S. 208-230.

Schwarz, Uta: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main – New York: Campus 2002.

Stadt Oberhausen/Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen (Hrsg.): *Der Lateinamerikanische Film heute. Eine Dokumentation mit Beiträgen von Carlos Alvarez, Miguel Littin und Julio Garcia Espinosa aus der Zeitschrift OCTUBRE 4/1975*. Oberhausen: Karl Maria Laufen 1976.

Steinle, Matthias: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz: UVK 2003.

Strauß, Gerhard: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Berlin (u. a.): de Gruyter 1989.

Stücker, Ulrike: *Das spanische Internationale Gesellschaftsrecht*. Münster (u. a.): LIT 1999.

Tode, Thomas/Alexandra Gramatke: *Dziga Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK 2000.

Urussowa, Janina: „108. Der russische Film. Lev Kuleschov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein“. In: Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin (u. a.): de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; 15) 2001. S. 1185-1198.

Vilasis, Mayra: „Der cubanische Dokumentarfilm: Verweilen wir einen Moment“. In: Schumann, Peter B. (Hrsg.): *Kino in Cuba: 1959-1979*. Frankfurt am Main: Vervuert 1980. S. 126-129.

Waibl, Elmar: *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud*. Wien: facultas 2009.

Waibl, Elmar: *Basiswissen Philosophie in 1000 Fragen und Antworten*. 2. Auflage. Wien: facultas 2008.

Weber, Stefan: „Konstruktivistische Medientheorien“. In: Stefan Weber (Hrsg.) *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2010. S. 170-188.

Wermke, Matthias/Kathrin Kunkel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hrsg.): *Duden – Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim – Zürich: Dudenverlag 2010.

Widmann, Carlos: *Report aus Cuba*. München: List 1970.

Willascheck, Markus: „Wahrheit“. In: Pechtl, Peter/Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart – Weimar: Metzler 1996. S. 561-563.

Winter, Rainer: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz 1992.

Withalm, Gloria: „Zeichentheorien der Medien“. In: Stefan Weber (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK 2010. S. 124-144.

Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Herbert von Halem 2003.

Wulff, Hans J.: „Sequenz“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 637-639.

Zeuske, Michael: *Kleine Geschichte Kubas*. München: Beck 2007.

Zeuske, Michael: *Kuba 1492-1902. Kolonialgeschichte und Unabhängigkeitskriege*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag 1998.

Zimmermann, Peter: „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“. In: Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006. S. 85-103.

8 Internetquellen

Almendros, Néstor: „Cine: Pasado Meridiano (P.M.)“. In: *Bohemia*, 1961.

URL: <http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2011/05/PM%20resena%20Alemendros%20%20BohemiaJ1961.pdf> [05.10.2011].

Álvarez, Santiago: *El periodismo cinematográfico*. Festival de Cine Joven. La Habana, 1978, S. 1-9.

URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/443.pdf> [25.10.2011].

Amiot, Julie: „Lo cubano en el viejo cine, formas y discursos“. In: *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. o. O.: Archivo Histórico Insular de Fuerteventura 2004. S. 552-562.

URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316839> [20.12.2010].

Babka, Anna: *Gattung/Genre*.

URL: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=24> [12.12.2010].

Cancio Isla, Wilfredo: „Fallece en Miami el cineasta y pintor Sabá Cabrera Infante“. In: *El Nuevo Herald*, 30.05.2002.

URL: <http://www.cubanet.org/CNews/y02/may02/30o1.htm> [05.10.2011].

Cruz, Juan: „Cuando el comandante mandó parar“. In: *El País*, 03.03.2011.

URL: http://www.elpais.com/articulo/cultura/comandante/mando/parar/elpepicul/20110303elpepicul_1/Tes [05.06.2011].

Del Río, Joel: *Pioneros del Período silente*.

URL: <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm> [20.06.2012].

Hernández Morales, Sergio Luis: *Cine Cubano: El Camino de las Coproducciones*. Santiago de Compostela: Univ. Diss. 2007.

URL: http://bdigital.unipiaget.cv:8080/jspui/bitstream/10964/242/1/tese_Sergio_Morales.pdf [10.01.2011].

Jacob, Mario: *Soy un animal políticón. Entrevista exclusiva a Santiago Álvarez*. Viña del Mar, 12.12.1969, S. 1-4.

URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/438.pdf> [22.01.2011].

Jiménez Leal, Orlando: „Guillermo pasado el meridiano“. In: *encuentro* 37/38, 2005, S. 252-255.

URL: <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/f30666801e5d9a90eee6b4b4857ca65c.pdf> [05.10.2011].

López, Ana M.: „Cuban cinema in exile. The other ‚island‘“. In: *Jump Cut*. Nr. 38, 1993, S. 51-59.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/ExileCubanCinema.html> [25.05.2011].

Malcolm, Derek: „Santiago Alvarez: LBJ“. In: *The Guardian*, 17.06.1999.
URL: <http://www.guardian.co.uk/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm> [23.12.2010].

Muñoz, Gerardo: „La política de los gestos: la actualidad de ‚PM‘“. In: *cubaencuentro*, 03.06.2011.
URL: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679> [25.08.2011].

Danksagungen. Offizielle Website von Cubaencuentro.
URL: <http://www.cubaencuentro.com/el-portal/agradecimientos> [25.03.2012].

Orlando Jiménez Leal – Biographie. Offizielle Website von Orlando Jiménez Leal.
URL: [25.05.2011].

Padrón, Frank: *Santiago Alvarez In Memoriam Film Festival Begins in Cuba*.
URL: <http://www.juventudrebelde.co.cu/culture/2010-03-08/santiago-alvarez-in-memoriam-film-festival-begins-in-cuba> [20.11.2011].

Reyes González/Reyes Velázquez: „El nacimiento de un oficio. Cinco notas sobre el cine y la crítica cinematográfica en Cuba“. In: *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 05/2010. S. o. A.
URL: www.eumed.net/rev/cccss/08/rgrv.htm [22.06.2011].

Seeßlen, Georg: „Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film. Suchbewegungen mit offenem Ausgang“. In: Werner, Frederic (Red.): *Mit Bildern bewegen - der politische Film heute*. Hamburg: Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung 2009. S. 18-34.
URL: <http://library.fes.de/pdf-files/akademie/hamburg/06824.pdf> [22.12.2010].

Walter, Annett: *Kubanischer Dokumentarfilm*.
URL: <http://www.queztal-leipzig.de/kuba/kubanischer-dokumentarfilm-19093.html> [25.11.2010].

9 Filmographie

Álvarez, Santiago [Regie]: *Ciclón*. Antología de Santiago Álvarez. Vol. 1. Santiago Álvarez. La Habana Cuba: ICAIC 2008. – DVD; Dokumentarfilm NTSC Schwarzweiß 22 min.

Cabrera Infante, Sába/Orlando Jiménez Leal [Regie]: *P.M.* La Habana Cuba: 1961. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QKvbUeqPYlo> [20.06.2011]. – Internetstream; Dokumentarfilm Schwarzweiß 13 min.

Mankiewicz, Joseph L. [Regie]: *Leichte Mädchen, Schwere Jungs (Guys and Dolls)*. USA: MGM Home Entertainment LLC 2006. – DVD; Spielfilm PAL Farbe 143 min.

Andrade, Alice de [Regie]: *Cuban Memory of the World (Memoria Cubana)*. Frankreich, Brasilien, Kuba: Mécanos Productions, Filmes de Serro, ICAIC 2010. URL: <http://vimeo.com/13159396> [29.09.2010]. – Internetstream; Dokumentarfilm Farbe und Schwarzweiß 71 min.

10 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Strukturaler Aufbau von Ciclón (Eigene Graphik der Verfasserin)	96
Abb. 2: Heli-Shot/Weite (Álvarez 1963)	99
Abb. 3: Aufsicht/Nahe (Álvarez 1963)	99
Abb. 4: Animation zu Beginn (Alvarez 1963)	105
Abb. 5: Animation am Ende (Alvarez 1963)	105
Abb. 6: Strukturaler Aufbau von P.M. (Eigene Graphik der Verfasserin).....	110
Abb. 7: Starke Hell-Dunkelkontraste I (Leal/Infante 1961)	111
Abb. 8: Starke Hell-Dunkelkontraste II (Leal/Infante 1961).....	111
Abb. 9: Beobachterposition I (Leal/Infante 1961)	115
Abb. 10: Beobachterposition II (Leal/Infante 1961)	115

11 Anhang

11.1 Filmprotokolle

11.1.1 *Ciclón* (1963, Regie: Santiago Álvarez)

		BILDEBENE					TONEBENE	
Nr.	Sek.	Licht	Motiv	Beschreibung	Kamera*		Geräusch/ Sprache	Musik
1	00:00-00:08	A/T	Ländliches Gebiet	Baum wird mit Bagger gefällt	Normalsicht, Schwenk	HT	Bagger	
2	00:08-00:10	A/T	Ländliches Gebiet	Raupenlader schiebt Erde weg	Untersicht	N	„	
3	00:10-00:13	A/T	Ländliches Gebiet	Zwei Raupen schieben langsam Erde weg, ein Lastlader fährt vorbei	Normalsicht	T	„	
4	00:14-00:17	A/T	Straße	Zwei Reiter und LKW auf der Straße	Leichte Aufsicht, leichter Schwenk	HN		Musik ₁ (fröhliche Gitarrenmusik)
5	00:17-00:23	A/T	Straße	Konvoi aus Lkws und Pferden (Diagonale/Bildtiefe)	Normalsicht, leichter Schwenk nach links	T		
6	00:23-00:27	A/T	Ländliches Gebiet	Blick über Landschaft VG: Wiesen HG: Bäume und Berge	Normalsicht	T		
7	00:27-00:31	A/T	Ländliches Gebiet	Eine Betonröhre wird verladen	Normalsicht	N	Bagger	
8	00:32-00:36	A/T	Ländliches Gebiet	Kühe werden von zwei Reitern durch ein Gatter getrieben	Normalsicht	T	Kuh	
9	00:37-00:39	A/T	Ländliches Gebiet	Schweine rennen aus dem Stall	Leichte Aufsicht	T	Schweine	
10	00:39-00:42	A/T	Ländliches Gebiet/ Hühnerstall	Hühner im Stall, Frau streut Futter	Leichte Untersicht, Schwenk herauf	T	Hühner	
11	00:43-00:46	A/T	Ländliches Gebiet	Gänse marschieren ins Wasser	Leichte Aufsicht	HT	Gänse	
12	00:47-00:49	A/T	Land/See	Männer schieben ein Boot ins Wasser	Normalsicht, leichter Schwenk	T		

13	00:50-00:53	A/T	See	Vier Motorboote auf See (mit kubanischer Flagge)	Leichte Aufsicht, leichter Schwenk nach rechts	T	Bootsmotor	
14	00:53-00:59	A/T	Straße	Autos fahren über Brücke	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	T		
15	00:59-01:01	A/T	Ländliches Gebiet	Hände pflücken Beeren/Kakao	Normalsicht	N		
16	01:02-01:04	A/T	Ländliches Gebiet	Hände pflücken Beeren/Kakao	Normalsicht	N		
17	01:04-01:06	A/T	Ländliches Gebiet	Kakaobohnen werden aus Behälter geschüttet	Aufsicht, Schwenk nach unten	G	Entleeren	
18	01:06-01:09	A/T	Ländliches Gebiet	Kakaobohnen werden aus Sieb gekippt	Normalsicht und Aufsicht, Schwenk nach unten und wieder hoch	G	„	
19	01:10-01:11	A/T	Ländliches Gebiet	Maschine mischt flüssige Masse	Aufsicht	D	Maschinen	
20	01:11-01:15	A/T	Ländliches Gebiet	Baumwolle wird geerntet	Aufsicht	N		
21	01:15-01:17	A/T	Ländliches Gebiet	Ernter gehen über Plantage	Leichte Untersicht	N		
22	01:17-01:20	A/T	Ländliches Gebiet	Erntearbeit: Ernter pflücken auf der Plantage, vorbei mit ihren Säcken	Leichte Untersicht	HT		
23	01:20-01:22	A/T	Ländliches Gebiet	Traktor gräbt Kartoffelfeld um	Leichte Aufsicht	HT	Traktor	
24	01:22-01:25	A/T	Ländliches Gebiet	Volle Kartoffelsäcke	leichte Aufsicht, langsamer Kameragang	HN		
25	01:25-01:34	I/T	Produktionshalle	Arbeitende Menschen an Nähmaschinen, ein Mann schaut kontrollierend	Leichte Aufsicht, Kameragang	T	Nähmaschinen	
26	01:34-01:36	I/T	Produktionshalle	Mann mit Schutzbrille arbeitet an Maschine	Normalsicht	HN	Maschine	
27	01:37-01:39	I/T	Produktionshalle	Mann mit Mütze arbeitet an Maschine	Leichte Aufsicht	N	Maschinenschleifen	

(Ende)

28	01:39-01:42	I/T	Produktionshalle	Maschine bringt glühendes Metall hervor	Normalsicht	G	Maschinenstanzen	
29	01:42-01:44	I/T	Produktionshalle	Männer holen heißes Metall aus dem Ofen	Normalsicht	HT	Maschinen	
31	01:45-01:47	I/T	Produktionshalle	Metallstück wird geformt	Aufsicht	G	Maschinen (kein Hämmern)	
32	01:48-01:50	A/T	Industriegebiet	Strommast	Aufsicht, Kameradrehung	N		Musik ₁
33	01:50-01:53	A/T	Industriegebiet	Lkw fährt Schotterstraße entlang	Aufsicht, leichte Bewegung nach oben	T	Automotor	
34	01:53-01:56	A/T	Land/Feld	Mann senst Zuckerrohr	leichte Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	AM	Sense	
35	01:56-02:00	A/T	Land/Feld	Maschine mäht Zuckerrohr	Leichte Aufsicht	N	Traktor	
36	02:00-02:04	A/T	Land/Feld	Traktor mäht Zuckerrohr	Normalsicht, Schwenk nach rechts	T	Traktor	
37	02:04-02:06	A/T	Land/Feld	Frauen und Männer laden Zuckerrohr auf Traktor	Leichte Untersicht, Kamera folgt Bewegung	AM		
38	02:07-02:12	A/T	Land/Feld	VG: Feld HG: Fabrik	Normalsicht, Zoom	T		(Ende)
39	02:12-02:17	I/T	Fabrik	Maschine mischt weiße, körnige Masse	Leichte Aufsicht	G	Maschinen	
40	02:17-02:22	I/T	Fabrik	Schacht: Zement fällt, <i>Freeze</i> am Ende	Schwenk nach unten, Aufsicht	HT	Maschinen	
41	02:23-02:24	A/T	Land/Weide	Kühe werden von Reitern gejagt, <i>Freeze</i> am Ende	Leichte Aufsicht	T	ohne Ton	
42	02:25-02:26	A/T	Land	Arbeiter schippen mit Schaufeln etwas zusammen, <i>Freeze</i> am Ende	Leichte Aufsicht	HT	ohne Ton	
43	02:26-02:28	A/T	Land/Feld	Kartoffeln werden von Traktor ausgeworfen, <i>Freeze</i> am Ende	Aufsicht	N	ohne Ton	
44	02:28-02:30	A/T	Produktionshalle	Maschine wirft heiße Metallstücke aus, <i>Freeze</i> am Ende	Normalsicht	G	ohne Ton	

45	02:30-02:32	A/T	Land/ Planta- ge	Frau pflückt etwas und blickt direkt in die Kamera, <i>Freeze</i> am Ende	Aufsicht	AM	langsam dumpfer Ton	
46	02:32-02:39	A/T	Land- karte	<u>Animation</u> Schwarzer Hintergrund, weißer Ring, der sich zum Zyklon entwickelt <u>Schriftzug</u> Ciclon (Schrift wird größer)		N	Dumpfer Ton und Sturm	
47	02:39-02:47	A/T	Straße	Regenwetter, Männer und Frauen rennen mit Gegenständen in der Hand auf Kamera zu (Tiefe)	Normalsicht	HT/ N	Heftiger Sturm	
48	02:47-02:50	A/T	Straße	Regenwetter, Menschen rennen Straße herunter (Tiefe/Diagonale)	Normalsicht, Ruckler	T	Heftiger Sturm	
49	02:50-02:52	A/T	Straße	Regenwetter, Menschen rennen mit Mänteln über den Köpfen durch leere Straße	Normalsicht, Ruckler	T	langsam dumpfer Ton, heftiger Sturm	
50	02:52-02:54	A/T	Land- karte	<u>Animation</u> Zyklon nähert sich der Küste			leiser dumpfer Ton, heftiger Sturm	
51	02:54-02:55	A/T	Küste	Brandung, Wellen peitschen an Felsen	Leichte Aufsicht	HT	Sturm und Wasser	
52	02:56-02:57	A/T	Land- karte	<u>Animation</u> Zyklon fegt über Insel			dumpfer Ton und Sturm	
53	02:57-02:59	A/T	Land	Palme weht im Wind	Untersicht	N	dumpfer Ton und Sturm	
54	03:00-03:02	A/T	Land	Bäume winden sich im Wind	Untersicht	N	dumpfer Ton und Sturm	
55	03:02-03:04	A/T	Land	Bäume wehen im Sturm	Normalsicht	T	dumpfer Ton und Sturm (klarerer Sound)	

56	03:05-03:07	A/T	Land	VG: zerbrochenes Holz, Männer gehen über Grundstück HG: Kleines Haus	Normalsicht	T	Sturmgeräusch	
57	03:07-03:09	A/T	Straße	Fahrt durch Straße, wehende Palme	Leichte Untersicht, Kamerafahrt	HT	Sturm	
58	03:09-03:12	A/T	Straße	Menschenleere Straße steht unter Wasser, Wind weht (Fluchtpunktperspektive)	Leichte Aufsicht	T	Sturm	
59	03:12-03:16	A/T	Straße	Menschen waten mit Hab und Gut durch das kniehohes Wasser	Leichte Aufsicht, Schwenk nach unten	AM	Sturm	Musik ₂ (langsam einsetzend, marschmäßig)
60	03:16-03:18	A/T	Straße	HG: Wasser fließt aus Regenrinnen herunter VG: Menschen waten mit Pferden durchs Wasser	Normalsicht	HN	Sturm	
61	03:19-03:20	A/T	Straße	Regen, Menschen waten im Konvoi die Straßen herunter (Fluchtpunktperspektive)	Normalsicht	T	Sturm	
62	03:20-03:22	A/T	Straße	Menschen waten durchs Wasser	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HT	Sturm	
63	03:23-03:26	A/T	Straße	Zwei Menschen waten durchs Wasser, Kleidung weht im Wind	leichte Aufsicht, Unschärfe, leichter Zoom	HT	Sturm	
64	03:26-03:29	A/T	Straße	Menschengruppe wadet durchs Wasser, Wind weht	Normalsicht, Unschärfe	T	Sturm	
65	03:29-03:32	A/T	Straße	Mann trägt Frau auf Schultern durchs Wasser	Unschärfe, Schwenk nach oben, Untersicht	HN/N	Sturm	
66	03:32-03:35	A/T	Straße	Männer stehen im Wasser und beladen LKW	Leichte Untersicht, Schwenk nach links	HT	Sturm	
67	03:35-03:40	A/T	Straße	Regen, Menschen im Konvoi auf der Straße (Fluchtpunktperspektive)	Normalsicht	T	Sturm	

68	03:40-03:43	A/T	Straße	Menschenmenge auf Lasterladefläche	Normalsicht	HT	Sturm	(Höhepunkt erreichend)
69	03:43-03:46	A/T	Straße	Menschen gehen in einer Reihe im Wasser an einer Schnur entlang (Fluchtpunktperspektive)	Leichte Aufsicht	T	Sturm	
70	03:46-03:50	A/T	Straße	Menschen waten im Wasser, andere werden auf Transportern abtransportiert	Leichte Aufsicht, Kamerafahrt	HT	Sturm	(Höhepunkt erreichend)
71	03:50-03:53	A/T	Straße	Strömender Regen, Sanitäter waten mit Bare durchs Wasser	Leichte Aufsicht, Schwenk nach links	AM	Sturm	(Höhepunkt erreichend)
72	03:53-03:57	I/T	Krankenhaus	Wunde von Kind wird verarztet	Aufsicht	G		Musik ₃ (Gitarrenmusik)
73	03:58-04:00	I/T	Krankenhaus	Menschen werden verarztet	Aufsicht, Schwenk nach links	AM		
74	04:01-04:04	I/T	Krankenhaus	Frau wird verarztet	Aufsicht, Schwenk nach links	G		
75	04:05-04:07	A/T	Land	Palmen und Bäume im Sturm	Normalsicht	T	Sturm	Musik ₂ (marschartig)
76	04:08-04:09	A/T	Straße	Sturm, Menschen reichen Hand und Gut weiter	Normalsicht, Schwenk nach rechts, schlechte Bildqualität	HT	Sturm	
77	04:10-04:13	A/T	Straße	Männer tragen eine Frau durchs Wasser	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	AM	Sturm	
78	04:13-04:17	A/T	Straße	Männer tragen Kind aus Haus übers Wasser	Normalsicht, Ruckler	HT	Sturm	
79	04:17-04:23	A/T	Straße	Menschenmenge steht an Straßenecke im Wasser	Normalsicht, links Schwenk	T	Sturm	
80	04:23-04:26	A/T	Straße	Mann steht an Straßenecke und schaut, Straße wird zu sprudelndem Fluss (Tiefe)	Normalsicht, links Schwenk	T	Sturm	
81	04:27-04:29	A/T	Straße	Mann auf Pferd im Wasser, dahinter Laster mit Menschen, vereinzelt Menschen im Wasser	Leichte Untersicht, Ruckler	T	Sturm	(auf Höhepunkt zu gehend)

82	04:29-04:32	A/T	Straße	Menschen im Boot	Normalsicht	T	Sturm	(Höhepunkt erreichend)
83	04:32-04:36	A/T	Straße	Männer diskutieren	Leichte Aufsicht	N	Sturm	
84	04:37-04:41	A/T	Straße	Mann schaut durch Nebel, einsam	Normalsicht	T	Sturm	
85	04:42-04:44	A/T	Straße	Großer Laster mit Menschen auf Ladefläche fährt auf Kamera zu, weitere Personen warten durchs Wasser	leichte Aufsicht, links Schwenk	T	Sturm	(Ende)
86	04:44-04:50	A/T	Land	Bäume, Strommasten in Wassermassen	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	T	Wasser	
87	04:51-04:57	A/T	Landkarte	<u>Animation</u> Inselspitze: Golfo de Guantanamo, wirbelnder Tornado			Dumpfer Ton und Sturm	
88	04:57-04:59	A/T	Weideland	Schreiendes Kind, geht mit Blick in die Kamera an ihr vorbei	Aufsicht, Schwenk nach rechts	HN	Dumpfer Ton und Sturm [-]	Musik ₃ (bedrohlich, tief)
89	05:00-05:03	A/T	Weideland	Frau trägt ein Kind durchs Wasser	Aufsicht, Schwenk von unten nach oben, Kamera folgt Bewegung	N	Sturm	
90	05:04-05:10	A/T	Weideland	Weitere Frau waten mit ihren Kindern durchs Wasser	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	N	Sturm	
91	05:11-05:16	A/T	Weideland	Mütter stapfen mit Kindern durchs schlammige Gras	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HN	Sturm	
92	05:16-05:18	A/T	Weideland	Männer und Frauen rennen durchs Gras	Aufsicht	T	Sturm [-]	
93	05:18-05:19	A/T	Straße	Menschen waten durchs Wasser	Leichte Aufsicht	T	Sturm [-]	
94	05:20-05:23	A/T	Weideland	VG: Kühe und Hund gehen durch wässrige Weide HG: Gehege	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	T		
95	05:24-05:30	A/T	Straße/ Auto	umgestürzte Bäume	Normalsicht, Kamerafahrt, Ruckler	T		

96	05:31-05:33	A/T	Straße	Zusammengefallene Bäume, darin verendeter Bus	Aufsicht, Schwenk nach links	HT		
97	05:34-05:35	A/T	Straße	Verendeter LKW im Wasser	Aufsicht, Schwenk nach links	T		(Ende)
98	05:36-05:39	A/T	Land	Tosende Wasserströme	Aufsicht	N	Wasser	
100	05:39-05:44	A/T	Land	Castro (ernst) spricht zu Einsatzgruppe	Leichte Untersicht	N		Musik ₂ (marschartig)
101	05:45-05:48	A/T	Land	Fidel Castro spricht mit Einsatztruppe	Normalsicht	N		
102	05:48-05:51	A/T	Land	Castro spricht mit Männern der Einsatzgruppe	Leichte Untersicht	HN		
103	05:52-05:54	A/T	Land	Soldaten richten Fernsprecher ein	Leichte Aufsicht	HT	Funk	[-]
104	05:55-05:56	A/T	Land	Soldat bastelt an Fernsprecher herum	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	G	Funk	[-]
105	05:57-05:59	A/T	Land/ Straße	Panzer rollt schnell über die Straße	Normalsicht, Schwenk nach rechts	HT/ G/ HT	Panzer- motor	
106	05:59-06:03	A/T	Land/ Straße	Zwei Panzer rollen über die Straße	Normalsicht, Schwenk nach rechts	HT/ G/ HT	Panzer- motor	
107	06:03-06:05	A/T	Land/ Straße	LKW mit Raupe auf Rücklade- fläche rollt über die Straße	Normalsicht, abgebrochener Schwenk	HT	Raupen- motor	
108	06:05-06:06	A/T	Land/ Straße	LKW fährt Straße entlang	Normalsicht, Schwenk nach rechts	G	Laster- motor	
109	06:07-06:09	A/T	Land/ Straße	Bepackter LKW fährt Straße entlang	Normalsicht, Schwenk nach rechts	N	Laster- motor	
110	06:10-06:13	A/T	Land	Castro redet mit Mann im Gewimmel	Normalsicht	HN		(auf Höhepunkt zu gehend)
111	06:13-06:18	A/T	Land	Männer gehen mit Schnüren die Straße entlang (Tiefe), Rücken zur Kamera	Leichte Aufsicht, Schwenk auf Boden	T		(auf Höhepunkt zu gehend)
112	06:19-06:21	A/T	Straße	Männer gehen mit Gummiringen los, Rücken zur Kamera	Leichte Aufsicht	T		
113	06:21-06:57	A/T	Weide- land	Überschwemmte Weiden und Hütten	Helishot, Aufsicht	W		Musik ₄ (langsamer Trommelschlag)

114	06:57-07:03	A/T	Weide-land	Leiche im Wasser, totes Tier im Gras	Aufsicht, Kamerafahrt nach rechts	T		
115	07:04-07:07	A/T	Weide-land	Toter kleiner Körper im Wasser	Aufsicht, Schwenk nach rechts	T	Dumpfer Ton	(Ende)
116	07:07-07:11	A/T	Land-karte	<u>Animation</u> Zyklon bewegt sich gen Norden			Dumpfer Ton und Sturm	
117	07:11-07:18	A/T	Zeitung	Überblendung: schwankende Pflanzen mit Zeitungsartikel-Überschrift: „Azhota ahora A Camaguey“	Überblendung, Animation	N	Dumpfer Ton und Sturm	
118	07:18-07:21	I/T	Straße/ Auto	Lenkrad, Gesicht im Anschnitt, Heckscheibe, Auto fährt durch Hochwassergebiet	Normalsicht, schlechte Bildqualität, rauschen	N	Dumpfer Ton und Sturm	
119	07:21-07:22	A/T	Straße	Straße und Bäume unter Wasser	Normalsicht, Kamerafahrt	T	Dumpfer Ton und Sturm	
120	07:23-07:26	A/T	Straße	Straße ist zum Fluss geworden, Mensch geht einsam Straße entlang	Leichte Aufsicht	T	Dumpfer Ton und Sturm	
121	07:26-07:28	A/T	Straße	VG: Breite Straße ist zum Fluss geworden HG: einzelne Menschen	Leichte Aufsicht	T	Dumpfer Ton und Sturm	
122	07:28-07:35	A/T	Land	Weideland unter Wasser	Helishot, Aufsicht	W		Musik ₄ (Trommel)
123	07:36-07:42	A/T	Land	VG: Scheibenwischer vom Helikopter HG: Häuser und Straßen unter Wasser	Helishot, Aufsicht	T		
124	07:42-07:52	A/T	Land	HG: Dunkler, leicht sich aufklärender Himmel, Landschaft mit Häusern und Bäumen unter Wasser VG: Flugzeug Fenster im Anschnitt	Helishot, Aufsicht	T		(Ende)
125	07:53-07:56	A/T	Land	Castro mit Helm, auf etwas stehend, gestikulierend	Untersicht	HN		Musik ₂ (Fanfare)

126	07:57-07:59	A/T	Land	Menschen auf Panzer	Normalsicht	HT	Panzer-motor	
127	07:59-08:06	A/T	Land	Militärfahrzeug fährt ins Wasser und schwimmt weg	Leichte Aufsicht, Kamera Autobewegung folgend, Normalsicht	T	Panzer-motor	
128	08:06-08:09	A/T	Land/Weide	Fahrendes Militärfahrzeug durch Wasserlandschaft, Mann kommt aus Luke hervor	Normalsicht	T	Dumpfer Ton	
129	08:09-08:12	A/T	Landkarte	<u>Animation</u> Wirbelsturm, das Land wird brüchig			Dumpfer Ton und Sturm	(Ende)
130	08:13-08:15	A/T	Land	Schwankende Bäume im Sturm	Normalsicht	T	Dumpfer Ton und Sturm	
131	08:15-08:16	A/T	Land	Haus mit geschädigten Bäumen	Normalsicht	T	Dumpfer Ton und Sturm	
132	08:17-08:20	A/T	Landkarte	<u>Animation</u> Wirbelsturm zieht wieder nach Osten und dann aufs Meer			Dumpfer Ton und Sturm	
133	08:21-08:24	A/T	Flugplatz	Schatten von den Propellern, Flugzeugflügel in Bewegung	Aufsicht, Schwenk nach oben, Untersicht	N	Helikopter-motor	Musik ₅ (tief, langsam)
134	08:24-08:25	A/T	Flugplatz	Mann klettert Leiter beim Flugzeug hoch	Aufsicht	N	„	
135	08:25-08:27	A/T	Flugplatz	Tankschnur wird hochgeholt	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	G	„	
136	08:27-08:29	A/T	Flugplatz	Route wird auf Landkarte gezeigt	Aufsicht	G	„	
137	08:29-08:30	A/T	Flugplatz	Taschen werden getragen	Aufsicht	G	„	
138	08:30-08:32	A/T	Flugplatz	Männer bringen rennend Taschen zum Helikopter (mit Rücken zur Kamera)	Leichte Aufsicht	T	„	
139	08:32-08:33	A/T	Flugplatz	Hubschrauber in Bewegung, Propeller am Drehen	Untersicht, Schwenk nach links aufwärts	N	Flugzeug-motor	
140	08:34-08:35	A/T	Flugplatz	Pilot im Hubschrauber	Untersicht	HT	„	
141	08:35-08:36	A/T	Flugplatz	Propeller dreht sich (kubanische Flagge sichtbar)	Untersicht	HN	„	

142	08:36-08:37	A/T	Flugplatz	Piloten im Cockpit, fahren an Kamera Vorbei	Untersicht	HT	„	
143	08:37-08:38	A/T	Flugplatz	VG: Helikopter von hinten in Bewegung HG: stehender Helikopter	Leichte Untersicht	T	„	
144	08:38-08:39	A/T	Flugplatz	Hubschrauber hebt ab	Untersicht	T	„	
145	08:39-08:40	A/T	Flugplatz	Sanitätsauto fährt auf Hubschrauberfeld, startender oder landender Hubschrauber	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	T	„	
146	08:41-08:42	A/T	Flugplatz	Krankenschwestern gehen im Konvoi auf die Kamera zu	Leichte Aufsicht	HN	„	
147	08:43-08:44	A/T	Flugplatz	Krankenschwestern gehen im Konvoi von Kamera weg	Leichte Aufsicht	HN	„	
148	08:45-08:51	A/T	Land	Blick aus Hubschrauber, HG: Krankenschwestern sitzen in Hubschrauber VG: Person läuft durchs Bild	Helishot, Aufsicht, Schwenk nach rechts, Unschärfe	HN	„	(Ende)
149	08:52-08:56	A/T	Land	Haus im Hochwasser	Helishot, Aufsicht	T	„	
150	08:57-09:06	A/T	Land	Häuserdächer, Landschaft, Tiere und Brücken im Hochwasser	Helishot, Aufsicht	T	„	
151	09:06-09:10	A/T	Land	Menschen auf Karren schauen zum Helikopter hoch, Schnur wird runtergelassen	Helishot, Aufsicht, Schwenk nach unten	HT	Flugzeugmotor	
152	09:11-09:12	A/T	Land	Mann im Anschnitt schaut herunter, kurbelt Menschen nach oben	Normalsicht	N	„	
153	09:12-09:16	A/T	Land	Karren im Anschnitt, Mädchen wird im Rettungskorb nach oben gezogen	Aufsicht	HT	„	

154	09:17-09:19	A/T	Land/ Helikopter	Mann kurbelt im Flugzeug	Normalsicht, Schwenk nach rechts	N	„	
155	09:20-09:22	I/T	Helikopter	Mädchen wird hereingehieft	Aufsicht	HN	„	
156	09:22-09:23	I/T	Helikopter	Frauen sitzen mit Babys im Hubschrauber	Leichte Aufsicht, Unschärfe	T	„	
157	09:23-09:26	I/T	Helikopter	Zwei Frauen im Helikopter, Frau stillt Baby	Leichte Untersicht, Schwenk nach unten, Aufsicht	N	„	
158	09:27-09:32	A/T	Weide- land	Land und Weidefläche unter Wasser, Mann lenkt und zieht Boote an einer Schnur	Aufsicht, Schwenk herauf	T		Musik₆ (Schwere Trommeln, Trompete)
159	09:32-09:37	A/T	Weide- land	Männer warten an einer Schnur entlang durch kniehohes Wasser	Leichte Aufsicht, Unschärfe	T		
160	09:37-09:43	A/T	Weide- land	Männer und Junge waten mit Gepäck durchs Wasser, Fokus: Junge, Sack auf der Schulter, Boot schwimmt nebenher	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HT		
161	09:44-09:47	A/T	Weide- land	Menschenmenge wadet mit Gepäck durchs Wasser	Aufsicht	T		
162	09:47-09:52	A/T	Weide- land	Menschen waten vom Land weg durchs Wasser mit Gepäck an Seil entlang	Aufsicht, Unschärfe	T		
163	09:52-10:06	A/T	Weide- land	Junge mit Hut und Gepäck führt älteren Mann durchs Wasser	Untersicht, folgt Bewegung von links nach rechts	HT/ N		
164	10:06-10:08	A/T	Weide- land	Junge geht mit älteren Mann an der Hand weiter durchs Wasser, (mit Rücken zur Kamera)	Normalsicht	AM		
165	10:09-10:10	I/T	Land/ Helikopter	Helikopterfenster, Mann schaut aus offener Tür	Helishot, leichte Aufsicht, Schwenk von rechts nach links	N	Flugzeug- motor	(Ausklang)

166	10:11-10:15	A/T	Land	Landschaft und Häuser im Hochwasser	Helishot, leichte Aufsicht	T	„	
167	10:16-10:18	I/T	Land/ Helikopter	Junge schaut und zeigt aus Helikopter raus	Helishot, Normalsicht	HN	„	
168	10:18-10:19	A/T	Land/ Helikopter	Mann stößt am Boden Frau im Rettungskorb ab	Helishot, Aufsicht	HT	„	
169	10:19-10:21	A/T	Land/ Helikopter	Frau wird im Rettungskorb nach oben gezogen	Helishot, Aufsicht	HT	„	
170	10:22-10:31	A/T	Land/ Helikopter	Frau mit Kind kommt im Rettungskorb oben am Helikopter an	Helishot, Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HT	„	
171	10:31-10:33	A/T	Land/ Helikopter	Menschen im Wasser am Boden stehen um Rettungskorb herum	Helishot, Aufsicht	HT	Flugzeugmotor	
172	10:33-10:35	A/T	Land/ Helikopter	Mann mit Kind wird in Rettungskorb hochgezogen	Helishot, Normalsicht	N	„	
173	10:36-10:37	A/T	Land/ Helikopter	Rettungskorb am Boden, Menschen stehen im Wasser drumherum	Helishot, Aufsicht	HT	„	
174	10:38-10:40	A/T	Land/ Helikopter	Frau kommt oben im Rettungskorb an, Haare wehen im Wind	Helishot, Normalsicht	N	„	
175	10:40-10:43	A/T	Land/ Helikopter	Frau steigt aus Rettungskorb in Helikopter	Helishot, Aufsicht	HN	„	
176	10:44	A/T	Land	Männergruppe (Streitkräfte) VG: zwei Männer im Anschnitt MG: Mann mit Mütze spricht HG: weitere Männer hören zu	Normalsicht	HN		Musik₇ (Trompete, Schlagzeug, langsam, marschartig)
177	10:44-10:46	A/T	Land	Männergruppe (Streitkräfte) VG: Mann mit Brille im Anschnitt MG: Mann mit Mütze im Fokus spricht HG: Männer hören zu	Normalsicht	N		

178	10:46-10:49	A/T	Land	VG: Mann ohne Mütze im Profil spricht HG: zwei weitere Männer sprechen VG: Streitkraft spricht	Normalsicht, Schwenk nach rechts	N		
179	10:49-10:51	A/T	Land	VG: Mann (mit extravaganter Brille) spricht HG: Streitkräfte	Normalsicht	N		
180	10:51-10:53	A/T	Land	VG: Mann mit Brille MG: Castro spricht HG: Streikraft	Normalsicht	N		
181	10:53-10:55	A/T	Land	Streitkräfte besprechen etwas in der Gruppe	Normalsicht	N		
182	10:56-10:57	A/T	Land	VG: Streitkraft spricht HG: Streitkraft hört zu	Normalsicht	N		
183	10:57-11:01	A/T	Land	VG: Ein Mann redet MG: weitere Männer hören zu HG: Lkw fährt vorbei	Normalsicht, Schwenk nach links	N		
184	11:02-11:04	A/T	Land	VG: Streitkräfte mit Rücken zur Kamera gewandt MG: Castro gestikulierend HG: Flugzeug	Leichte Aufsicht	HN		(Ende)
185	11:04-11:14	A/T	Land	VG: Pakete werden aus Flugzeug geworfen HG: Menschen sitzen auf Häuserdächer	Helishot, Aufsicht	HT	Flugzeugmotoren	
186	11:15-11:17	A/T	Land	Pakete werden aus Flugzeug geworfen	Helishot, Aufsicht	HT	„	
187	11:17-11:23	A/T	Land	VG: Tütenwurf HG: Menschen sitzen auf Hausdach zusammengekauert	Helishot, Aufsicht	T/N	„	
188	11:23-11:25	A/T	Land	VG: Tütenwurf aus Flugzeug HG: Hausdach mit Menschen	Helishot, Aufsicht	T	„	
189	11:25-11:27	A/T	Land	VG: Tütenwurf HG: Hausdach	Helishot, Aufsicht	T	„	

190	11:27-11:32	A/T	Land	Hausdach, wehender Wind, Mensch geht im Wasser umher	Helishot, Aufsicht, (rucklig)	T	„	
191	11:33-11:36	A/T	Land	Wasser, darüber fliegender Hubschrauber	Untersicht, Schwenk auf Hubschrauber	T/H N	„	
192	11:37-11:39	A/T	Land	VG: Helikopter im Anschnitt, Tütenwurf HG: Menschen am Dach nehmen Tüten entgegen	Helishot, Aufsicht	HT/N	„	
193	11:39-11:43	A/T	Land/ Helikopter	VG: Helikopter im Anschnitt HG: Wassermassen, still ruhend, Wind	Helishot, Aufsicht	HT	„	
194	11:43-11:47	A/T	Land	Drei Männer haben Frau unter den Armen und ziehen sie durchs Wasser, auf die Kamera zu	Normalsicht	T	„ [-]	
195	11:47-11:50	A/T	Land	Zwei Männer, führen zwei Frauen durchs Wasser	Aufsicht, Schwenk nach links	T	„ [-]	
196	11:51-11:53	A/T	Land	Mann trägt Kind auf Rücken durchs Wasser, setzt es vor der Kamera ab, Kind blickt in die Kamera	Aufsicht	HN	„ [-]	
197	11:54-11:58	A/T		HG: Hubschrauber am Himmel VG: Männer mit Kindern auf den Schultern im Wasser, Hubschrauber nähert sich	Untersicht, Schwenk nach links	HN	Hubschrauber-motorgeräusch (außen)	
198	11:58-12:03	A/T	Weideland	Kinder mit Erwachsenen stapfen im grasigen Wasser	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben	HT	„	
199	12:04-12:08	I/T	Land	Menschen steigen in einer Reihe nacheinander in Helikopter ein	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben, Normalsicht	T	Hubschrauber-motor (innen)	
200	12:08-12:13	I/T	Helikopter	Mann mit Kind auf dem Schoß, schaut traurig	Normalsicht, Schwenk nach oben	G	„	

201	12:14-12:16	A/T	Land	Castro geht und spricht, blickt in Kamera	Leichte Untersicht, Kameragang	G		Musik ₂
202	12:16-12:20	A/T	Land	Castro geht und spricht mit Personengruppe	Leichte Untersicht, Kameragang	N		(Ende)
203	12:21-12:25	A/T	Land	Hubschrauber auf Wiese, Frauen steigen aus, Menschenmenge geht auf Hubschrauber zu	Normalsicht, Reißschwenk nach links	T	Hubschraubernotor (außen)	
204	12:26-12:31	A/T	Land	Männer helfen älterer Frau durchs Wasser	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	AM	„	
205	12:31-12:32	A/T	Land	Mann mit Baby auf der Schulter geht durchs Wasser	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung nach rechts	HN	„	
206	12:32-12:34	A/T	Land	Frau mit Kopftuch und junge Frau jammern	Normalsicht	N	„	
207	12:35-12:38	A/T	Land	Alte Frau mit Kopftuch schreit nach oben und winkt	Normalsicht	N	Hubschraubermotorengeräusch (außen)	
208	12:38-12:44	A/T	Land	Menschenmenge stürmt durchs Wasser auf Hubschrauber zu	Aufsicht	T/N	„	
209	12:44-12:45	A/T	Land	Menschen laufen auf Hubschrauber zu, Kind wird in Hubschrauber hinein gehoben	Aufsicht	T	Hubschraubermotorengeräusch (außen)	
210	12:46-12:50	I/T	Helikopter	Mensch wird auf Bare im Hubschrauber gepflegt	Leichte Aufsicht	HT	Hubschraubermotorengeräusch (innen)	
211	12:50-12:52	I/T	Helikopter	Junge mit traurigem Blick	Normalsicht, Unschärfe	G	„	
212	12:52-12:54	I/T	Helikopter	Kind mit traurigen Blick	Leichte Aufsicht, Unschärfe	N	„	
213	12:54-13:01	A/T	Land	Mann wird auf Bare aus Hubschrauber gehoben und auf andere Bare verfrachtet	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HN	Hubschraubermotorengeräusch (außen)	
214	13:01-13:08	A/T	Land	Mann wird in Krankentransporter gebracht, Hubschrauberpilot schaut aus Fenster	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts oben, Untersicht	HN	„	Musik ₈ (Orgel)

215	13:08-13:12	A/T	Land	Frau mit langen Haar wird transportiert	Leichte Aufsicht	N		
216	13:12-13:14	A/T	Land	Baby wird übergeben, schnelle Bewegungen	Normalsicht	N		
217	13:14-13:15	A/T	Flugplatz	Baby wird übergeben und in Krankenwagen gebracht	Normalsicht	N		
218	13:16-13:19	A/T	Flugplatz	Weinende Frau wird aus Hubschrauber gelassen	Normalsicht, Kamera geht mit Bewegung nach links	N		
219	13:20-13:24	A/T	Flugplatz	Mann wird zügig auf Bare transportiert	Leichte Aufsicht, Kamera geht mit Bewegung	HN		
220	13:24-13:25	A/T	Flugplatz	Frau wird auf Bare transportiert	Aufsicht	HN		(Orgel immer schneller werdend)
221	13:25-13:27	A/T	Flugplatz	Frau wird auf Bare in Krankenwagen gebracht	Aufsicht	HT		
222	13:28-13:29	A/T	Flugplatz	VG: Schnell abfahrender Krankenwagen HG: Hubschrauber auf Rollbahn mit offener Hubraumtür	Normalsicht	N/T		(Orgel immer schneller werdend)
223	13:29-13:31	A/T	Flugplatz	Frau wird auf Bare transportiert	Leichte Aufsicht	HT		
224	13:31	A/T	Flugplatz	VG: Mann schaut sich im Gewimmel um HG: anderer Mann mit Kind auf dem Arm	Normalsicht	HN		
225	13:31-13:33	A/T	Flugplatz	Mann mit Hut trägt Kind auf Kamera zu	Normalsicht	N		(Orgel [-])
226	13:33-13:35	A/T	Flugplatz	Zwei Männer legen Person auf Bare	Normalsicht	HN		Musik₉ (Orgel)
227	13:35-13:38	A/T	Flugplatz	Frau wird auf Bare transportiert	Leichte Aufsicht	HN		
228	13:38-13:39	A/T	Flugplatz	Frau auf Bare	Leichte Aufsicht	N		(Orgel Sturm imitierend)
229	13:39-13:40	A/T	Flugplatz	Menschen steigen aus Hubschraubern aus	Normalsicht	HN		

230	13:40-13:43	A/T	Flugplatz	Frau weint und geht auf Mann vor einem Wagen zu	Leichte Aufsicht, Kamera folgt Gang der Frau nach rechts	N		(Orgel Sturm imitierend, hektisch)
231	13:44-13:45	A/T	Flugplatz	Mann auf Bare wird transportiert	Leichte Aufsicht	HT		
232	13:45-13:47	A/T	Flugplatz	Männer stützen hilfsbedürftigen Mann, der aus dem Hubschrauber kommt HG: viele weitere Männer	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung nach rechts	N		
233	13:47-13:52	A/T	Flugplatz	Schlaffer Männerkörper wird vom Hubschrauber auf Bare geladen und abtransportiert	Aufsicht	AM		
234	13:52-13:56	A/T	Flugplatz	Körper voll mit getrockneten Schlamm wird auf Bare aus dem Hubschrauber getragen	Aufsicht	N		[(Ende)
235	13:56-13:59	A/T	Land	Menschen wandern durch Schulter hohes Wasser, Mann trägt seine zwei Kinder auf der Schulter	Leichte Aufsicht	HT		<u>Musik₁₀</u> (tiefe, langsame Musik)
236	14:00-14:02	A/T	Land	Menschen waten durchs Wasser, Mann mit Kind auf den Schultern, anderer Mann mit Korb auf der Schulter und Kind an der Hand (laufen auf Kamera zu)	Leichte Aufsicht	HN		
237	14:02-14:06	A/T	Land	Menschen waten in einer Reihe durchs Wasser mit Schuhen in den Händen (laufen von Kamera weg)	Leichte Aufsicht	HN		

238	14:07-14:16	A/T	Weide-land	Menschen- schlange watet durchs Wasser, mit ihrem Gut in den Händen ans Ufer (lau- fen auf Kamera zu)	Leichte Aufsicht	AM		
239	14:17-14:22	A/T	Land	Menschen waten durchs Wasser, Mann raucht	Leichte Aufsicht, Schwenk nach links	HN		
240	14:22-14:25	A/T	Weide-land	Frau mit Vogel auf der Schulter watet mit Männern durchs Wasser	Normalsicht	HT		
241	14:26-14:29	A/T	Weide-land	Frau mit Vogel auf der Schulter sitzt mit ande- ren Menschen im Boot (mit Rücken zur Kamera)	Leichte Aufsicht	HN		
242	14:29-14:33	I/T	Lager- raum	Menschen schichten Kleidung um	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung, Normalsicht	HT		Musik ₁ (Gitarren- musik)
243	14:33-14:36	I/T	Lager- raum	Frauen sortie- ren Kleidung	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung nach rechts	AM		
244	14:37-14:41	I/T	Lager- raum	Frauen und Männer sortie- ren Kleidung	Aufsicht, Schwenk nach links	HT		
245	14:41-14:44	I/T	Lager- raum	Kleiderberg, Männer schich- ten um	Leichte Aufsicht, Kamera bewegt sich leicht auf Männer zu	HT		
246	14:45-14:47	I/T	Lager- raum	Schuhberg	Aufsicht, leichte Kame- rabewegung aufwärts	HN		
247	14:47-14:49	I/T	Lager- raum	Frauen sortie- ren Schuhe	Aufsicht	HN		
248	14:49-14:50	A/T	Lager- raum	Schuhkarton wird transportiert	Aufsicht, Ka- mera folgt Bewegung nach links	HN		
249	14:51-14:53	A/T	Flug- hafen	Männer geben in einer Reihe Kisten weiter	Normalsicht, leichte Kame- rabewegung nach rechts	AM		
250	14:54-14:56	A/T	Flug- hafen	Kisten werden ausgegeben, Helfer laden aus	Normalsicht	T		

251	14:56-14:58	A/T	Flug-hafen	Hubraum wird ausgeladen, Kisten weitergegeben	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung nach rechts	AM		
252	14:58-15:01	A/T	Flug-hafen	Kisten ausladen, packen und laden	Untersicht, Kamera folgt Bewegung, Normalsicht, dann wieder Untersicht	HT		(Ende)
253	15:02-15:04	A/T	Land/Straße	LKW transportiert Brückenstück	Normalsicht	T	Laster-motor	
254	15:05-15:09	A/T	Land	Straßenfahrt an den Abgrund	Aufsicht, Kamerafahrt	HT	„	
255	15:09-15:11	A/T	Land/Baustelle	Menschen an Baustelle, Brückenstück wird abgeladen	Normalsicht	HT	„	
256	15:12-15:14	A/T	Land	Transporter fährt über Brückenstück, Leute stehen herum und schauen	Normalsicht	T	„ [-]	
257	15:15-15:19	I/T	Flugzeug	Cockpit, Pilot am Lenkrad	Helishot, Normalsicht	HN	Flugzeug-motor (Innen)	
258	15:20-15:41	A/T	Straße	Überflutetes Land, Menschen gehen auf trockener Straße	Helishot, Aufsicht	W	Flugzeug-motor (Außen)	
259	15:42-15:43	A/T	Straße	VG: totes Vieh auf der Straße HG: Mensch geht darauf zu	Aufsicht, Leichter Schwenk nach oben, Normalsicht	T		Musik ₁₁ (Klavier, tiefe Töne)
260	15:44-15:45	A/T	Land	VG: totes Vieh am Boden MG: lebendes Vieh in einer Horde HG: Hochwasserweide	Normalsicht	T		
261	15:46-15:49	A/T	Land	Eine Kuh röhelt am Boden	Aufsicht	HT		
262	15:49-15:51	A/T	Land	Hochwasser HG: vollgelauenes Haus VG: Vieh tot im Wasser	Aufsicht, Kamerafahrt (Boot)	T		
263	15:52	A/T	Land	Tote Kuh im Schlamm	Aufsicht	HT		
264	15:53-15:54	A/T	Land	Totes Vieh im Zaun, Schlamm und Wasserlandschaft	Leichte Aufsicht, Kamerafahrt	T		
265	15:54-15:56	A/T	Land	Totes Vieh im Wasser	Aufsicht, Kamera (nach links weg)	HT		

266	15:57-15:58	A/T	Land	Totes Vieh im Wasser	Normalsicht, Kamerafahrt nach links	T		
267	15:59-16:00	A/T	Land	Totes Vieh in der Wiese, darüber Vögel am Gartenzaun	Normalsicht	T		(Ende)
268	16:01-16:02	A/T	Land	Totes Pferd im Zaun	Leichte Aufsicht	N	Still	
269	16:02-16:03	A/T	Land	Totes Pferd im Zaun	Leichte Aufsicht	HT	Still	
270	16:03-16:04	A/T	Land	Zwei Kälber tot am Boden	Aufsicht	HT	Still	
271	16:04-16:06	A/T	Land	Lebende Schafe im Gelände	Leichte Aufsicht	T		Musik ₁₁
272	16:07-16:10	A/T	Land	Totes Vieh am Boden	Aufsicht, Schwenk nach links	N		
273	16:11-16:12	A/T	Land	Totes Schaf liegt am Wasser	Aufsicht	T		(schräge Töne)
274	16:12-16:13	A/T	Land	Tote Kühe liegen auf dem Acker	Aufsicht	T		
275	16:13-16:16	A/T	Land	Tote Kuh liegt auf dem Acker	leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	T		
276	16:16-16:17	A/T	Land	Zwei Tiere gehen durch die Prärie	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung der Tiere	T		
277	16:17-16:19	A/T	Land	Totes Tier hängt im Baum	Normalsicht, Unschärfe	HT		
278	16:20-16:22	A/T	Land	Mann überkippt Tierhaufen mit Flüssigkeit	Leichte Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HT		
279	16:22-16:26	A/T	Land	Mann zündet toten Tierhaufen an	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	AM		(Becken, dramatisierend)
280	16:26-16:28	I/T	Land	Spritze wird aufgezogen	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	G		Musik ₁ (Gitarrenmusik)
281	16:28-16:31	I/T	Krankenhaus	Menschen stehen in einem Zimmer, jemand wird verarztet	Aufsicht, Kameragang	HT		
282	16:32-16:38	I/T	Krankenhaus	Menschen in einem Gang aufgereiht am warten, Sanitärer weist Menschen an den Rand	Normalsicht, Kameragang	T		
283	16:38-16:41	I/T	Krankenhaus	Junge bekommt Spritze in den Arm	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	G/G		

284	16:41-16:43	I/T	Krankenhaus	Kinder werden gespritzt	Leichte Aufsicht	N		
285	16:43-16:45	A/T	Land	Mann rennt hinter Kuh her, die er spritzt	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung (links)	HN		
286	16:46-16:48	A/T	Land	Pferd wird gespritzt	Leichte Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	N		
287	16:49-16:51	I/T	Raum	Kleiner Junge schaut paralisiert in die Kamera	Leichte Aufsicht	HN		
288	16:51-16:54	I/T	Raum	Anderer kleiner Junge schaut paralisiert in die Kamera	Normalsicht	N		(Ende) Musik ₁₂
289	16:54-16:57	I/T	Haus	Ältere Frau steht am Herd und kocht	leichte Aufsicht, Schwenk nach unten	HN		
290	16:57-16:59	I/T	Haus	Drei Frauen stehen am Herd, schälen und kochen	Leichte Aufsicht	AM		
291	16:59-17:01	I/T	Haus/Küche	Frau sitzt und wäscht ab	Leichte Aufsicht, Unschärfe	AM		
292	17:01-17:03	I/T	Haus	Ältere Frau schüttelt und streichelt Baby auf dem Schoß	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben	HN/ HN		
293	17:04-17:15	I/T	Haus	Frau sitzt mit Kindern und schlafenden Baby am Boden	Aufsicht, Schwenk nach rechts	HN		
294	17:16-17:22	I/T	Haus	Zwei ältere Männer, einer spricht	Normalsicht, Schwenk nach links	G		(Ende)
295	17:23-17:26	A/T	Land/Feld	Zwei Männer graben ein Loch im Feld	Leichte Aufsicht	T		Musik ₁₃ (Dumpfe, tiefe Klaviermusik)
296	17:26-17:29	A/T	Land	Ein Mann schiebt Leiche ins Loch	Aufsicht	HT		
297	17:30-17:36	A/T	Land	Mann schaufelt Loch zu	Leichte Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	HN		
298	17:36-17:39	A/T	Land	Männer basteln Kreuz zusammen	Normalsicht	AM		
299	17:39-17:41	A/T	Land	Toter Mensch hängt an Pfahl	Normalsicht	HT		

300	17:42-17:43	A/T	Land	Jemand klopft Holzkreuz in den Boden	Leichte Aufsicht	HN		
301	17:44-17:45	A/T	Straße	Straße mit umgekippten Strommasten	Normalsicht	T		Musik ₁₄ (Gitarrenmusik)
301a	17:45-17:46	A/T	Land	Umgekippter Strommast in der Landschaft	Normalsicht	T		
302	17:47-17:49	A/T	Straße	Frau mit Baby im Arm schaut in die Kamera	Normalsicht	HN		
303	17:49-17:52	A/T	Straße	Kind schaut in die Kamera mit anderem Kind auf der Schulter liegend	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts unten	N		
304	17:53-17:55	A/T	Land	Frau hat Kind an der Brust und schaut in die Kamera	Leichte Aufsicht	HN		
305	17:56-17:58	A/T	Land	Kleines Kind schaut herunter und dann in Kamera	Normalsicht	N		
306	17:59-18:01	A/T	Land/ Straße	Frau transportiert Regal über Acker	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	AM		
307	18:01-18:02	A/T	Land/ Straße	Frau räumt vor Haus auf	Aufsicht, Kameragang	T		
308	18:03-18:07	A/T	Land/ Straße	Nacktes Kind wäscht sich, schüttet Eimer mit Wasser über den Kopf	Aufsicht	T		
309	18:07-18:10	A/T	Straße	Menschenmenge stürmt an Kamera vorbei	Normalsicht, Schwenk nach links	T		
400	18:11-18:13	A/T	Straße	Menschen gehen auf Transporterladefläche	Leichte Untersicht, Kamera folgt Bewegung	HT		
401	18:13-18:15	A/T	Straße	Baby wird heraufgehoben	Untersicht, Kamera folgt Bewegung	HN		
402	18:16-18:18	A/T	Straße	Menschen auf Lader rufen andere herbei	Leichte Untersicht	HN		
403	18:18-18:21	A/T	Straße	Weitere Menschen werden auf enge Ladefläche geholt	Leichte Untersicht	HN		
404	18:21-18:23	A/T	Straße	LKW fährt ab	Untersicht	HN		

405	18:23-18:25	I/T	Krankenhaus	Kleiner Junge mit Pflaster am Rücken geht durch Raum HG: schlafende Frau im Krankenbett	Leichte Aufsicht	HT			
406	18:25-18:34	I/T	Krankenhaus	Frau im Bett schaut in die Kamera und erzählt, sie hebt ihren Gipsarm	Leichte Aufsicht, Schwenk nach rechts	N			
407	18:35-18:39	A/T	Land	Frauen sammeln etwas am Boden	Leichte Aufsicht, Heraus-schwenken, Normalsicht	G/HN		(Ende)	Musik ₁₅
408	18:39-18:42	A/T	Land	Hände sammeln am Boden	Normalsicht	G			
409	18:43-18:45	A/T	Land	Frau sammelt am Boden Samen	Leichte Aufsicht	AM			
410	18:45-18:47	A/T	Land	Hände sammeln Samen aus Erde	Leichte Aufsicht	G			
411	18:47-18:49	A/T	Land/Plantage	Frauen in der Botanik am sammeln	Leichte Aufsicht	T			
412	18:50-18:52	A/T	Land	Mann schüttet Bohnen aus dem Sack in Bottich einer Frau	Aufsicht, Schwenk nach unten	HN			
413	18:52-18:57	A/T	Land	VG: Bohnen fallen herunter MG: Frau leert Bottich mit Bohnen vor Kamera aus HG: schauende Frauen	Untersicht	HN			
414	18:57-19:01	I/T	Raum	Mann mit Sack auf der Schulter geht in Raum und bleibt vor Schuhtisch stehen	Leichte Aufsicht, Kameragang, Schulterblick	HN			
415	19:02-19:08	I/T	Raum	Drei Männer unterhalten sich vor Schuhtisch	Normalsicht, Kamera folgt Bewegung	HN			
416	19:08-19:12	I/T	Raum	Mann schaut sich Schuhe an	Aufsicht, Schwenk nach unten	G			
417	19:12-19:15	I/T	Raum	Anderer Mann hält sich Hose an	Leichte Aufsicht	AM			
418	19:15-19:17	I/T	Raum	Mann schaut sich Damenschuhe an	Aufsicht, Schwenk nach oben, Normalsicht	N			

419	19:18-19:21	I/T	Raum	Zigarre rauchender Mann mit Hose in der Hand	Normalsicht	N			
420	19:22-19:25	I/T	Raum	Junge mit Stapel Hosen in der Hand	Aufsicht, Schwenk nach oben	N			
421	19:26-19:32	I/T	Raum	Frauen lachen und probieren Schuhe an	Aufsicht, Kamera folgt Bewegung	N			
422	19:32-19:36	A/T	Land	Zwei kleine Jungen mit Sack über Schulter spazieren den Berg hinab	Aufsicht, Kamera schwenkt mit Gang des Jungen	HN			
423	19:36-19:40	A/T	Land	Mann trägt Kind auf dem Rücken und geht an ihr vorbei, weiteres Kind und Hund folgt	Leichte Aufsicht	HT			
424	19:40-19:45	A/T	Land	Frau mit Kind unterm Arm geht herunter	Aufsicht, Schwenk mit Gang der Frau mit (links)	HN			
425	19:45-19:47	A/T	Land/ Straße	VG: Mann trägt Frau auf dem Arm laufen auf Kamera zu HG: Bauernhof Menschen	Normalsicht	HN			
426	19:47-19:49	A/T	Land/ Straße	VG: Mann mit Frau auf dem Arm (mit Rücken zur Kamera) HG: Menschenmenge	Normalsicht, Kamera folgt Mann und Frau	N			
427	19:49-19:50	A/T	Land/ Straße	Kind auf Arm der Mutter schaut in die Kamera	Leichte Aufsicht	N			
428	19:50-19:51	A/T	Land/ Straße	Kinder auf Armen der Mütter	Normalsicht, Kameragang	N			
429	19:51-19:55	A/T	Land/ Straße	Vater mit Kind an der Hand und Sack über der Schulter geht, ein Hund läuft vorweg	Aufsicht, Schwenk nach oben	HN			
430	19:55-19:58	A/T	Land/ Straße	Frau mit Kind auf dem Arm schreitet voran, Kind schaut in die Kamera	Leichte Aufsicht, Kameragang (rechts)	HN			

431	19:58-20:05	A/T	Land/ Straße	Frau mit Kind auf dem Arm, geht bestimmt nach vorne, Kind schaut in die Kamera	Normalsicht, Kameragang (rechts)	N			
432	20:05-20:12	A/T	Land/ Straße	Frau mit Kind auf dem Arm, geht bestimmt nach vorne, Kind schaut in die Kamera	Normalsicht, Kameragang (rechts)	N			
433	Ab 20:13			Abspann					(Ende)

Anmerkungen zu Notationen auf der Bild- und Tonebene:

Licht: Außen (A), Innen (I), Nacht (N), Tag (T).

Bildinhalt: Vordergrund (VG), Mittelgrund (MG), Hintergrund (HG).

Bildinhalt und Motiv: Tiefgestellte Zahlen kennzeichnen Personen oder Motive, die im Folgenden häufiger auftreten.

Kamera: Einstellungsgrößen: Weite (W), Totale (T), Halbtotale (HT), Amerikanische (AM), Halbnahe (HN), Nahe (N), Groß (G).

Ton: [+] lauter werdend, [-] abnehmend; Notationen in Klammern (...) beschreiben Elemente des Tons.

Musik: ■ kennzeichnet Dauer bzw. das Vorhanden sein von Musik; Tiefgestellte Zahlen ⁽¹⁾ kennzeichnen die unterschiedlich vorhandenen Musikstücke; Notationen in Klammern (...) beschreiben Teile der Musik.

11.1.2 P.M. (1961, Regie: Orlando Jiménez Leal, Sabá Cabrera Infante)

		BILDEBENE				TONEBENE		
Nr.	Sek.	Licht	Motiv	Beschreibung	Kamera *		Geräusch/ Sprache	Musik
1	00:00-00:03	A/N		Vorspanntitel				
2	00:03-00:13	A/N	Hafen/ Boot	Sicht vom Wasser auf punktuell beleuchtetes Ufer, Lichtspiegelungen im Wasser	Normal-sicht	T	Atmo Schiffsmotor/ Stimmen	
3	00:13-00:24	A/N	Hafen/ Boot	Passagiere an Bord des Bootes VG: sitzender Mann MG: schwarze Frau reicht etwas weiter HG: Person bleibt unsichtbar	Aufsicht	HN	Atmo Schiffsmotor/ Stimmen	
4	00:24-00:32	A/N	Hafen/ Boot	Passagiere an Bord in Gesprächen	Leichte Aufsicht	HT	Atmo Schiffsmotor[+]/ Stimmen [-]	
5	00:32-00:44	A/N	Hafen/ Boot	Schiff nähert sich dem Hafen, expressive dreier Lichtformation	Normal-sicht	T	Atmo Schiffsmotor	
6	00:45-00:52	A/N	Hafen	Boot legt an, Ausstieg der Passagiere	Unter-sicht	HT	Atmo Schiffsmotor [-]	
7	00:52-00:53	A/N	Hafen	Blick durch Fenster in beleuchteten Innenraum	Normal-sicht	N	Atmo Schiffsmotor	
8	00:54-01:06	A/N	Hafen	Ausstieg Passagiere vom Schiff	Unter-sicht	HT	Atmo Schiffsmotor/ Stimmen/Pfeifen	
9	01:07-01:15	A/N	Hafen	Konglomerat von Menschen unter beleuchteten Dach, Ausstieg von anderem Schiff	Leichte Aufsicht	T	Atmo Stimmen [+]	
10	01:16-01:20	A/N	Straße	Zwei Männer in einer Unterhaltung auf der Straße	Leichte Unter-sicht	AM	Atmo Automotoren/ Stimmen	
11	01:20-01:23	A/N	Straße	Blick auf beleuchtete Ladenzeile, Treiben vor den Läden, vereinzelt fahren Autos vorüber	Normal-sicht	T	Atmo Automotoren/ Stimmen	
12	01:23-01:28	A/N	Straße/ Bar	Zwei Männer unterhalten sich an der Bar	Normal-sicht	HN	Atmo Stimmen	
13	01:28-01:36	I/N	Lokal	Gang durch Obergeschoss eines Lokals (?), Deckenleuchten und Stühle	Normal-sicht, Kamera-gang	N	Atmo Stimmen [+]	Musik ₁ (Rhythmisch-es Trommeln)

14	01:36-01:42	I/N	Bar ₁	VG: Männer an der Bar HG: Barwand mit Flaschen	Leichte Untersicht	AM	Atmo Stimmen [+]	
15	01:43-01:47	I/N	Bar ₁	VG: Türvorhang HG: spielende Band ₁ (Zwei Gitarristen mit Hut)	Normal-sicht	HN	Atmo	Musik ₂ (Son; Gitarre, Gesang, Trommel)
16	01:47-02:04	I/N	Bar ₁	VG: schauende Bargäste MG: Tanzendes Paar ₁ (Schwarze Frau im weißen Kleid, weißer Mann im karierten Hemd) HG: Band, schauende Lokalgäste	Normal-sicht	HT	Atmo	
17	02:04-02:17	I/N	Bar ₁	VG: Tanzendes Paar ₁ HG: Band	Normal-sicht	N	Atmo	
18	02:17-02:25	I/N	Bar ₁	VG: Hüfte und Hintern von tanzender Frau im weißen Kleid, Gesichter des Paares, spielende Band	Leichte Aufsicht, Normal-sicht, Schwenk nach oben, Schwenk auf Band	G/ N	Atmo	
19	02:26-02:32	I/N	Bar ₁	VG: tanzendes Paar ₁ Frau hält volles Bierglas wackelig HG: schauende Lokalgäste, Band	Normal-sicht	N	Atmo	
20	02:33-02:36	I/N	Bar ₁	Junger Mann kommt in die Bar und stellt sich zu anderen Gästen an die volle Theke zum Schauen	Normal-sicht	N	Atmo Stimmen [-]	
21	02:36-02:38	I/N	Bar ₁	MG: wackeliges Bierglas in der Hand	Aufsicht	N	Atmo Stimmen [-]	
22	02:38-02:39	I/N	Bar ₁	Paar ₁ tanzt	Normal-sicht	N	Atmo	
23	02:39-02:45	I/N	Bar ₁	Paar ₁ tanzt, Bierglas tanzt in der Hand, expressives Deckenlicht	Unter-sicht	N	Atmo	
24	02:45-02:46	I/N	Bar ₁	Trommelnder Mann	Aufsicht	N	Atmo	
25	02:46-02:49	I/N	Bar ₁	Hand auf dem Rücken der Frau im weißen Kleid	Leichte Aufsicht	N	Atmo	
26	02:49-02:54	I/N	Bar ₁	Frau im Rock mit Tuch im Haar bewegt sich rhythmisch (Rücken zur Kamera)	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben	HN	Atmo	(Musik wird schneller)

27	02:54-03:09	I/N	Bar ₁	VG: Paar ₁ tanzt umschlungen, Hand auf Rücken der Frau, schwappendes Bierglas findet weg an die Theke	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben, Normal-sicht Kamera verfolgt Bier	G/N	Atmo	
28	03:09-03:12	I/N	Bar ₁	VG: Männer diskutieren bei Bier an der Bar HG: Bus fährt vorbei	Normal-sicht	HN	Atmo	Musik ₃ (Son)
29	03:13-03:16	I/N	Bar ₁	Paar ₁ steht im Raum, Frau ₁ trinkt Bier	Normal-sicht	HN	Atmo	
30	03:16-03:19	I/N	Bar ₁	VG: Männer an der Bar HG: Autos fahren vorüber	Normal-sicht	HN	Atmo	
31	03:19-03:25	I/N	Bar ₁	VG: mit Gästen voller Barraum MG: Frau ₁ mit Bier in der Hand raucht	Normal-sicht	HN	Atmo	
32	03:25-03:27	I/N	Bar ₁	Barkeeper gehen ihrer Arbeit hinter der Theke nach	Normal-sicht	HN	Atmo	
33	03:27-03:32	I/N	Bar ₁	VG: Türvorhang MG: Paar ₁ hält sich im Arm und unterhält sich HG: Flaschenregal	Normal-sicht	HN	Atmo	(Ende)
34	03:32-03:39	A/N	Straße	Menschen gehen Gang entlang	Normal-sicht	HN	Atmo	
35	03:39-03:49	I/N	Lokal	VG: Objekte im Anschnitt HG: Männer unterhalten sich in Gruppe	Normal-sicht		Atmo (Pfeiffen)	
36	03:49-03:52	I/N	Bar ₂	Trommelnder und pfeiffender Mann	Aufsicht	G	Atmo	Musik ₄ (Trommel, Pfeiffen)
37	03:52-03:59	I/N	Bar ₂	Trommelnde Hände, pfeiffender Mann	Aufsicht, Schwenk nach oben	G	Atmo	
38	04:00-04:03	I/N	Bar ₂	Männermenge (größtenteils mit Hüten) redend, trinkend	Aufsicht	HN	Atmo	
39	04:03-04:06	I/N	Bar ₂	Zwei Männer (im Anschnitt) an der Bar, zünden Zigarette an	Aufsicht	HN	Atmo	
40	04:06-04:14	I/N	Bar ₂	Dichtes Konglomerat von Menschen	Aufsicht, Schwenk nach links	T	Atmo	

41	04:15-04:19	I/N	Bar ₂	VG: Männer an der Bar, großes Gedränge HG: Theke	Normal-sicht	HN	Atmo	
42	04:19-04:26	I/N	Bar ₂	Blick Theke herunter: daran sich unterhaltende, trinkende und zahlende Lokalgäste	Normal-sicht	HN	Atmo	
43	04:26-04:32	I/N	Bar ₂	VG: Menschenmenge MG: Mann ₂ (Hut, Anzug, Krawatte) HG: Menschenmenge	Normal-sicht	HN	Atmo	
44	04:32-04:40	I/N	Bar ₂	VG: Mann ₂ lacht, unterhält sich HG: Bargäste	Normal-sicht	N	Atmo	
45	04:40-04:47	I/N	Bar ₂	Mann ₂ beginnt rhythmisch zu tanzen	Normal-sicht	HN	Atmo	(Einsatz: Gesang)
46	04:47-04:52	I/N	Bar ₂	VG: Schulter, Köpfe MG: zum Rhythmus der Musik tanzender Mann ₂	Normal-sicht	N	Atmo	
47	04:52-04:54	I/N	Bar ₂	MG: Mann ₃ mit Ratsche in der Hand in der Menge HG: Bargäste	Normal-sicht	HN	Atmo	
48	04:54-04:57	I/N	Bar ₂	Ratsche wird gestrichen	Normal-sicht	G	Atmo	
49	04:57-04:59	I/N	Bar ₂	Zwei Männer an der Theke beobachten Geschehen	Normal-sicht	N	Atmo	
50	04:59-05:01	I/N	Bar ₂	Männerkopf wippt zur Musik	Normal-sicht	G	Atmo	
51	05:01-05:02	I/N	Bar ₂	Mann ₂ macht rhythmische Armbewegungen	Leichte Aufsicht	N	Atmo	
52	05:03-05:15	I/N	Bar ₂	MG: Zwei Männer unterhalten sich an der Theke HG: Flaschenwand	Normal-sicht, leichter Schwenk nach rechts	HN	Atmo	
53	05:15-05:20	I/N	Bar ₂	Sitzender, trommelnder Mann, im Takt klatschender Mann	Aufsicht, Reiß-schwenk nach oben	N		(Gesang, Trommeln [+])
54	05:20-05:29	I/N	Bar ₂	Mann und Frau an der Bar (mit Rücken zur Kamera), Mann redet und gestikuliert	Normal-sicht	HN	Atmo	
55	05:30-05:34	I/N	Bar ₂	VG und HG: Menschenmenge MG: Essende Frau	Normal-sicht	HN	Atmo	

56	05:34-05:40	I/N	Bar ₂	VG: Mann im Profil, auf- und abwippend HG: Flaschen	Normal-sicht	G	Atmo	
57	05:41-05:44	I/N	Bar ₂	Barwand mit Spiegel und Flaschen	Leichte Aufsicht	HT	Atmo	
58	05:44-05:47	I/N	Bar ₂	VG: Junge Frau an der Bar schaut in die Kamera, junger Mann singt und gießt sich Getränk ins Glas HG: Lokalgäste	Leichte Aufsicht	HN	Atmo	
59	05:47-05:52	I/N	Bar ₂	Zum Takt des Trommelns wippender Männerkopf (Ellenbogen im Anschnitt)	Normal-sicht, über-belichtet	G	Atmo	
60	05:52-05:54	I/N	Bar ₂	Tanzende Füße	Aufsicht	N	Atmo	
61	05:54-05:58	I/N	Bar ₂	Zum Takt tanzender Mann	Normal-sicht	HN	Atmo	
62	05:58-06:00	I/N	Bar ₂	Mann und Frau sitzen an der Bar	Leichte Unter-sicht, stark über-belichtet	HN	Atmo	
63	06:00-06:03	I/N	Bar ₂	Kein klares Bild, wechselnde Kleidung vor Kamera	Unter-sicht	N	Atmo	(Ende)
64	06:03-06:05	I/N	Bar ₂	Mann spricht in Richtung Kamera	Leichte Unter-sicht	N	Atmo	
65	06:05-06:08	I/N	Bar ₂	Gedränge, Geschubse in der Menge	Normal-sicht	N	Atmo	
66	06:08-06:09	I/N	Bar ₂	Zwei Männer in Menge zueinander gewandt	Normal-sicht	N	Atmo	
67	06:09-06:10	I/N	Bar ₂	VG: Trinkender Mann HG: Männermenge	Normal-sicht	N	Atmo	
68	06:10-06:15	I/N	Bar ₂	Mann wird zur Seite genommen	Normal-sicht	N	Atmo	
69	06:15-06:20	I/N	Stand	Essen wird in Pfanne zubereitet, Koch würzt	Leichte Aufsicht, leichter Schwenk nach oben	AM	Atmo	(Trommel setzt noch einmal ein)
70	06:20-06:22	I/N	Stand	Ein Junge schaut bei der Essenzubereitung zu	Leichte Aufsicht	N	Atmo	(Ende)

71	06:23-06:26	I/N	Bar ₃	VG: Lokalgäste, Weißer Mann ₃ (im gemusterten Hemd) unterhält sich mit schwarzen Mann an Theke HG: Theke	Normal-sicht	HN	Atmo	
72	06:26-06:29	I/N	Bar ₃	Weißer Mann ₃ lachend	Normal-sicht	HN	Atmo	
73	06:29-06:30	I/N	Bar ₃	Mann mit Hut raucht, blickt in die Kamera	Normal-sicht	G	Atmo	
74	06:31-06:34	I/N	Bar ₃	VG: Sich unterhaltende Lokalgäste HG: Flaschenwand	Normal-sicht	N	Atmo	
75	06:34-06:44	I/N	Bar ₃	Schwarze Frau ₂ (im gemusterten Kleid) spricht, Mann setzt mit Rasseln an, Frau beginnt zu tanzen	Normal-sicht, Kamera folgt Tanzbewegungen der Frau	N	Atmo Stimmen [++]	<u>Musik₅</u> (Trommeln, Rasseln, Gesang)
76	06:44-06:49	I/N	Bar ₃	VG: Frau ₂ tanzt HG: Lokalgäste	Normal-sicht, Kamera folgt Tanzbewegungen der Frau	G	Atmo	(schneller Rhythmus)
77	06:49-06:55	I/N	Bar ₃	Mann mit Hut tanzt	Aufsicht, Kamera folgt Tanzbewegungen des Manns	G	Atmo	
78	06:56-06:58	I/N	Bar ₃	VG: Lokalgäste an Bar, blonde Frau, Mann: Blick in die Kamera HG: Flaschenwand	Normal-sicht	HN	Atmo	
79	06:58-07:05	I/N	Bar ₃	Mann tanzt Frau an	Kamera folgt Bewegungen des Mannes	N	Atmo	
80	07:05-07:13	I/N	Bar ₃	MG: Mann tanzt ausgelassen	Normal-sicht	N	Atmo	
81	07:13-07:19	I/N	Bar ₃	Frau ₂ zum Boden geneigt und tanzt, weißer Mann ₃ tanzt mit ihr HG: Menge schaut zu	Aufsicht, Kamera folgt Mann	N	Atmo	
82	07:19-07:23	I/N	Bar ₃	Schwarze Frau beobachtet Szenerie	Normal-sicht	N	Atmo	

83	07:23-07:30	I/N	Bar ₃	Tanzender Bauch im Carohemd, tanzendes Paar, HG: schauende Lokalgäste	Aufsicht, Kamera folgt Bauch, Normal-sicht	G	Atmo		
84	07:30-07:35	I/N	Bar ₃	VG: Köpfe MG: Drei Männer in Menge amüsieren sich HG: Bar	Normal-sicht	N	Atmo		
85	07:35-	I/N	Bar ₃	MG: Weißer Mann ₃ tanzt glücklich HG: schauende Lokalgäste	Normal-sicht, Schwenk nach oben	N	Atmo		
86	07:39-07:44	I/N	Bar ₃	VG: Menge tanzt, klatscht HG: Bar, Menschen	Normal-sicht	N	Atmo		
87	07:44-07:46	I/N	Bar ₃	Unterhaltung: Blonde Frau mit weißen Mann ₃	Leichte Aufsicht	N	Atmo		
88	07:46-07:51	I/N	Bar ₃	Tanzende Frau im weißen Kleid	Normal-sicht, Kamera folgt Bewegungen des Paares	N	Atmo		
89	07:52-07:53	I/N	Bar ₃	Weißer Mann rasselt	Normal-sicht	N	Atmo		
90	07:54-07:55	I/N	Bar ₃	VG: Schwarze Frau ₂ dreht auf Kamera zu HG: Lokalgäste	Normal-sicht	N	Atmo		
91	07:55-07:56	I/N	Bar ₃	Schwarzer Mann mit Hut tanzt	Normal-sicht	G	Atmo		
92	07:57-07:58	I/N	Bar ₃	Mann tanzt	Aufsicht	G	Atmo		
93	07:58-08:00	I/N	Bar ₃	VG: Schwarze Frau ₂ tanzt HG: Menschenmenge	Normal-sicht	N	Atmo		
94	08:00-08:01	I/N	Bar ₃	Zwei Rasseln werden geschüttelt	Normal-sicht	G	Atmo		
95	08:01-08:03	I/N	Bar ₃	Schwarze Frau ₂ tanzt	Normal-sicht	N	Atmo		
96	08:03	I/N	Bar ₃	VG: Frau blickt in die Kamera HG: Köpfe	Normal-sicht	G	Atmo		
97	08:04-08:06	I/N	Bar ₃	Schwarze Frau tanzt mit anderen, weißer Mann grinst	Normal-sicht	HN	Atmo		
98	08:07-08:14	I/N	Bar ₃	VG: Köpfe MG: Schwarze Frau ₂ , Gäste unterhalten sich im vollen Raum HG: sich unterhaltende Gäste	Normal-sicht, rucklig, Schwenk nach rechts	N/ G	Atmo		

99	08:14-	I/N	Bar ₃	Sich unterhaltende Bargäste, Mann im Hemd schaut in die Kamera, Rasseln (im Anschnitt) bewegen sich auf und ab	Normal-sicht, leichter Schwenk nach unten	HN	Atmo	
100	08:17-08:20	I/N	Bar ₃	Weißer Mann spielt Gitarre	Normal-sicht, Schwenk nach unten	G	Atmo	
101	08:21-08:22	I/N	Bar ₃	Männer sitzen an einem Tisch	Normal-sicht	HT	Atmo	
102	08:22-08:31	A/N	Straße	Nächtliche Straßenzüge: Beleuchtete Häuser, Autos ziehen vorbei, beleuchtete Straßenstände	Normal-sicht, Fahrt	HN	Atmo	
103	08:32-08:34	A/N	Straße	Kleiner Straßenstand, Licht strahlt aus Gebäude	Normal-sicht, Schwenk nach links	HN	Atmo	
104	08:35-08:37	A/N	Straße	Leuchtschrift: <i>Rumba Chori</i>	Starke Unter-sicht	HN	Atmo	(Ende)
105	08:37-08:39	I/N	Club	Zwei Wasserflaschen (im Anschnitt) werden mit Stöcken zum klingen gebracht	Normal-sicht, Schwenk nach links	G	Atmo (Stimmen [-], Klingen der Flaschen, schräger Ton)	
106	08:40-08:43	I/N	Club	Zwei schwarze Männer im Gespräch in dunkler Raumecke	Normal-sicht	AM	Atmo (schräger Ton, langsam)	
107	08:44-08:46	I/N	Club	Schwarzer Männerkopf ₅ von hinten, mit Spot beleuchtet, relativ klare Konturen	Normal-sicht	HN	Atmo (Schräger Ton, Gitarrenzupfen)	
108	08:46-08:49	I/N	Club	Jukebox	Normal-sicht		Atmo (Gitarrenzupfen)	
109	08:49-08:53	I/N	Club	Musiker auf der Bühne treffen Vorbereitungen	Normal-sicht	HT	Atmo (Gitarrenzupfen)	
110	08:54-08:57	I/N	Club	Traurig ausschauender schwarzer Mann ₆ spielt Gitarre	Leichte Unter-sicht	HN	Atmo (Gitarrenzupfen)	
111	08:57-09:00	I/N	Club	Mann ₅ schaut herunter, raucht, Rauchfäden in der Luft	Normal-sicht	HN	Atmo (Gitarrenzupfen)	
112	09:01-09:05	I/N	Club	Rauchender Mann ₅ mit gesenkten Kopf dreht sich weg und legt etwas weg	Leichte Unter-sicht	N	Atmo (Gitarrenzupfen)	

113	09:05-09:08	I/N	Club	Jackentasche: Hand tut etwas hinein	Leichte Aufsicht	N	Atmo	
114	09:08-09:09	I/N	Club	Frau im Anschnitt, Jukebox	Normal-sicht		Atmo (Gitarrenzupfen)	
115	09:10-09:12	I/N	Club	Hand mit Schlagzeugstöcken	Leichte Aufsicht	G	Atmo	
116	09:12-09:13	I/N	Club	Mann ₅ sitzt auf der Bühne und schaut nach unten, Lichtspot auf Rücken gerichtet, die Trommel setzt vom Nachbarn ein, Körper von Mann ₅ geht mit	Normal-sicht	HN	Atmo	Musik ₆ (Trommeln, Gitarre, Rasseln, Gesang)
117	09:14-09:16	I/N	Club	Mann ₅ mit verzogenem Gesicht	Leichte Untersicht	N	Atmo	
118	09:16-09:23	I/N	Club	Musikerkopf von hinten bewegt sich nach Rhythmus des Trommelns	Normal-sicht	N	Atmo	
119	09:23-09:29	I/N	Club	VG: einsam tanzendes Paar im dunklen Raum HG: helle Bühne mit Musikern	Normal-sicht	AM	Atmo	
120	09:29-09:33	I/N	Club	Hände mit Schlagzeugstöcken beginnen Flasche zum Klingen zu bringen	Normal-sicht, Kamera folgt Handbewegung	N	Atmo	(Trommeln, schrilles Flaschen klingen)
121	09:33-09:38	I/N	Club	VG: Musikerkopf wippt zur Musik HG: Musiker ₅	Leichte Untersicht, leichter Schwenk	N	Atmo	(Trommeln, Flaschen klingen)
122	09:38-09:40	I/N	Club	Aus dunkler Ecke heraus: Bühne mit Musikern (im Anschnitt), rauchender Mann, Trommler und Rassler	Normal-sicht	HT	Atmo	
123	09:40-09:41	I/N	Club	VG: Musikerkopf ₆ wippt langsam	Normal-sicht	N	Atmo	
124	09:42-09:45	I/N	Club	Mann singt durch Megaphon	Leichte Untersicht	N	Atmo	(Gesang)
125	09:45-09:48	I/N	Club	Mann trommelt	Untersicht	N	Atmo	
126	09:48-09:50	I/N	Club	Musiker ₅ von hinten, durch Spot erhellt	Normal-sicht	N	Atmo	
127	09:50-09:54	I/N	Club	VG: Paar tanzt vor der Bühne im dunklen Raum HG: Musiker spielen auf erleuchteter Bühne	Normal-sicht	HN	Atmo	

128	09:55-09:57	I/N	Club	Glücklich wirkender Trommler am Singen	Normal-sicht	HN	Atmo		
129	09:57-10:00	I/N	Club	VG: Paare tanzen vor der Bühne im dunklen Raum HG: Musiker auf erleuchteter Bühne	Normal-sicht	HN	Atmo		
130	10:01-10:09	I/N	Club	Bühne Frontal: Paar tanzt vor Bühne	Normal-sicht, Kamera folgt Paar	AM	Atmo		
131	10:09-10:10	I/N	Club	Schlagzeugstöcke schlagen auf Trommel	Leichte Aufsicht, Riß nach oben	G	Atmo		
132	10:10-10:14	I/N	Club	Paar tanzt vor erhellter Bühne	Normal-sicht	HN	Atmo		
133	10:14-10:16	I/N	Club	Musikerkopf ₅ : verzogenes Gesicht beim Trommeln	Unter-sicht	N	Atmo		
134	10:16-10:20	I/N	Club	Raum aus rechter Ecke: Paar tanzt vor Bühne HG: Musiker auf erhellter Bühne	Normal-sicht	HT/AM	Atmo		
135	10:20-10:22	I/N	Club	Raum aus linker Ecke: VG: zwei Männer dicht vor der Bühne HG: Musiker auf Bühne	Normal-sicht	AM	Atmo		
136	10:22-10:25	I/N	Club	Musiker ₅ in rechter unterer Ecke, links oben Lichtspot	Unter-sicht	HT	Atmo		
137	10:25-10:27	I/N	Club	Von hinten: Musiker ₅ setzt sich	Normal-sicht	N	Atmo		
138	10:27-10:30	I/N	Club	Musiker ₅ verzieht sein Gesicht zur Musik	Normal-sicht	N	Atmo		
139	10:30-10:34	I/N	Club	Musiker ₅ verzieht Gesicht	Leichte Unter-sicht, Kamera folgt Bewegung	N	Atmo		
140	10:35-10:42	A/N	Straße/Club	Paar geht an Club vorbei, Mann blickt aus Bar	Normal-sicht, Kamera folgt Paar	T	Atmo		
141	10:42-10:44	I/N	Club	Bühne von links seitlich: Band spielt	Normal-sicht	HN	Atmo		
142	10:44-10:55	I/N	Club	VG: tanzendes Paar vor Bühne HG: Band auf Bühne	Leichte Unter-sicht	T	Atmo		

[·]

143	10:55-11:00	I/N	Club	Bühne und Raum von links: VG: tanzende Menschen HG: Bühne mit Band	Normal-sicht	AM	Atmo	
144	11:01-11:04	I/N	Club	Hand mit Schlagzeugstöcken, trommelnd, Gitarre rechts im Anschnitt	Normal-sicht	G	Atmo	
145	11:04-11:06	I/N	Club	Musiker ₅ spielt zwischen zwei Flaschen	Leichte Unter-sicht	HN	Atmo	
146	11:07-11:10	I/N	Club	Trommel und Glas (im Anschnitt) werden mit Stöcken zum Klingen gebracht	Leichte Unter-sicht	G	Atmo	
147	11:10-11:13	I/N	Club	Bühne von rechts: VG: Paare tanzen HG: Musiker auf Bühne	Leichte Unter-sicht	HT	Atmo	
148	11:13-11:14	I/N	Club	Musiker ₅ haut mit Schwung auf Trommel	Leichte Unter-sicht	HN	Atmo	(Ende)
149	11:14-11:17	A/N	Straße/ Club	Kleiner beleuchteter Essenstand vor Club	Normal-sicht	T	Atmo [+]	Musik ₇ (Trommeln, Trompete) [-]
150	11:18-11:22	A/N	Straße/ Stand	Essen wird zubereitet	Leichte Aufsicht, Schwenk nach oben, Normal-sicht	HN	Atmo	
151	11:22-11:25	I/N	Straße/ Stand	Blick durchs milchige Fenster	Normal-sicht	HN	lautes Surren	(Ende)
152	11:25-11:28	I/N	Club	Mann ₆ sitzt traurig da, Kopf auf Hand gestützt	Normal-sicht	HT	Atmo	
153	11:29-11:32	I/N	Club	Seitlich von rechts: Mann (Profil) sitzt einsam auf der Bühne, Lichtspot von links oben	Normal-sicht	T		Musik ₈ (Konservenmusik, traurige Musikklänge)
154	11:32-11:34	I/N	Club	Seitlich: anderer Musiker (Profil) sitzt nachdenklich auf der Bühne	Normal-sicht	HN		
155	11:34-11:37	A/N	Straße/ Club	VG: Eingang Club HG: Mann steht an Theke	Normal-sicht	T		
156	11:38-11:43	I/N	Straße/ Bar	VG: Kasse (im Anschnitt) MG: Frau diskutiert mit Mann HG: Theke und Flaschenwand	Normal-sicht	HT		

157	11:43-11:46	I/N	Bar	VG: Mann sitzt an Bar HG: Barkeeper mit Sonnenbrille	Normal-sicht, Un-schärfe	HT		
158	11:46-11:50	I/N	Bar	Frau und Mann am Bartresen unterhalten sich und trinken	Leichte Aufsicht	HT		
159	11:50-11:52	A/N	Straße/Stand	Mann im Stand, Essen dampft	Leichte Aufsicht	HT		
160	11:53-11:55	I/N	Bar	Zwei Männer mit Hüten an Bartheke	Normal-sicht	HT		
161	11:56-11:58	A/N	Straße/Stand	Mann am Essen	Normal-sicht	N		
162	11:58-12:00	I/N	Bar/Lokal	Gefilmt aus dunkler Ecke: Männer stehen im Raum und unterhalten sich	Normal-sicht	HT		
163	12:01-12:07	I/N	Bar/Lokal	VG: Frau geht durchs Bild MG: Männer unterhalten sich an Tischen HG: Mann hinter Tresen	Normal-sicht	HN	„Heb“-Geräusch	
164	12:07-12:10	I/N	Bar/Lokal	Leute sitzen an Tischen und unterhalten sich	Normal-sicht	T		
165	12:10-12:15	I/N	Bar/Lokal	VG: vereinzelt besetzte Tische MG: Mann und Frau unterhalten sich am Tisch HG: vereinzelt besetzte Tische	Normal-sicht	T		
166	12:15-12:16	I/N	Bar/Lokal	Mann steht mit Bier an der Bar, Blick in die Kamera	Normal-sicht	HN		
167	12:17-12:19	I/N	Bar/Lokal	VG: zwei Männer in einer Unterhaltung am Tisch bei Bier MG: Säule HG: vorwiegend leere Tische	Normal-sicht	HT		
168	12:19-12:21	A/N	Straße/Stand	Straßenverkäufer raucht in seinem Stand	Normal-sicht	HT		
169	12:22-12:24	A/N	Straße/Stand	Mann steht vor einem Stand und spricht	Normal-sicht	HN		
170	12:25-12:45	A/N	Hafen	Passagiere steigen ins Boot, Boot wird vom Ufer abgestoßen	Normal-sicht	T	Atmo (männliche Stimme)	Musik im Hintergrund[-]
171	12:45-12:50	A/N	Hafen	Boot fährt durch die Dunkelheit am Ufer entlang	Normal-sicht	T	Atmo (Schiffsmotor)	
172	12:50-13:06	A/N	Hafen	Blick auf anderes Boot, dass sich dem Land nähert, beleuchtetes Ufer	Normal-sicht	T	Atmo (Schiffsmotor)	

173	13:07			Abspann					
-----	-------	--	--	---------	--	--	--	--	--

Anmerkungen zu Notationen auf der Bild- und Tonebene:

Licht: Außen (A), Innen (I), Nacht (N), Tag (T).

Bildinhalt: Vordergrund (VG), Mittelgrund (MG), Hintergrund (HG).

Bildinhalt und Motiv: Tiefgestellte Zahlen kennzeichnen Personen oder Motive, die im Folgenden häufiger auftreten.

Kamera: Einstellungsgrößen: Weite (W), Totale (T), Halbtotale (HT), Amerikanische (AM), Halbnahe (HN), Nahe (N), Groß (G).

Ton: [+] lauter werdend, [-] abnehmend; Notationen in Klammern (...) beschreiben Elemente des Tons.

Musik: ■ kennzeichnet Dauer bzw. das Vorhanden sein von Musik; Tiefgestellte Zahlen ⁽¹⁾ kennzeichnen die unterschiedlich vorhandenen Musikstücke; Notationen in Klammern (...) beschreiben Teile der Musik.

11.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Wirklichkeitsdarstellungen im Kuba der 1960er Jahre – Eine Analyse der Filme *Ciclón* von Santiago Álvarez und *P.M.* von Sabá Cabrera Infante und Orlando Jiménez Leal“ unternimmt den Versuch aufzuzeigen, welche Themen die Filmemacher finden und wie Realität im kubanischen Film der 1960er Jahre konstruiert wird. Álvarez Film *Ciclón* (1963) soll hier als exemplarisches Beispiel für eine system-loyale, sichtbar gemachte filmische Realität dienen. Sabá Cabrera Infantes und Jiménez Leals Film *P.M.* (1961) hingegen dient als Beispiel für eine durch Filmzensur im Verborgenen gehaltene filmische Realität. Im Kontext der Analyse soll damit unter anderem eine Kontrasterfahrung ermöglicht werden, die sowohl im Inhalt als auch der Form vermutet wird.

Einleitend wird der Dokumentarfilm aus theoretischer Perspektive betrachtet. Unterschiedliche Sichtweisen, die auf den non-fiktionalen Film über die Jahrzehnte eingenommen wurden, werden formuliert und wichtige Begriffe, die mit ihm in Verbindung stehen, definiert. Des Weiteren wird aufgezeigt, wie sich Dokumentarfilmen im Rahmen einer Analyse methodisch genähert werden kann.

Die hier durchgeführte Filmanalyse versteht sich als eine textübergreifende Analyse. Es wird der sozioökonomische, politische und geschichtliche Hintergrund dargestellt und eine filmgeschichtliche Kontextualisierung vorgenommen. Insbesondere wird die Filmauffassung nach der kubanischen Revolution von 1959, die mit dem neu gegründeten Filminstitut (*ICAIC*) entstand, betrachtet. Im Kontext der Analyse der filmischen Texte wird aufgezeigt, dass die Filme thematisch durchaus als Gegensätze gefasst werden können. Es lassen sich Differenzen, aber auch Analogien in der Gestaltungsweise finden.

11.3 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Katharina Bienert
Geboren am: 19. Juni 1985 in Hannover, Deutschland

Ausbildung

2004 Allgemeine Hochschulreife an der KGS Ronnenberg (Gymnasiale Oberstufe)

Seit 2006 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Praktische Erfahrungen

09/2004 – 08/2005 **Freiwilliges Ökologisches Jahr in der Projektwerkstatt Umwelt und Entwicklung e.V.** Hannover, Tätigkeit als Redakteurin für das TV-Magazin *blick.umwelt* auf h1 „Fernsehen aus Hannover“

08/2005 – 01/2006 **Praktikum bei Schwarz Film Berlin Postproduction GmbH** (heute: ARRI Schwarzfilm), Assistenz im Büro des Kopierwerks

02/2006 – 03/2006 **Praktikum bei Mediapark Film- und Fernsehproduktions GmbH**, Berlin im Bereich Ausstattung für die Kinderkanal Produktion *ChiliTV/Berndivents*

04/2006 – 08/2006 **Praktikum bei CineCentrum Berlin Film- und Fernsehproduktions GmbH** im Bereich der Set-Aufnahmeleitung bei der ZDF-Produktion *Soko Wismar*

01/2008 – 02/2008 **Hospitantz bei 3Sat** in der Redaktion von *Kulturzeit* in Mainz

09/2009 – 02/2010 **Kulturweit – Freiwilligendienst** des Auswärtigen Amts in Kooperation mit der Deutschen UNESCO-Kommission e.V.
Einsatzstelle: Kulturprogrammabteilung **Goethe-Institut Santiago de Chile, Chile**

10/2010 **Volunteer** beim **53. Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm**, Leipzig

12/2011 – 02/2012 **Filmmaking Workshop** an der **New York Film Academy**, Los Angeles, USA

Stipendium

07/2010 – 08/2010 Stipendium für Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA) der Universität Wien, Forschungsort: Berlin, Deutschland