

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

31

LOS DIAS DEL AGUA

Die Tage des Wassers

Land	Cuba 1971
Produktion	ICAIC
Regie	Manuel Octavio Gomez
Buch	Manuel Octavio Gomez Bernabe Hernandez Julio Garcia Espinosa
Kamera	Jorge Herrera
Montage	Nelson Rodriguez
Ton	Raul Garcia
Musik	Leo Brouwer
Darsteller	
Antonia Izquierdo	Idalia Anreus
Lino Baez	Raul Romares
Felipe Rodriguez	Adolfo Llauro
Toni Guaracha	Mario Balmaseda
Dr. Navarro	Omar Valdes Paul Eguren Tete Vergara Angel Torano
Format	35 mm — Breitwand — Farbe
Länge	110 Minuten

Inhalt

DIE TAGE DES WASSERS basieren auf einem wirklichen Geschehnis, das sich 1936 in Pinar del Rio ereignete, einer Provinz an der Westseite Cubas. Der Film erzählt die Geschichte von Antonia Izquierdo, die als 'Heilige' oder 'Wundertäterin' bekannt wurde, weil sie, inspiriert von Gott und der Jungfrau, mithilfe von Wasser besondere Heilungen vollbrachte.

Endlose Prozessionen von kranken Leuten ziehen zu Antonias Haus, um Erlösung von ihren Leiden zu suchen. Mit ihnen kommen ein Sensationsreporter und ein Geschäftemacher, der Restaurants und Verkaufsstände aufstellt. Der Platz vor Antonias Haus wird zu einer heiligen Stätte und zugleich zu einem Jahrmarkt. Die ansässigen Ärzte, Apotheker und Priester fühlen ihren Einfluß schwinden und beschließen, sich von der 'Heiligen' und ihrem Gefolge zu befreien. Als einer der Kranken stirbt, wird Antonia der Quacksalberei angeklagt. Ein Rechtsanwalt, der damit rechnet, Gouverneur der Provinz zu werden, verteidigt sie energisch und fordert ihre Freilassung. In Wirklichkeit aber will er nur ihre Popularität benutzen, um die Wahlen zu gewinnen. Als er an der Macht ist, meint auch er, daß Antonias Tätigkeit seinen Interessen widerspricht. Er ruft die Armee, die Antonia und ihre Gläubigen angreift. Die 'Heilige' versucht, sich mithilfe ihres Wunderwassers zu wehren. Einige ihrer Gefolgsleute beantworten die staatliche Gewalttätigkeit mit neuer Gewalt.

Auf der Suche nach unserer Identität

1868 - 1968: Hundert Jahre Freiheitskampf in Cuba. Viele unserer Regisseure hatten die Idee, Filme zu diesem Thema zu drehen. So entstand eine Serie, die gemacht wurde, um die Wurzeln unserer Tradition, unserer Nationalität aufzuspüren. Wir sind ein junges Land, ein Land, dessen Kultur von den Ausländern, den Imperialisten, deformiert wurde. Deshalb ist es für uns so notwendig, unsere wirkliche Tradition, unsere eigentliche Kultur wiederzuentdecken. Und wir glauben, diesen Prozeß mithilfe dieser Filmserie vorantreiben zu können, mit Filmen wie *Lucia*, *La Primera Carga al Machete*, *La Odisea del General Jose*, *LOS DIAS DEL AGUA*, *Historia de una Pelea Cubana* und eine große Zahl von Dokumentarfilmen. Für uns sind das keine Museum-Filme, keine historischen Beiträge. Es sind Filme, die uns dazu dienen sollen, aus unserer Geschichte Elemente für unseren täglichen Kampf zu gewinnen, Elemente unserer Identität. Und deshalb ist diese Serie noch lange nicht beendet genauso wenig wie die Suche nach den Wurzeln unserer Nationalität.

Das ist genau der Inhalt von *LOS DIAS DEL AGUA*. Dieser Film ist Teil einer Trilogie, die Manuel Octavio Gomez mit *La Primera Carga al Machete* begann und mit seiner nächsten Arbeit beenden wird. Mit dieser Trilogie versucht er, den cubanischen Freiheitskampf in seiner Totalität darzustellen, von den Anfängen bis zum endgültigen Sieg der Revolution. Dieser zweite Teil beschreibt einen Aspekt jener frustrierten Revolution der dreißiger Jahre, von 1933. Er ist unser erster Spielfilm in Farbe. Und er war sehr schwer herzustellen, denn wir haben keine Farbkopierwerke in Cuba. Wir mußten das ganze Material also außerhalb entwickeln lassen. Wir wollten aber nicht einfach einen Farbfilm machen. Das Thema verlangte besondere Ausdrucksmöglichkeiten, verlangte nach Farbe. Es ging also nicht um kommerzielle Rücksichten, sondern um filmische Notwendigkeiten. Erst die Farbe gibt dem Thema seinen spezifischen Charakter, ermöglicht die besonderen Ausdrucksformen. Coloriertes Cuba interessiert uns nicht.

Saul Yelin (Mitglied des Direktoriums des ICAIC, des Cubanischen Film-Instituts). Zitiert nach: Peter B. Schumann, *Film und Revolution in Lateinamerika*, Frankfurt/Westberlin/Oberhausen 1971, S. 125

Über die Verwendung der Farbe

Ich kann nicht behaupten, daß *LOS DIAS DEL AGUA* nur von einem einzigen Stil geprägt ist. Jede Szene ist verschieden geformt, je nach der Handlung. Zum Beispiel haben wir den Teil mit der Tribüne als eine Farce gedreht, um die grotesken Nuancen der Szene zu akzentuieren. Daneben gibt es realistische, naturalistische Szenen, wie die Handlung es erforderte. Es wurde mehr eine Vielfalt von Stilen verwendet als ein bestimmter Stil. Das gibt dem Ganzen eine gewisse Einheit.

Wir sind in unserer Arbeit von einer allgemeinen Prämisse ausgegangen: die Farben nicht in einem naturalistischen Sinn zu gebrauchen, sondern ihre psychologischen und metaphysischen Implikationen auszunutzen. Unser Ziel war es, eine Atmosphäre zu schaffen, die die dramatische Handlung charakterisieren, die Bilder dramatisieren konnte. Wir haben keine fotografische Einheit angestrebt. Wir haben mit dieser Vorstellung Schluß gemacht, ohne den Inhalt der Szenerie zu mißachten: das Bild sollte vor allem seine Freiheit gewinnen. Jede Szene bearbeiteten wir nach ihren besonderen Merkmalen. Das war das Prinzip unserer Arbeit, mit der klassischen Einheit des fotografischen Stils Schluß zu machen.

An den Anfang stellten wir ein vollständiges Studium aller Möglichkeiten der Farbe. Täglich trafen wir uns mit der Kostüm- und Maskenbildnerin, um bestimmte Lösungen für die Darstellung zu finden. Bei der Auswahl der Farben arbeiteten wir eng mit dem Bühnenbildner zusammen. Nach mehreren Experimenten gelang es uns, die Struktur der alten Wände aufrechtzuerhalten, in dem sie farbig gestrichen wurden. Wir haben die Drehorte nach ihrer Farbstruktur ausgewählt, z.B. eine Irrenanstalt, die wir glücklicherweise an einem Bahnhof in Trinidad gefunden haben.

Das Eastman-Color ist dazu angelegt, alles zu ästhetisieren, was gefilmt wird. Das war von unserem Ziel weit entfernt. Unser Problem bestand darin, dieses rein ästhetische Merkmal zu eliminieren, und das haben wir mit verschiedenen technischen Mitteln erreicht:

1. Um ein Höchstmaß an Dramatik im Bild zu erzielen, brauchten wir höchst empfindliches Material und eine breite Farbskala, die die nötigen Farbnuancierung herausholte. Wir haben den Film auf 800 ASA (Belichtungseinheit a.d.R.) gebracht. Ich habe nicht gehört, daß jemand vor mir etwas Ähnliches versucht hätte.
2. Zur Transformierung von Farbtönen benutzten wir Farbfilter. Diese sollten dem Bild keine bestimmte Farbe geben, sondern die Farben der Umgebung in der von uns gewünschten Vollständigkeit wiedergeben, ohne dabei deren Eigenschaften zu verfälschen.
3. Ein weiteres Mittel zur Erreichung unseres Zieles war das Filtern von Lichtquellen durch eine farbige Beschichtung mit Gelatine.

In diesen Tagen werden wir noch ein anderes Mittel anwenden. Wir wollen aus einem Farbpositiv ein Negativ und danach ein anderes endgültiges Positiv ziehen. Auf diese Weise soll eine 'Verhärtung des Bildes' erreicht werden, damit das, was auf der Leinwand erscheint, kräftiger und dramatischer wirkt. (...)

Manuel Octavio Gomez, zitiert nach: Fernando Perez, LOS DIAS DEL AGUA, in: Cine Cubano, Nr. 69/70, S. 156 ff.

Über die letzte Szene

Wie in einem Kaleidoskop versammeln sich die Symbole der Republik in rascher Folge. Neben den repräsentativen Statuen der Justiz und der Gerechtigkeit wird ein Kiosk voll von Flaschen und Wundergeschichten gezeigt. Die Litfaßsäulen sind voll mit Wahlplakaten 'Navarro zum Gouverneur'. An einer Ecke warten die Wahlurnen auf die durch Bestechung gekauften Ausweise. Spielautomaten und Spieltische stehen nebeneinander um einen der zentralen Orte, eine Absteige für Nuten und Seeleute. Neben den Bildern von Popeya, 'Time is money' und einem großen Superman steht die schwankende Tribüne der kreolischen Bourgeoisie. Auch eine elende Hütte und eine Bar mit ihrem roten Licht fehlen nicht. In der Mitte steht das Bild der prostituierten Republik auf einer silbernen Wendeltreppe, zur Verfügung des amtierenden Politikers.

An dieser letzten Szene von LOS DIAS DEL AGUA wurde eine Woche lang gedreht. Der ausgewählte Ort konnte kein anderer sein als das Kapitol von Havanna, ein echtes Beispiel architektonischer Unbrauchbarkeit. An seiner Treppe ist eine Figurengruppe angebracht, die allegorisch die Säulen der alten Republik darstellen sollte. Von Beginn des Films an wurde diese Szene als 'die Tribüne', Inkarnation der Errungenschaften der Vergangenheit angesehen. Die Vorbereitungen waren nicht einfach. Die Szenerie sollte eine besondere Rolle spielen, da sie eine bunte, dem Karneval ähnliche Atmosphäre schaffen sollte.

Die repräsentativen Figuren jener Epoche, wie z.B. der Kneipenwirt, der Soldat etc. sollten durch mehr als hundert Leute dargestellt werden. Es war nicht das erste Mal, daß wir mit so vielen Leuten arbeiteten. Im Ort Antonica z.B. brauchten wir etwa 500

Personen, aber diesmal waren für sie alle besondere Schminktechniken und in einigen Fällen sehr komplizierte Kostüme nötig.

Die verschiedenen Gegenstände werden verteilt, die Pyrotechniker bereiten farbigen Rauch vor, der eine Atmosphäre von künstlichem Feuer hervorrufen soll. Nach Fertigstellung der Szenerie bereitet sich das Team für die Aufnahme vor. Das Publikum wartet hinter den Absperrungen darauf, daß die Szenerie sich vor ihren Augen in Bewegung setzt. Auf Kommando explodiert das symbolische Bild der Republik mit tausenden von Schüssen.

Der Film läuft durch die Kamera, die sich nervös hin und her bewegt, um ja kein Detail zu verlieren. Die Spezialmittel, die die Statisten benutzen, um die Einschüsse in ihren Körpern zu simulieren, werden immer wieder erneuert, und allmählich sind Treppe, Kioske und Leute mit Blut bedeckt. Immer wieder von neuem werden Einstellungen gedreht. Es gibt keine Ruhepause. Neue Gefäße mit künstlichem Blut werden bereitet, befleckte Kleider gewechselt, das Spiel beginnt von neuem. Zum Schluß bleibt die Treppe leer, nur mit den Resten der republikanischen Tribüne besät. Wie in einem magischen Akt, wohnte das Publikum der allegorischen Zerstörung aller Säulen der Vergangenheit bei. Diese Tage hatten für die Leute einmaligen Charakter: sie erlebten das Ende einer Republik und gleichzeitig den Abschluß einer Dreharbeit.

Fernando Perez, a.a.O.

Der erste cubanische Spielfilm in Farbe

Interview mit Manuel Octavio Gomez

Frage: Was bedeutet LOS DIAS DEL AGUA innerhalb Deiner gesamten Arbeit?

Gomez: Jeder Film bedeutet für mich eine besondere Arbeit, die sich von den vorangegangenen unterscheidet. Insgesamt stellt meine Filmarbeit kein homogenes Ganzes dar. Sie enthält thematische wie stilistische Unterschiede der Erfahrung und Haltung. Sie wirken sich allerdings nicht so aus, daß jede einzelne Arbeit für sich isoliert, ohne Zusammenhang zu meinem gesamten Werk steht. Es gibt zahlreiche Berührungspunkte zwischen den einzelnen Filmen, thematische, stilistische etc., und alle sind durch eine Kontinuität verbunden oder besser gesagt miteinander verkettet. Dadurch schafft ein Film oder ein Teil von ihm bereits die Grundlage für den nächsten.

Entwicklungsstufen

Verschiedene Entwicklungsstufen kennzeichnen die Unterschiede zwischen den einzelnen Filmen, die man im wesentlichen auf zwei reduzieren kann. Die erste war die Phase des Erlernens der Grundelemente, des Experimentierens und vor allem der Suche nach einer persönlichen Ausdrucksweise, die von konfusen und irrigen Ideen über 'Sein oder Nichtsein' des Künstlers begleitet wurde. Nach diesen kleinen und ängstlichen individuellen Konflikten rief die Revolution Veränderungen der Werte hervor, schuf neue soziale, ideologische und kulturelle Inhalte. Die alten 'Kunstgesetze', die die Realisierung der individuell empfundenen 'Wirklichkeit' (als in sich geschlossen, als Anfang und Ende und nicht als Produkt eines allgemeinen Kontextes) vor die Darstellung der Problematik des Einzelnen stellten, wurden zerstört.

Gerade mit den allgemeinen Problemen meiner Umgebung, die zutiefst in der unmittelbaren kollektiven Realität verankert waren, habe ich mich in meinen ersten Arbeiten auseinandergesetzt: die Lage der Bauern und Fischer, Unterentwicklung und Analphabetentum waren die Themen meiner Dokumentarfilme; die Frustration der Pseudorepublik, der Kampf in der Sierra Maestra waren die wichtigsten Themen der Spielfilme.

Das war nur ein Anfang, der aber einen Schock hervorgerufen hat und gleichzeitig den Bruch mit einer früheren Position. Die bloße Darstellung der Probleme reichte nicht aus; man mußte sie vor ihren spezifischen Hintergrund stellen, um ihre Ursachen und Aus-

wirkungen herauszufinden. Es war notwendig, sie innerhalb der totalen Realität zu begreifen. Es reichte nicht aus und war auch nicht gerechtfertigt, daß die Kämpfe in der Sierra nur dazu dienten, den Hintergrund eines individuellen Problems abzugeben, denn so blieb es auf die Ängste und persönlichen Konflikte desjenigen beschränkt, der die Figuren und ihre Situation geschaffen hatte.

Die zweite Etappe war gekennzeichnet von der Suche nach bestimmten Darstellungsmitteln, von Veränderungen in der Zielvorstellung und der prinzipiellen Haltung, von einer direkten und lebendigen Annäherung an ein unausweichliches Engagement für die Prinzipien und Ziele der Revolution.

Der Dokumentarfilm *Historia de una Batalla* markiert diese Veränderung; einen Bruch, der sich deutlicher im Spielfilm *La Primera Carga al Machete* manifestiert. Während in der *Historia de una Batalla* die Konfrontation mit der Realität auf beinahe intuitive, beinahe absolut emotionale Weise geschieht, werden dann in *La Primera Carga al Machete* Konzeptionslücken gefüllt, und die Konfrontation geschieht auf rationalere und bewußtere Weise, ohne dabei am notwendigen emotionalen Elan zu verlieren.

In LOS DIAS DEL AGUA läßt sich eine Kontinuität des erreichten Bewußtseins feststellen, eine unzertrennliche Integration von Kunstwerk und Realität; deutlich wird hier die Suche nach eigenen kulturellen Werten weitergeführt, die sich hier in der Benutzung einiger volkstümlicher Kunstwerke zeigt, obwohl sie insgesamt meinen Intentionen nicht entsprechen. Es ist die Suche nach einer nationalen, ideologischen, entkolonisierenden und revolutionären Ausdrucksweise.

Frage: Welche Bedeutung mißt Du den historischen Themen bei?

Gomez: Ich weigere mich, grundsätzliche Unterschiede zwischen einem 'historischen' und einem sogenannten 'Gegenwartsthema' zu machen, wenn es sich um ein revolutionäres Kino handelt. Ja, die Verneinung der Unterschiede betrifft sogar das Kino im allgemeinen, auch das reaktionärste. Im Kino, wie bei jeder anderen menschlichen Aktivität, kann man nur zwischen Ideen und Zielen unterscheiden.

Reaktionäres und revolutionäres Kino

Es gibt ein revolutionäres und ein reaktionäres Kino. Die Unterschiede zwischen beiden - thematische, formale, zeitliche oder qualitative - sind subtil und unwesentlich, wenn man über das Kino im allgemeinen spricht.

Für ein reaktionäres Kino sind die historischen Themen immer solche der 'Vergangenheit', ohne Bezug zur Gegenwart; und die gegenwärtigen Themen stehen in keinem Zusammenhang mit der gegenwärtigen Situation. Wenn das Historische wie eine Sammlung toter Fakten, wie eine museale Angelegenheit behandelt, mystifiziert und ideologisiert wird, dann geschieht dasselbe mit der Gegenwart; höchstens wird sie mit einer 'Form' verziert, die dem gängigen Geschmack entspricht, d.h. dem alltäglichen modischen Konsum. Die Differenziertheit eines reaktionären Kinos ist nur oberflächlich, äußerlich, im Grunde sind Form und Inhalt immer die gleichen.

Ein revolutionäres Kino dringt in die Geschichte ein und sucht darin die Gegenwart und die Zukunft; es stellt sie in einen aktuellen Bezug und zeigt sie als etwas Lebendiges, Gültiges und Kontinuierliches. Das Historische kann nur dann überdauern, wenn es Bezug zur Gegenwart hat. Das wirklich revolutionäre Kino behandelt die historischen Themen als gegenwärtige, d.h. in einer kritischen und objektiven Weise, vor dem Hintergrund einer revolutionären Kampfbereitschaft, ohne dabei die Unterschiede, Analogien, Vergleiche oder Kontinuitäten zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu leugnen. (...)

Deshalb haben für mich sogenannte historische wie aktuelle Themen die gleiche Bedeutung. Das ist wichtig, im nationalen und kontinentalen Sinn, sowohl für Lateinamerika als auch für die Länder der Dritten Welt. Es gibt nämlich eine unausweichliche

Notwendigkeit: die der Rettung unserer echten Geschichte, die tausendmal verfälscht, entstellt und verschleiert worden ist.

Wenn ich mich mit vorrevolutionären Tatsachen konfrontiert sehe, gehe ich von diesen Prämissen aus. So sehe ich z.B. die Unabhängigkeitskämpfe in einer Kontinuität mit dem gegenwärtigen revolutionären Kampf, oder die Jahre der Pseudorepublik in ihren Auswirkungen auf die gegenwärtige Problematik.

Unsere Aufgabe ist nicht die eines bloßen Sammlers von Fakten oder eines Reporters, der Daten entdeckt und nacherzählt, 'so wie es einst gewesen ist'. Sie besteht in der Konzentration auf unsere Realität und in der Bewußtwerdung unserer aktuellen Ziele.

Frage: Wenn man LOS DIAS DEL AGUA betrachtet, hat man den Eindruck, daß Du am Ende einer Etappe angelangt bist, die mit *La Primera Carga al Machete* angefangen hat. (...)

Es scheint so, als ob die behandelten Themen und dramatischen Strukturen erschöpft seien. Welche neue Thematik und Vermittlungsmöglichkeiten siehst Du, um die Entwicklung dieses Engagements lebendig zu halten?

Gomez: Zwei grundsätzliche Merkmale des cubanischen Kinos, die vielleicht am meisten zu seiner Kreativität beigetragen haben, sind seine schöpferische Freiheit und vor allem seine ständige Offenheit, sein Bruch mit unverletzlichen Vorbildern oder etablierten Schemata. Das ist nicht von allein gekommen, sondern dynamisches Ergebnis des revolutionären Prozesses. Die Filme sind weder versteinert noch haben sie die Absicht, alles durch sich selbst zu bestimmen; es sind Filme, die zur radikalen Entwicklung des Landes beitragen und deren Bestandteil sind.

La Primera Carga al Machete und LOS DIAS DEL AGUA sind Ergebnis dieser besonderen Form unseres Kinos; sie sind weder in sich geschlossen, noch stellen sie endgültige Etappen dar. Sie sind eher der Anfang eines Übergangs zu neuen Möglichkeiten, als ein Höhepunkt; also eher ein Anfang als ein Ziel, das man erreicht hat. Das gilt auch für meine bisherigen Filme: obwohl sich die neuen von den älteren wesentlich unterscheiden, bauen doch die einen auf den anderen auf.

'Hundert Jahre Kampf'

In den Filmen, die sich um die 'Hundert Jahre Kampf' drehen: *La Primera Carga al Machete*, *Lucia*, *Vida y Muerte en el Morrillo* und LOS DIAS DEL AGUA - um nur vier Werke zu nennen, die sich mit derselben Etappe unserer Geschichte und zwar mit den dreißiger Jahren befassen - werden bestimmte Themen ausführlich, aber nicht erschöpfend behandelt; in ihnen wird die Suche nach spezifischen Vermittlungsformen deutlich.

Vom Thema her bieten unsere Unabhängigkeitskämpfe ein enormes Material; die Problematik der Pseudorepublik kann Stoff für zehn oder mehr Filme liefern. Aber bei den Vermittlungsformen bleibt noch sehr viel zu tun, z.B. der Versuch, gewisse Formen unserer Volkskultur, die bestimmte Werte besitzen, organisch zu integrieren. Dieser Versuch muß sich sogar auf jene Formen erstrecken, die von der unterentwickelten bürgerlichen Kultur in einer simplifizierten, schematischen und vulgären Weise ausgebeutet wurden. Dabei muß eine Veränderung der Werte stattfinden: ihnen müssen neue Dimensionen, neue Ziele gegeben werden, die bisher negiert wurden. Die Verwendung von Momenten der bürgerlichen Kultur ist keine Konzession, sondern kann im Gegenteil ein neuer Weg sein auf der Suche nach einer direkteren Kommunikation mit dem breiten Publikum.

Ich glaube, daß noch eine weite Skala von Möglichkeiten bei der Verwendung von Mitteln des direkten Kinos - Interviews, Reportagen, 'freies Kino' etc. - für den Spielfilm auszuschöpfen ist. Diese Idee stammt nicht vom cubanischen Kino, aber sie wird konsequent vom revolutionären Kino in verschiedenen Ländern angewandt.

All das bedeutet nicht, daß ich unbedingt auf denselben Themen, denselben technischen und expressiven Mitteln beharren will. Als unmittelbares Projekt plane ich eine Arbeit über aktuelle Probleme,

die innerhalb unseres revolutionären Prozesses entstehen. Ich würde lügen, wenn ich eine gewisse Kontinuität verneinte, die dieses Projekt mit meinen bisherigen Filmen verbindet. Während *La Primera Carga al Machete* die Darstellung der Unabhängigkeitskämpfe und LOS DIAS DEL AGUA die der revolutionären Befreiungskämpfe beinhalten, zeigt das neue Projekt Widersprüche und Konflikte, die durch unseren revolutionären Prozeß entstanden sind. Also bleibt der Faktor 'Kampf' als zentrales Element, diesmal der Kampf für den Aufbau des Sozialismus. (...)

Ich glaube, daß die Mittel des Dokumentarfilms - auch wenn man sie nicht direkt benutzt - eine der geeignetsten Methoden zur Vermittlung einer bestimmten Problematik sind und eine Aktualisierung der Kunst bewirken können, die nicht als bloße Widerspiegelung der Realität zu begreifen ist, sondern zur Veränderung beitragen soll.

Entrevista con Manuel Octavio Gomez, in: Cine Cubano, Nr. 71/72, S. 32 ff.

Aus der Geschichte Cubas

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts schien es der amerikanischen Regierung sicher, daß Cuba eines Tages ein Teil der Vereinigten Staaten werden würde. Bis das aber geschehe, so dachten die amerikanischen Staatsmänner, wäre es besser, es bliebe spanische Kolonie. Wenn die Insel - wie die anderen spanischen Kolonien in Lateinamerika - ihre Unabhängigkeit gewinnen sollte, so bestünde die Gefahr, daß England sie sich aneignen würde, und Englands Macht war immerhin zu fürchten, die Spaniens nicht. (England nahm gegenüber den USA die gleiche Haltung ein: Besser, Cuba bliebe spanische Kolonie, als es gewönne seine Unabhängigkeit und würde von den Vereinigten Staaten annektiert.) (...)

Eine Generation später waren wir geneigt, der Natur einen kleinen Stoß zu geben, den Gravitationsprozeß zu beschleunigen und Cuba den Spaniern abzukaufen. Im geheimen machte der Botschafter der Vereinigten Staaten in Madrid ein Angebot von 100 Millionen Dollar für die Insel, aber die Spanier schlugen es aus. Tatsächlich war Cuba, obgleich politisch noch immer von Spanien abhängig, wirtschaftlich immer enger mit den Vereinigten Staaten verbunden. Im Jahre 1850 machten unsere Exporte von 8 Millionen und Importe von 12 Millionen Dollar etwa ein Drittel des gesamten cubanischen Außenhandels aus. Die Insel trieb mit uns mehr Handel als mit Spanien. Senator Stephen A. Douglas erteilte allgemeine Zustimmung, als er am 6. Dezember 1858 in einer Rede in New Orleans erklärte: "Es ist uns bestimmt, Cuba zu besitzen, und es ist völlig überflüssig, darüber noch zu debattieren. Die Insel gehört ganz natürlich zum amerikanischen Kontinent."

Die Cubaner hatten jedoch eine andere Vorstellung von dem, was ihnen bestimmt sei. Sie hatten die seltsame Vorstellung, Cuba gehöre 'ganz natürlich' - den Cubanern. 1868 erhoben sie sich in einem bewaffneten Aufstand, um für ihre Unabhängigkeit zu kämpfen. Die Tiefe ihrer Sehnsucht nach Freiheit und die Härte ihres erfolglosen Kampfes lassen sich daraus ermaßen, daß der Krieg zehn Jahre dauerte, daß 80 000 spanische Soldaten starben, und daß das Mutterland eine Milliarde Dollar ausgab, um den Aufstand niederzuschlagen.

Große Teile Cubas waren verwüstet, die Farmer erlitten ungeheure Verluste, und einige amerikanische Geschäftsleute, die cubanische Zuckerplantagen finanziell unterstützt hatten, konnten nun ausgezeichnete Zucker-Anliegen gleichsam als Gelegenheitskauf erstehen. All das geschah zu Beginn einer bedeutungsvollen Umwälzung in der Zuckerindustrie.

(...)

In den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begannen amerikanische Kapitalisten in großem Stil in Zuckerplantagen zu investieren. Schon 1896 hatte ihr Anteil am Zucker-Besitz

einen Wert von etwa 30 Millionen Dollar - 10 % der gesamten cubanischen Zuckerproduktion kam aus Mühlen in amerikanischem Besitz.

Die amerikanischen Kapitalisten kauften auch Minen auf. Eisenerz-, Mangan- und Nickelminen wurden von Vertretern der Bethlehem Steel und von Rockefeller erworben. 1896 war der amerikanische Mühlenbesitz etwa 15 Millionen Dollar wert. Nimmt man die 5 Millionen Dollar noch hinzu, die Amerikaner in die Tabakplantagen gesteckt hatten, so beläuft sich der Gesamtwert der amerikanischen Investitionen auf Cuba im Jahre 1896 auf 50 Millionen Dollar.

Inzwischen kämpften die Cubaner noch immer um Unabhängigkeit von Spanien. Angestachelt von den Schriften Martis, unternahmen sie im Jahre 1895 einen zweiten bewaffneten Aufstand. 1898 führten sie noch immer einen erfolgreichen, wenn auch bis dahin noch nicht entschiedenen Krieg, und ihr blutiger Kampf für die Freiheit von Spanien gewann die Sympathie des amerikanischen Volkes.

(...)

Der Krieg war in weniger als vier Monaten zu Ende. Im Karibischen wie im Stillen Ozean hatten die Amerikaner gesiegt. Der Friedensvertrag, der am 10. Dezember 1898 in Paris unterzeichnet wurde, sah die Unabhängigkeit Cubas und die Abtretung Puerto Ricos, Guams und der Philippinen an die Vereinigten Staaten vor (für die Philippinen sollten die USA an Spanien 20 Millionen Dollar bezahlen); die Amerikaner sollten den Schutz des Privateigentums und die endgültige Befriedung der Insel übernehmen.

(...)

Am 5. November 1900 berief General Wood, der amerikanische Militärgouverneur, eine verfassungsgebende Versammlung in Havana ein. Die Delegierten hatten die Aufgabe, eine Verfassung auszuarbeiten und einen Vertrag zu entwerfen, der die künftigen Beziehungen zwischen Cuba und den Vereinigten Staaten regeln sollte. Sie hatten den Verfassungsentwurf vollendet und beschäftigten sich gerade mit der Ausarbeitung des Vertrages, als man ihnen diese Aufgabe abnahm. Am 3. März 1901 wurde der cubanischen verfassungsgebenden Versammlung eine Reihe von Verordnungen vorgelegt - bekannt geworden als Platt Amendment -, die der amerikanische Kongreß verabschiedet hatte und die nun in die neue Verfassung eingebaut werden sollten. Die Versammlung konnte diese Verordnungen der Verfassung hinzufügen... oder nicht. In diesem Falle aber würde die amerikanische Besatzungsarmee auf Cuba bleiben.

Sämtliche Artikel des Platt Amendment waren Beschränkungen der Souveränität Cubas.

(...)

Wie aber die Cubaner befürchtet hatten, bedeutete das trotz der frommen Versicherungen des Mr. Rout keineswegs das Ende der Einmischung in cubanische Angelegenheiten, ja, nicht einmal das der militärischen Besetzung der Insel. Amerikanische Truppen griffen, gestützt auf das Platt Amendment, zum ersten Mal im Jahre 1906 ein, ein weiteres Mal 1912, und zum dritten Mal 1917. 1920 entsandten die Vereinigten Staaten eine Reihe von politischen und finanziellen Beratern, die die cubanische Regierung ohne den Einsatz von Truppen kontrollierten.

(...)

Die 'Unabhängigkeit' Cubas von Amerikas Gnaden war pure Heuchelei.

(...)

Ehrenhafte, fähige oder demokratisch gewählte Regierungen, so sollte man erwarten, gehen dennoch so leicht nicht in die Knie. Aber Tomás Estrada Palma, dem ersten gewählten Präsidenten der Republik, folgte eine lange Reihe von Präsidenten, die sich durch Bestechlichkeit, Nepotismus, Unfähigkeit, Schieberei und Despotismus auszeichneten. Einige wurden in ihre Ämter gewählt, andere eroberten oder hielten die Macht mit Gewalt. Zwei der besseren, denen das Schicksal übel mitspielte, waren Dr. Ramón Grau San Martín und Dr. Carlos Prio Socarrás, zwei der schlimmsten General Gerardo

Machado und Sergeant Fulgencio Batista. Machado, der die Macht von 1924 bis 1933 innehatte, und Batista, der die Führung der Armee 1933 und die Regierung ein Jahr später übernahm, waren blutige Diktatoren, deren Regimes sich ausnehmen wie ein einziger böser Traum von Unterdrückung, Mord, Gangstertum, Raub und Korruption.

Das cubanische Volk - geführt von einigen tapferen Studenten der Universität von Havanna - revoltierte gegen Machado, den 'Schlächter', und er verließ das Land im August 1933. In den nachfolgenden Unruhen wurde Grau für eine kurze Zeitspanne von vier Monaten Präsident. Er führte eine Reihe von notwendigen Reformen durch zur Erleichterung des Elends der Armen, das sich durch die große Depression verschlimmert hatte wie nie zuvor. Diese Reformen brauchte das Land, aber die privilegierte cubanische Oberschicht und das amerikanische Kapital wünschten sie nicht. So erkannte die Regierung Franklin D. Roosevelt, die - zu ihrer Ehre sei es gesagt - das Platt Amendment aufhob, Grau nicht an, und er wurde aus dem Amt gejagt. Die Anerkennung, die man Grau versagt hatte, wurde Batista, als er 1934 Cubas neuer starker Mann wurde, sofort zuteil. Während der zehn Jahre, die er zunächst an der Macht blieb, wirtschaftete er Cuba weiter herunter. Gleichviel, ob die Regierung in Washington reaktionär oder liberal war, ob das Platt Amendment galt oder nicht: Der lange, mächtige Arm der Vereinigten Staaten ließ Cuba nie los. Und das Ergebnis war immer das gleiche - es war gut für die nord-amerikanischen Kapitalisten und schlecht für das cubanische Volk. (...)

Die 'Vasallen eines fremden Kolosses' wurden immer mehr, und mit ihnen wuchsen der Zorn und der Haß der Cubaner. Dann kam der 'Tanz der Millionen', und die Übernahme Cubas durch Wall Street war komplett.

Wenn man ein Erzeugnis normalerweise für 2 1/2 Cents verkauft und plötzlich merkt, daß man alles, was man davon produzieren kann, für mehr als das Doppelte los wird, so wird man eine Menge Geld verdienen, vor allem aber versuchen, den Ausstoß zu erhöhen, um noch mehr zu verdienen. Genau das passierte der Zuckerindustrie auf Cuba während des Ersten Weltkrieges, als plötzlich der Zucker auf der ganzen Welt knapp wurde. Nach Kriegsende waren die Rübenzuckerfelder Europas unbebaubar, das Zuckerkontrollgesetz der Vereinigten Staaten wurde aufgehoben, und der Zuckerpreis stieg raketengleich in ungeahnte Höhen. Er lag zunächst bei 5 1/2 Cents, und schon zu diesem Preis waren die Profite hoch. Im März 1920 stieg er auf 10 Cents pro Pfund, und am 1. April erreichte er 13 Cents; es sah so aus, als würde er weiter steigen. Wer wollte die Zuckerunternehmer dafür kritisieren, daß sie sich schöne Tage machten, daß sie hohe Summen verspielten, sich riesige Villen hinstellten und ihre Kinder - die Taschen überquellend mit Dollars - nach Europa schickten? Und wer wollte die Zuckerleute dafür anklagen, daß sie diese Quelle ausschöpfen wollten, daß sie zu den Banken liefen, um sich Geld zu leihen zum Ankauf neuer Zuckerländereien und um in den Mühlen neue und bessere Maschinen zu installieren? Die Banken waren darauf erpicht, Geld zu leihen, und die Orgie des Konsums und der Spekulation nahm ihren Fortgang.

(...)

1896 kamen 10 % der gesamten cubanischen Zuckerproduktion aus amerikanischen Mühlen, 1914 waren es 35 % und 1926 63 %.

(...)

Aber der Würgegriff der ausländischen Eigentümer um die cubanische Wirtschaft umfaßte keineswegs nur den Zucker. Ihre Investitionen waren auch auf anderen Gebieten so groß, daß sie weitere Schlüsselzweige der cubanischen Wirtschaft sicher in den Griff bekamen. Das United States Department of Commerce berichtet im Jahre 1956:

"Die einzigen ausländischen Investitionen von Bedeutung sind die der Vereinigten Staaten. Die amerikanische Beteiligung an der Telefon- und Elektrizitätsversorgung übersteigt 90 Prozent, sie beträgt etwa 50 Prozent. bei den Eisenbahnbetrieben und ungefähr 40 Prozent in der Rohrzuckerproduktion. Cubanischen

Zweigen amerikanischer Banken sind etwa 1/4 aller Einlagen anvertraut. Cuba nimmt, was den Wert der amerikanischen Investitionen betrifft, in Lateinamerika den dritten Rang ein, nur übertroffen von Venezuela und Brasilien."

Es gab aber in Cuba eine Gruppe von Menschen, die eine Antwort auf die Frage des Mr. Jenks, "ob ein Land auf der Basis von Ein-Frucht-Latifundien, verwaltet von ausländischen Eigentümern, lange überleben kann", gefunden hatten. Diese Antwort war ein klares *Nein!*

Sie fanden auch die Antwort auf eine andere Frage, die ihr Land lange gequält hatte: Was sollte mit jener Dynastie von korrupten Politikern geschehen, die, als Lakaien der ausländischen Investoren, die Herrschaft nicht im Interesse des cubanischen Volkes ausübten, sondern zu ihrer eigenen Bereicherung? Ihre Antwort war: *Man muß sie loswerden!*

Sie waren davon überzeugt, daß Cuba dem cubanischen Volk gehören sollte und daß ihre reiche Insel - vernünftig und im Interesse dieses Volkes regiert - einmal das werden könnte, was Kolumbus gesehen hatte: "Das schönste Land, das die Augen eines Menschen je erblickten."

Im Jahre 1952 brachen sie auf, ihren Traum zu verwirklichen.

Aus: Leo Huberman/Paul M. Sweezy: Kuba - Anatomie einer Revolution, Frankfurt 1968, S. 24 ff.

Zur Person

- 1934 Manuel Octavio Gomez wurde am 14. November in La Habana geboren. Publizistik-Studium.
1954 - 1958 Erzählungen für die Zeitschrift der Kulturorganisation *Nuestro Tiempo* und in anderen Zeitschriften der Hauptstadt. Filmkritiker bei 'La Tarde' und Gründungsmitglied des Filmclubs 'Vision'.

Filme:

- 1960 *Cooperativas Agricolas* (Lehrfilm)
El Agua (Lehrfilm)
1961 *Una Escuela en el Campo* (Dokumentarfilm)
1962 *Historia de una Batalla* (Dokumentarfilm)
1963 *Cuentos de Alhambra* (mittellanger Dokumentarfilm)
1965 *El Encuentro* (kurzer Spielfilm)
La Salacion (Spielfilm)
1967 *Tulipa* (Spielfilm)
1968 *Nuevitas* (Dokumentarfilm)
1969 *La Primera Carga al Machete* (Spielfilm)
1971 LOS DIAS DEL AGUA (erster cubanischer Spielfilm in Farbe)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 30