

8. internationales forum des jungen films

berlin
24. 2. – 3. 3.
1978

38

LA ULTIMA CENA

Das letzte Abendmahl

Land	Kuba 1976
Produktion	ICAIC
Regie	Tomás Gutiérrez Alea
Buch	Tomás González Maria Eugenia Haya Tomás Gutiérrez Alea
Kamera	Mario García Joya
Montage	Nelson Rodríguez
Ton	Germinal Hernández
Bauten	Carlos Arditti
Produktionsleitung	Santiago Yapur, Camilo Vives
Darsteller	Nelson Villagra Silvano Rey Luis Alberto García José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo, Julio Hernández, Tito Junco, Andrés Cortina, Manuel Puig, Francisco Borroto, Alfredo O'Farril, Mario Acea, Peki Pérez, Mirta Ibarra, Elio Mesa, Luis Salvador Romero, Leandro M. Espinosa
Uraufführung	September 1976, Pesaro
Format	35 mm, Breitwand, Farbe
Länge	3.287 m, 120 Minuten

Zu diesem Film

Die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts waren gekennzeichnet durch große bürgerliche Revolutionen und den Beginn der Unabhängigkeitskämpfe in Lateinamerika. Die Rebellion der Sklaven in Haiti und die konsequente Zerstörung der Einrichtungen zur Zuckerverarbeitung hatten zur Folge, daß Kuba plötzlich eine weltweite Nachfrage nach Zucker befriedigen mußte.

Unsere Großgrundbesitzer waren unfähig, mit der technischen Entwicklung der industriellen Revolution Schritt zu halten und ihre Technik der erhöhten Nachfrage anzupassen. Sie konnten ihre Produkte nur im Rahmen der Arbeitsleistung ihrer Sklaven steigern. Um ihre ökonomische Macht zu vergrößern und ihre Position zu festigen, griffen sie zu den unmenschlichsten Ausbeutungsmethoden.

Inmitten dieser Situation fühlt sich ein sehr religiöser und reicher Graf aus Havanna, Besitzer einer Zuckerrohr-Plantage und von Sklaven, durch sein Gewissen zu Taten der geistigen Reinigung veranlaßt. In der Osterwoche besucht er seine Plantage und ruft zwölf Sklaven zu sich. Er wäscht ihnen die Füße, setzt sich mit ihnen an einen Tisch zu einem Mahl, wie Jesus mit seinen Jüngern.

Während dieses Abendmahls am Gründonnerstag zeigt sich der Graf abwechselnd hochmütig und demütig. Er unterhält sich mit den Sklaven und erzählt ihnen eine Episode aus dem Leben des Heiligen Franziskus, in der davon die Rede ist, daß die völlige Glückseligkeit darin besteht, jede Form von Schmerz mit Demut und Freude ertragen zu können.

Sie essen und trinken und allmählich weicht die anfängliche Spannung. Der Wein hilft dem Grafen, seinen inneren Frieden wiederzufinden: er entdeckt, daß er sich im Gespräch mit den Negern wohlfühlt, und er gibt sich wohlgelaunt, fröhlich, kommunikativ. Schließlich macht er sogar den Sklavenaufseher schlecht. Die Mehrzahl der Neger läßt sich von diesen Gefühlen beeindrucken und genießt die Gelegenheit.

Am Freitagmorgen kehrt der Graf in die nahe Stadt zurück. Auf der Plantage treibt der Aufseher die Sklaven zur Arbeit an. Die Neger sagen ihm, daß der Herr die Arbeit am Karfreitag verboten hat. Einige von denen, die mit dem Grafen am Tisch saßen, sind sicher, daß dies die Haltung des Aufsehers nicht ändern wird und entschließen sich, Widerstand zu leisten. Sie nehmen ihn als Geisel und schicken dem Grafen eine Botschaft, damit er auf die Plantage kommt, um für Gerechtigkeit zu sorgen.

Als der Graf erfährt, daß die Neger sich gegen den Sklavenaufseher aufgelehnt haben, schickt er einen bewaffneten Trupp, um die Situation unter Kontrolle zu bekommen. Er gibt jetzt seine wohlwollende und paternalistische Haltung auf und handelt gemäß seinen wahren Interessen.

Angesichts der drohenden Auseinandersetzung töten einige Neger den Sklavenaufseher und zünden bevor sie fliehen, die Zuckerfabrik an. Vor den Trümmern seines Besitzes befiehlt der Graf, die Fliehenden grausam zu verfolgen: elf von den zwölf, die an dem Mahl teilgenommen haben, werden eingefangen und geköpft.

Nur einer kann sich in die Berge retten.

Zum politischen Hintergrund des Films Die Sklavhalter-Gesellschaft

In dieser Epoche (1763 - 1824) war der gesellschaftliche Entwicklungsprozeß durch eine außerordentliche Ausdehnung der Plantagenwirtschaft gekennzeichnet. Der Zucker trat seine Vorherrschaft in der kubanischen Ökonomie an. Schon um 1800 war er die wichtigste Reichtumsquelle des Landes. Von seiner Ausfuhr hingen Gedeih und Verderb des Wohlstands der Zuckerbourgeoisie ab. Die Insel verwandelte sich in eine Plantagenkolonie nach dem Vorbild der englischen und französischen Antillen. Der Unterschied aber lag darin, daß die englischen und französischen Antillen (Jamaika, Barbados und Haiti) ihren Zuckerreichtum insbesondere durch die Initiative des Mutterlandes entwickelten und einfache Empfänger der industriellen Revolution wurden, während Kuba seine Plantagenentwicklung aus eigener Kraft gegen den Willen des Mutterlandes durchsetzen mußte. Die Zuckeraristokratie, kämpferisch und schöpferisch in der Wirtschaft, ängstlich und initiativlos in der

Politik, zwang dem Mutterland seinen Produktionsrhythmus auf. Dieses akzeptierte ihn schließlich und machte ihn sich kolonialistisch zunutze. So kam es, daß die Errungenschaften des Industriekapitalismus (Dampfmaschine, Elektrizität, Gas, Eisenbahnen, Telegraphie und Telefon) in der Kolonie Kuba eher genutzt wurden als in Spanien. (...)

Die Hauptbedingung der Zuckerprosperität waren die Negersklaverei und der Sklavenhandel. Während der Industriekapitalismus in Europa und Nordamerika die große Kooperation nur auf freie Lohnarbeit begründen konnte, vermochte dagegen der Plantagenkapitalismus die große Kooperation nur auf der Grundlage der gefesselten und versklavten Arbeitskraft zu entwickeln. In Kuba wie auf den anderen Antillen war der Sklave bei dem enormen Arbeitskräftemangel der einzige und billigste Arbeiter. Nur die Sklaverei gab der Kolonie ihren Wert und ermöglichte ihre Eingliederung in den Welthandel. Es gibt zwei Entwicklungsstadien der Sklaverei entsprechend den zwei Entwicklungsstadien der Plantagenökonomie.

Bis 1790 etwa war die Sklaverei (mit Ausnahme der Indianersklaverei zur Produktion des Tauscherts in seiner selbständigen Geldgestalt) ein mehr oder minder patriarchalisches Sklavensystem der Hirten-, Gärtner-, Handwerks-, Haus- und Ackerbauarbeit. Durch das Überwiegen der Selbstversorgung wurde die Mehrarbeit der Sklaven durch das Maß der persönlichen Bedürfnisse des Sklavenhalters bestimmt. Dieses forderte kein schrankenloses Bedürfnis nach Mehrarbeit entsprechend dem Charakter der kolonialmonopolistisch gehemmten Produktion selbst. Der Sklave lebte unter Bedingungen, die es erlaubten, einen Teil seiner Zeit und Kraft für seine eigenen Bedürfnisse zu verwenden. Das Kolonialgesetz von 1708 gestattete ihm bei entsprechendem Fleiß und Dienstfertigkeit den Loskauf für 25 bis 50 Pesos. Es war Brauch, daß der Ackerbau- und Hirtensklave auf den sich selbst versorgenden Plantagen an Sonn- und Feiertagen eine Parzelle für seine persönlichen Bedürfnisse bearbeiten durfte. Ein Ausdruck der patriarchalischen Beziehungen war auch die pflichtgemäße Teilnahme der Sklaven an der Messe des Sonntags und der vorgeschriebenen Feiertage sowie seine Taufe, seine religiöse Unterweisung, Kommunion, Konfirmation, kirchlicher Eheschluß und gesalbes Begräbnis.

In dem Grade nun, in dem der Zuckerexport zum Lebensinteresse der Kolonie wurde, die Plantagen ihre Autarkie verloren und die Insel hineingerissen wurde in den durch die kapitalistische Produktionsweise beherrschten Weltmarkt, wurde den „barbarischen Greueln“ der Sklaverei der ‚zivilisierte Greuel‘ der Überarbeit aufgepfropft, der die Lebenskraft der Sklaven in wenigen Arbeitsjahren verbrauchte. „Es galt nicht mehr, eine gewisse Masse nützlicher Produkte aus ihm herauszuschlagen. Es galt nun der Produktion des Mehrwerts selbst.“ Die direkte Sklaverei der Neger verlor alle patriarchalischen Züge und entfaltete sich als ‚eine industrielle Sklaverei‘, als direkte kapitalistische Sklaverei im Unterschied zur indirekten der Lohnarbeit. (...)

Die Sterblichkeit der Neger war seit der Zerstörung der patriarchalischen Beschaulichkeit hoch, aber verschieden nach den Arbeitszweigen, nach den Kulturarten, nach dem Grade der Überarbeit, nach dem Grade der Behandlungsweise und nach der Zahl der Negerinnen, die die Überarbeiteten pflegen konnten. Es gab in der Ära der entfesselten Plantagenwirtschaft Pflanzungen, wo jährlich 15 bis 18 Sklaven von 100 an übermäßiger Plackerei zugrunde gingen. Die Arbeitszeit während der Erntemonate betrug 19 Stunden. Um Arbeitszeit herauszuschlagen, legten die Plantagenherren in der Umgebung ihres Sitzes Friedhöfe an, die sie von der Tradition befreiten, die Toten über beträchtliche Strecken zum letzten Ruheplatz des Kirchsprengels transportieren zu lassen.

Der Jagd nach Ausnutzung der Arbeitskraft mußten seit 1800 auch die Sonn- und Feiertage weichen. Die Kleriker rechtfertigten den Frevel, indem sie erklärten: „Was gesetzlich nicht erlaubt ist, macht die Notwendigkeit erlaubt.“ Und so wurden die Sklaven auch des Sonntags auf die Felder getrieben, damit sie arbeiteten, statt zu ‚sündigen‘. „Ökonomische Rücksichten,

die eine Art Sicherheit für die menschliche Behandlung der Sklaven bieten können, sofern sie das Interesse des Herrn mit der Erhaltung der Sklaven identifizieren, verwandeln sich, nach Einführung des Sklavenhandels, umgekehrt in Gründe der extremsten Zugrunderichtung der Sklaven, denn sobald sein Platz einmal durch Zufuhr aus fremden Negergehegen ausgefüllt werden kann, wird die Dauer seines Lebens minder wichtig als dessen Produktivität, solange es dauert. Es ist daher eine Maxime der Sklavenwirtschaft in Ländern der Sklaveneinfuhr, daß die wirksamste Ökonomie darin besteht, die größtmögliche Masse Leistung in möglichst kurzer Zeit dem Menschenvieh (human cattle) auszupressen, (...)

Der Zucker wurde mit dem Blut der Sklaven produziert. Da die Sklaverei selbst dem technischen Fortschritt die Grenze setzte, konnte die Produktionssteigerung nur durch die rücksichtsloseste Ausnutzung der Sklavenarbeiter selbst erzielt werden. Zu diesem Zwecke unterwarfen die Zuckerröster auf der Jagd nach dem Gewinn die Sklaven einer unmenschlichen Disziplin und erfanden ein „kreolisches Taylorsystem“, das die Sklaven konsumierte wie die Mühle das Zuckerrohr.

Aus: Jürgen Hell, Kurze Geschichte des kubanischen Volkes, Berlin/DDR 1966, S. 41 - 49

Kubanische Kritiken zu LA ULTIMA CENA

(...) Die Welt, die uns in LA ULTIMA CENA gezeigt wird, ist von ungleichen Personen bewohnt: Der Graf (er repräsentiert die Macht), der Sklavenaufseher und der Sklavenjäger (die Unterdrückung), der Zuckerverarbeitungsmeister (maestro de azúcar) (der Typ eines Liberalen, der ablehnt, was geschieht, sich jedoch nicht zu sehr kompromittieren will), die Sklaven (die Ausgebeuteten) und der Kaplan (barmherzig, aber fatalistisch an das Rad der Macht gebunden). Und innerhalb dieses Universums die Widersprüche: der Negersklave des Grafen, der sich auf einer höheren Stufe als die Sklaven der Zuckerfabrik befindet; einige Schwarze suchen Wege, wie sie ihre Lebensbedingungen individuell verbessern können; einer fordert die Freiheit als christliche Gabe; andere tragen in sich den Keim der Rebellion.

In dem Augenblick, in dem Tomás Gutiérrez Alea alle diese Faktoren am Ende der Feier der Karwoche der Katholischen Kirche in Bewegung setzt, betritt er ein Terrain, das bis dahin förmlich zum Privatbesitz des genialen Luis Bunuel geworden war. Die Tatsache, daß er diese Probe mit Erfolg bestanden hat, beweist den Grad der Reife, die er als Filmregisseur erreicht hat.

Dennoch gibt es keinen direkten Angriff gegen die Religion. Im Mittelpunkt der Kritik stehen die Gefräßigkeit der Macht und ihre schäbigen Pläne zur Bereicherung um jeden Preis. Ausdrucksvoll pulverisiert er die ungerechten Strukturen eines Systems, das es erlaubt, daß einige wenige auf Kosten des Hungers der Mehrheit gut leben. Was man gegen die religiöse Predigt als tadelnswert anführen könnte, ist der Nutzen, den der Graf daraus zieht, um seinen Sklaven die Resignation einzutrichtern. Die Anekdote, die er über den Heiligen Franz von Assisi erzählt, ist sehr überzeugend. Ebenso die witzige Anekdote des Sklaven Sebastián über den Kampf des Guten mit dem Bösen. Sie repräsentiert den Widerspruch zur Sanftmut, die der Graf im Namen Gottes vorschlägt.

In dem offenen Schluß läßt Gutiérrez Alea einen der zwölf Sklaven, die gemeinsam mit dem Grafen am letzten Abendmahl teilgenommen haben, am Leben. Dabei erinnert er bewußt an das letzte Abendmahl, das Jesus mit seinen Jüngern feierte. Gleichzeitig erklärt er seine Absicht mit schönen Bildern: durch den Flug eines Vogels, den reißenden Strom eines Flusses und den ungestümen Galopp einiger Pferde.

Sein vorangegangener Film *Una pelea cubana contra los demonios* war noch befangen in der nicht vollendeten Suche nach einer revolutionären Sprache (trotz seiner unbestreitbaren künstlerischen Vorzüge). Jetzt, befreit von seinen Dämonen, liefert er uns sein perfektes Meisterstück. Einmal mehr zeigt sich das kubanische Kino in seiner ganzen Vielfaltigkeit.

E. Valper, in: Bohemia Nr. 46, Havanna, 18. 11. 1977

(...) Welche Rolle spielte in diesem Zusammenhang die Religion? In Spanien befindet sich die Inquisition zu dieser Zeit noch auf ihrem Höhepunkt, und in Kuba widmeten sich die Priester der Christianisierung der Schwarzen, was eine schier unmögliche Aufgabe war, da die verschiedenen, mit den schwarzen Sklaven auf die Insel importierten afrikanischen Religionen eine Christianisierung erschwerten. Deshalb steht im Mittelpunkt des Films *LA ULTIMA CENA* die Nachgestaltung der letzten Zusammenkunft Jesus mit seinen zwölf Jüngern: das Mahl des Grafen, des Besitzers einer Zuckerrohrplantage, mit zwölf seiner Sklaven. Dieser Sarkasmus, der sich zuweilen ins Groteske steigert, verfolgt verschiedene Absichten. Die Hauptintention ist es, zu verdeutlichen, wie die herrschende Klasse sich die Religion zunutze machte, um die Ausbeutung zu rechtfertigen. Der Graf spricht zu den Schwarzen über Gottesfurcht, und demgegenüber befinden sich die Schwarzen in einem Zustand totaler Hilflosigkeit. Das religiöse Konzept des Grafen ist das der schützenden Liebe des Herren als Entsprechung der religiösen Liebe göttlicher Art. Er gibt seinen Worten den Anschein von Frömmigkeit und von Trost, der Grundlage zur Rechtfertigung der dauernden Ungerechtigkeit, der die Sklaven unterworfen sind.

LA ULTIMA CENA, ein Werk lebendiger Dialektik, macht deutlich, wie die Ideologie den Klasseninteressen nützt. Die Darstellung, wie mitten im 18. Jahrhundert der Herr mit seinen Sklaven am gleichen Tisch sitzt, ist nicht mehr als ein Vorwand, um zu zeigen, daß diese Klassen weder harmonisiert noch in Übereinstimmung gebracht werden können, und daß die so angewandte christliche Güte ein Hilfsmittel ist, dem nur die Gewalt folgt. Aber diese Gewalt hat zwei Formen: die des Kampfes für Gleichheit und Freiheit und die der Unterdrückung.

LA ULTIMA CENA entwickelt sich auf drei sichtbaren Ebenen: auf der der Produktionsverhältnisse, auf der der theologischen Diskussion und auf der des Klassenkampfes. Die gleichzeitige Vermittlung dieser Phänomene macht den ästhetischen und künstlerischen Erfolg dieses Filmes aus. Die Macher des Filmes haben darauf hingewiesen, daß sie nicht versucht hätten, die Epoche plastisch darzustellen, sondern vielmehr ihre Atmosphäre lebendig werden zu lassen. Beides ist gelungen, zumindest in der Szene des Abendmahles.

Wenn wir uns an die spanische Malerei des 18. Jahrhunderts erinnern, die in schwachem, fast düsterem Licht gehalten ist, so können wir dies auch in diesen Szenen wiederfinden, die die dunklen Ideen dieser Epoche ausdrücken. Damit kontrastiert die Atmosphäre der Außenaufnahmen, in denen das lebendige, tropische Licht vorherrscht: das Bild des Kampfes gegen die Gewalt. Diese Gegenüberstellung wird in *LA ULTIMA CENA* durch eine bewußt fast konventionelle Aufnahmetechnik unterstützt, die einem nicht langsamen, doch bedächtigen Rhythmus des Filmes im ersten Teil dient und im zweiten dem einer sehr schnellen Aktionsfolge.

Im Rahmen der dramatischen Handlungsfolge gibt es zwei sehr schwierige Momente, die Tomás Gutiérrez Alea großartig löst: die Persönlichkeit des Grafen und die zwölf Sklaven. Nelson Villagra, ein Exil-Chilene, stellt die Hauptfigur mit kreativer Einfühlbarkeit dar. Die Widersprüchlichkeiten dieser Figur spiegeln sich zunächst in scheinbar positiven Handlungen wider, die schließlich immer negativer werden. In diesem Zusammenhang demonstriert Villagra sehr gut, daß die sogenannte Zivilisation letzten Endes 'Barbarei' ist. Dagegen hebt sich die Gruppe der Schauspieler ab, die die schwarzen Sklaven darstellen. Einige von ihnen sind Laiendarsteller, die in dem Maß, wie sie ein Eigenleben entwickeln, zu einem vorbildlichen Zusammenspiel mit viel szenischem Effekt beitragen. Der dialektische Widerspruch zwischen den beiden Klassen wird durch die Schauspieler in hervorragender Weise dargestellt.

LA ULTIMA CENA korrespondiert mit jenen Filmen historischer Thematik, die Gutiérrez Alea mit immer sichtbarerem Intentionen und einzigartigen filmischen Mitteln kultiviert. Das Wichtige dabei ist, daß *LA ULTIMA CENA* nicht nur die Vision Kubas im 18. Jahrhundert als Totalität darzustellen vermag, son-

dem auch als Kritik und Korrektur der Konzepte, die man in unserer Epoche notwendigerweise studieren muß, um diese Erfahrungen zu verarbeiten.

Mario Rodríguez Alemán, in: *Bohemia* No. 47, Havanna, 25. 11. 1977

Filme historischer Rekonstruktion der kubanischen Kinematografie 1959 - 1977

- 1959 Gründung des ICAIC (kubanisches Filminstitut)
Erste kurze Dokumentarfilme
- 1960 *Los tiempos del joven Martí*, Regie: José Massip. Kurzer Dokumentarfilm über die Jugend von José Martí bis zu seiner Verbannung 1871.
- 1961 *Realengo 18*, Regie: Oscar Torres. Einer der beiden Spielfilme des Jahres, einstündig, über den Kampf der Landarbeiter 1934 auf dem Staatsgut 18.
- 1964 *Cumbite*, Regie: Tomás Gutiérrez Alea. Spielfilm nach dem Roman 'Herr über den Tau' von Jacques Roumain, Haiti im 19. Jahrhundert.
- 1968 *Hundert Jahre kubanischer Befreiungskampf (1868 - 1968)*.
Lucia, Regie: Humberto Solás, langer Spielfilm in drei Episoden über die Emanzipation der Frau in drei verschiedenen historischen Etappen: 1895 - Beginn des zweiten Unabhängigkeitskriegs gegen die Spanier, 1932 - Widerstand gegen die Diktatur Machado, 1960 - die Situation nach dem Sieg der Revolution.
La odisea del general José, Regie: Jorge Fraga. Einstündiger Spielfilm, eine Episode über die entscheidende Rolle des Generals José Maceo im Krieg von 1805.
Spielfilm-Jahresproduktion: 3.
Hombres de mal tiempo, Regie: Alejandro Saderman. Halbstündiger Dokumentarfilm, Erinnerungen von Teilnehmern an den Unabhängigkeitskämpfen der neunziger Jahre.
- 1969 *La primera carga al machete* (Die erste Schlacht mit der Machete), Regie: Manuel Octavio Gómez. Einziger langer Spielfilm des Jahres über die Schlacht von Bayamo 1868, den Beginn des ersten, zehnjährigen Unabhängigkeitskrieges.
El llamado de la hora, Regie: Manuel Herrera. Halbstündiger Spielfilm, Parallelen zwischen dem revolutionären Weg Antonio Maceos und Che Guevaras.
- 1970 *1868 - 1968 Cien años de luchas*, Regie: Bernabé Hernández, halbstündiger Dokumentarfilm, über den hundertjährigen Befreiungskampf.
- 1971 *Los días del agua* (Die Tage des Wassers), Regie: Manuel Octavio Gómez. Langer Spielfilm über die Pseudorepublik 1936, kurz nachdem Batista an die Macht gekommen war. (Forum 1972)
Páginas del diario de José Martí, Regie: José Massip. Langer Spielfilm, nach dem Tagebuch von José Martí, über die Befreiungskämpfe Ende der neunziger Jahre.
Una pelea cubana contra los demonios, Regie: Tomás Gutiérrez Alea. Langer Spielfilm über das koloniale Kuba im 17. Jahrhundert.
Muerte y vida en el Morrillo, Regie: Oscar Valdés. Halbstündiger Dokumentarfilm über den Revolutionär Antonio Guiteras und seine Rolle in den Kämpfen von 1933 - 1935 bis zu seinem Tod.
Spielfilm-Jahresproduktion: 4.
- 1972 *Viva la República!*, Regie: Pastor Vega. Langer Kompilationsfilm, Analyse der verschiedenen Republiken in Kuba (1898 - 1959).

- 1972 Jahresproduktion langer Filme: 5, davon 1 Spielfilm.
- 1974 *El otro Francisco*, Regie: Sergio Giral. Langer Spielfilm über die Sklaverei im Kuba des 19. Jahrhunderts.
Jahresproduktion: 3 lange Filme, darunter 1 Spielfilm.
- 1975 *Mella*, Regie: Enrique Pineda Barnet. Langer Spielfilm über das Leben von Julio Antonio Mella, einem der Gründer der Kommunistischen Partei Kubas in den zwanziger Jahren.
Cantata de Chile, Regie: Humberto Solás. Langer Spielfilm über das Massaker an den chilenischen Salpeterarbeitern 1907, dargestellt als Beispiel des unaufhaltsamen Kampfes um die Befreiung der lateinamerikanischen Völker.
Jahresproduktion: 5 lange Filme, davon 2 Spielfilme.
La primera intervención, Regie: Rigoberto López. Halbstündiger Kompilationsfilm über den Spanisch-Kubanisch-Nordamerikanischen Krieg, den „ersten imperialistischen Krieg“ (Lenin) Ende des 19. Jahrhunderts, die erste nordamerikanische Intervention in Kuba 1898 und ihre Folgen.
Apuntes para la historia del movimiento obrero cubano (Notizen für die Geschichte der kubanischen Arbeiterbewegung), Regie: Rigoberto López. Mittellanger Dokumentarfilm über die Entwicklung der kubanischen Arbeiterbewegung seit 1895.
- 1976 *El Rancheador* (Sklavenjäger), Regie: Sergio Giral, langer Spielfilm, über die Sklaverei im Kuba des 19. Jahrhunderts.
LA ULTIMA CENA (Das letzte Abendmahl), Regie: Tomás Gutiérrez Alea, Langer Spielfilm, über das koloniale Kuba des 18. Jahrhunderts.
Jahresproduktion: 7 lange Filme, davon 3 Spielfilme.
- 1977 *Mina – viento de libertad*, Regie: Antonio Eceiza. Zweieinhalbstündiger Spielfilm, erste mexikanisch-kubanische Coproduktion über den spanischen Freiheitskämpfer Mina, Francisco Javier, der im 19. Jahrhundert in Mexiko gegen Spanien kämpfte.
Jahresproduktion: 10 lange Filme, davon 6 Spielfilme.
- 1978 *El recurso del metodo*, Regie: Miguel Littin. Dreistündiger Spielfilm nach dem gleichnamigen Roman von Alejo Carpentier, ein Entwurf der nationalen und lateinamerikanischen Geschichte, zweite mexikanisch-kubanische Coproduktion.
El camino de Santiago, Regie: Manuel Octavio Gómez. Spielfilm nach der gleichnamigen Erzählung von Alejo Carpentier, über das Kuba der Sklavenzzeit.

Zusammenstellung: Peter B. Schumann

Unsere Geschichte ist die Gegenwart Lateinamerikas Kubanische Filmschaffende über historische Filme

Saul Yelin (bis zu seinem Tod 1977 Direktor für internationale Beziehungen des ICAIC):

1868 - 1968: Hundert Jahre Freiheitskampf in Kuba. 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, 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.

Julio Garcia Espinosa (Regisseur und Programmleiter des ICAIC):

„Die Geschichte spielt für uns eine sehr wesentliche Rolle, denn sie wurde sehr schlimm entstellt. Wir müssen sie wiederentdecken, auch um aktuelle Probleme behandeln zu können. Außerdem gibt es ein legitimes kulturelles Bedürfnis danach. Und schließlich ist unsere Geschichte die Gegenwart Lateinamerikas. Wir sind kein Land am Rand. Wir gehören zu diesem großen Land Lateinamerika. Unsere Filme werden auch dadurch bestimmt, daß wir das Volk im Vertrauen auf seine eigenen Möglichkeiten bestärken wollen. Es ist sich selbst gegenüber jahrzehntelang skeptisch gewesen, es hat nicht an seine eigenen Möglichkeiten geglaubt, weil die Ausländer ihm vorgaukelten, daß sie alles vermögen und der Kreole nichts vermag. Die Revolution braucht das Vertrauen auf die eigenen Kräfte.“

Sergio Giral (Regisseur u.a. folgender historischer Filme: *El otro Francisco*, 1975 und *El Rancheador*, 1976):

In meinen historischen Filmen habe ich versucht, bei der Behandlung des Themas Sklaverei zwei Elemente in Einklang zu bringen: das Historische, mit dessen Hilfe über unsere lange Zeit hindurch verfälschte Geschichte informiert werden soll, und den Klassenkampf, der den Rahmen der geschichtlichen Ereignisse sprengt, denn die Klassenkämpfe der spanischen Kolonie unterscheiden sich nicht wesentlich von denen in der kapitalistischen Gesellschaft: sie unterscheiden sich im Produktionssystem, aber die Beziehungen zwischen den Klassen sind gleichermaßen feindlich und das Instrumentarium der Bourgeoisie ist sehr ähnlich dem des vergangenen Jahrhunderts, in dem der Film spielt.

In *El otro Francisco* wollte ich auf dem Hintergrund der Geschichte das politische Verhalten in jener Epoche darstellen, um die Widersprüche des Systems zu analysieren. Hier im *Rancheador* verfolge ich das gleiche: wieder ist der Hintergrund das 19. Jahrhundert, aber die Hauptthematik ist der Söldner, der Sklavenjäger. Ein Söldner, der eine schmutzige Arbeit tut, entflohene Sklaven zu verfolgen, die die Freiheit suchen. Dieser Rancheador ist ein repressives Element, das fast immer aus dem Lumpenproletariat stammt, wie es z.B. jene Sektoren landloser, arbeitsloser Bauern darstellen, die kein soziales und politisches Bewußtsein haben und deshalb diesen Weg der Repression einschlagen. Dies zu zeigen, ist ein Ziel des Films.

Manuel Octavio Gómez (Regisseur u.a. von *La primera carga al machete*, 1969, *Los dias del agua*, 1971, und *El camino de Santiago*, 1978):

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.

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 Kon-

sum . 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.

Manuel Pérez (Regisseur, keine historischen Filme):

Die Produktion historischer Filme ist in einem Land wie dem unseren eine organische Notwendigkeit, keine Flucht vor der Wirklichkeit. Ein Film wie *Viva la Republica!* z.B. – über sechzig Jahre der verschiedenen Republiken – mag in einem anderen Land absurd erscheinen, wo die Geschichte festgehalten und analysiert wird. Für uns war dieser Film deshalb so notwendig, weil gerade diese Periode in den künstlerischen Medien kaum aufgearbeitet wurde und nur fragmentarisch vorhanden ist, in der Literatur etwas mehr als in den anderen Medien. Der Film hat nun die Rolle übernommen, die in anderen entwickelten Ländern andere Medien haben, Geschichte darzustellen, das Volk mit seiner Vergangenheit zu konfrontieren und vertraut zu machen. Und im Spielfilm ist das etwas leichter als mithilfe des Dokumentarfilms. Der Spielfilm ist reflektiver. Der Dokumentarfilm behandelt bei uns dagegen mehr Gegenwartsstoffe.

Tomás Gutiérrez Alea (Regisseur u.a. von *Cumbite*, 1964, *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971, und *LA ULTIMA CENA*, 1976):

Die bloße Rekonstruktion einer Epoche hat uns nie besonders interessiert. Innerhalb unserer Filmindustrie gibt es keine Mittel für sogenannte Kostümfilm. Wir müssen unsere Mittel zielgerichtet verwenden. Und unser Ziel ist es, eine Beziehung zu unseren Zuschauern herzustellen, eine Beziehung zwischen der Geschichte und der Gegenwart. Wir dürfen die Geschichte nicht auf die dekorativen Elemente reduzieren, sie also ihres Sinns entleeren. Es ist aber bei der Behandlung geschichtlicher Themen sehr wichtig, daß die Rekonstruktion detail-genau vorgenommen wird. Alles andere wäre eine erneute Verfälschung der Geschichte. Uns geht es jedoch genau darum, den bisherigen Entstellungen und Verzerrungen das authentische Bild der Geschichte entgegenzustellen. Warum wir so oft zu historischen Themen greifen, hängt vielleicht auch damit zusammen, daß es viel schwerer ist, die Gegenwart filmisch darzustellen: sie entflieht uns oft buchstäblich unter den Händen. Ich halte es für durchaus legitim, über den Umweg der Geschichte Aspekte der Gegenwart zu zeigen.

Aus einem Interview mit Tomás Gutiérrez Alea

Frage: Es besteht ein großer formaler Unterschied zwischen einem Film wie *Memorias del subdesarrollo* (*Erinnerungen an die Unterentwicklung*), bei dem man sich ständig fragen muß, wie eine Sequenz zu der nächsten in Beziehung steht, und einem Film wie *LA ULTIMA CENA* mit seiner mehr traditionell orientierten Erzählweise. Sehen Sie in diesem Wechsel etwas Charakteristisches für die gegenwärtige Filmproduktion?

Alea: Ich meine, dies liegt bei *LA ULTIMA CENA* am Thema selbst, das auf einer einfachen Anekdote basiert und infolgedessen sehr linear ist. Es gibt keinen Grund, dieses Thema in eine kompliziertere Form zu bringen, es anders zu strukturieren als nach einem organischen und natürlichen Prinzip, wie es dem zentralen Anliegen des Themas entspricht. Mir scheint, daß sich dies bei historischen Filmen mehr oder weniger immer so verhält, weil man hier die Dinge klarer sehen kann.

Frage: *LA ULTIMA CENA* ist der erste Film, den Sie in Farbe gedreht haben. Gab es für Sie einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Arbeiten in schwarzweiß und in Farbe?

Alea: Ich habe festgestellt, daß sich durch die Farbe viel mehr Möglichkeiten bieten. Es ist viel interessanter, mit Farbe zu arbeiten, so lange man sich dabei an eine gewisse Disziplin hält. Ich glaube, daß wir in *LA ULTIMA CENA* mit der Farbe etwas Großartiges geleistet haben. Das ist hauptsächlich dem Kameramann Mario García Joya zu verdanken, der auch Kameramann in *Una pelea cubana contra los demonios* (Ein kubanischer Kampf gegen die Dämonen) war. *LA ULTIMA CENA* ist sein zweiter Spielfilm, dazwischen drehte er viele Dokumentarfilme. Er hat ein System sehr intensiver und genauer Farbanalyse entwickelt. Schließlich ist die Farbe ein weiteres Ausdrucksmittel und insofern natürlich von großer Attraktionskraft für mich.

Frage: Hat die Tatsache, daß der Film in Farbe gedreht wurde, sie auch im Hinblick auf andere Stilmittel beeinflusst? Hätten Sie den Film in schwarzweiß anders gemacht?

Alea: Diese Frage habe ich mir bisher nicht gestellt, aber ich glaube, ich hätte nach anderen Lösungen suchen müssen, um eine ähnliche Atmosphäre in schwarzweiß zu erschaffen. Die Szene des Abendmahls z.B., die in einer Art Ocker-Farbe gehalten ist, einer Beleuchtung, wie sie dem Kerzenlicht entspricht, wäre in schwarzweiß sehr schwer zu drehen gewesen.

Frage: Eine konkrete Frage nach der Rolle von Don Gaspar, dem Franzosen, der nach der Revolution in Haiti nach Kuba auswanderte und jetzt auf der Zuckerplantage des Grafen als Ingenieur arbeitet. Wie sehen Sie seine Rolle im Zusammenhang der sozialen Struktur, die im Film dargestellt wird?

Alea: Don Gaspar ist ein Techniker und als solcher repräsentiert er eine Art Archetypus. Damals befand er sich zwischen der Klasse der Landbesitzer und Sklavenhalter und den Sklaven selbst. Seine Position ist die einer Person, die ein 'Geheimnis' besitzt, das heißt eine besondere Fähigkeit, die er dem Grafen verkaufen und durch die er sich ein bestimmtes Maß an Freiheit verschaffen kann. Als Lohn empfangender Angestellter ist er zwar auch weiterhin von dem Landeigentümer abhängig, jedoch nicht im gleichen Maße wie die Sklaven.

Dadurch, daß er aus Haiti kommt, ist er mehr von der französischen Kultur, den Ideen der französischen Revolution usw. geprägt. Man könnte ihn am ehesten mit den Positionen der Freimaurer jener Zeit identifizieren. Er spielt eine fortschrittliche Rolle, als Philantrop, der mehr Gleichheit im Verhältnis zu seinen Mitmenschen herstellen wird. Seine Vorstellung von Gerechtigkeit ist ziemlich abstrakt, um das mindeste zu sagen, aber zumindest fühlt er sich durch die Ungerechtigkeit um ihn herum gestört.

Wir entdeckten im Verlauf der Arbeiten an diesem Film, daß diese Person äußerst interessant ist, viel zu interessant. Wir wagten es nicht, seine Person so weit zu entwickeln, wie sie es ihrer Bedeutung nach eigentlich verlangen würde, weil wir dann einen anderen Film hätten drehen müssen. Wir mußten seine Funktion in dem

Film auf die eines Zuschauers beschränken, der uns, d.h. dem Publikum des Films, näher steht. Seine Rolle besteht darin, bestimmte wichtige Momente des Films zu unterstreichen – als ein Zuschauer, der die Dinge mit einem kritischen Blick betrachtet.

Aus einem Interview von Julianne Burton, in : Cineaste, New York, Sommer 1977

*

Tomás Aleas *LA ULTIMA CENA* ist ohne Zweifel der bedeutendste kubanische Film seit Humberto Solas *Lucia*; er verdient, neben Aleas früheren Film *Memorias del subdesarrollo* gestellt zu werden. Situirt in den letzten Jahren des 18. Jahrhundert, berichtet der Film vom unvermeidlichen Scheitern der paternalistischen Bemühungen eines religiös gesinnten Zuckerplantagenbesitzers, der sich während der Karwoche von seiner eigenen spirituellen Reinheit überzeugen möchte, indem er seinen Sklaven gegenüber einen Akt der Freigebigkeit vollzieht. Er lädt zwölf von ihnen – darunter einen, dem nach einem Fluchtversuch gerade das eine Ohr abgeschnitten wurde – zu seiner eigenen Version des Heiligen Abendmahls ein, wobei er selbst die Rolle eines christusgleichen Wohltäters einnimmt. Diese eine lange Sequenz allein, in welcher er und die Sklaven sich durch Sprechen und Trinken in Betäubung versetzen, kann mit Bunuel verglichen werden, nicht nur in der Kraft der Argumentation, sondern auch im Tonfall von Ironie und Humor, die die Szene auszeichnen. (...) Der Film ist ganz einfach ein Meisterwerk des lateinamerikanischen Kinos.

Derek Malcolm, Programmheft des 21. Londoner Filmfestivals, 14. November - 4. Dezember 1977

Biofilmographie

Tomás Gutiérrez Alea

1928 am 11. Dezember in Havanna geboren.

1946 - 1947 Jura-Studium an der Universität von Havanna, Examen. Erste Kurzfilme auf 8mm:

La caperucita roja

Un fakir

Una confusion cotidiana, nach einer Erzählung Kafkas

1950 - 1953 zusammen mit Julio Garcia Espinosa Studium der Filmregie am 'Centro Sperimentale di Cinematografia' in Rom.

1955 als Regisseur bei *Cine Revista*, einer sehr populären Wochenschau mit Werbespots, die der Mexikaner Manuel Barbachano auf der Insel produzierte. Aus dieser Gruppe kamen 1959 die ersten Filmtechniker für das neue ICAIC. Die kommerzielle Filmarbeit ermöglichte ihm wenig später die Herstellung von *El megano*, einem halbstündigen Dokumentarfilm (zusammen mit Julio Garcia Espinosa), das erste sozialkritische Filmdokument Kubas, verboten von der Batista-Diktatur.

1955 - 1959 Mitglied in der progressiven Kulturorganisation 'Nuestro Tiempo', der viele der später bedeutenden Filmschaffenden wie Alfredo Guevara, Santiago Alvarez, J. Garcia Espinosa, José Massip angehörten; einer der Herausgeber der Zeitschrift 'Nuestro Tiempo'.

1959 zusammen mit J. Garcia Espinosa Aufbau der Filmabteilung der Rebellen-Armee. Erste Kurzfilme nach der Revolution:

Esta tierra nuestra, kurzer Dokumentarfilm über die Situation der Bauern kurz vor der Revolution;

Sexto aniversario, kurzer Dokumentarfilm zusammen mit J. Garcia Espinosa, über den 6. Jahrestag des Beginns des revolutionären Kampfes.

Danach zusammen mit Alfredo Guevara u.a. Gründung und Aufbau des kubanischen Filminstituts ICAIC.

1960 *Asamblea general*, kurzer Dokumentarfilm über die 1. Deklaration von Havanna.

Historias de la revolucion, (Geschichten der Revolution), erster Spielfilm nach der Revolution, drei Episoden des Befreiungskampfes.

1962 *Las doce sillas* (Die zwölf Stühle), Spielfilm nach dem gleichnamigen Roman von Ilf und Petrov.

1964 *Cumbite*, Spielfilm über Haiti nach dem Roman 'Herr über den Tau' von Jacques Roumain.

1966 *La muerte de un burocrata* (Der Tod eines Bürokraten), Spielfilm über die Verwaltungsbürokratie, eine der schönsten Komödien Kubas.

1969 *Memorias del subdesarrollo* (Erinnerungen an die Unterentwicklung), einer der bedeutendsten Gegenwartsfilme Kubas, nach einer Erzählung von Edmundo Desnoes.

1971 *Una pelea cubana contra los demonios*, Spielfilm über das koloniale Kuba des 17. Jahrhunderts.

1973 Mitarbeit an dem ersten Spielfilm von Sara Gómez *De cierta manera* (In gewisser Weise). (Forum 1977)

1974 *El arte del tabaco*, kurzer Dokumentarfilm über die Kunst des Tabaks.

1975 *LA ULTIMA CENA* (Das letzte Abendmahl), Spielfilm über das koloniale Kuba des 18. Jahrhunderts.

1978 Arbeit an *Los sobrevivientes*, Spielfilm über eine Familie von „Überlebenden“ der vorrevolutionären Gesellschaft.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 31