

MADAGASCAR

Land	Kuba 1994
Produktion	Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos (ICAIC), La Habana / Cuba
Regie	Fernando Pérez
Buch	Manuel Antonio Rodríguez, Fernando Pérez
Kamera	Raúl Pérez Ureta
Schnitt	Julia Yip
Musik	Edesio Alejandro
Ton	Ricardo Istueta
Darsteller	Zaida Castellanos, Laura de la Uz
Format	35 mm, 1:1.66, Farbe
Länge	50 Minuten
Uraufführung	4. Dezember 1994, Lateinameri- kanisches Filmfestival La Habana
Weltvertrieb	Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos (ICAIC) La Habana/ Cuba Calle 23, No. 1155, Vedado Tel.: (537) 33 38 62 / 3 44 00 Fax: (537) 33 30 32

Inhalt

Ein Beziehungsproblem als Generationskonflikt bildet den Angelpunkt der Geschichte. Mutter und Tochter verstehen sich und die Welt nicht mehr - eine Desorientierung, die die Physikprofessorin bis in die Träume verfolgt und das Mädchen in eine Traumwelt fliehen läßt: nur weit weg, eben nach Madagaskar. Sie befinden sich ständig im Aufbruch, ziehen pausenlos umher, aber die äußere Mobilität ist nur Flucht vor der inneren Verkrampfung. Die Tochter zieht es in eine Religionsgemeinschaft, die wenigstens den Anschein erweckt, als ob man dort 'abheben' könnte. Die Mutter muß erkennen, daß es für sie, die gerade wieder ausgezeichnete Wissenschaftlerin, keinen Platz mehr gibt in einer innerlich ausgehöhlten und zunehmend desorientierten Gesellschaft.

Ein Film in Metaphern

Peter B. Schumann: Früher wurden in Kuba normalerweise keine dreiviertelstündigen Spielfilme gedreht. Aber es sind jetzt auch keine normalen, sondern ganz 'besondere' Zeiten, in denen die Kubaner eher ans Überleben als ans Filmmachen denken. Deshalb ist die Idee, einen Episodenfilm herzustellen, doch sicher eine Folge dieser Situation, Fernando.

Fernando Pérez: Das Projekt entstand in Diskussionen zwischen Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz und mir als ein Ausweg aus der Wirtschaftskrise unseres Landes, die sich natürlich auch in der Filmproduktion niedergeschlagen hat.

Wir dachten, Geschichten von dreißig oder vierzig Minuten Länge zu drehen, würde jedem von uns die Möglichkeit geben, etwas zu tun, denn wir wußten, daß das Filminstitut ICAIC nicht drei lange Spielfilme gleichzeitig würde produzieren können. Die Mittel, die wir für MADAGASCAR brauchten, kamen vollständig vom ICAIC, das seinerseits durch Koproduktionen und Serviceleistungen für ausländische Regisseure, die in Kuba filmen, Deviseneinkünfte erhält. Es gibt bestimmte Dinge, wie z.B. das Benzin und die Verpflegung für das Filmteam, die das ICAIC nur mit Hilfe von Dollars beschaffen kann. Alles übrige wurde aus dem normalen Etat finanziert. Das heißt aber auch nicht, daß wir Filmemacher heute mit der früheren Regelmäßigkeit arbeiten können, wenn wir an Devisen herankommen. Seit 1990 wurde die Filmproduktion wesentlich reduziert, der gesamte Bereich des Kurz- und Dokumentarfilms, in dem wir früher gearbeitet haben, bis wir einen neuen Spielfilm machen konnten, wurde praktisch eingestellt. Und an Spielfilmen entstehen vielleicht noch zwei oder drei pro Jahr und auch nur solche, die nicht besonders aufwendig sind.

P.B.S.: Du hast aber nun im Sommer 1993 gedreht, als die kubanische Wirtschaft an einem Tiefpunkt angelangt war, kurz vor dem Zusammenbruch stand.

F.P.: Es war ein in jeder Hinsicht heißer Sommer: es gab kaum noch Strom, kaum noch Benzin, kaum was zu essen. Ich begann die Dreharbeiten mit der Überzeugung, daß dies mein letzter Film sein würde. Und es grenzt für mich heute noch ans Wunderbare, daß sich alle Probleme lösten und ich fast optimale Bedingungen hatte.

P.B.S.: Die meisten Kubaner - so scheint es jedenfalls aus der Ferne - träumen heute von Miami. Und das ist für sie schon schwer zu erreichen. In Deinem Film träumen sie von Madagaskar, also von etwas Exotischem, Utopischem...

F.P.: ... von etwas Unbekanntem, von dem man nur träumen kann. Das Drama der Hauptfigur Laura besteht darin, daß sie die Fähigkeit zu träumen verloren hat, während ihre Tochter sie bewahren konnte. Das war die Metapher, die ich gesucht habe. Aber MADAGASCAR kann man nicht auf eine einzige Lesart festlegen. Es ist ein Film, der verschiedene Deutungen zuläßt, wie jede künstlerische Ausdrucksform. Ich kann jede Interpretation akzeptieren mit einer Ausnahme: daß jemand die Bedeutung der Symbole simplifiziert und beispielsweise behauptet, Madagaskar stünde für Miami, Laura verkörpere Kuba und Laurita die kommunistische Jugend. Das ist nicht meine Intention, und so einfach liegen die Dinge auch nicht. Ich will ein Gefühl zum Ausdruck bringen, das sich nicht in konkrete Worte fassen läßt, in dem sich vielerlei vermischt: der Zweifel, die Desorientierung, die Enttäuschung und vor allem ein Gefühl der Unbeweglichkeit. Dagegen richtet sich der Film. Laura begreift anhand des Konflikts mit ihrer Tochter und deren vielfältiger, träumerischer und desorientierter Suche, daß auch sie viele Dinge neu durchdenken und aus der Routine, in der sie sich verstrickt hat, ausbrechen muß.

P.B.S.: Du sprichst von einem „Gefühl des Immobilismus“, und ich sehe darin auch den gesellschaftlichen und politischen Immobilismus, der die allgemeine Situation bestimmt, obwohl sich trotz allem in den letzten Jahren vieles verän-

dert hat. Und im Widerspruch dazu steht die heutige äußere Mobilität der Kubaner, die sich nicht nur in den Fahrradfahrern ausdrückt, sondern in Deinem Film auch durch die ständigen - und angesichts der kubanischen Wohnungsgar nicht vorstellbaren - Umzüge, die Laura und ihre Familie unternehmen.

F.P.: Die Umzüge sind tatsächlich mehr eine Metapher als ein realer Vorgang: Laura verändert ihre Umwelt ständig, aber sie verändert die Dinge nicht, die sie eigentlich verändern müßte. Sie ist sich dessen zwar bewußt, aber es gelingt ihr lange Zeit nicht, das einzusehen und die Schlußfolgerungen zu ziehen.

P.B.S.: Die Tochter trennt sich von der Familie, zieht sich aus der Gesellschaft zurück und sucht einen Ausweg in der Religion. Wir wissen zwar, daß der weltweite Zulauf zu den Religionsgemeinschaften inzwischen auch Kuba erfaßt hat. Aber es ist dennoch überraschend, dies in einem kubanischen Film als etwas beinahe Selbstverständliches zu sehen.

F.P.: Das ist ein Phänomen, das in den letzten Jahren tatsächlich zugenommen hat und das ich persönlich erlebt habe. Es gibt wirklich viele Jugendliche, die in der Religion Antwort auf Fragen suchen, die sonst unbeantwortet bleiben, in verschiedenen Religionen, weshalb wir die Religionsgemeinschaft im Film auch nicht weiter definieren. Die Tochter ist für mich die zweite Hauptfigur, ihr Verhalten bei den ständigen Umzügen ist ein weiteres wichtiges Kapitel, denn eines der Themen des Films ist die Reflexion über die menschliche Kommunikation. Laurita gelangt auf ihrer Suche an ein Extrem, das sie intolerant, fanatisch und dogmatisch werden läßt. Und ich will damit zeigen, daß jeder in den menschlichen Beziehungen, im Leben, in der Liebe, in der Politik glauben kann, was er will, das ist sein gutes Recht, aber er sollte es niemals von einem fanatischen, dogmatischen, intoleranten Standpunkt aus tun, denn er verletzt damit eine der Grundlagen menschlicher Beziehungen: das Verständnis.

P.B.S.: Laura, die Mutter, ist eine Hochschullehrerin, eine Professorin der Physik, eine Naturwissenschaftlerin, von der man annehmen sollte, daß sie ihre persönlichen und auch die gesellschaftlichen Probleme rationaler angehen würde. Sie führt ein durchorganisiertes Leben, das zur Routine erstarrt ist - wie das in vielen sozialistischen Gesellschaften der Fall war.

F.P.: Genau das ist ihr Problem, aber das weiß sie anfangs nicht, deshalb kann sie nicht mehr träumen...

P.B.S.: ... aber sie kann schlafen, also den Normalzustand leben...

F.P.: ... und zwar so normal, daß sie sich Alpträume wünscht. Sie ist ganz ruhig, unbeweglich, alles hat seinen Platz, ist für die Naturwissenschaftlerin erklärbar, nur ist sie sich dieser Situation nicht bewußt. Für diese Immobilität steht z.B. der Lesesaal, in dem sie arbeitet und wo es z.B. einen Professor gibt, der ständig die ungewöhnlichsten und die banalsten Nachrichten mit der gleichen Emphase liest: es gibt für ihn keinen Wertunterschied, keine Werte mehr. Oder eine Professorin, Mercedes, die eine große Forscherin werden wollte, hat sich mit dem wenigen abgefunden, das man ihr bot. Das ist für mich eines der statischsten Bilder in meinem Film, das wir auch mit festen Einstellungen, ohne Kamerabewegung zeigen.

P.B.S.: In diesem Zusammenhang ist sicher auch die Szene zu sehen, in der Laura zur besten Professorin ihrer Fakultät erklärt wird ...

F.P.: und wo sie zugleich feststellt, daß die ambitionierte

Mercedes alles hingeschmissen hat und mit einem Bauern, in den sie sich verliebt hat, aufs Land zieht. Das ist für den Bewußtseinsprozeß von Laura sehr wichtig: in einem Milieu, das so statisch ist, daß sie es am liebsten mit einer Bombe in die Luft jagen würde, weil es die gesellschaftliche Entwicklung verhindert, gibt es plötzlich Bewegung, was sie für undenkbar hielt. Mercedes schafft es, auszubrechen - ein Schlüsselerlebnis für Laura, für ihre Beziehung zur Tochter und das Begreifen ihrer eigenen Situation.

P.B.S.: Dein Film ist voller Metaphern, was seine besondere Qualität ausmacht, denn die kubanischen Filme waren bisher allzu sehr auf einen realistischen Kanon festgelegt. Du versuchst jedoch in MADAGASCAR die kritische Darstellung der Lebenswirklichkeit in einer metaphorischen Sprache. Und eines der eindrucksvollsten Bilder zeigt die Leute, die mit ausgebreiteten Armen auf den Dächern stehen, sozusagen abheben wollen.

F.P.: Für uns ist der Konflikt zwischen Laura und Laurita kein Einzelfall. Deshalb fährt die Kamera nach oben, wenn Laura zum erstenmal die Suche ihrer Tochter begreift und wir sie auf einem Dach stehen sehen, zusammen mit anderen Jugendlichen, mit ihrer Generation. Die Szene ist in Verbindung mit einer anderen zu sehen, mit der Geschichte, die Laura ihrer Tochter erzählt, über die Ratten, die auch sie in ihrer Jugend besaß wie Laura heute und die sie einmal bei einem steifen Essen, wo alle schick gekleidet waren, über den Tisch spazieren ließ, was dann auch Laurita tut, allerdings nicht bei einem eleganten Anlaß, sondern bei einem Essen, wo alles heruntergekommen, häßlich aussieht. Laurita muß die gleichen Möglichkeiten der Entwicklung haben, was ihre Mutter nie begriffen hat. Das ist aber für das Verständnis der Generationen sehr wichtig.

P.B.S.: In einer Szene spielt die Familie in Deinem Film 'Monopoly', für uns ein Symbol für Kapitalismus. Ist das ein Hinweis auf das neue kubanische Bewußtsein?

F.P.: Zumindest eines Teils der Bevölkerung.

P.B.S.: In derselben Szene sieht man aber auch den totalen Mangel an Nahrungsmitteln. Die Familie sitzt um den Tisch und stopft Kohl in sich hinein, etwas sehr Primitives.

F.P.: Es heißt immer wieder, in Kuba herrsche Hunger. Aber in Kuba leidet niemand Hunger, gibt es keinen Hunger, wie man ihn in den anderen Ländern Lateinamerikas kennt. Was man in Kuba verloren hat, ist die Möglichkeit, das zu essen, was man will. Oft gibt es bei mir zu Hause drei Tage lang nichts anderes als Reis und Speckgrieben, zum Frühstück, zum Mittagessen und zum Abendbrot. Und manchmal gibt es bei uns wochenlang eben nichts als Kohl zu kaufen, und dann essen wir eben nichts als Kohl. Aber das hat einen metaphorischen Bezug, das erscheint nicht als einfaches Dokument der Wirklichkeit.

P.B.S.: Der Kohl ist ja auch nicht mattgrün, sondern eher knall-gelb...

F.P.: ... oder ein brillantes Grün oder schlicht weiß, verfremdete Farben, die die Aufmerksamkeit auf diesen Kohl lenken sollten. Die Farben dienen auch der ästhetischen Balance der Gesamtkomposition des Bildes.

P.B.S.: Du arbeitest überhaupt sehr viel mit der Farbe: das Blau mancher Innenszenen kontrastiert zur Echtfarbe der Außenaufnahmen, schafft Räume der Unwirklichkeit oder auch des Traumatischen.

F.P.: Die Farbkomposition hat uns sehr beschäftigt, und natürlich gibt es einen Bezug: die Bilder Magrittes. Wir wollten eine befremdliche Realität schaffen, keine Surrealität, sondern eine irritierende Wirklichkeit. Dabei haben mir die Bilder von Magritte sehr geholfen. Sein Werk hat mich schon

lange beschäftigt unter der Fragestellung, wie ich der Wirklichkeit eine artifizielle Dimension geben sollte. Und so spielen wir z.B., ähnlich wie Magritte, mit einem Innenraum bei Nacht und einem Außenraum bei Tag. Wenn Laura aus dem Fenster auf die vorbeifahrenden Schiffe blickt, dann ist das Innere in ein Abendlicht getaucht, es ist fast Nacht, und draußen herrscht ein helles diffuses Blau. Eines hat mit dem anderen nichts zu tun. Genauso haben wir mit den Kohlköpfen gearbeitet. Und in dem Haus am Schluß des Films gibt es einen weiteren ganz deutlichen Bezug auf Magritte: die beiden Fenster. Oder auch das Haus mit der Liebesszene der Mutter und der Erzählung über die Ratten, hier spielt die Verwendung eines unwirklichen Lichtes eine wichtige Rolle.

P.B.S.: Woher kommt diese intensive Suche nach Metaphern? Bestimmt nicht aus der Tradition des kubanischen Kinos.

F.P.: Wir wollten keine Chronik der laufenden Ereignisse, der Stromsperrungen, der Schlangen vor den Geschäften, der nicht funktionierenden Omnibusse etc., schaffen. Das interessiert uns nicht. Was mich am meisten beschäftigt, ist La Habana, denn ich mag meine Stadt sehr. Sie leidet zur Zeit furchtbar unter der Notsituation. Aber ich wollte keine heruntergekommenen Gebäude zeigen, mich nicht an Äußerlichkeiten festmachen, sondern das zum Ausdruck bringen, was in mir vorgeht. Dieses Gefühl wollte ich vermitteln, und dafür muß man andere Wege als den der bloßen Abbildung suchen.

P.B.S.: Ich möchte Dich zum Abschluß noch nach dem Inhalt des Episodenfilms fragen. Wer ist alles daran beteiligt, und wovon handeln die anderen Teile?

F.P.: Die zweite Episode, *Quiereme y veras*, hat Daniel Díaz Torres gestaltet, und die dritte heißt *Melodrama* und stammt von Rolando Díaz. Daniels Geschichte handelt von einem Bankräuber, der vor dem Sieg der Revolution davon träumte, einen großen Coup zu landen. Und er unternimmt tatsächlich am 31. Dezember 1958, in der Nacht des Sieges, einen solchen Banküberfall, und der geht natürlich daneben. Später gibt es keine Banken mehr, die man überfallen könnte, also verbringt er ein bescheidenes Dasein als Rentner, was umso trauriger ist, als in der Nacht des Raubs auch sein großer Traum von der Liebe zu einer schönen Frau zerstört wird. Diese Schöne taucht nun unvermittelt wieder auf, als ihr vor der ehemaligen Bank ein Dieb die Handtasche stiehlt. Dabei verliert sie eine Tüte mit Geld, die er ihr, seiner alten Liebe, nun zurückbringen will. Das *Melodrama* von Rolando ist eine furiose Komödie, deren Hauptfigur eine Fernsehansagerin ist, die den Wetterbericht verliert. Das ist überhaupt der Haupttitel des gesamten Films: *Wettervorschau*. Sie ist verheiratet, nicht besonders attraktiv und glaubt nun aufgrund einer Konfusion, daß sie wegen eines Tumors nur noch ein Jahr zu leben hat. Das will sie genießen. Sie will ein Kind haben, das sie von ihrem Mann nicht kriegen kann und auch nicht von ihrem Liebhaber, weshalb sie vielerlei Beziehungen eingeht. Daraus entwickelt sich ein richtiges Melodrama mit einem überraschenden Ende. Aufgezeichnet: Anfang Dezember 1994 in La Habana.

MADAGASCAR im Kontext des kubanischen Films

(...) Neuerdings können die Kubaner auch Filme betrachten, die Jahrzehnte lang im Bunker lagen, wie der berühmte *P.M.*, ein heute harmlos wirkender Dokumentarfilm über das havanner Nachtleben, 1961 als Skandalon von demselben Filminstitut ICAIC verboten, das ihn jetzt wie selbstverständlich im Rahmen einer großen Retrospektive des kubanischen Kinos vorführte, in der im nächsten Jahr auch alle Werke von abtrünnigen Regisseuren gezeigt werden wollen.

Doch die Öffnung, vom reformerischen ICAIC-Präsidenten Alfredo Guevara vorsichtig betrieben, hat Grenzen. Die Flucht der Zehntausenden über das Meer ist zwar in allen Details aufgenommen worden, aber niemand wagte es, darüber einen Film zu machen. Der bekannte Dokumentarist Luis Felipe Bernaza hat das traumatische Geschehen mit eigenen Mitteln und auf Video drehen müssen, um auch die kubanische Sicht zur Geltung zu bringen. Vor Jahren wäre das nicht möglich gewesen, wäre sein halbstündiger *Wetterbericht (Estado de tiempo)* auch nicht im Wettbewerb der Dokumentar- und Videofilme gezeigt worden. Er bestätigt in seinem Bericht über den Bau wahnwitziger Flöße und die Argumente der Flüchtlinge, daß keiner aus politischen Motiven, sondern nur wegen der unerträglichen Lebensumstände die für viele tödliche Reise antreten wollte. Ansonsten bot das kubanische Kino zwar die für die Notzeit erstaunliche Anzahl von vier fertiggestellten Produktionen, doch darunter nur einen überragenden Beitrag: *MADAGASCAR* von Fernando Pérez. Das mittellange Werk gehört zu einem Episodenfilm, der drei Regisseure Arbeit geben sollte, weil sie anders nicht hätten beschäftigt werden können. Pérez wurde als erster fertig. Er versucht die Gesellschaftskritik, die gewöhnlich in kubanischen Filmen innerhalb eines realistischen Komödienkanons abgehandelt wird (was bei *Erdbeer und Schokolade* zum Welterfolg geworden ist), in eine eigene Bildästhetik umzusetzen, in einer metaphorischen Sprache auszudrücken. (...)

Dabei ist ein deprimierender Befund entstanden, wie ihn kein anderer kubanischer Beitrag wagte. Die Jury hat seine Leistung mit ihrem Spezialpreis gewürdigt.

Der Elefant und das Fahrrad (El elefante y la bicicleta) von Juan Carlos Tabío, dem Co-Regisseur von *Fresa y Chocolate*, krankt dagegen an der ermüdenden Konfrontation einer realen Handlung mit einer Fiktion in Form von Ausschnitten aus kubanischen Filmen. Der Spiegel, in den die Figuren und damit das Publikum ständig hineinstarren sollen, wird allmählich stumpf. Und Tabíos manchmal groteske Reflexion über kubanische Geschichte als Geschichte kubanischer Nöte läuft sich allzu rasch tot.

Selbst Julio García Espinosa, einem der Begründer des neuen kubanischen Films, gelingt in seiner Komödie *Reyna y Rey* nicht der harte Griff auf die Wirklichkeit, dafür wirken seine neorealistischen Mittel einfach zu sanft und traditionell. Die Story um die alte Frau, die ihren Hund ins Tierheim verfrachten will, weil sie nichts mehr zu essen für ihn auftreiben kann, hat zwar starke Momente und hohen symbolischen Wert, aber der Appell zur Solidarität bleibt schwach.

Und auch Julio Cortázar nimmt der Verfilmung der Erzählung *Derecho de asilo* von Alejo Carpentier die subtile satirische Schärfe und verflacht sie zu einer grobkörnigen Gesellschaftsparodie.

Im nächsten Jahr wird zwar noch einmal Tomás Gutiérrez Alea mit *Guantanamera* antreten, aber daneben wird eine neue Generation von Filmemachern auf sich aufmerksam machen, die sich bisher außerhalb des offiziellen Apparats an bemerkenswerten Experimenten übte und dann hoffentlich frischen Wind in das soeben geliftete ästhetische Erscheinungsbild des ICAIC bringen.

Peter B. Schumann, in: Frankfurter Rundschau, 14.12.94

Biofilmografie

Fernando Pérez wurde 1944 in La Habana geboren. Während seines Handels- und Russisch-Studiums begann er 1962 als Produktionsassistent und Übersetzer im ICAIC und führte später ein Sprach- und Literatur-Studium an der Universität von La Habana weiter, das er 1970 mit dem Examen

abschloß. Außerdem war er als Russischlehrer am Pädagogischen Institut Antón Makarenko tätig. Von 1971 bis 1974 arbeitete er als Regie-Assistent. Seinen ersten Film machte er 1975.

Filme:

- 1975 *Crónica de la victoria*, Dokumentarfilm, Co-Regie: Jesús Díaz
Puerto Rico, langer Dokumentarfilm, Co-Regie: Jesús Díaz
Cascos blancos, Dokumentarfilm
- 1977 *Cabinda*, Dokumentarfilm
La sexta parte del mundo, langer Dokumentarfilm, Co-Regie
- 1978 *Siembro viento en mi ciudad*, Dokumentarfilm
Sábado rojo, Dokumentarfilm
- 1980 *4000 Niños*, Dokumentarfilm
Monimbos es Nicaragua, Dokumentarfilm
- 1981 *Mineros*, Dokumentarfilm
Las armas visibles, Dokumentarfilm
- 1982 *Camilo*, Dokumentarfilm
- 1983 *Omara*, Dokumentarfilm, Co-Regie
- 1985 *La isla del tesoro azul*, mittellanger Dokumentarfilm
- 1987 *Clandestinos*, erster Spielfilm über den Untergrundkampf junger Leute gegen die Diktatur Batistas
- 1990 *Hello Hemingway*, Spielfilm über die Begegnung einer jungen Frau mit Hemingway
- 1994 MADAGASCAR