

»DAS LEBEN, EIN PFEIFEN« AUF IDEOLOGIE UND LÜGE, EIN LIED AUF DIE (KÜNSTLERISCHE) FREIHEIT

MAGDALENA MANCAS UND DOREN WOHLLEBEN

*La vida es silbar/Das Leben ein Pfeifen*¹ – eine solch gelassene, humorvolle Perspektive auf die sozialpolitischen Probleme der kubanischen Stadt Havanna der Gegenwart vermag nur eine Figur des 1998 erschienenen gleichnamigen Films von Fernando Pérez überzeugend einzunehmen: die ins Märchenhaft-Mythische entrückte junge Frau Bebé. Sie scheint allen menschlichen, diesseitigen Problemen enthoben zu sein, hat ihr Glück gefunden und erzählt die Geschichten dreier gleichaltriger Zeitgenossen, die auf der Suche danach sind und vor lebenswichtigen Entscheidungen stehen:

Die Geschichte der Tänzerin Mariana, die entweder ihre Liebesbeziehung oder ihre künstlerische Karriere, die Rolle der »Giselle«, opfern muss. Mariana schwört männlichen Liebschaften vor Gott ab, verliebt sich kurz darauf in ihren Tanzpartner, und ist nun zwischen Eid und Liebesleid hin- und hergerissen. Das Schicksal der Altenpflegerin Julia, welche sich ihrem Adoleszenztrauma stellen soll, wenn sie nicht weiterhin bei dem Wort »Sex« in Ohnmacht fallen will. Sie fasst neuen Lebensmut, als der Psychiater ihr zeigt, dass die Angst vor Tabuwörtern eine Krankheit ihrer Generation ist. Und die Geschichte Elpidios, des Fischers, der mit den beiden Möglichkeiten konfrontiert wird, weiterhin die »Mutter Kuba«, eine hohle Maske, zu verehren oder

1 *La Vida Es Silbar/Das Leben, ein Pfeifen* (Kuba/Spanien 1998). Regie: Fernando Pérez; Drehbuch: Eduardo der Llano, Humberto Jiménez, Fernando Pérez; Kamera: Raúl Pérez Ureta; Darsteller: Luis Alberto García, Carolina Veloz, Claudia Rojas, Bebé Pérez u.a.

mit einer amerikanischen Touristin zusammen sein Land zu verlassen. Die gemeinsame Kindheit im Waisenhaus verbindet Mariana, Elpidio und Julia, deren Suche nach dem Glück zugleich eine Suche nach der eigenen Identität ist.

Auch die vierte Protagonistin, die Rahmenerzählerin Bebé, ist im Waisenhaus groß geworden. Mit ihrer wilden lockigen Haarpracht, ihren wallenden Gewändern und den ausdrucksstarken Augen erinnert sie an eine Wahrsagerin. Oder gar an eine Parzin, denn sie knüpft und verknüpft aus olympischer Perspektive die drei Erzählstränge, deren zeitlicher Parallelverlauf sowie ihre biographische wie motivische Verschränkung erst durch ihre Kommentare deutlich wird. Letztendlich spinnt sie die drei Lebensfäden zusammen und ist auf rätselhafte Weise für das glückliche Zusammentreffen und Wiedererkennen der drei Protagonisten im Schlussbild des Films verantwortlich. Nicht von ungefähr spielt sich diese Anagnorisis auf dem Platz der Revolution gerade am vierten Dezember um 4.44 Uhr statt. Der vierte Dezember ist nämlich der Tag der Heiligen Barbara,² in deren Gewand Bebé in den eingblendeten Rahmenerzählungen erscheint. Bebé gehört einem metaphysischen Bereich, einem nicht-zeitlichen Reich an. Sie befindet sich zwar am gleichen Schauplatz wie die drei anderen Hauptfiguren, doch auf den Bildern mit Bebé mutet die Stadt Havanna surrealistisch an: Sie erzählt am einsamen Strand, des Nachts oder unter Wasser. Einmal leuchtet sogar die Erdkugel am Horizont, der Bebé nicht wirklich angehört.

2 Die Heilige Barbara wird seit dem 12. Jahrhundert am 4. Dezember verehrt. Sie ist die Botin der Hoffnung und des Friedens. Der Name Barbara bedeutet »die Fremde«. In *Das Leben, ein Pfeifen* hält Bebé an der Hoffnung auf Glück und Harmonie fest. Doch bleibt auch Bebé eine Fremde, die die sie umgebende Welt beobachtet, ihr aber nicht wirklich angehört.

Abbildung 1



Stets ist sie der Menschheit entrückt, selbst dem Kameraauge wendet sie sich in einer Szene zunächst ab und erscheint dann nur schemenhaft auf einer Mauer am Hafen Havannas, erkennbar ausschließlich an ihrer tragenden, sonoren Erzählstimme. *Bebé* ist eine Märchenfigur – der Regisseur Pérez bezeichnet sie als Fee – und zugleich Erzählerin des »gewaltigen Kinomärchens«, wie der Film in den durchgängig lobenden Rezensionen gerne titulierte wird.

Ein Grund, weshalb *Das Leben, ein Pfeifen* sowohl auf dem lateinamerikanischen Filmfestival in Havanna triumphierte und trotz seines zeitkritischen Potentials als erster kubanischer Film nicht zensiert worden war als auch auf dem 13. internationalen Filmfestival in Fribourg zum Publikumfavoriten avancierte, mag in seiner ungewöhnlichen Narrativik liegen.

Inwiefern man die raffinierte Erzählstruktur als Aufbruch in eine neue Epoche nach der Postmoderne auffassen kann und was sich hieraus für das Wahrheitskonzept sowie den Begriff der Lüge ergibt, soll in drei Schritten erörtert werden. Im ersten Abschnitt wird allgemein über das Medium Film und seine individuellen Möglichkeiten zur filmischen Fiktion und Lüge (1) reflektiert. Der zweite Absatz befasst sich mit der Erzählerfigur *Bebé* und deren Auswirkungen auf die Narrativik des Films (2). Der dritte und letzte Abschnitt hat die politische Dimension

des Films, die Kritik an der lügenhaften Ideologie (3), zum Gegenstand:

(1) In Moral, Philosophie, Religion und Gesellschaft stellt die Lüge eine Grenzüberschreitung und einen Angriff auf die Wahrheit dar, die bei Entdeckung in der Regel eine Sanktion nach sich zieht. Dies gilt nicht für die kreativen Medien wie Literatur, Kino, Theater und Malerei, da hier eine Konvention existiert, der zufolge die Aussagen nicht unter die Kategorie der Wahrheit oder Falschheit fallen. Wenn überhaupt, so spricht man bei fiktionalen Gattungen von einer Lüge zweiten Grades, da ein implizites Einverständnis über die Irrelevanz der Wahrheitsfrage zwischen Schriftsteller und Leser, zwischen Schauspieler und Zuschauer, zwischen Maler und Bildbetrachter besteht.

(2) *Bebé*, eine Rahmenerzählerin wie sie aus der novellistischen Tradition vertraut ist, strukturiert die Einzelgeschichten, indem sie sie aus auktorialer Perspektive kommentiert und – möglicherweise – dirigiert. Die Allgegenwart dieser Glücksfee versinnbildlicht den »metaphysischen Optimismus«,³ die Hoffnung auf Mysterien, glückliche Zufälle, religiöse Wunder, welchen alle Protagonisten verspüren. Sie verhilft auf magische Weise in existentiellen Situationen zum Glück. Dennoch sind die anderen Protagonisten ihres Entscheidungszwanges nicht enthoben; der Begriff der Kontingenz ist von Bedeutung. Erst das Zusammenspiel von auktorialem Diktat von seiten *Bebés*, dem märchenhaft-symbolischen Kontext UND dem personalen Wollen der drei Suchenden, macht Glück für den Moment erreichbar.

(3) Auch Wahrheit existiert nur für den Moment, DIE Wahrheit wird als Lüge desavouiert. Wer das befreiende Pfeifen erlernt, pfeift auf einengende Lebenskonventionen und demaskiert das ideologische System. *Bebé* steckt mit ihrer Erzählmelodie die drei Protagonisten an, die nun auf dem Platz der Revolution pfeifen. Ein Wunschbild des unter kommunistischem Regime aufgewachsenen Künstlers Fernando Pérez: »Was den Revolutionsplatz als Ort dieser Begegnung anbelangt, so möchte ich als Künstler dorthin gehen können und die Melodie

3 R. Eshelman: »Der Performatismus oder Das Ende der Postmoderne. Ein Versuch« in: Wiener Slawistischer Almanach 46 (2000); S. 149-173, hier S. 170.

pfeifen, die ich will. Jeder Mensch soll dieses Recht haben, es darf nicht nur eine einzige Melodie geben.«⁴

(1)

Wie die literarische Fiktion so entzieht sich auch die filmische Fiktion der Alternative Lüge oder Nicht-Lüge. »Wer fingiert, lügt nicht.«⁵ Der Spielfilm ist eine fiktionale Gattung, die aufgrund ihrer Fiktions-signale nicht dem Lügenvorwurf unterliegt.

Fragt man nach der Lüge in dem Film *Das Leben, ein Pfeifen*, stellt man fest, dass diese Geschichte (und das betrifft das Spezifische des Mediums Film allgemein) nur insofern eine Lüge ist, als dass man sie als eine »Lüge zweiten Grades«⁶ betrachtet. Eine zugrundeliegende Konvention definiert das Medium Film als die unausgesprochene Vereinbarung zwischen Regisseur, Schauspieler und Zuschauer, die mit Hilfe der Frage »Warum gehen wir ins Kino?« bestimmt werden kann. Wir gehen ins Kino, um Geschichten zu sehen, um zu träumen, um den *effet d'immersion* zu genießen. Unsere bestimmte Haltung als Zuschauer wird dadurch definiert, dass die *immersion*, das Eintauchen in die Welt der Fiktionen eine zentrale Rolle in dem Rezeptionsprozess eines Filmes spielt; ihre Rolle ist »d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fonctionnelle«,⁷ d.h. unsere Zuschauerhaltung wäre genau dieselbe, wenn wir in der Realität mit den gleichen Situationen konfrontiert würden. Aber die *immersion fictionnelle* ist eng verbunden mit dem *effet de leurre*. Das Kino ist das Medium par excellence, das diesen Effekt erzeugen kann. Man spricht in diesem Fall von *leurre perceptif*,⁸ weil das Spezifische des Kinos darin besteht, dass man die filmisch dargestellte Wirklichkeit als Realität wahrnimmt.

4 Alle deutschen Zitate von Fernando Pérez entstammen dem im Internet veröffentlichten Interview, das von G. Krebs geführt wurde. Vgl. <http://www.pda.ch/vorwaerts/1999/1199kultur.html> vom 27.5.2002.

5 M. Schmitz-Emans: »Im Zwischenbereich: Lügen, Fälschungen, Fiktionen, Texte und Bilder. Oder: die Macht der Paratexte.«, in: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (Hg.), *Dichter lügen*, Essen 2001, S. 188-189.

6 J.-F. Kahn: *Esquisse d'une philosophie du mensonge*, Paris 1989, S. 26.

7 J.-M. Schaeffer: *Pourquoi la fiction?*, Paris 1999, S. 198.

8 Ebd., S. 157.

Da die Rahmenbedingungen der filmischen Kommunikation genau auf die gleiche Weise wie die der literarische Kommunikation funktionieren, sind wir uns als Zuschauer bewusst, dass sich die Welt vor unseren Augen für wahrscheinlich, für möglich aus gibt, dass diese Welt erfunden ist und dass diese Erfindung der Erzeugung einer anderen Wahrheit dient. Man spricht in diesem Fall von *le mentir-vrai*, d.h. ein System von *mensongès supérieures* (im Sinne von Louis Aragon),⁹ das die etablierten Lügen entlarven muss, um eine relative Wahrheit zu erreichen. *Le mentir-vrai* wird zum Experimentierforum des Realen und ermöglicht, die Welt mittels Fiktionsspiele besser zu verstehen.

(2)

In der ersten Filmszene werden Kinder bei dem Erwerb politischer Parolen, die sie auf Befehl der Lehrerin im Chor aufsagen, in einem Waisenhaus gezeigt. Die Kamera scheint aus der Perspektive eines fremden Beobachters eine Alltagssituation authentisch wiederzugeben: Ein neues, kleines Mädchen kommt hinzu, weigert sich, Worte wie »Gleichheit«, »Wahrheit«, etc. nachzusprechen. Unklar bleibt, ob sie nicht sprechen kann oder will. Statt dessen pfeift sie demonstrativ und erheitert hierdurch die anderen Kinder während ihres Unterrichts. Von einer erbosten Schwester wird sie in einen Aufzug gezerzt und verliert ein Umhängekreuz, das später von einem Kind aufgesammelt wird und sich leitmotivisch durch den gesamten Film zieht. Die anderen Waisen bleiben betroffen zurück und sehen das Mädchen allmählich nach unten fahren und verschwinden, die Kamera nimmt die Perspektive der zurückgebliebenen Kinder ein. Noch könnte es sich um einen zeitkritischen Dokumentarfilm handeln: Wer nicht konform pfeift, wird ausgepiffen. Dem Zuschauer wird suggeriert, er habe mittels einer versteckten Kamera einen realistischen Einblick in jenen kubanischen Waisenhausalltag gewonnen, der *l'effet de réel* wird bewusst inszeniert: Lärm, Geschrei, ein schweifendes Kameraauge, das beobachten und deuten, aber nicht erklären kann.

Doch plötzlich wird die Illusion der Realität zerstört: Die märchenhafte Figur *Bebé* spricht direkt in die Kamera, deren Existenz schlag-

9 Vgl. L. Aragon: *Le mentir-Vrai*. Paris 1980.

tig bewusst gemacht wird. Die Erzählungen kommen von nun an aus ihrem Munde und werden somit rückblickend gerahmt von einer wiederum fiktiven Erzählsituation, die ihren surrealistischen Charakter offen zur Schau stellt: Der Hintergrund, vor dem sich *Bebé* bewegt, erinnert an phantastische Traumlandschaften. *Bebé* bricht zwar die Illusion der Realität, hält aber zugleich die Realität der Illusion vor Augen, denn im Laufe der Geschichte wird immer deutlicher, dass sie das Ideal verkörpert, das die anderen zu erlangen streben: das Glück. Sie lädt den Zuschauer dazu ein, sich dem *faites-nous rêver* hinzugeben. Sie macht deutlich, dass auch das Medium Film, Wirklichkeit nicht nur repräsentieren, sondern zudem transzendieren kann. Sie hebt die »wahre Geschichte«, welcher der Film verhaftet zu sein scheint, auf eine höhere Stufe.

Bebé ist eine Rahmenerzählerin, wie sie aus der novellistischen, einst aus Persien und Indien stammenden Erzähltradition vertraut ist und über die arabischen *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* Eingang in die europäische Dichtung fand. Die Rahmenerzählung stellt eine fiktive Erzählsituation dar, in der ein oder mehrere Erzähler im Binnenteil ihre Geschichte präsentieren, gerichtet an eine fiktive Zuhörerschaft, die zugleich Adressat, Maßstab und Rezensionsinstanz ist. Der Reiz der Rahmenerzählung besteht darin, dass sie eine kritische Distanzierung von den im Binnenteil dargebotenen Geschichten ermöglicht. Mit den Termini Genettes¹⁰ kann man die Unterscheidung extradiegetische Erzählung und intradiegetische Erzählung treffen: Die extradiegetische Erzählung ist eine Erzählung erster Stufe, die zur Rahmenerzählung wird, sobald sie eine Erzählung zweiter Stufe, die intradiegetische Erzählung, enthält. In *Das Leben ein Pfeifen* wird zunächst eine intradiegetische Erzählung, die Waisenhauszene, präsentiert, dann die extradiegetische, die erzählende *Bebé*. Im folgenden wechseln sich die beiden Erzählebenen regelmäßig ab, die extradiegetische Ebene *Bebés* reflektiert die intradiegetische Marianas, Julias und Elpidios und hebt sie somit auf eine Metaebene. *Bebé* betrachtet und kommentiert die Glückssuche der drei anderen Protagonisten aus olympischer Perspektive und relativiert hierdurch die Identifikation des Zuschauers mit deren Schicksalen. Ganz selten

10 Vgl. G. Genette: *Die Erzählung*, Übers. v. A. Knop, München 1994.

deutet sich eine Verschränkung der beiden Ebenen an, zum Beispiel, wenn sie dem Zuschauer erzählt, manchmal habe sie das Gefühl, Mariana, die Tänzerin, zu sein und dann wiederum glaube sie, Mariana sei Bebé, ein Ausspruch, der an Rimbauds »Je est un autre« erinnert. Eine solche Verknüpfung bleibt jedoch reines Gedankenspiel, das zwar verbalisiert, aber nicht filmisch umgesetzt wird. Entscheidend ist, dass die beiden Erzählebenen durchgängig voneinander getrennt bleiben. Es findet also eine deutliche Grenzziehung statt zwischen der extradiegetischen und der intradiegetischen, der nicht-zeitlichen und der zeitlichen, der metaphysischen und der sozialpolitischen Ebene. Während in der Postmoderne die Grenzüberschreitung als grundlegendes Strukturelement galt, ist nun die einmalige, feste Grenzziehung von Bedeutung. Raoul Eshelman sieht einen Grundzug des Performatismus¹¹, welcher ihm zufolge eine neue Epoche nach der Postmoderne darstellt und mit dieser an entscheidenden Stellen bricht, ohne sie gänzlich zu überwinden, in der »Rückkehr des Auktorialen bzw. Einrichtung eines verbindlichen auktorialen Rahmens«, mit Hilfe dessen Transzendenz in verschiedener Weise stilisiert werden könne.

Die »Rückkehr des Auktorialen« ist jedoch nicht zu verwechseln mit der Wiederkehr eines traditionellen Erzählers des 19. Jahrhunderts, was sich wiederum an der Figur der Bebé veranschaulichen lässt: Bebé kennt zwar die Geschichten ihrer Protagonisten und kann auf diese auch einen gewissen Einfluss ausüben – zumindest führt sie deren Lebenswege am Tag der Heiligen Barbara zusammen –, aber sie ist nicht im Alleinbesitz der Wahrheit und des Glückes, wie sie dies zunächst für sich in Anspruch nimmt. Ihre scheinbar allwissende Position wird am Ende relativiert oder sogar parodiert, wenn sie resigniert und verstummt abtritt. Fernando Pérez äußert sich in dem Interview mit Geri Krebs hierzu folgendermaßen:

»[...] es darf in diesem Kampf [gegen Lügen, Doppelmoral, Heuchelei und Opportunismus] keinen Raum geben für Intoleranz, Fanatismus und Dog-

11 Ihn zeichnet die »auktorial geleitetete Apotheose reduzierter, ganzheitlicher Subjekte« sowie die »performative Setzung objekthafter, ganzheitlicher Zeichen« aus (R. Eshelman: Der Performatismus, S. 153.)

matismus, denn weder Glück noch Wahrheit sind absolut und für jeden gleich. Diese Tatsache versuche ich im Film durch die Präsenz von Bebé, der vierten Hauptperson, zu vermitteln. Bebé ist eine Feengestalt, sie will das Glück der andern drei ProtagonistInnen per Dekret erreichen, und scheitert daran.«

Doch auch ihr Scheitern ist kein absolutes, ihre auktoriale Position wird nicht mehr, wie dies in der Postmoderne gerne praktiziert wurde, gänzlich in Frage gestellt. Erst aufgrund der Setzung eines verbindlichen Rahmens durch Bebé kann nämlich das postmoderne, ewige Verweisen auf etwas anderes in Grenzen gehalten werden. Und erst aufgrund der bedingten Einflussmöglichkeit dieses transzendentalen Wesens herrscht keine bloße Zufälligkeit mehr, sondern Kontingenz, die den Subjekten Entscheidungsmöglichkeiten zubilligt und abverlangt.

Kontingenz ist das Nichtnotwendige: das, was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können.¹² Der Begriff der Kontingenz ist demnach dem des Zufalls nahe, setzt jedoch eine Wahl, eine Entscheidung, eine Option voraus. Eshelman zufolge ist die neue, performatistische Epoche darum bemüht, solche Zeiträume zu schaffen, die eine Wahl aus bestimmten Möglichkeiten erlauben, wohingegen in der Postmoderne eine dauerhafte Entwicklung kausaler Zusammenhänge als unmöglich galt, also der reine Zufall propagiert wurde.¹³ Jeder der drei Protagonisten in *Das Leben ein Pfeifen* muss sich verantworten vor dem, was er tut. Bei allen dreien wirken sich die Entscheidungen nicht nur auf ihre persönliche Situation aus, sondern auch auf die eines anderen Menschen. In allen drei Fällen ist es letztendlich die Liebe, die den Ausschlag für die Entscheidung für das persönliche Glück gibt:

Mariana muss ihren Tanzpartner Ismael zurückweisen, nachdem sie in der Kirche ein Gelübde abgelegt hat, für die Rolle der »Giselle« auf jegliche körperliche Liebe zu verzichten. Von nun an ist sie zwischen

12 »Kontingenz«, in: G. v. Graevenitz/O. Marquard in Zusammenarbeit mit M. Christen, *Poetik und Hermeneutik* 17 (1998); S. XI.

13 R. Eshelman: *Der Performatismus*, S. 156f.

ihrem Glauben und ihrem Liebesgefühl hin- und hergerissen und unglücklich. Bis sie ihre Entscheidung fällt und kurz vor der Premiere in ihrem Kostüm die Flucht ergreift, um die Verabredung mit Ismael am Platz der Revolution wahrzunehmen. Elpidio hat seiner Mutter Kuba ewige Treue geschworen, die er an einem selbst errichteten Altar vergöttert. Erst als sich eine ausländische Meeresbiologin in ihn verliebt und ihm anbietet, mit ihrem Heißluftballon wegzufiegen, muss er seine blinde Liebe zu seinem Land hinterfragen. Auch er entscheidet sich im letzten Moment für das Ausreisen und hetzt zum Platz der Revolution. Ebenso läuft Julia, die von ihrem Jugendtrauma geheilt worden ist, einer neuen Zukunft mit einem Mann, ihrem Psychiater, entgegen.

Abbildung 2



Offen bleibt – wie so vieles in diesem Film –, weshalb letztendlich keiner der Partner zu der Verabredung um 4.44 Uhr erscheint. Doch die freudige Wiedererkennung der ehemaligen Waisenkinder Mariana und Elpidio sowie Marianas vermutlicher leiblicher Mutter Julia, die ihr eigenes Kreuz um Marianas Hals registriert, macht die Enttäuschung wett. Man könnte sogar meinen, die Geliebten seien lediglich ein Vorwand (der Glücksfee?) gewesen, die drei Protagonisten wieder zusammenzuführen, denen eines gemeinsam ist: Das Festhalten an verlorenen Hoffnungen und religiösen, mythischen oder phantastischen Idealen trotz aller Ernüchterungen, sowie die Bereitschaft, auf einengende

Konventionen zu pfeifen und aus den vielen Möglichkeiten zum richtigen Zeitpunkt eine auszuwählen. Fernando Pérez beschreibt die »Grundidee des Films« folgendermaßen:

»Diese geht davon aus, dass wir alle auf unserem Lebensweg Momente erleben, wo wir zwischen verschiedenen Möglichkeiten auswählen, wo wir uns entscheiden müssen. Dabei werden wir immer wieder mit gesellschaftlichen Wahrheiten konfrontiert, aber auch mit solchen, die unser individuelles Leben betreffen.«

Abbildung 3



Die exakte Uhrzeit 4.44 Uhr begründet er so: »Einerseits wollte ich mit dieser Uhrzeit eine Vervielfachung des Motivs der Heiligen Barbara ausdrücken, andererseits ist diese präzise Uhrzeit ein Zeichen, dass man manchmal seine Entscheidungen zu einer bestimmten Zeit treffen muss, und keinen Moment später.«

Das personale Wollen der Protagonisten alleine reicht jedoch noch nicht aus, um das Glück zu erlangen. Die »Vervielfachung des Motivs der Heiligen Barbara« ist nur einer der zahlreichen Hinweise auf Überirdisches, Mysteriöses, Surreales, Mythisches, das den Film durchzieht. Was zunächst als einmaliger glücklicher Zufall erscheint, bekommt aufgrund der gezielten Wiederholung bald eine transzendente Dimension.

Beispielsweise der Taxifahrer, der Julia gerade in dem Moment aufammelt, in dem sie sich zu einer psychiatrischen Behandlung durchgerungen hat und ihre Entscheidung unterstützt, indem er sie zu dem richtigen Arzt, dem sie später ausgerechnet auf seiner Rückbank wieder begegnet, befördert. Er taucht von nun an gleich einem Götterboten immer zum richtigen Zeitpunkt am richtige Ort auf. So auch in der letzten Szene, nachdem die Entscheidung für die Verabredung auf dem Platz der Revolution um 4.44 Uhr gefallen ist. Er grinst stets wissend, kennt die Namen und Geschichten seiner Fahrgäste und weiß, was zu tun ist. Diese Mittlerfigur ist mehr als ein »running gag«, denn wie für die Fee Bébé gilt auch für ihn, dass er auf mystische Weise in das Schicksal eingreift und manipuliert, ohne es wirklich zu lenken. Er ist dafür verantwortlich, dass die Entscheidungen, sobald sie gefallen sind, möglichst schnell zur Ausführung gebracht werden. Er verhilft den Subjekten zum Glück, dessen Weg sie allerdings selbst bereiten mussten. Er macht es möglich, dass eine Reihe scheinbar zufälliger Ereignisse in einen kausalen Zusammenhang gestellt werden kann.

Jeglicher Festlegung auf eine bestimmte Religion entzieht sich der Film jedoch. Seine eigene religiöse Position möchte Pérez nur vage beschreiben:

»Ich bete keine Bilder an, aber ich spüre, dass es eine Welt von Mysterien gibt, dass es Energien gibt, die man nicht rational erklären kann. Und ich habe in meinem Leben durchaus auch schon Signale aus jener Welt erhalten. Das ist alles auch im Film präsent, es gibt die afrokubanischen Religionen, es gibt den Katholizismus, das Christentum ganz allgemein, all das ist ein Teil von uns Kubanern. Wir sind in der überwiegenden Mehrheit Leute, die auf ein Signal von außerhalb warten, auf der Suche nach dem religiösen Mysterium.«

Erst das Zusammenspiel all dieser Rahmenbedingungen, dem Entscheidungswillen der als Subjekte handelnden Personen, dem symbolisch-märchenhaften Hintergrund, welcher zur, wenn auch in vielen Fällen rätselhaften, Verwirklichung verhilft, sowie das auktoriale Eingreifen einer metaphysischen Figur führen dann zum Glück, das nur ein momentanes sein kann und darf.

(3)

»[...] Ich weiß nicht, was Fernando Pérez in seinem oft ausgezeichneten »La vida es silbar« sagen will; ich weiß nicht warum das Mädchen pfeift und warum das Leben ein Pfeifen ist; [...] ich weiß nicht, was es bedeutet, dass die Erzählerin unter Wasser spricht; [...]. Andererseits scheint mir die Anklage eines diktatorischen Regimes zu offensichtlich, die zeigt, wie die Menschen massenhaft in Ohnmacht fallen, wenn sie die verbotenen, freiheitsfordernden Wörter hören; wie die gähnende Unenthaltbarkeit als Symptom eines Lebens ohne Illusionen zu offensichtlich ist und Kuba, als Bild der synkretischen Santa Barbara als Mutter, von der sich die Söhne nicht loslösen können, zu offensichtlich ist.«¹⁴

Betrachtet man die künstlerische Inszenierung des Films von Fernando Pérez, so fällt auf, dass dessen Allegorien sehr suggestiv sind. Für den Zuschauer, der mit der kubanischen Realität nicht vertraut ist, ist der Film zunächst nichts weiter als eine wundersame Geschichte, die außerdem als Identifikationsmuster dienen könnte: Die Suche nach dem Glück ist ein Topos nicht nur der literarischen sondern auch der filmischen Fiktion. Der Film des kubanischen Regisseurs lässt sich aber darüber hinaus unter einem anderen Aspekt charakterisieren, nämlich dem der ästhetischen Auseinandersetzung mit der lügenhaften Ideologie. *Das Leben, ein Pfeifen* braucht also ein spezielles Publikum, weil in dem Film subliminale Zeichen kodiert sind. Selbst wenn der Film keine direkte Kritik an dem kubanischen politischen Regime darstellt, ist er der Ausdruck einer sehr intelligenten Visualisierung der Konsequenzen der Diktatur auf die Mentalität der Bewohner von Havanna. In diesem Sinne ist er auch eine subtile und trotzdem starke

14 »[...] No sé qué quiere decir Fernando Pérez en su muy premiada *La vida es silbar*: no sé por qué la niña silba y por qué la vida es silbar; [...] no sé qué significa que la narradora pase a hablar sumergida; [...]. Por otra parte, me parece demasiado obvia la denuncia de un régimen dictatorial mostrando cómo la gente se desmaya en masa al oír pronunciar palabras liberadoras, tabúes; como demasiado obvia es la incontenencia bostezadora como síntoma de una vida sin ilusiones y demasiado obvia es Cuba, con imagen de Santa Bárbara sincrética, como una madre de la que sus hijos no pueden independizarse.« (F. Marinero, *El Mundo*, 06-1999).

Demaskierung jenes ideologischen Systems; auf metaphorische Weise wird in dem Film die Suche nach dem Glück mit der Kraft der Worte eng verbunden.

Wir haben bereits angedeutet, dass die Anfangsszene eine bedeutsame für die gesamte Struktur des Films und für die Symbolik des Pfeifens ist. Als kleine Kinder befinden sich die Protagonisten (unter ihnen auch *Bebé*, die später als *Fee* dargestellt wird,) in einem Waisenhaus und lernen, Wörter wie »Gleichheit«, »Freiheit«, »Wahrheit« deutlich zu artikulieren. Während die anderen Kinder die ungeklärten und für sie sinnlosen Wörter wiederholen (sie sind zu klein, sie müssen die Bedeutung dieser Wörter nicht kennen, sie brauchen keine Erklärung), weigert sich ein Mädchen, diese Wörter auszusprechen. Stattdessen pfeift sie. Ist das bloß kindliche Provokation? Später erkennt man in diesem Mädchen die *Fee* *Bebé*, die das Glück gefunden hat und sich wünscht, dass auch die anderen es finden.

Die Erwachsenen reagieren anders als kleine Kinder auf die befreienden Tabuwörter: Sie fallen in Ohnmacht. Die Geschichte *Julias* ist repräsentativ für die symbolische Darstellung des lügenhaften Charakters jeder Ideologie und ist in diesem Sinne von zentraler Bedeutung. Als sie sich entscheidet, zum Psychiater zu gehen, um die Ursachen ihrer »Krankheit« zu entdecken und gegen diese zu kämpfen (sie fällt in Ohnmacht wenn sie das Wort »Sex« hört), erfährt sie, dass auch andere Menschen unter dem gleichen Symptom leiden: Sie fallen in Ohnmacht, wenn sie Wörter wie »Freiheit«, »Moral«, »Opportunismus« oder »Wahrheit« hören. *Julia* ist also nicht allein, sie ist nicht die einzige, die leidet.

»No tenga miedo« (»Hab keine Angst!«) sagt ihr immer *Fernando*, der Psychiater. Es handelt sich um eine transzendente »Aufforderung«, die Konventionen zu zerreißen, und sich der alten Existenz zu entziehen. Selbst wenn der Psychiater eine Nebenrolle spielt, ist diese Figur sehr wichtig für die gesamte Struktur der Geschichte und für die Botschaft, die der Film weitergibt. *Fernando* wird seine Arbeit verlieren, weil er mittels einer unkonventionellen Prozedur seine Patientin zu heilen versucht. Auf der Straße, als *Fernando* Tabuwörter laut spricht, provoziert er eine Massenohnmacht und zeigt dadurch, welche Kraft bestimmte Wörter auf Menschen ausüben.

Abbildung 4



Der Psychiater spricht gerade die Wörter aus, die die Lüge, in der die kubanische Gesellschaft seit langem lebt, entlarven sollen. In Kuba sind diese Wörter tabu. Und die Angst, die die Menschen vor ihnen haben, weist auf den lügenhaften Charakter einer manipulierten Gesellschaft hin: »Diese Angst vor den Wörtern und den Ideen, diese verschlossenen Wörter, ist der Sauerstoff, der der kubanischen Gesellschaft fehlt, die an die Lüge und an die Selbsttäuschung gewöhnt ist, welche dem offiziellen Credo unterliegen, wo eine Moral zu haben – die dir gehört – unmöglich ist.«¹⁵

Um sich davon zu befreien, darf man keine Angst vor den Ideen oder vor den Wörtern haben: »No se le puede tener miedo a las ideas«, »Ni miedo a las palabras«. Wörter wie »Freiheit«, »Wahrheit« widersprechen jeder Ideologie, jedem Dogma, jedem geschlossenen System, wenn sie nicht der Ideologie, dem Dogma oder dem geschlossenen System selber dienen, d.h. wenn sie nicht mehr ihrem ursprünglichen Kontext angehören und wenn sie einem Manipulationsakt unterworfen werden. Es sind also »gefährliche« Wörter, die einem totalitärem

15 »Ese miedo a las palabras y las ideas, esas palabras clausuradas, es el oxígeno que le falta a la sociedad cubana, acostumbrada a la mentira, al autoengaño, obligada al credo oficialista, donde tener una moral, la tuya, es imposible.« (Leonel Morejón Almagro: *Silbar es una ofrenda*, www.CubaNet).

System schaden, weil sie den Willen zur Freiheit und Wahrheit auslösen und befriedigen können. Jedes ideologische System funktioniert durch die Manipulation der Individuen, deren Wortschatz einer strengen Zensur unterzogen wird. Die Massenohnmacht wird also zum Symbol der Kontrolle, der Einschränkung der Meinungs- und Redefreiheit.

Der Augenblick, in dem Julia die Kraft findet, die Wörter ohne Angst zu artikulieren und ohne ihretwegen in Ohnmacht zu fallen, wird zum Moment der gefundenen Freiheit und der entdeckten Wahrheit. Das gilt auch für die anderen Protagonisten des Films, auch wenn für sie dieser Moment mit dem der Wiedererkennung auf dem Platz der Revolution zusammenfällt. Die Suche nach dem Glück ermöglicht es den Protagonisten, den lügenhaften »Zustand«, in dem sie sich befanden, zu verlassen und die Wahrheit über sich selbst, über das Glück, über das Leben zu erkennen und zu erobern.

Schließlich wird auf dem Platz der Revolution das Pfeifen zum Symbol des gefundenen Glücks. Der Akt des Pfeifens ist eine Möglichkeit, jeder Ideologie zu widersprechen, die als absolute und einzige Wahrheit dargestellt wird. Die folgende Aussage von Fernando Pérez deutet an, dass die Symbolik des Pfeifens in erster Linie zur Darstellung der Glücksproblematik im heutigen Kuba dienen sollte:

»On siffle, quand ça va bien. C'est une expression du bonheur. Mon film veut répondre à cette question : peut-on être heureux à Cuba aujourd'hui? Cette question-là, on ne peut la traiter de façon réaliste. Mon film est métaphorique et symbolique. Donc j'avais besoin d'une narration différente, éclatée, surréaliste. C'est ma vision de Cuba, mon regard très subjectif. Avec mon directeur de la photographie, nous avons cherché à créer les éléments esthétiques propres à traduire cette vision-là.«¹⁶

»Man pfeift, wenn es einem gut geht. Es ist ein Ausdruck des Glücks.« Insofern hat der Titel des Films *Das Leben, ein Pfeifen* eine programmatische Funktion, der Film als ganzes eine utopische Dimension: Die Sehnsucht nach Glück impliziert die Sehnsucht nach

16 Vgl. Fernando Pérez, http://www.federation-anarchiste.org/ml/numeros/1186/article_15.html vom 27.5.2002.

verschiedenen Wahrheitsmodellen, nach verschiedenen Lebensmelodien.

Abbildung 5



»Was den Revolutionsplatz als Ort dieser Begegnung anbelangt, so möchte ich als Künstler dorthin gehen können und die Melodie pfeifen, die ich will. Jeder Mensch soll dieses Recht haben, es darf nicht nur eine einzige Melodie geben.«

