internationales forum des jungen films

berlin
27.6.—4.7.
1971

27

TROPICI

Tropen

Land	Italien 1968
Produktion	Corte BBC Cinematografica
Regie	Gianni Amico
Buch	Gianni Amico, Francesco Tullio Altan, Giorgio Pelloni
Kamera	Giorgio Pelloni
Ton	Gianni Amico, Francesco Tullio Altan
Darsteller	
Miguel	Joel Barcelos
Maria	Janira Santiago
Graciete	Graciete Campos
Batista	Batista Campos
Der Kreole	Antonio Pitanga
Julio	Roque Araujo
Maria Euridice	Maria Euridice
Arzt	Giorgio Poppi
Format	35 mm
Länge	87 Minuten

Zum Film

Von Siegfried Schober

(...) "Die Absicht des Films ist, ein umfassendes und tatsächliches Bild des Lebens, der ökonomischen Bedingungen und der politischen Situation eines Landes der Dritten Welt zu geben." (Amico). So bescheiden dieses Programm sich ausnimmt, so bescheiden Amico selbst ist, so viel mehr bedeutet sein Film. Die filmischen Qualitäten überlagern aber in keinem Moment die Informationen und Einsichten, die Amico vermitteln will. Es ist ihm etwas Großartiges gelungen, das in der Nähe zu dem steht, was im Falle Ponzis mit filmischer Moral und dialektischem Filmbewußtsein angedeutet wurde.

(...) TROPICI erzählt zunächst einfach die Geschichte einer jungen Familie aus dem brasilianischen Nordosten, die ihr Haus verläßt, weil sie keine Arbeit mehr finden kann. Sie nehmen das wenige mit, das sie besitzen, und ziehen unter großen Mühen und Entbehrungen durch den kargen, trostlosen Busch. Sie wollen zur südlichen Küste, nach Recife und später nach Sao Paulo, um dort Arbeit zu finden. Unterwegs stoßen sie auf einen Lastwagenfahrer, der arbeitssuchende Leute aus dem Norden in den Süden transportiert. Während dieser langen Reise auf dem offenen Lkw durch unermesslich weites und einsames Land findet die Familie langsam Kontakt zu anderen Passagieren, mit denen man Geschichten austauscht. Schließlich erreicht sie die Stadt, wo sie wie verloren im Treiben der Straßen untergehen.

Das ist alles sehr behutsam gefilmt, die Reise der Familie schreitet mit dem Film unmerklich voran, in langen, einfachen Einstellungen, ausgedörnten, von Sonne und Staub geprägten Bildern, keine Szene

zeitlich oder räumlich forcierend. Ein Bad der Reisenden an einem Fluß ist so aufgenommen, das keine Person in der Ruhe und Entspannung, die sie für kurze Zeit genießt, gestört wird; die Kamera hält Distanz, sie scheint einfach dazusein und nicht mehr. Diese Haltung kennzeichnet den ganzen Film, gibt ihm eine Humanität, die rein aus dem Innern der Bilder strahlt. So wirkt TROPICI unmittelbarer und brisanter, als ein Film mit erklärten sozialkritischen Intentionen es könnte. Man sieht, was ist, und das genügt, weil hier die Wahrheit durch die Beschränkung auf ihr Bild, dessen Bedeutung deutlich ist und doch nicht ablösbar, zu ihrem eigentlichen Recht kommt: Wahrheit zu sein und nicht mehr. Was bei den meisten engagierten Filmen mit Manipulation versucht wird, gelingt Gianni Amico mit Stil. (...)

Filmkritik, Münschen, Nr. 9, September 1968, S. 611 f.

Interview mit Gianni Amico

Von Adriano Aprà und Piero Spila

- Kannst du etwas über den didaktisch-dokumentarischen Aspekt von TROPICI sagen, der in der Regel vernachlässigt wird, obwohl man hier vor allem deine persönliche und politische Einflußnahme auf die gefilmte Realität bemerken kann?

Ich denke, daß der Film in seiner Fabel ebenso didaktisch ist wie in den dokumentarischen Teilen, d.h., sowohl da, wo er sehr didaktisch wirkt, als auch da, wo er am wenigsten didaktisch wirkt. Im Film gibt es eine Grundidee: daß die Unterentwicklung vieles bedeutet, aber vor allem die Unterentwicklung des Bewußtseins. Dann gibt es einerseits eine Geschichte, eine typische Geschichte, die es erlaubt, eine brasilianische Familie durch das ganze Land zu verfolgen, wobei man verschiedene Stadien der Unterentwicklung kennenlernt. Es ist die Geschichte einer Gruppe von Personen, die aus der Sklaverei zum internationalen Kapitalismus überwechseln.

Andererseits gibt es dokumentarische Einschübe, die mir ebenfalls sehr wichtig erscheinen, sei es, weil sie die objektiven historischen, ökonomischen und politischen Gründe der Geschichte, die wir verfolgen, angeben, sei es, weil (wie z.B. in der Sequenz der Zeitungslektüre) einige Fakten zitiert werden (die Aktion der Nationalen Union der Studenten, der Erwerb von Grundstücken durch die Nordamerikaner, Notizen über Che Guevara etc.), die schließlich auch, ohne es zu wollen, indirekt eine Antwort auf die von der Geschichte aufgeworfenen Probleme geben.

Innerhalb des Films gibt es also immer ein dialektisches Verhältnis zwischen Dokumentar- und Spielfilm, die Geschichte wird auch im Dokumentarfilm fortgeführt, wird dann wieder direkt aufgenommen usw. Z.B. erscheint der Einschub von *Deus e o diabo* im Film an einer ganz bestimmten Stelle, als nämlich die Protagonisten aus dem Sertao herauskommen und Recife erreichen. In diesem Moment habe ich die Antwort eingefügt, die ein Regisseur wie Glauber Rocha auf die angesprochenen Probleme gibt. Dann geht der Film weiter.

- Auch uns erscheint der Film stilistisch sehr linear. Es gibt keine Sprünge zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, und deine Position gegenüber der gefilmten Materie bleibt sich dabei immer gleich. Man könnte sagen, daß die Beziehung zwischen dem Schauspieler, der die Zeitung liest, und den gelesenen Notizen die gleiche ist wie die Beziehung zwischen dir und dem gefilmten Material.

Vielleicht. Mir scheint aber, daß es in der Szene der Zeitungslektüre, einen Akzent gerade von seiten des Schauspielers gibt, der beim Lesen gewisse Pausen einlegt, mit den Augen zwinkert. Das ist mein Eindruck als Zuschauer. So ergeht es mir oft bei diesem Film, zu dem ich ein sehr merkwürdiges Verhältnis habe. Ich sehe ihn, als

ob ihn ein anderer gemacht hätte. Ich entdecke immer wieder neue Dinge, jedesmal, wenn ich ihn wiedersehe, und dies vielleicht gerade deshalb, weil ich kaum als Regisseur Einfluß auf ihn genommen habe. In der Sequenz der Abreise vom Dorf nach Recife gibt es z.B. eine Kamerafahrt, die die Frau begleitet, die um das Lastauto herumgeht; daraus, wie die Frau das Auto anschaut, geht eindeutig hervor, daß sie zum erstenmal ein solches Auto zu sehen bekommt oder daß sie zumindest zum erstenmal die Möglichkeit hat, hineinzusteigen. Neben der Frau steht aber auch noch ihr kleiner Junge, der ebenfalls um den Wagen herumgeht und ihn streichelt. Mir war diese Geste völlig entgangen, als ich die Sequenz drehte, ich habe sie erst bemerkt, als ich den Film zum dritten- oder viertenmal wieder sah. Und es ist gerade diese Einzelheit, die die Einstellung perfektioniert. Sie gibt ihr eine Kraft, die sie ohne die instinktive, sicherlich zufällige Geste des Jungen nicht hätte.

- Muß man deiner Meinung nach Brasilianer sein, um diesen Film ganz zu verstehen?

Vorher dachte ich, daß der brasilianische Zuschauer nur einen einzigen Vorteil hätte, nämlich die Kenntnis der geographischen Lage. D.h., er weiß, daß die Reise der Protagonisten des Films vergleichsweise so lang ist wie eine Reise von Moskau nach Palermo. Ich fürchtete, daß dem europäischen Zuschauer dieses Faktum entgegen könnte, zumal ich nicht betont habe, wieviel Zeit vergeht. Im übrigen dachte ich, daß der Film für den brasilianischen Zuschauer völlig uninteressant, daß er für ihn selbstverständlich wäre. Dagegen haben die Reaktionen großes Interesse für den Film erkennen lassen. Ich möchte sagen, daß die Brasilianer, die den Film gesehen haben, ihn auch völlig verstanden haben und von ihm sehr betroffen waren. Betroffen weniger von dem Verzicht auf Folklore oder von der Tatsache, daß der Film sehr rigoros ist und nie ins Pittoreske verfällt, sondern betroffen gerade von den Thesen des Films, von der Besonderheit des Themas, das für sie neu war. Der politische Standpunkt des Films ist sehr verschieden von dem der brasilianischen Filmemacher. Man muß auch bedenken, daß es der erste brasilianische Film mit direktem Ton ist und daß man die Leute wie im täglichen Leben reden hört. Die europäischen Zuschauer hatten gegenteilige Eindrücke, sie dachten, der Film sei eine Zusammenfassung aller Erfahrungen des Cinema Novo.

- Die einzige explizite Verbindung scheint uns zu dem Film *Vidas secas* zu bestehen.

Vidas secas ist ein neorealisticischer Film. TROPICI ist das keineswegs. *Vidas secas* basiert völlig auf psychologischen Beobachtungen, während TROPICI ein von Psychologie absolut freier Film ist. Beide Filme repräsentieren entgegengesetzte Pole der Kinematografie. Ich liebe *Vidas secas* sehr, aber er scheint mir meinem Film nicht verwandt. Wenn es brasilianische Filme gibt, die ich als dem meinen verwandt empfinde, sind es die Filme von Gustavo Dahl und Joao Carlos Horta. Dennoch ist TROPICI sehr verschieden von den brasilianischen Filmen, und ich bedaure das sehr.

- Bist du einverstanden, wenn dein Film als 'rossellinisch' definiert wird?

Die Idee, etwas Didaktisches über die Dritte Welt machen zu wollen, rückt den Film schon a priori in die Nähe Rossellinis. Ich dachte ursprünglich, daß der Film nur in der Idee und nicht in seinem Stil und in seiner Sprache rossellinisch wäre. Doch bin ich mir schließlich darüber klar geworden, daß es ein sehr eng mit Rossellini verwandter Film ist.

Beim Drehen des Films gab es aber nie einen Versuch in dieser Richtung. Der Stil des Films ergab sich einzig aus der gefilmten Materie. Der rossellinische Aspekt unserer Arbeit war gerade der, die Dinge sich selbst filmen zu lassen.

- Was am meisten an TROPICI auffällt, ist seine stilistische Strenge: diese Strenge ist die präzise Strenge der Realität.

Die Struktur des Films wurde von meinen Erfahrungen bei der Betrachtung brasilianischer Filme beeinflusst, schon zu der Zeit, als ich das Festival des lateinamerikanischen Films organisierte.

In den brasilianischen Filmen gibt es eine unendliche Vielfalt von Elementen, die man nicht ohne gewisse unerläßliche Kenntnisse verstehen kann. Nehmen wir das Beispiel von *A grande cidade* von

Carlos Diegues, in dem die Figur eines Gangsters vorkommt, der die Touristen beraubt, die sich nach Corcovado begeben. Nun geschieht es in diesem Film, daß dieser Gangster, ohne es zu wissen, einen Senator beraubt und tötet. Von diesem Moment an beginnt die Polizei, die sich bis jetzt nicht sehr um ihn gekümmert hat, eine erbarmungslose Jagd auf ihn. Er verschließt sich in seiner Hütte und überläßt sich langen Monologen. Offensichtlich eine Situation, die alle Kinoerfahrungen des europäischen Zuschauers auf den Kopf stellt. Ein Gangster, der von der Polizei gejagt wird und nicht zu fliehen versucht, sondern ganz ruhig in seinem Hause bleibt. Dies ist aber eine typische brasilianische Situation, denn die Polizei wird nicht mehr den Mut haben, ihn in der 'Favela' (dem Elendsviertel) zu suchen.

Die dokumentarischen Teile meines Films haben auch den Zweck, dem Zuschauer die Hintergründe der Geschichte besser verständlich zu machen. Das Einkommen der Familie steigt von 50 000 auf ein Einkommen von 250 000 im Jahr. Was ihr seht, ist eine Geschichte, die sich immer wiederholt, zuerst passierte sie mit dem Gold, dann mit dem Kaffee und heute mit der Industrie, usw.

Soviel zur Struktur. Der Stil wiederum, ich wiederhole es, ist immer aus der Wirklichkeit hervorgegangen, die gefilmt wurde. Beim Filmen gibt es immer nur eine Methode, eine Sache richtig aufzunehmen. Aber im Fall von TROPICI war es nicht nötig, zu studieren und zu überlegen, man schaute sich um, und die Wirklichkeit sagte einem, wo man die Kamera hinzuhalten hatte, welches Objektiv zu verwenden war usw. Im Grunde war hier niemals eine Wahl zu treffen, hier gab es immer nur eine einzige Möglichkeit. Was den Rhythmus betrifft: am Anfang hat der Film einen langsamen Rhythmus - es gibt viele Details -, dann entwickelt er allmählich einen eigenen Rhythmus, mehren sich die Ellipsen. An diesem Punkt, glaube ich, ist der Zuschauer so weit in den Film involviert, daß ich mir erlauben kann, den sehr deskriptiven Stil des Anfangs aufzugeben. Kein Wunder, daß verschiedentlich gesagt wurde, der erste Teil sei langsam, weniger wirkungsvoll und ermüdend. Abgesehen davon, daß nicht zu verstehen ist, warum es verboten sein soll, den Zuschauer zu ermüden, scheint es mir, daß die Personen, die solche Einwände machen, sich nicht klar darüber werden, daß ohne den besonderen Rhythmus der Exposition, ohne die Betonung von Details und ereignislosen Momenten der zweite Teil gleichsam unverständlich und völlig abstrakt wirken würde. Es gibt im traditionellen Sinn im zweiten Teil nämlich keine Geschichte. Es gibt nur einige Momente einer Geschichte. Und fast immer habe ich die Teile der Geschichte gedreht, die am wenigsten Handlung enthalten und habe die anderen vernachlässigt. Das ist eine grundsätzliche Entscheidung: etwas zu filmen und etwas nicht zu filmen. Und man entdeckt, daß es viel schöner ist, eine Badeszene zu filmen oder einen Jungen, dem man durch Zufall begegnet und der von einem Tarzan-Film erzählt, als andere 'bedeutsame' und 'wichtige' Momente.

- Was hältst du vom brasilianischen Kino?

Ich liebe es sehr. Mir gefallen auch gewisse Filme, die wenige mögen, Ich finde die Erfahrung des 'Cinema Novo' außerordentlich wichtig, sei es in ästhetischer Hinsicht, wie auch bei der Suche nach neuen Produktionsformen. Nun gibt es drei Phasen des Cinema Novo. Es gibt die Phase eines Kinos der Denunziation, das vom mehr neorealisticischen Kino wie in *Vidas secas* bis zu jenem reicht, in dem die Denunziation von der Suche nach einer originalen Sprache begleitet wird, einer Suche nach Ausdrucksformen, die direkt mit der Nationalkultur verbunden sind: man denke da an gewisse Filme von Glauber Rocha (*Barravento*, *Deus e o diabo*).

Die zweite Phase ist die von *Terra em transe* und der Filme, die sich von *Terra em transe* ableiten. *Terra em transe* ist ein überaus wichtiger Film, weil er der erste brasilianische Film ist, der im städtischen Milieu spielt, in dem erstmalig die Probleme der Stadt behandelt werden, der politischen Atmosphäre, der Eliten. Ein Film, der sich die phantastische und barocke Komponente zu eigen macht, die auch in der brasilianischen Politik zu finden ist.

Schließlich die dritte Phase, die der jüngsten Filme oder der Filme, die noch in Arbeit sind. Es sind politische Filme, Filme über die dreißiger Jahre oder über Brasilien zu Beginn des Jahrhunderts; sie lassen das Bemühen erkennen, die brasilianische Gesellschaft aus

ihrer historischen Entwicklung heraus zu interpretieren, von den Wurzeln der nationalen Bourgeoisie und von den Klassen her, die an der Macht sind. In Brasilien gibt es zwei Eliten, eine bürgerliche und aristokratische, die nationale Interessen hat und eine andere, ebenfalls bürgerliche und aristokratische, die sich mit dem nordamerikanischen Kapital zu verbinden sucht. Die politische Dialektik in Brasilien ist immer auf den dauernden Machtwechsel dieser beiden Eliten beschränkt geblieben. Mein Film beschäftigt sich überhaupt nicht mit diesem Problem, und das unterscheidet ihn stark vom brasilianischen Kino.

- Hast du diesen Film in Brasilien gedreht, nur weil sich die Gelegenheit dazu ergab, oder aus einer inneren Notwendigkeit heraus?

Der Film ist auf sehr merkwürdige Weise entstanden. Ursprünglich sollte ich einen anderen Film in Brasilien machen, eine Liebesgeschichte zwischen einem italienischen Schauspieler, der durch seine Arbeit nach Brasilien gekommen ist, und einer Sängerin. Es gab eine gewisse Identifizierung zwischen der Frau und dem Kind, weswegen man auch nicht recht verstand, ob der Protagonist mehr in die Frau oder in das Land verliebt war. Aus diesem Film ist nichts geworden, und heute bin ich recht froh darüber, weil er wahrscheinlich schrecklich geworden wäre: er war aus einer sentimental und flüchtigen Impression heraus entstanden, als Ergebnis von drei sehr kurzen Reisen. Brasilien ist das typische Land, wo man ankommt und am ersten Tag sagt: ah, ich habe verstanden, am zweiten Tag: ah, gestern glaubte ich, verstanden zu haben, aber ich habe mich geirrt, jetzt habe ich verstanden, und so geht es monatelang weiter. Dann war es ein autobiographischer Film, und ich glaube, daß heute ein gewisser Typ von Autobiographismus keine Existenzberechtigung mehr hat. Ich meine damit Filme, wie sie vor drei oder vier Jahren in Mode gekommen sind und die leider auch heute noch gemacht werden. Es ist klar, daß jeder Film auch autobiographisch ist, aber dies in einem ganz anderen Sinne.

Dann habe ich das Glück gehabt, in Brasilien fast sechs Monate bleiben zu können, um für das Fernsehen zwei Dokumentarfilme zu drehen, einen über die brasilianische Studentenbewegung, den anderen über die Volksmusik. In jenen Monaten hatte ich wirklich die Gelegenheit, das Land gründlich kennenzulernen, und das merkt man dem Film natürlich an.

TROPICI ist auf sehr abenteuerliche Weise entstanden. Wir hatten dem Fernsehen vorgeschlagen, einen Film über Brasilien zu machen, der teilweise auf den anthropologischen Texten von Lévi-Strauss über die Indios basieren sollte. Aber als wir in Brasilien waren, sind wir uns darüber klar geworden, daß es wenig Sinn gehabt hätte, etwas derartiges zu machen. Dann haben wir einen Film in zwei Teilen geschrieben, einen über die Indios, den zweiten über das Brasilien von heute. Es war praktisch ein aus verschiedenen Episoden zusammengesetzter Film. Das Fernsehen akzeptierte gewisse Episoden, andere nicht. Schließlich hat es uns die Freiheit gelassen, ihn zu machen, wie wir wollten. Ich habe es dann aber vorgezogen, nur eine einzige der Geschichten auszuführen. Wir haben auch auf das Drehbuch verzichtet. Der Film entstand von einem Tag zum anderen.

- Es ist schwierig, sich nach TROPICI vorzustellen, wie dein nächster Film aussehen wird. Der Stil von TROPICI ergab sich aus dem Gegenstand und ist deshalb wohl einmalig. Wie ist es denn mit deinem Film *Appunti per un film sul jazz* (Notizen zu einem Film über den Jazz)?

Auch ich bin der Ansicht, daß TROPICI eine Erfahrung für sich ist, die man absolut nicht wiederholen kann. Trotzdem finde ich, wenn man den Film über den Jazz betrachtet, daß es zwei ziemlich ähnliche Filme sind: beide Filme sind von innen heraus gemacht, sie nehmen beide dieselbe Haltung ein gegenüber der Welt, die sie filmen, sie gehen von ihrem Inneren aus, um sie zu respektieren. Das einzige, was sie unterscheidet: wir haben in TROPICI vorwiegend eine statische, im Film über den Jazz dagegen mehr die Handkamera verwendet, es gab dort auch mehr Schnitte; aber das erforderte die unterschiedliche Materie.

- Du hast einmal gesagt, *Appunti per un film sul jazz* sei ein Film der Freundschaft gewesen, gleichsam eine Identifikation mit den Personen. Gilt das auch für TROPICI?

Der Nordosten ist eine Welt mit herrlichen Menschen, Menschen, sehr einfach und echt natürlich, mit denen man sich sofort unmittelbar verbunden fühlt. In den Nordosten zu gehen, ist eine außerordentliche Erfahrung. In London habe ich Schwierigkeiten, mich in einer Gesellschaft zurechtzufinden, die im Grunde der unseren ähnlich ist. Kommt man dagegen mitten im Nordosten an mit allen seinen Vorurteilen, auch mit ganz banalen Voreingenommenheiten, etwa Angst vor den Schlangen usw., hat man schon nach zwei Minuten das Gefühl, hier geboren zu sein, als hätte man schon immer unter diesen Menschen gelebt.

Es gibt viele Dinge in TROPICI, die gerade dank dieser Spontaneität entstanden sind. Beispielsweise ist die Sequenz, in der die Reisenden auf dem Lastwagen singen, entstanden, ohne daß ich sie vorher eingeplant hätte; sie haben aus eigener Initiative angefangen zu singen, und es gab keinen Grund, diese Szene nicht zu filmen. Auch die Sequenz mit dem Jungen, der den Tarzan-Film erzählt, ist so entstanden. Er ist mir irgendwann einmal begegnet und hat mich gefragt, was ich mache. Ich habe ihm gesagt, ich mache einen Film; daraufhin hat er mir erzählt, daß er schon Filme gesehen hätte. Ich habe ihm gesagt, er solle am Abend wiederkommen, und vor der Kamera habe ich ihn dann aufgefordert, die Geschichte noch einmal zu erzählen, die er mir schon am Morgen erzählt hatte. Es ist praktisch ein Interview.

Diese Sequenz ist für mich eine Lektion über die Bedingungen der Unterentwicklung. Sie liegen in der kolonialen Kultur, einer aufgezungenen Sprache - der Junge verheddert sich beim Erzählen des Films -, und in dem Umstand, daß der Junge, der aussieht, als sei er neun Jahre alt und in Wirklichkeit sechzehn ist, an Rachitis leidet. Das ist leider ein Moment, das der Zuschauer kaum oder nur poetisch verstehen wird - wegen der seltsamen Augen des Jungen. Für mich wiegt dieser Teil den ganzen Film auf. Wenn der Kinzuschauer sich derart an die Sprache des Films gewöhnt haben wird, um auch ein Detail dieser Art zu verstehen, die tausend Bedeutungen, die in einer Sequenz verborgen sind, dann wird man wirklich außergewöhnliche Filme machen können: wenn es soweit ist, daß der Zuschauer einen Film sehen kann und ihn versteht, wird man alles machen können.

- Es gibt Filme, die sich auf eine neue Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauer gründen, bei denen die Kommunikation nicht direkt, sondern immer indirekter wird.

Ich würde die Auseinandersetzung noch auf einer elementarerer Ebene beginnen. Ich finde, daß der Zuschauer und auch der Filmkritiker jeden beliebigen Film - wenigstens in 99 % der Fälle - nicht zu verstehen in der Lage ist. Die Leute wissen nicht, was eine Leinwand ist, weil es einen gewissen Typ von Kino gab, vor allem zwischen den dreißiger und fünfziger Jahren, der die Zuschauer daran gewöhnt hat, im Film nur die Teile zu sehen, die der Regisseur betonte. Die Regisseure, die diesem Kino verpflichtet waren, haben praktisch auf die Möglichkeiten des Films verzichtet.

Es gibt einen Raum, der den Raum der Leinwand ausmacht, aber der Raum, für den sich der Zuschauer interessiert, den er anzusehen gewöhnt ist, ist nur ein ganz kleiner Teil der Leinwand. Wenn sich der Zuschauer deshalb vor einem Filmbild befindet, das 'rein' ist, in dem nichts betont wird, weiß er nicht, wie er es sehen soll. Es ist eine tragische Situation für die Leute, die Filme machen, zu wissen, daß sie sich an ein Publikum von Analphabeten und Blinden wenden.

Es genügt, auf ein Festival zu gehen, Kritiken zu lesen oder mit den Leuten, die aus dem Kino kommen, zu reden, um zu verstehen, daß sie nichts gesehen haben (...)

Um an eure Frage anzuknüpfen: ich finde, daß eine gewisse Strömung im heutigen Film durch die Absicht gekennzeichnet ist, Ideen auszudrücken, Ideen zu filmen. Früher einmal filmte man Geschichten. Das ist aber nicht meine Vorstellung vom Film, und auch in den Filmen von Bertolucci, Godard oder Straub liegt dem Regisseur nichts daran, etwas zu erzählen. Interessant ist es, Ideen zu filmen. Wenn nun Godard in *Week-End* den Neger filmt, der einen Text von Carmichael zitiert, ist das noch leicht zu verstehen, Godard wählt das direkte Verfahren. Aber bei den Filmen von Straub, wo jeder Bildausschnitt den Zuschauer mit tausend Ideen überfällt,

bringt der Zuschauer nicht mehr die Voraussetzungen mit, um sie aufzunehmen. Auf der einen Seite steht also diese außerordentliche Möglichkeit der Synthese, die das Kino hat, auf der anderen die absolute Unfähigkeit des Zuschauers, und solange das so ist, müssen wir immer unsere Rechnung mit dem Zuschauer machen, müssen wir uns selbst beschränken, wir sind gezwungen, es zu tun.

Daher die Tragik, ein blindes Publikum zu haben und eine Kritik, die nichts versteht.

- Das Problem ist, daß es sehr wenige Regisseure gibt, die von Grund auf die Möglichkeit, den Bildausschnitt zu beherrschen, studiert haben. Außer Straub auf der einen und Eisenstein auf der anderen Seite, der kontinuierlich die Realität wieder-erfinden wollte, gibt es sehr wenige Regisseure, die das Kino in dieser Richtung, im Sinn der Unerschöpflichkeit des Bildes, reflektiert haben. (...) Wenn du dich nun grundsätzlich fragst, für wen du Filme machst, was antwortest du - mehr für dich selbst oder mehr für das Publikum?

Vor allem frage ich mich, wozu es nützt, Filme zu machen. Ich denke, daß es absolut unnütz ist. Ich mache Filme, weil ich nicht wüßte, was ich sonst machen sollte.

- Vielleicht nützt die Kunst individuell zum Leben, sie ist eine Form der Aktion, zu der wir fähig sind.

Davon bin ich überzeugt. Jeder dreht Filme vor allem für sich selbst. Aber da wir vom Nutzen der Kunst sprechen, muß ich noch einmal auf Brasilien zurückkommen. Als wir am Ende der Dreharbeiten von TROPICI nach Sao Paolo zurückkehrten, besuchten wir dort ein Museum, für mich das schönste Museum der Welt. Es ist sehr klein: ein einziger Raum und darin kleine ganz außerordentliche Bilder. Das Museum von Sao Paolo ist auf der ganzen Welt gerade deshalb berühmt, weil es wenige Bilder hat, die aber alle ungewöhnlich schön und wichtig sind. Und dann ist es nicht das übliche Museum, wo man stundenlang herumlaufen muß; man setzt sich hin, schaut sich um und sieht alles. Aber die Bilder sind absolut unnütz, da sie in Brasilien und für die Brasilianer und ihr Wohlbefinden keine Funktion haben, und das ist doch das entscheidende Kriterium. Wäre das Museum an jenem Tage abgebrannt, wäre mir diese Tatsache absolut irrelevant erschienen. Allein die Künstler von Sao Paolo wären wirklich traurig darüber gewesen, die im Innern des Museums eine Bar haben, wo sie sich alle Abende treffen. D.h., die Bar ist für das Leben der Stadt viel wichtiger als das Museum. Aber nachdem ich zwei Monate mitten in Nordosten verbracht hatte, fühlte ich die absolute Nutzlosigkeit jener Gegenstände, begriff ich, daß sie keinen Zweck erfüllen.

Heute glaube ich, daß Kunst einen Zweck vor allem für die Befreiung des Individuums hat, das sie herstellt. Das Kunstwerk kann für den Betrachter nur dann einen Nutzen haben, wenn er sich nicht so sehr um Verständnis bemüht, als vielmehr fähig ist, den ganzen schöpferischen Prozeß nachzuvollziehen und dabei den Befreiungsakt des Künstlers zu seinem eigenen zu machen. Dies ist eine große Lehre des Jazz. Der Jazz gefällt wenigen, weil die Leute denken, daß man ihn hören kann. Aber das ist absurd, der Jazz verlangt, daß man ihn lebt. Wenn man in einem Club ist und die Band spielt, dann ist man auch ein Musiker, nicht ein Zuhörer. Und die Jazzmusiker verachten mit Recht den, der nur zuhört. Wer nur zuhört, bleibt draußen, es ist so, also ob er gar nicht da wäre.

Um zu der Frage 'Für wen machst du Filme' zurückzukehren: zu sagen, bis gestern haben wir einen gewissen Typ von Kino gemacht, nun müssen wir wechseln, erscheint mir absurd. Nein, das Problem ist, sich zu entscheiden, ob man fortfahren soll, Filme zu machen oder ob man es aufgeben soll.

- Gibt es Filmregisseure, denen du dich besonders verbunden fühlst?

Es gibt Regisseure, die ich liebe und die ihr kennt, weil es die gleichen sind, die ihr auch liebt: Godard, Bresson, Rossellini, Straub etc. *Lola* von Demy gefällt mir sehr, diesen Film möchte ich selbst gemacht haben.

Die Diskussion über das italienische Kino ist sehr komplex. Wenn ich 'italienischer Film' höre, muß ich sofort an etwas Widerliches, Verabscheuungswürdiges denken. Klar, daß man Antonioni respek-

tiert, daß man weiß, es gibt wichtige Filme von Visconti, daß man *Umberto D.* bewundert, aber das alles ist noch nicht das italienische Kino. Das ist nämlich ein Nebeneinander von Mittelmäßigkeit, falschen Ehrgeiz und politischer Indifferenz. Es ist das Kino der Leute, die einen Mercedes fahren, und wenn sie sich entscheiden, einen Film zu machen, die Tram benutzen. In der Substanz ist der italienische Film ein Monument von Unehrenhaftigkeit und Rückständigkeit. Die einzigen, die wirklich zählen, sind Rossellini, er ist der einzige große italienische Filmemacher, und dann Pasolini und Bertolucci. Dann gibt es natürlich junge Regisseure wie die Brüder Taviani, die schöne Filme gemacht haben und auf einen großen Film hoffen lassen, und es gibt Pinzi, Brunatto, es gibt die Regisseure der 'Coop des unabhängigen Kinos', von denen wir viel zu lernen haben. Es gibt *Dillinger*, der für euch der schönste Film von Ferreri ist und für mich der erste von Ferreri, der ihn als einen außergewöhnlichen Filmemacher ausweist. Mich interessiert *Satellite* von Mario Schifano: wenn die italienischen Kritiker, die immer so sehr auf den Inhalt aus sind, in der Lage wären, ihn auch nur zum geringsten Teil zu verstehen, müßten sie im Delirium reden. Im übrigen ist das italienische Kino ein indifferentes Kino, Opas Kino, und d.h.: die Negation von Kino.

Wenn du von direkten Einflüssen auf TROPICI sprichst, möchte ich dazu sagen, daß der Film - abgesehen von Rossellini - sehr stark von *Prima della rivoluzione* beeinflusst ist. Aber das fällt vielleicht nicht so auf, weil der Einfluß sehr unter der Oberfläche verborgen ist. (...) Nehmt etwa die Sequenz am Fluß, die Sequenz in einer Einstellung, die euch gefällt: erinnert ihr euch an die Szene, als Enore in *Prima...* aus dem Wasser kommt, mit dem Zoom verfolgt wird und dann anfängt, mit Fabrizio zu reden? Es ist die gleiche Einstellung, nur daß ich sie da weitergeführt habe, wo sie Bernardo aufgab.

Die Musik des Quintetts Don Cherry / Gato Barbieri hat in TROPICI einen bestimmenden Einfluß. Diese Musik ist strukturell frei, die Themen überschneiden sich, verschwinden und kehren fünf Minuten später wieder, oder sie werden parallel geführt, doch die Phrasen sind immer melodisch, kantabel, gleichsam traditionell wie meine Einstellungen. Man könnte die Teile singend begleiten, was unmöglich ist bei anderen, stärker aufgelösten Formen des free jazz. Ich wollte im Film genauso vorgehen: versuchen, Einstellungen auf neue Art zu strukturieren, die eine Empfindung für Tradition spüren lassen. Deshalb verhält sich TROPICI zu den Filmen des 'underground' wie die Platten Don Cherrys sich zu den Platten des Quartetts von Steve Lacy mit Rava verhalten.

- Vielleicht ist man im italienischen Film dabei, ein Minimum an gemeinsamen Voraussetzungen zu finden, wenn nicht unter einem rein ästhetischen Gesichtspunkt, so doch im Sinne eines gewissen Bewußtseins vom Film der vergangenen Jahre. Man hat gelernt, daß es keine Mythen zu bewahren gibt (wie Visconti), es existiert keine Lektion des Neorealismus, höchstens eine von den Fehlern des Neorealismus.

Das ist evident. Die Tendenz geht dahin, ein ehrliches Kino zu machen. Das ist es, was die Filme und Autoren untereinander verbindet, von denen wir zuerst sprachen. Und ich denke an andere, die wir nicht namentlich genannt haben. Sicherlich an Bellocchio. Es ist diese Haltung, dem Kino gegenüber bewußt zu werden, die Bemühungen zu verstehen, was es sein kann, eine Anstrengung, die auf der Tatsache beruht, daß sie alle Fehler des Kinos der fünfziger Jahre verstanden haben. Nun ist vielleicht ein redliches Kino kein sehr großes Ergebnis, aber es erscheint mir als ein außerordentliches Ergebnis, wenn ich vergleiche, was man vorher gemacht hat. (...)

Cinema & Film, Jg. 3, No. 7/8, Winter/Frühjahr 1969, S. 6 ff.

herausgeber: internationalers forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: ekkhard pluta, ulrich gregor