

## VILARINHO DAS FURNAS

Land Portugal 1971  
Produktion Antonio Campos

Regie, Buch,  
Kamera Antonio Campos

Basierend auf Recherchen des Ethnologen Jorge Dias

Sprecher Quina Fernando Cruz  
Jorge Pereira Gloria

Ton Alexandre Concalves

Uraufführung Oktober 1971, Santarem

Format 16 mm schwarz-weiß

Länge 70 Minuten

### Inhalt

Das Dorf Vilarinho das Furnas in der nordostportugiesischen Provinz Trás-os-Montes, soll von seinen Bewohnern geräumt werden, weil es im Wasser eines geplanten Stausees verschwinden wird. Die Dorfbewohner rebellieren gegen diese administrative Maßnahme. Der in Cinéma-vérité-Technik von Antonio Campos gedrehte Film gibt eine Chronik der Vorgänge und liefert gleichzeitig Einblicke in die Sozialstruktur einer abgeschlossenen, von den portugiesischen Großstadtzentren an den Rand gedrängten Gesellschaft.

Antonio Campos verbrachte 18 Monate in Vilarinho und zeichnete ein ganzes Jahr lang das Leben dieser Dorfgemeinschaft auf. Es waren die letzten von der Dorfgemeinschaft verrichteten Arbeitsgänge (Saat, Milchproduktgewinnung, Viehzucht) und getroffenen Entscheidungen (die kollektiven Dorfratssitzungen).

Es ist die Beschreibung eines Dorfes und seiner Einwohner, das, wie viele andere Dörfer im portugiesischen Agrarsektor, infolge der kolonialen Kriegswirtschaft völlig brach liegt und dessen Wirtschaft kaum von Marktmechanismen berührt wird und daher für die staatliche Administration völlig unrentabel ist.

Diese Tatsache erleichtert auch die Planung eines Stausees, der die ganze Gegend überschwemmen soll.

Eine Baufirma aus Porto weigert sich, den Entschädigungsforderungen der Bevölkerung nachzukommen.

Campos zeigt das Zusammenspiel von Wirtschaft, Staat und Kirche gegen die Interessen einer Dorfgemeinschaft, die von Auflösung, Zersplitterung und Existenzentzug bedroht wird.

Produktionsmitteilung

### Die Lebensrealität des Volkes zeigen

Interview mit Antonio Campos von Jose Vieira Marques

Frage: Wie bist du zum Kino gekommen?

Campos: Ich bin 1922 in Leiria geboren. Schon als junger Mensch war ich vom Kino fasziniert, obwohl ich keine Möglichkeiten hatte, Filme zu sehen, da ich in großer Armut aufgewachsen

bin. Damals gab ich mich schon zufrieden, die Leute in die Kinos gehen zu sehen und die Plakate betrachten zu können. Was mich so anzog, war vielleicht etwas besonders Künstlerisches. Später, als ich das erste Geld verdiente, ein miserables Gehalt, kaufte ich mir sofort eine Kamera. So begann ich, Versuche zu machen und war voller Enthusiasmus. Parallel dazu hatte ich noch andere künstlerische Interessen, die ich aus gesellschaftlichen Gründen nicht vorantreiben konnte. Ich war Beamter im öffentlichen Dienst und wollte einen künstlerischen Kursus besuchen. Ich habe es noch geschafft, die Prüfung in bildender Kunst abzulegen, aber der weitere Besuch des Kurses selbst wurde vom Direktor verhindert, denn ich mußte schließlich arbeiten, um zu leben. So wurde mir dieses Vorhaben unmöglich gemacht. Übrigens sah es zu dieser Zeit noch sehr schlecht mit Stipendien aus. Darüber hinaus war ich auch nicht so ein Musterschüler, der Erfolg versprach, um in ihn zu investieren. So mußte ich also von meiner Idee Abstand nehmen. Ich habe aber das Kino nicht vergessen. Meine erste Arbeit war die Bearbeitung von *Der Schatz*, einer Kurzgeschichte von Loureiro Botar, einem Schriftsteller, der aus meiner Gegend stammt. Zu dieser Zeit hatte ich kaum Erfahrung. Ich wußte wenig vom Amateur-Kino. Deshalb schickte ich den *Schatz*, ein wenig ängstlich, sagen wir als Test, zum Festival von Carcassone nach Frankreich. Ich fuhr auch dorthin, weil ich mich umschauchen und orientieren wollte. Noch heute wundere ich mich über das, was vorfiel: Natürlich habe ich dort unvergleichlich bessere Filme gesehen, als meiner es war. Aber auf dem Festival kam er außergewöhnlich gut an. Sie sagten, zum erstenmal hätten sie Portugal gesehen, und zwar aus einer Perspektive, die diesmal nicht die Tänze von Nazareth seien. Ihnen hat der Film wirklich gut gefallen, und sie gaben mir den 'Preis der Hoffnung' und reihten den *Schatz* in die Abschlußprojektion des Festivals ein.

Frage: In welchem Jahr war das?

Campos: Das war 1958. Natürlich war ich sehr froh und sogar begeistert, als ich merkte, daß nicht nur das Kino auf mich eine Anziehungskraft ausübte, sondern daß ich mich auch durch das Kino artikulieren konnte.

Aber ich wollte eine Bestätigung. Ich wollte, daß die Leute sagten: "Ja, du kannst weiter machen!" Weil ich mich nicht selbst täuschen wollte, was ja sehr leicht ist, aber auch andere nicht täuschen wollte, was immer viel schwieriger ist. Aus diesem Grund versuchte ich im darauffolgenden Jahr, 1959, eine erneute Bearbeitung einer Kurzgeschichte, diesmal für Miguel Torga, und im 8mm-Format. Ich lud den Autor zu dem Film ein und er gefiel ihm. Um festzustellen, ob ich innerhalb eines Jahres Fortschritte gemacht hatte, schickte ich diesen Film auch nach Carcassone, und ich bekam wieder einen Preis.

Frage: Nach zwei Spielfilmen: wie erklärst du deinen eigenen Weg hin zum Dokumentarfilm?

Campos: Ich bekam die Möglichkeit, in Algarve einen Film über das Leben der Thunfischer, mit dem Namen *Almadraba Atuneira* zu drehen. Dies war der erste Film, dessen Thema mich sehr beeindruckt hat, d.h. das Leben der Menschen und ihre Schwierigkeiten. So nahm meine Begeisterung für Filme mit sozialem Inhalt zu, weil ich in die Schwierigkeiten, in die Bedürfnisse und in die Gedankengänge der Menschen eindringen mußte. Die Zeit zwischen März und Oktober verbrachte ich am Ort der Aufnahmen mit dem Ziel, ein vollständiges Bild über das ganze Leben der Fischer, angefangen von ihrer Ankunft auf der Insel, zu haben. Auch dieser Film kam sehr gut an, und heute noch, wenn ich ihn zusammen mit VILARINHO DAS FURNAS vorführe, begeistert er die Zuschauer, obwohl er ohne Ton ist. Ich weiß nicht, bis wohin ich gehen

kann oder gehen will. In Bezug auf das Kino, das ich machen will, bin ich noch unschlüssig. Sicher ist aber, daß mich die Realisierung von *Almadraba Atuneira* sehr befriedigt hat.  
(...)

Ich habe bis heute stets nach Themen gesucht, die mich wirklich begeisterten. (...)

1968 wollte ich etwas machen, was ich 'Collage' genannt habe, eine Andeutung der großen Überschwemmungen dieses Jahres.

*Frage:* Und da war die Möglichkeit für VILARINHO DAS FURNAS gegeben ...

*Campos:* Als ich eine Nachricht von Paulo Rocha bekam, der mir von einer Dorfgemeinschaft erzählte, die durch einen Talsperrenbau überschwemmt werden sollte, bin ich sofort aufgebrochen. Als ich dort ankam, wurde ich sehr enttäuscht. Ich dachte, ich würde Kommuneleben nur so von den Wänden herunterfließen oder aus den Fenstern hängen sehen. Das ist diese Begeisterung, die uns dahin führt, die Dinge an einem Ort sehen zu wollen, wo sie letztlich doch nicht sind. Heute begreife ich das.

*Frage:* So war also der Kontakt mit dem Ort sehr schwierig?

*Campos:* Als ich ankam, wollte ich ein Gespräch mit jenem Mann aufnehmen, der mir später die Genehmigung für die Verfilmung der Abendmahlsszene, die in dem Film vorkommt, erteilen sollte. Als ich anfang, mit ihm zu sprechen, tat ich es mit einem Ansatz, der auf Tatsachen beruhte. Ich sagte: "Ich kenne einen Doktor, der hier Land besitzt und ich wollte gerne wissen ..." Aber er ließ mich nicht zu Ende sprechen, und mit einem abweisenden Ton sagte er mir nur: "Nein, hier ist kein Doktor, der Land besitzt." Am liebsten wäre ich sofort in ein Loch gekrochen. Ich konnte schon nichts mehr artikulieren, verabschiedete mich und ging. Ich war sehr entmutigt. Aber da es in den Filmen immer einen Mann gibt, der gerne berichtet, war es in unserem Fall Onkel Manuel da Silva, der die Sache klärt und die ganze Geschichte des gesamten Kommunelebens und der verschiedenen Ereignisse ein wenig entschleierte hat. Dieses Gespräch hat mich wieder ein wenig bestärkt.

Wie in den anderen Filmen brach ich nach Vilarinho das Furnas auf, um dort 18 Monate zu verbringen. Ich besaß nichts weiter als mein kleines Gehalt und ein halbes Dutzend Filmspulen. Und so entstand VILARINHO DAS FURNAS.

*Frage:* Bevor wir weiter über VILARINHO DAS FURNAS sprechen, wollte ich noch feststellen, daß du nach einer anfänglichen Periode des Spielfilms in deinen darauffolgenden Filmen die Notwendigkeit verspürtest, einen langen Kontakt mit der Realität zu haben: zwischen März und Oktober unter den Fischern wegen der Dreharbeiten von *Almadraba Atuneira*; 18 Monate in Vilarinho das Furnas. Da für viele Leute das Kino so etwas wie ein nüchternes Auge ist, das die Realität beobachtet und registriert, frage ich dich, weshalb du so lange Zeit an den Drehorten unter den Leuten verbringst. Mit anderen Worten, was ist für dich das Kino?

*Campos:* Mich interessieren hauptsächlich die Probleme von Personen. Ich möchte gern anderen Menschen etwas vermitteln, und die beste Weise, dies zu tun, ist für mich der Film. Ich möchte mich mit den Problemen von Personen, von bestimmten Gemeinden, bestimmten Gesellschaften beschäftigen, Problemen, die mich faszinieren oder mich stören, und sie anderen Personen vorstellen, vermittelt durch mich selbst und durch den Film. Die Probleme sollten den anderen in Form von Fragen oder Lösungen vorgestellt werden. Vor allem kommt es darauf an, sie den anderen zugänglich zu machen.  
(...)

*Frage:* Du sprachst vom 'cinéma direct'. Da du 18 Monate in Vilarinho das Furnas verbracht hast, ist es natürlich, daß du eine bestimmte Auswahl unter den Dingen und den Menschen getroffen hast, die du filmen wolltest, auch was die Beziehungen zu Manuel da Silva angeht. Ist es vorgekommen, daß du der Versuchung nachgegeben hast, einige der früher entdeckten Situationen zu rekonstruieren, oder hast du die Dinge nur in dem Au-

genblick aufgenommen, in dem sie sich ereigneten?

*Campos:* Nein. Dort gibt es keine Rekonstruktion, weil die Leute eine Inszenierung nicht zuließen. Ich habe mich darauf beschränkt, die Kamera immer bei allen Ereignissen dabei zu haben, weil ich wußte, daß jedes Geschehen das letzte in der Geschichte von Vilarinho das Furnas sein würde: die letzte Prozession, die letzte Mai-Ernte. Die Kamera registrierte also während der 18 Monate die letzten Arbeitsgänge. Ich beschränkte mich auch auf die Vorbereitung der einzelnen Dinge, so zum Beispiel den Standort der Kamera, wodurch ich schließlich eine bestimmte filmische Sprache entwickelte. Das gefilmte Thema war das, was sich da vorn abspielte.

*Frage:* Das, was ich als den Willen zu einer bestimmten Behandlung durch die Kamera bezeichnen würde, hat mich sehr beeindruckt. Ich gebe einige Beispiele: Die Totale vom Publikum, das mit dem Priester über die Frage der Heiligenbilder diskutiert, und den ganzen Film über die Art, wie die Kamera die Häuser abtastet, die verschwinden werden. Die Kamera zeichnet schon den Weg für die später dort vorzufindende Leere vor. Einen guten Eindruck machte auch die hervorragende Beleuchtungstechnik. Um diese Ergebnisse erzielen zu können, wie sah das Verhältnis zu dem Team aus, mit dem du gearbeitet hast?

*Campos:* Solch ein Team hat es gar nicht gegeben. Ich war ganz alleine. Sowohl am Anfang als auch 11 Monate später konnte ich mir immer noch keine Antwort auf die Frage geben, wie ich die Spesen zahlen würde. Aus diesem einfachen Grunde konnte ich mir auch keinen Tontechniker oder Kameramann leisten, aus der Befürchtung, sie nicht bezahlen zu können. Ich mußte alle Probleme selbst lösen. Das ist in meinem Bestreben, Filme zu drehen, übrigens immer eine Konstante gewesen. Den Versuch, mit einem Kameramann zu drehen, habe ich noch nicht gemacht. Ich weiß nicht, ob es anderen Filmemachern auch so geht, aber für mich hat die Tatsache, daß ich selbst drehe, eine große Bedeutung. Ich kann mich nicht an der Seite des Kameramanns, während der Aufnahmen zu VILARINHO DAS FURNAS vorstellen, und zu ihm sagen: "Mach diesen Ausschnitt oder nimm das auf, etc."

*Frage:* Aber in Bezug auf den Ton hast du doch eine Hilfe gehabt?

*Campos:* Ja. Ein Mitglied der Familie, die mich betreute, half mir und folgte meinen Instruktionen für die Tonaufnahmen.

*Frage:* Du fühlst dich vor allem von dem bewegt, was du sagen willst und weniger von der Weise, wie du es sagen wirst ...

*Campos:* Ja, genau das ist es. Die Art und Weise, wie ich es tun werde, kann variieren, das ist für mich nicht so interessant. Du könntest mir jetzt z.B. sagen: "Es gibt ein Problem oder es gibt eine bestimmte außergewöhnliche Gesellschaft" hier oder dort. Ich bin in der Lage, sofort dahin aufzubrechen, und wenn das Phänomen mich anspricht, greife ich sofort zur Kamera und fange an zu filmen. Danach studiere ich das Problem und die Form, es zu präsentieren. Damit will ich nicht sagen, das alles so gemacht werden kann, aber wenn es sich um 'cinéma direct' handelt, kann es durchaus keine Vorbereitung geben. So wie ein Schriftsteller durch das Buch oder wie ein Maler durch das Bild mitteilt, so vermitteln wir den Menschen die Probleme durch das Kino. Der Grad der Kreativität hängt immer von dem Thema, dem Moment und der Inspiration ab.

Verließ ich einmal die Kamera, verlor ich den Kontakt. Ich weiß nicht, ob ich das noch einmal tun werde, denn ich wurde deshalb schon einmal kritisiert. Einen Dokumentarfilm zu drehen, bedeutet nicht, einen Film mit einem bestimmten Ablauf zu drehen. Dort gibt es viel mehr Freiheit, denn der Standort der Kamera und bestimmte Perspektiven können geplant werden. Bei mir steht der Standort der Kamera immer im Verhältnis zur momentanen Inspiration. Im übrigen sind das Probleme, die für mich nicht sehr wichtig sind, denn bisher habe ich keine schlechten Erfahrungen gemacht.

*Frage:* Glaubst du nicht, daß die typische Arbeit mit dem direkten Kino als eine Art Psychodrama, als ein Test oder als Katalysator der Problematik der Menschen funktioniert haben kann? Hat dei-

ne Anwesenheit unter den Leuten die Situationen geklärt und den Leuten ein bißchen mehr über sich selbst vermittelt?

*Campos:* Nein. Im übrigen haben sie niemals meine Anwesenheit akzeptiert. Es war eine ziemlich abgelegene, geschlossene Ortschaft, in der jeder in seiner eigenen Welt lebt. Bis vor kurzem hatten sie nicht einmal Straßen. Fremde kamen bis auf das Land und wußten dann nicht mehr, was vor ihnen lag, denn um nach Vilarinho zu kommen, mußte man noch ein bißchen laufen. Dort im Tal des Rio Homem lebten die Leute von Vilarinho ruhig vor sich hin. Da sie naturkontemplativ sind, mit ihrer Religion und ihrem Aberglauben, nehme ich stark an, daß sie im letzten Existenzjahr der Ortschaft dort niemand mit einer Kamera in der Hand als Zeuge benötigten. Das entspricht ihrer Wesensart. Mit dem gravierenden Faktor, daß sie im letzten Jahr einen konstanten stillen Krieg mit dem Bauunternehmen der Talsperre, das sie entschädigen sollte, führten. Dies allein schon schuf eine furchtbare und fieberhafte Atmosphäre. Es ist schwer vorstellbar, daß sie meine Anwesenheit dort verstehen konnten. Es waren Menschen, die von einer schweren, bescheidenen und konzentrierten Wirtschaft lebten. Sie besaßen keine Hasen, weil sie keine guten Ergebnisse erzielten; Äpfel bauten sie nicht an, weil sie weder Insektenvertilgungsmittel hatten, noch jemanden, der sie kaufen konnte. Sie verstanden nicht, wenn ich ihnen sagte, daß ich kein Gehalt hatte und diese Art von Kino machte, um den Leuten so eine Ortschaft zu zeigen, die den meisten unbekannt war. Als ich ihnen sagte, daß eine Filmspule ohne Entwicklung schon alleine 300 Escudos kostete, konnten sie nicht begreifen, daß ich das alles ohne Entgelt oder ohne die Finanzierung einer Gesellschaft tat. Die Neugierde, die unter den Leuten wegen dieser Sachen entstand, führte sie dazu, mich für einen Spion zu halten. Wenn ich in die Ortschaft ohne meine Kamera hineinkam, konnte ich mich unbekümmert bewegen, ich aß von dem Brot, ich trank von dem 'amerikanischen' Wein, es gab also überhaupt kein Problem. Man unterhielt sich. Tauchte ich aber mit der Kamera auf, öffneten sie nicht einmal die Türen. Sie grüßten zwar wie üblich 'Guten Morgen', 'Guten Tag', schienen aber gar nicht in meine Nähe kommen zu wollen.

Ich durfte nie ihre kollektiven Sitzungen, die 'Juntas' besuchen. Sie kehrten mir immer den Rücken. Wenn sie sagten, es wird um 5 Uhr nachmittags sein, so hatte die Sitzung schon morgens stattgefunden und umgekehrt. Wenn es mir also möglich war, habe ich gefilmt, immer unter den schlechtesten Voraussetzungen für Bild und Ton. In der letzten Sitzung mit dem Gemeindepfarrer, einer Szene, die im Film zu sehen und tatsächlich sehr wichtig war, verboten sie mir die Tonaufnahme. Einer von der kleinen Gruppe, mit dem ich mich am besten verstand, sagte mir: "Wenn die Leute ein Tonbandgerät sehen, werden sie scheu, aber hier müssen sie jetzt alles sagen." Für mich war das Problem aber, daß ich einen sehr wichtigen Teil für den Film verlor. Da ich das Dorf sehr gut kannte, habe ich mich einige Zeit lang umgeschaut und mich dann in einem Kuhstall versteckt. Da habe ich vier Stunden verbracht, mit dem Tonbandgerät in der Hand und bis zu den Knien im Kuhmist. Hätten sie mich dort überrascht, wäre ich zwar nicht geschlagen worden, aber man hätte mich sicherlich aus dem Ort verjagt. VILARINHO DAS FURNAS ist immer in einem Klima der Auseinandersetzung mit den Einwohnern und den eigenen materiellen Bedingungen gedreht worden. Wenn mir also gesagt wird, daß der Film interessant ist, überlege ich, wie das möglich war, daß es mir, obwohl ich allein war und kein Geld hatte und der feindseligen Einwohnerschaft ausgeliefert war, trotzdem noch gelang, einen Film von einigen Werten zu drehen.

*Frage:* Die Gründe für die ablehnende Haltung der Leute lagen wohl in ihrer wirtschaftlichen Lage und in den Problemen, die die Arbeit in einer gewaltvollen und durch raue Überlebensbedingungen gekennzeichneten Umwelt aufwarf. Derartige Bedingungen dokumentiert der Film. Auf der anderen Seite aber vollzieht die Kamera den Rhythmus der Personen nach, immer nach bestimmten Interessen suchend, wobei schließlich eine 'liebliche' Behandlung jener realen Brutalität herauskommt. Ist dieser Widerspruch zwischen der Natur dessen, was uns vorgestellt wird und

der Form, wie es uns vermittelt wird, von deiner Seite bewußt so gestaltet worden?

*Campos:* Ich wollte den Zuschauern das Maximum an Kenntnissen, die ich in der Ortschaft erfahren habe, vermitteln. Es ist klar, wenn die Leute mir die Türen ihrer Häuser geöffnet hätten, so hätte ich einen ganz anderen Film machen können. Ich mußte mich also hauptsächlich auf das Äußerliche stützen. In all jenen Situationen wurde mir Freiheit zugestanden, und ich tat alles, um den Ort bekanntzumachen. Als ich dorthin aufbrach, hatte ich übrigens überhaupt nichts geplant. Mir war nur bekannt, was Leute, die dort gewesen waren, mir gesagt hatten. Ich kannte auch nur ein Buch von Professor Jorge Dias, das schon um 20 oder 30 Jahre überholt ist. Am Drehort selbst also wurde der Film den Hinweisen entsprechend gestaltet ...

*Frage:* Man kann also behaupten, daß das in sich geschlossene Zusammenleben der Ortsbewohner dir eine Filmstruktur aufzwang, die sehr beschreibend wirkt. Der Film ist sozusagen eine Art Brücke, die zwischen dir und den Ortsbewohnern geschlagen wurde. Wenn ich mich nicht irre, läßt du Herrn Manuel Hanibal dreimal auftauchen ...

*Campos:* Nun Manuel wird dreimal gezeigt, wenn er Ereignisse schildert, die einer Erklärung bedürfen. Tatsächlich war er für mich ein Schlüssel für den Zugang zu jenen Leuten. Aus verschiedenen Gründen: Wäre er nicht gewesen, hätte niemand so frei und so detailliert erzählt. Und außerdem, weil er alles mit so vielen Einzelheiten und sehr reichen Worten erzählte, so daß ich die Vermutung hatte, und ich sagte ihm das sogar, ob denn da nicht auch ein bißchen Phantasie wäre. Er hatte auch eine sehr kuriose Art an sich. Auf seine Weise machte er philosophische Anmerkungen zu den Ereignissen, die einen wirklich beeindrucken. So befürchtete ich also in einem bestimmten Moment, daß ich nicht ganz korrekte Informationen vermitteln würde.

*Frage:* Was nicht so erscheint, wie die Bilder auch bestätigen.

*Campos:* Sicherlich. Die Aufnahmen mit Herrn Hanibal wurden einige Male vor und einige Male nach der Filmaufnahme eines von ihm geschilderten Ereignisses gemacht.

Ich erinnere mich, daß die Filmaufnahme, die wir nach der Tonaufnahme gemacht haben, später Punkt für Punkt seine Beschreibungen bestätigte. Bei der ersten Filmvorführung in Porto habe ich mich für seine korrekte Wahrheitswiedergabe und Mitarbeit öffentlich bedankt. (Viele von den Einwohnern von Vilarinho das Furnas waren bei dieser Vorstellung anwesend, ich hatte sie dazu eingeladen). Man muß nicht hinzufügen, daß seine Mitarbeit nicht sehr leicht war, seine Sprache sehr wechselhaft und seine Erzählung sehr schwierig war, weil ihm die Zähne fehlten. Darüber hinaus sprach er, ohne sich groß zu kümmern, mal kratzte er sich, mal schrie er dem Mädchen zu: "Halte doch mal still mit den Kuhglocken", schließlich war es nicht gerade eine Laboraufnahme, bei einem Mikrophon für 50 000 Contos und 50 cm Abstand.

*Frage:* Dies alles läßt mich vermuten, daß du mit diesem Film in die Polemik eingreifst, die dialektischerweise heute Kritiker und Cinéasten in zwei Lager teilt: Soll man für die Realisierung des direkten Kinos mit einer vorgefertigten Analyse aufbrechen oder nicht? Nach allem, was du gesagt hast und was man in VILARINHO DAS FURNAS sieht, glaube ich, daß du vorgefertigte Schemata ablehnt.

*Campos:* Ich glaube, ja. Die Ideologie ist der Suche der Auswahl der Themen und ihrer Darstellungsweise immanent. Ich glaube, daß niemand an der Existenz bestimmter Aspekte des sozialen Lebens zweifelt, das uns umgibt. Ich hatte also bestimmte Interessen, als ich VILARINHO DAS FURNAS oder *Almadra de Atuneira* machte. Ich kann aber nicht garantieren, daß ich, wenn ich morgen andere Filme mache, dasselbe System anwenden werde. Der Prozeß, den ich für diesen Film ausgewählt hatte, erlaubte mir, jenes Problem mit Erfolg zu behandeln und es aus dem Tal des Homen Stromes nach oben zu bringen.

*Frage:* Glaubst du, daß es im portugiesischen Kino auch andere Regisseure gibt, die dieselben Methoden angewandt haben wie du?

*Campos:* Sicherlich. Denn es ist natürlich, daß ich nicht der Einzige bin, der diesen Weg geht. Es ist möglich, daß es ähnliche Filme gibt, die die Leute aber zuhause aufbewahren. Aber von dem Standpunkt des Gewinns her sind das keine kommerzialisierbaren Filme. An dieser Art von Filmen haben die großen Gesellschaften wenig Interesse. Wir alle wissen, daß jemand, der Geld hat, um es im Kino, im Film oder anderen Dingen zu investieren, in erster Linie am Gewinn interessiert ist. Obwohl ich vorher einen Antrag stellte, gab mir die Gulbenkian-Stiftung, nachdem der Film fertiggestellt war, nur die Hälfte des verbrauchten Geldes. Und dabei hatte der Film den Verantwortlichen noch gefallen. Ich muß gestehen, daß ich, selbst um dies Geld zu bekommen, sehr insistieren mußte. Das Hauptproblem war damals die Tilgung der Schulden, die inzwischen entstanden waren. Ich muß also am Schluß noch sagen, daß es sehr schwer ist, Geld für einen Film wie VILARINHO DAS FURNAS zu bekommen.

*Frage:* Noch eine letzte Frage. Du machst ein ethnografisches Kino, das die Bräuche der Menschen und ihre Lebensweise überraschen wird.

*Campos:* Es ist eine sehr wichtige Angelegenheit, die Realität unseres Volkes zu vermitteln. Im Gegensatz zu den Spielfilmen, die die Dinge so schön vorbereitet darstellen, geht es hier um Bräuche und Sitten, die für sich selbst sprechen. Und die Leute können sich nicht einfach Urlaub nehmen, um diese Dinge zu entdecken. Ich hätte großes Interesse, den Zuschauern die Lebensrealität der Fischer, der Bauern und eine Reihe von Tatsachen zu vermitteln. Wie oft wohnen wir in einem Haus und kennen nicht einmal unsere Nachbarn. Sicherlich müssen die Filmthemen wirklich wesentlich sein. Einige dieser Filme könnten Bestandteile der Filmothek im Museum der portugiesischen Menschen sein. Ein Film wie VILARINHO DAS FURNAS ist schon ein Anfang. Ich würde aber gerne viel mehr Dokumente dieser Art sammeln. Sicherlich handelt es sich um ein Filmgenre, das sehr schwer ankommt, ohne jegliche 'Kompensationen' für das Publikum. Die einzige Befriedigung für den Autor ist die, daß er den Leuten etwas Wichtiges gezeigt hat und sie es verstanden haben. Aber das reicht nicht aus zum Leben. Ein Cinéast muß wie ein Schriftsteller, ein Elektriker oder ein Tischler von seiner Arbeit leben können. Was die Realisierungsbedingungen betrifft, glaube ich daher, daß diese Art von Kino nur bei einer Finanzierung durch eine Gesellschaft oder durch den Staat möglich ist. (Die Filme, die wir auf diesem Festival gesehen haben und die von dem Staatssekretariat für Industrie und Landwirtschaft geschickt wurden, sind von Angestellten derselben offiziellen Organe gemacht worden. Da gibt es also keine Probleme des Überlebens).

*Frage:* Den Hinweis, den du gerade auf diese didaktischen Filme gibst, die hier vorgeführt worden sind, erinnert mich daran, daß dein Film so etwas wie eine zusätzliche Information im Vergleich zu diesen Filmen ist. Müßten die wirtschaftlichen und sozialen Forderungen, die von diesem Film gestellt werden, nicht durch andere Filme erweitert werden? Müßten diese Filme die soziale Gruppe nicht besser kennenlernen helfen, an die sie sich richten?

*Campos:* Einverstanden. Wenn man so viele technische Filme gesehen hat, gewinnt man den Eindruck, daß so eine Landschaft etwas sehr Schönes ist, so eine außergewöhnliche Sache; überall Traktoren, ausgedehnte Felder, etwas sehr Unkompliziertes. Dann aber wurde VILARINHO DAS FURNAS vorgeführt, und man sah die Leiden dieser Menschen. Man sah die unmechanisierte Landwirtschaft, die Harke, den alten Pflug und tatsächlich gab es einen Kontrast, den ich als kurios empfand ...

Auszüge aus einem Interview, das anläßlich der ersten Woche des Landwirtschaftsfilms in Santarem im Oktober 1971 geführt wurde, vollständig abgedruckt in : Cultura Zero III, Lissabon, März 1973

## Antonio Campos

Geboren 1922 in Leiria als Sohn einer armen Familie. Kaufte sich eine 8mm-Kamera, mit der er 1958 und 1959 zwei Spielfilme drehte, *O Tesouro (Der Schatz)*, sowie einen Film nach einer Erzählung von Miguel Torga. Beide wurden auf dem Festival von Carcassonne (Frankreich) preisgekrönt.

- 1960 Dokumentarfilm *Almadra Atuneira* (über den Thunfischfang)
- 1961 Studienaufenthalt in London. Spielfilmprojekt *Invencao do Amor*. Danach ungefähr dreißig Filme über Themen der bildenden Kunst für die Stiftung Gulbenkian.
- 1968 *Collage* (Kurzfilm)
- 1969 VILARINHO DAS FURNAS, beendet 1971
- 1974 *Rio de Onor*

übersetzungen aus dem portugiesischen: federico füllgraf  
herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30