

# 6. internationales forum des jungen films

berlin  
27.6. - 4.7.  
1976

25

## KAUAPISHIT MIAM KUAKATSHEU ETENTAKUESS

### CARCAJOU ET LE PERIL BLANC (Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec)

Carcajou und die weiße Gefahr

(Chronik der Indianer des Nordostens von Québec)

Land Kanada (Québec) 1974 - 76  
Produktion Les Ateliers Audiovisuels du Québec/  
Radio Kanada

Regie Arthur Lamothe  
Mitarbeit bei  
der Regie Rémy Savard  
Buch Arthur Lamothe, Rémy Savard

Kamera Roger Moride  
Guy Borremans  
Musik Jean Sauvageau  
Schnitt Nicole Rodrigue, Francine Saia  
Ton Serge Beauchemin, Hugues Mignault

Darsteller Die Montagnais-Indianer der Nordküste  
des St. Lorenz-Stroms

Uraufführung  
**Mistashipu** 8. Juni 1974, Montreal  
**Ntesi nana shepen,  
Teil I** 3. Mai 1975, Montreal  
**Teil II  
(erweiterte Fassung)** 2. Juli 1976, Internationales Forum  
des jungen Films, Berlin

Format 16 mm Farbe

Bisher realisierte Teile der Serie

**Mistashipu** (La grande rivière)  
(Der große Fluß) 79 Minuten  
Drehort: Zwischen Sept-Iles und Schefferville

**Ntesi nana shepen** (On disait que c'était notre terre)  
(Es hieß, es sei unser Land)

Drehort: Sept-Iles

Teil I	63 Minuten
Teil II	85 Minuten
Teil III	55 Minuten
Teil IV	55 Minuten

**Pakuashipu** (La rivière sèche)  
(Der trockene Fluß) 55 Minuten  
Drehort: Saint-Augustin

In Arbeit bzw. geplant sind folgende weitere Teile:

**Bersimis-Manic** (Le barrage des castors)  
(Der Damm der Biber) 180 Minuten  
Drehort: Bersimis

**Kweste Tshe Shamet** (Le territoire des âmes)  
(Das Territorium der Seelen)

**Ayashew** (Les tentes et les maisons)  
(Die Zelte und die Häuser) 120 Minuten  
Drehort: Saint-Augustin

**Innu asi** (Terre de l'homme)  
(Erde des Menschen) 6 Stunden, aufgeteilt  
in mehrere Teile

Drehort: Schefferville

**Kueshte tshe shke met** (L'autre monde)  
(Die andere Welt) 120 Minuten  
Drehort: La Romaine

**Ntesi nana shepen** hat auch den Untertitel  
**Etranger dans son propre pays** (Fremde im eigenen Land)  
erhalten.

Arthur Lamothe wurde für die bisher realisierten Teile von  
**CARCAJOU** am 24. November 1975 mit dem *Prix de la critique  
québécoise* ausgezeichnet.

Im Hauptprogramm des 6. Internationalen Forums des Jungen  
Films 1976 zeigen wir **NTESI NANA SHEPEN** Teil I und II;  
in Nebenveranstaltungen die übrigen bisher existierenden Teile:  
**MISTASHIPU**, **NTESI NANA SHEPEN** Teil III und IV sowie  
**PAKUASHIPU**.

### Inhalt

**CARCAJOU ET LE PERIL BLANC** versteht sich als ein großes  
Fresko aus dem Leben der 'Amerindianer' der Nordküste von  
Québec und besonders der Montagnais-Indianer.

**CARCAJOU ET LE PERIL BLANC** ist (bis jetzt) eine Serie von  
6 Episoden. **MISTASHIPU** (der große Fluß) bildet eine Art Ein-  
leitung in die besondere Welt der Montagnais-Indianer. **Innu asi**  
(Die Erde des Menschen) handelt vom Reservat, von der Schule,  
von der Polizei, vom Gericht und vom Rentier. **NTESI NANA  
SHEPEN** (Es hieß, es sei unser Land) 1. - 4. Teil, machten den  
Zuschauer mit den entfremdeten Lebensbedingungen der besitz-  
losen Amerindianer vertraut. **Bersimis-Manic** (Der Damm der Biber),  
**Kweste tshe shamet** (Das Territorium der Seelen) und **Ayashew**  
(Die Zelte und die Häuser) behandeln das traditionelle Leben der  
Amerindianer. **PAKUASHIPU** (Der trockene Fluß) zieht die Schluß-  
folgerungen aus den vorangegangenen Episoden.

Arthur Lamothe hat in **CARCAJOU** versucht, ein Bild von der  
Kultur der Montagnais-Indianer zu entwerfen, das nicht theore-

tisch und abstrakt, sondern umfassend sein sollte, und zwar ausgehend von konkreten Verhaltensformen. Der Film vermittelt ein Verständnis für die materiellen Probleme der Indianer, aber auch für ihre Mythologie, ihre Sprache, ihre Auffassung vom Menschen, von der Zeit und vom Raum.

(Cinema Canada)

## Interview mit Arthur Lamothe

Von Léo Bonneville

**Léo Bonneville:** Welche Position haben Sie, Arthur Lamothe, im Québec-Film?

**Arthur Lamothe:** Zunächst bemängle ich das Etikett 'Québec-Film'. Wirklich, dieses 'Québec-Film' ist ein trügerisches Etikett, das man jedem bei uns gemachten Film anhängt. (...) Aber was man früher Québec-Film nannte, das waren Filme, die nicht nach der unmittelbaren Rentabilität schielten, d.h. nach dem Maximalprofit der Investitionen. Sie waren auf etwas ganz anderes aus. (...) Der Québec-Film war in der ganzen Welt für seine Redlichkeit bekannt. Das war eine Sache der Ethik.

**Bonneville:** Wer waren die markanten Gestalten dieser ja nicht so fernem Epoche?

**Lamothe:** Wir waren einige: Gilles Groulx, Gilles Carle, Michel Brault, Claude Jutra. Es sind dieselben, die mich bei *Bucherons de la Manouane* (Holzfäller von Manouane) unterstützten. Denn das war ein ebenso harter Kampf wie der, den ich jetzt um meine Filme über die Indianer führe. Sogar im 'Office national du film' hat man sich auf kommerzielle Rentabilität ausgerichtet. Damit hat man den Film tot gemacht. Er ist direkt im Kapitalismus aufgegangen. Man kann in einem kapitalistischen Universum keine sozialistische Oase errichten. Kapitalismus, das ist vieles, aber letztendes ist er auch eine Geisteskrankheit. Sein Leben damit zubringen, seinen Profit zu 'maximalisieren', das kommt einer Philosophie gleich. Und das ergibt Werke, die ebenso geisteskrank sind. Fatalerweise. Man will um jeden Preis das Publikum verführen. Da macht man *Tout feu, tout femme*, und die Regierung finanziert das. Man könnte noch viele Filme aufzählen. Das endet dann bei *Mustang*.

**Bonneville:** Was haben Sie in den vergangenen Jahren gemacht?

**Lamothe:** Zunächst habe ich versucht zu leben. Dann, eigene Produktionsmittel zu erwerben. Ich lege, wie ein Handwerker, Wert darauf, Produktionsmittel zu besitzen. Dann habe ich viele Lehrfilme für das Unterrichtsministerium Québec gemacht. Zwischendurch habe ich gemacht: *Le mépris n'aura qu'un temps* (Die Verachtung ist nicht von Dauer). Weiter habe ich Filme für die C.S.N. und die C.E.Q. gemacht. (...) Ich habe viel Arbeit auf ein Szenarium über Louis Riel verwandt. Aber ich will diesen Film nur auf meine Art machen. Ich bin entschlossen, mich damit nicht auf eine mir aufgezwungene Ebene zu begeben.

**Bonneville:** Wie meinen Sie das: auf Ihre Art?

**Lamothe:** Nach meinem Verständnis der Sache. Ohne Zwang von außen. Ohne das Hauptgewicht auf die unmittelbare Rentabilität zu setzen, ohne mich nach Rezepten zu richten, die irgendein Produzent mir vorschreibt, denn die Produzenten fallen regelmäßig auf die Schnauze. Wenn man zu sehr dem Geld nachrennt, produziert man notwendig finanzielle Fiascos und filmische Fiascos oben drein.

**Bonneville:** Sie haben zuletzt eine Reihe von Filmen über die Indianer gemacht. Wie sind Sie darauf gekommen?

**Lamothe:** Das ist eine sehr alte Idee. Noch bevor ich zum Film kam. In meinem ersten Film *Holzfäller ...* gab es bereits Indianer. Das geht auf die Zeit zurück, als ich selbst Holzfäller war. 1953, als ich nach Kanada kam, ging ich nach Abitibi, Holz fällen. Auf dem Holzplatz lebten die Indianer in Zelten. Da habe ich mir gesagt: Ich muß einen Film über die Holzfäller machen. Aber damals dachte ich nicht wirklich daran, Filme zu machen. Es war nur so eine Idee. Ich dachte eher daran, aufzuschreiben, was sich vor meinen Augen vollzog. Immerhin aber sagte ich mir: das muß man zeigen. Darum habe ich, als mir zum erstenmal die Möglichkeit zu filmen geboten wurde, einen Film über ein Holzfällerlager gemacht. Ich fand bei den India-

ner, die um mich lebten, sehr viel Würde. Das Bild, das man von den Indianern hatte, war dagegen sehr ungünstig. In der Gegend von Val d'Or sofften sie, und oft prostituierten sich ihre Frauen. Ich stellte fest, daß die Indianer, wenn sie auf ihrem Boden, unter sich waren, große Würde besaßen. Ich sagte mir, sie müßten eine große Zivilisation, eine bestimmte Idee vom Menschen haben, damit die Dinge sich so vollziehen konnten, so daß sie nicht völlig angepaßt und verdorben waren.

**Bonneville:** Sie waren damals dem 'Office national du film' beigetreten?

**Lamothe:** Ich habe dem 'Office national du film' vorgeschlagen, mich für drei Wintermonate zu den Rundkopfindianern gehen zu lassen. Man hat mir geantwortet, das lohne die Mühe nicht. Übrigens bin ich, nachdem die *Holzfäller ...* beendet waren, auf die Listen gesetzt worden. Sie müssen wissen, *Holzfäller ...* wurde fünfmal zensuriert. Da war ich gefangen. Aber im Innern litt ich enorm darunter. Ich wollte mit einem Kameramann zu den 'Têtes de boules' gehen. Dort gab es keine Häuser. Die Indianer waren Nomaden. Sie lebten in Zelten. Sie hatten keine skidoos. Sie stellten Fallen. Zeitweise kreppten sie vor Hunger. Zudem setzten die Beamten ihnen zu, die Jagdhüter auch. Die C.I.P. kam und ließ in dem Gebiet Holz schlagen. Und sobald Wege sich öffnen, kommen die Weißen nach. Denn die Weißen fahren auf Straßen. Sie fahren nicht auf den Flüssen. Sie wollen die Elche für sich haben. Und für die Amerikaner, die Präsidenten der Gesellschaft, die im Herbst zur Jagd kommen. Also muß man zuerst die Indianer vertreiben, damit die Elche für den weißen Jäger bleiben. Auch die Fische sollen für die Weißen sein. Dort wollte ich filmen. Leider ließ es sich nicht machen. Dann habe ich dem ONF einen Film vorgeschlagen, der *Die weiße Gefahr* heißen sollte. Es sollte ein Film werden, der mit dem Tod der Indianer von Plaines begann. Als ich *La Moisson* (Die Ernte) in Westkanada drehte, bin ich Cris-Indianern begegnet. (Bedenken Sie, daß die Indianer im Westen noch elender dran sind als die hiesigen). Ich bin auch Mestizen begegnet, die in den Wäldern lebten. Das interessierte mich, weil ich immer an mein Projekt über Louis Riel dachte. Ich wollte mit einem amerikanischen Anthropologen namens Collier arbeiten. Immer sprach man von der 'Gelben Gefahr'. Aber nicht die Chinesen bombardierten San Francisco, sondern die Amerikaner zerstörten Hanoi. Und in Sibirien sind die Russen eingefallen. Ich habe viel über Sibirien gelesen. Denn die Menschen sind über die Behringstraße gekommen. Es bestehen also Verwandtschaften mit den mongolischen Stämmen. Man hat mir geantwortet, die 'Weiße Gefahr', das sei nicht kommerziell. Man wollte das ONF rentabilisieren. Ich meine, das Office national du film sollte als Basisorganismus nicht dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen sein, sondern kulturelle Ziele haben. Oft sind die unrentabel genannten Filme rentabler als die sogenannten rentablen. *Holzfäller ...* hat sich fünf oder sechsmal bezahlt gemacht. Der ONF hat davon viele Kopien in die ganze Welt verkauft. Dennoch ist das kein rentabler Film. *Die Verachtung ...* ist der in Québec meistbesuchte Québec-Film. Ich habe jemand getroffen, der ihn 1971 an dreißigmal im Gebiet von Saint-Hyacinthe gezeigt hat. Also hat sich der Film rasch amortisiert, wenn man bedenkt, wieviele Menschen ihn gesehen haben. Zudem war der Film nicht teuer. Also sind solche Filme ungemein rentabel. (...)

**Bonneville:** Kommen wir auf die Indianer zurück.

**Lamothe:** Es ist mir gelungen, *Le Train du Labrador* (Der Zug von Labrador) zu machen. Diesen Film habe ich in Paris angeboten, und die Compagnie Gaumont hat ihn angenommen. Ich habe ihn mit einem ganz kleinen Budget in fünf Tagen gedreht. Der Film ist eine halbe Stunde lang. Ich habe ihn nicht länger machen können. Denn man braucht immer Geld, um einen Film zu drehen. Und das muß man erst finden.

**Bonneville:** Sie haben mit dem Anthropologen Rémy Savard gearbeitet?

**Lamothe:** Rémy Savard hatte indianische Legenden an der niederen Côte Nord auf Band aufgezeichnet: in Saint Augustin und in La Romaine. Ich habe ihm vorgeschlagen, diese Erzählungen zu filmen. Denn die Alten sterben aus. Die indianischen Legenden müßten so bald als möglich gesammelt werden, denn sie sind ebenso bedeutend wie die im Amazonasgebiet und übrigens fast identisch. Sie haben

einen gemeinsamen amerikano-indianischen kulturellen Boden, der von einem Ende der Hemisphäre zum andern genau der gleiche ist. Aber ich habe das Projekt nicht verwirklichen können. Da habe ich Radio Kanada vorgeschlagen, eine Reihe von kleinen Filmen über die Indianer-Reservate in Québec zu machen: dreizehn Reservate, dreizehn Filme. Das habe ich *Gérald Godin* vorgeschlagen, er war hingerissen. Aber damals ließ sich das nicht machen. Danach habe ich Radio Kanada zwei Projekte vorgelegt: eine Film-Reihe über Québec und eine Film-Reihe über die Indianer.

*Bonneville*: Wie haben Sie diese Filme produzieren können? Mit andern Worten, wie haben Sie das Geld aufgetrieben?

*Lamothe*: Radio Kanada hat 13.000 Dollar pro halbe Stunde (in Farbe) gegeben. Radio Kanada kauft die Filme nach Fuß: wieviel Fuß, soviel Dollars. Ich hatte also eine Ausgangsbasis. Ich konnte starten. Als das Material dann belichtet war, merkte ich, daß das mit den halben Stunden nicht ging. Außerdem habe ich keinen Pilotfilm gemacht. Weil Material, das an einem Ort gedreht wurde, für verschiedene Filme verwendet werden konnte. Da die Filme nach Themen gegliedert sind, kann ich die Filme nicht wie üblich machen. Die Halbstundenfilme, die bei Radio Kanada laufen, behandeln jeweils ein Thema, während bei mir die ganze Serie die Einheit darstellt. Die Serie muß montiert sein, ehe ich sie in Perioden aufteilen kann. Im allgemeinen drehen die Leute sechs oder acht zu eins. Manchmal noch mehr. Was ich drehe, ist ungefähr drei zu eins.

*Bonneville*: Sie sind sparsam.

*Lamothe*: Ich lege es nicht darauf an. Das ist eben so. Ich tue nichts dazu, ich drehe nur nicht, wenn ich sehe, es ist unnütz. Als *Guy Joussement* von Radio Kanada das Material sah, war er ganz hingerissen. Ich habe ihm gesagt, daß das mit den halben Stunden nicht ginge. Man müßte Stunden haben. Außerdem müßten die Filme ihre natürliche, biologische Dimension haben. Ein Film, das ist nichts Mechanisches. Vielmehr gehorcht er Gesetzen biologischer Ordnung. Wie jede Kunst, wie jede Gesellschaft.

*Bonneville*: Wie hat *Guy Joussement* reagiert?

*Lamothe*: Er hat gesagt, dafür müsse man kämpfen. Immerhin, in Europa spielt die Länge keine große Rolle. Inzwischen hat *Guy Joussement* den Posten gewechselt. Er ist nach Paris geholt worden. Zum Glück hat er mir geholfen und mir gestattet, einstündige Filme zu machen. Die Filme haben mich das Doppelte von dem gekostet, was Radio Kanada mir gezahlt hat. Die Assoziation der Indianer hat mir eine kleine Unterstützung gegeben und die Rechte für den ersten Film *MISTASHIPU* gekauft. Aber sie hat nicht mehr Geld aufbringen können, um die Rechte an den anderen Filmen auch zu kaufen. Vom 'Conseil des Arts' habe ich auch einen Betrag dazu bekommen. Überdies haben meine Freunde mich sehr unterstützt, auch finanziell.

*Bonneville*: Haben Sie diese Zuschüsse vor oder nach den Dreharbeiten bekommen?

*Lamothe*: Als ich das Material beisammen hatte. Sie müssen nämlich wissen, ich hatte viel Ärger damit. Wir waren in *Schefferville*. Wir ließen den Filmstreifen nicht alle Tage entwickeln, weil ich ihn nicht unbegleitet, mit dem Flugzeug fortschicken wollte. Das Labor war im Umbau, und viel Material ist verdorben worden. In der Kamera war ein Fehler, den wir beim Drehen nicht bemerkten. Ich habe manche Sachen noch einmal drehen müssen, im Winter, bei Schneesturm. Das ist ziemlich teuer gekommen. Ich habe die Versicherung angerufen. Aber das ergab nichts. Ich hätte einen Prozeß machen müssen. Das hätte mich zwei Jahre gekostet. Außerdem hatte ich kein Geld für einen Prozeß. (...)

*Bonneville*: Hatten Sie einen festgelegten Plan, als Sie auszogen, diese Filme zu machen, oder gingen Sie ein wenig aufs Geratewohl vor?

*Lamothe*: Man geht nie aufs Geratewohl vor. Ich kannte die Indianer. Ich hatte schon öfter in *Sept-Iles*, in *Schefferville* gefilmt. Übrigens habe ich in meinen Filmen Material verwertet, das ich 1970 gedreht hatte. Ich hatte gehaut, daß dieses Material mir einmal dienlich sein würde. Ich kannte allerhand Leute. Zudem hatte *Rémy Savard* ein Jahr bei den Indianern von *La Romaine* und um

*Saint-Augustin* gelebt. Also, ich hatte einen Drehplan. Überdies hatte ich ganz bestimmte Sujets. Ich hatte Themen. Da waren die Legendenden in der *Romaine*, der Übergang von den Zelten in Häuser in *Saint-Augustin*, Diskussionen über die Theologie der *Montagnais*, ebenfalls in *Saint-Augustin*, dann die Erzbergwerke in *Sept-Iles*.

*Bonneville*: Welchen Anteil an Ihrer Filmarbeit hatte *Rémy Savard*?

*Lamothe*: *Rémy Savard* ist einer der seltenen Anthropologen in Québec, die die indianischen Legenden gründlich studiert haben, ihre Bedeutungen, die Weltauffassung der Indianer genau kennen. Bevor man am Ort mit dem Drehen beginnt, muß man sich so viel Wissen als möglich aneignen. Es gibt Leute, die sagen: man geht mit der Kamera los und entdeckt. Das heißt Unwissenheit und Vorurteile austreuen. Ich sehe überhaupt keine Notwendigkeit, Indianer zu filmen, wenn man über sie nichts weiß und voller Vorurteile steckt. Film ist eine Sache der Sittlichkeit. Es gibt keine guten Filme ohne Ethos. Ohne Ethos gibt es keine guten Aufnahmen. Jede Einstellung hat ein Ethos. Jedes Filmbild hat ein Ethos. Das entspricht übrigens der indianischen Zivilisation. Man kann keine moralischen Filme in einer amoralischen Form machen. Ethik und Intellekt gehören zusammen. Das muß eins sein. Es ist unsere cartesianische Zivilisation, die Körper und Geist, Form und Inhalt voneinander getrennt hat. Es gibt Zeichen. Es gibt Dinge, die bezeichnen, die also Inhalt und Form gleichzeitig sind. Zum Beispiel spricht man von politischen Filmen, die links stehen, aber eine völlig konservative, wenn nicht kindische Form haben. Ein Film in infantilen Formen bleibt immer infantil, welche Worte darin auch gesprochen werden. *McLaren* ist ein großer Revolutionär, *Gauvreau* auch. Wie *Picasso* ein großer Revolutionär ist, weil er das Universum der Formen umgestürzt hat. Und ich meine, in den Künsten muß man revolutionär sein. Die Revolution in konservativen Formen zu predigen, ist absolut amoralisch. Der Cineast stellt Zeichen her, die ihre Einheit in sich selbst haben müssen. Nicht erst durch die Montage.

*Bonneville*: Wenn ich Sie recht verstehe, ist Ihnen die vorbereitende Arbeit ebenso wichtig wie die darauffolgende Montage.

*Lamothe*: Ja, sicher. Es ist zum Lachen beim ONF. Da gibt man die Filme den Schnittmeistern und sagt: seht zu, wie Ihr zurechtkommt. Aber wer ist dann der Regisseur? Der Schnittmeister. Immerhin leitet der Regisseur noch die Zeremonien. Er sagt: Dreht. Bei Radio Kanada genügt das. Darum ist das Fernsehen, wie es ist: tödlich. Übrigens hat Radio Kanada mir aus Zeitgründen *MISTASHIPU* geschnitten und die Szene mit *Matieu André* auf dem Berg herausgeschnitten! Bei Radio Kanada vertritt man eben den Zuschauer. Das ist eine Geringschätzung des Publikums.

*Bonneville*: Wie lange haben Sie gedreht?

*Lamothe*: Im Ganzen 45 Tage. Leider war etwa ein Viertel des Films verpfuscht. Ich war sehr deprimiert, da bin ich nach Frankreich gefahren. Nach meiner Rückkehr habe ich mich darangemacht, über den Winter den verdorbenen Film zu ersetzen. Das hat nochmal einen Monat gedauert. Also insgesamt zweieinhalb, drei Monate. Das ist nicht allzu viel.

*Bonneville*: Wird in Ihren Filmen alles von den Indianern her gesehen oder von den Weißen?

*Lamothe*: Nun, jeder meiner Filme ist meine persönliche Vision. Ich bleibe immer ein Weißer. Ich täusche nicht vor, ein indianischer Cineast zu sein. Ich bin ein Weißer, der Filme macht; der meinst, er habe etwas zu sagen. Ich bemühe mich immer, redlich, respektvoll und sehr feinfühlig der indianischen Kultur gegenüber zu sein. Leider gibt es Cineasten, die sich in den Indianerreservaten bewegen wie in einem Zoo.

*Bonneville*: Wieviel Filmmaterial haben Sie gemacht?

*Lamothe*: Ich habe für fünfzig bis sechzig Stunden gedreht. Aber davon war ziemlich viel verdorben. Nach meinem Plan ergibt das ungefähr zwanzig Stunden Film.

*Bonneville*: Für wieviel Filme?

*Lamothe*: Für Radio Kanada wird das sieben Stunden ergeben. Für die Kinos werden die Filme anders aufgeteilt. Es soll mehrere Zyklen oder Serien ergeben. Eine Serie umfaßt die an einem Ort handelnden Filme. *La Romaine*, *Saint-Augustin* usw., das ist jeweils eine Serie. An jedem Drehort hatte ich ein Thema. Also gibt es den

Zyklus Bersimis, den Zyklus Sept-Iles usw. MISTASHIPU wird zur Einleitung dienen.

**Bonneville:** Werden diese Themen wiederum unterteilt?

**Lamothe:** Die Hauptthemen werden in verschiedene Teile gegliedert. So sprechen die Indianer von der geistigen Enteignung und von der materiellen Enteignung. (...)

**Bonneville:** Wie haben Sie sich den Montagnais angenähert? Haben Sie wie Robert Flaherty eine gewisse Zeit bei ihnen gelebt oder sind Sie nach der Art von Jean Rouch vorgegangen?

**Lamothe:** Zum ersten hatte Rémy Savard, mit dem ich das Projekt vorbereitet hatte, ein Jahr bei den Montagnais gelebt. Er hat Kenntnisse der Montagnais-Sprache. Ich selbst habe in der Ecke schon gelebt. Ich bin dort nicht als Entdecker aufgetreten. Meine filmische Annäherung ist eine eigene, anders als die Robert Flahertys, den ich sehr bewundere. Außerdem war die Kamera damals noch nicht beweglich. Heute kann man sich dank der Leichtigkeit der Apparate bewegen, wie man es braucht. Bei NTESI NANA SHEPEN kannte ich zum Beispiel vor dem Film Marcel Jourdain noch nicht. Ich kannte Indianer in Sept-Iles, aber nicht ihn. Ich habe ihm erklärt, wie ich den Film machen wollte. Übrigens wußte er, was ein Film ist. Außerdem hatten die Leute den *Zug von Labrador* gesehen. Der Häuptling Vachon hatte den Film auch gesehen. Er sagte zu mir: Du sagst in dem Film, was wir selbst gerne sagen würden. Also Marcel Jourdain wußte, was das war, einen Film machen. Ich habe ihm gesagt: Sie müssen alles sagen, was Sie sagen wollen. Sie haben die Chance, das an die jungen Indianer, die späteren, weiterzugeben und auch an die Weißen von Sept-Iles, die Ihnen mit Verachtung begegnen. Und dann habe ich ihm das Wort gegeben. Und er spricht. Ich zeige ihm mit Respekt vor seinem Wort, nicht indem ich hier und da schneide. Wenn ich eine Frage stelle, lasse ich sie drin. Ich will dem Zuschauer nicht vormachen, ich sei nicht vorhanden. Für mich gehört die Kamera zur Dramaturgie. Ich will nicht den Eindruck erwecken, daß ich fische, als ob es keine Kamera gäbe. Die Kamera ist tatsächlich da. Man sieht sie nicht. Aber wenn man die Indianer vom Tod sprechen sieht, merkt der Zuschauer, daß sie vor der Kamera stehen. Außerdem sprechen die Indianer manchmal in die Kamera hinein. Das vertusche ich nicht. In der Sequenz an der Schranke war der Tontechniker im Lager. Ich habe ihn nicht absichtlich dorthin gestellt. Aber da er einmal dort war, habe ich ihn nicht woanders hinbeordert. Nicht aus Koketterie. Sondern weil es so war. Es lohnt nicht, die Einstellung abzubereiten, um das Mikro wegzunehmen. Ich will nicht in eine Einstellung hineinkommen. Ich mache keine Filme über mich.

**Bonneville:** Kann man Ihre Filme *cinéma-vérité* nennen?

**Lamothe:** Nein. Ich will nicht, daß meine Filme als *cinéma-vérité* bezeichnet werden. Außerdem ist der Begriff mißbraucht worden, wie der Begriff Québec-Film mißbraucht worden ist. Es gibt keine Methode, *cinéma-vérité* zu machen. Unter *cinéma-vérité* versteht man das *cinéma direct*. Ich gebrauche den Begriff *cinéma direct*. Das heißt, ich gehe nicht über die Fiktion vor. *Cinéma-vérité* zu machen, ist die beste Art zu lügen. Man macht die Welt glauben, was sich da abspielt, sei wahr. Die Leute reden, als ob es keine Kamera gäbe. Das ist eine offenkundige Lüge. In einem meiner Filme spricht Marcel Jourdain vom Bären. Er erzählt mir vor dem Drehen nicht, was er sagen wird. Ich nehme alles, was er sagt, direkt auf. Ich wußte vor dem Drehen nicht einmal, daß er vom Bären reden würde. Das kommt während des Drehvorgangs. Als sie vom Tod sprachen, wußte ich vor dem Drehen durchaus nicht, daß sie vom Tod sprechen würden. Ich will gestehen, daß ich vom Surrealismus stark beeinflusst bin. Das klingt sicher sonderbar. Es gibt Leute, die sich große Mühe geben, surrealistische Bilder zu machen, sie herzustellen, dabei sind sie gegeben. Man muß sie nur sehen, ihre Wirkung ausspüren und sie einzufangen wissen. Der Surrealismus geht nicht anders vor. Er ist die Art und Weise, die Wirklichkeit in ihrer Veränderlichkeit zu sehen. Was ist das Wirkliche? Der Film hat unmittelbar mit dem Unbewußten zu tun. Er wendet sich nicht allein an die Bewußtseinsbene.

**Bonneville:** Sie sagten mir, daß Sie Flaubert bewundern, dabei war er kein Surrealist, sondern ein Vertreter des Realismus.

**Lamothe:** Wissen Sie, der letzte Satz der *Holzfüller* ... ist der erste Satz aus 'Bouvard und Pécuchet'. Flaubert ist der realistischste Schriftsteller, den es gibt. Er gibt überaus minutiöse und präzise Beschreibungen. In 'Salambô' erreicht er mit Bildern der Realität den Surrealismus. Und diesen Surrealismus kann der Film erreichen. Denken Sie an Fellini. Es gibt nichts Realistischeres als *La strada*, und doch erreicht Fellini ungewöhnliche transzendente Ebenen. Weil er einen Stil hat, weil er eine filmische Handschrift hat. Nicht was man filmt, sondern die Art zu sehen, die Art zu filmen, ist entscheidend. Über das *cinéma-vérité* kann ich nur lachen. *Cinéma-vérité* ist etwas dermaßen Verlogenes, daß man sich seiner in der Reklame bedient. Die Reklame nützt die Techniken des *cinéma-vérité*, um Produkte zu verkaufen. Mit *cinéma-vérité* werden Spülmittel verkauft. Man belügt die Welt. Für mich gibt es zwei Arten Film: den Film, der verkaufen will, sich prostituieren will, und den Film, der einen ethischen Wert hat. Den kann man ebenso mit der Fiktion machen. Es gibt Fiktionsfilme, die viel wahrer sind als die Filme des sogenannten *cinéma-vérité*.

**Bonneville:** Also kann man sagen, daß Sie *cinéma direct* machen?

**Lamothe:** Wenn Sie wollen. Es ist nicht meine Sache, das zu sagen. Ich habe einmal gesagt: man muß der Wirklichkeit in den Schlund greifen. Versuchen zu erfassen, was sich unter dem Anschein verbirgt. Das Äußerliche interessiert mich nicht. Die Anekdote ist mir unwichtig. Ich habe nie gefilmt, wie ein Karibu getötet wird. Ich habe die nicht spektakulären Dinge gefilmt. Solche, die wirklich Bedeutung haben. Spektakuläre Szenen hätte ich reichlich filmen können. Ich habe keine Tiere in der Falle gefilmt. Das interessiert mich wenig. Mich interessiert, mit welcher Technik der Indianer die Falle herstellt. Das heißt, über die Anekdote hinausgehen. Ich meide alles nur Anekdotische.

**Bonneville:** Mit andern Worten, Sie provozieren die Realität nicht. Sie nehmen sie auf.

**Lamothe:** Ich provoziere sie durch die Tatsache, daß ich eine Kamera handhabe. Eine Kamera gebrauchen, heißt die Dinge anders wiedergeben, als sie für gewöhnlich sind.

**Bonneville:** Und die Auseinandersetzung an der Schranke, der wir beiwohnen — ist die provoziert worden oder frei aufgegriffen, durch einen Zufall?

**Lamothe:** Wenn ich unterwegs bin, ist die Kamera immer aufnahmebereit. Es kann ja passieren, daß ein Karibu vorbeikommt! Wir kamen an die Schranke, und man verbot uns den Durchgang. Obwohl Marcel Jourdain alle unterschriebenen Briefe hatte. Da haben wir gefilmt, was dort vor sich ging. Wohlverstanden, die Tatsache, daß man eine Kamera da hat, bedeutet einen Eingriff. Das erzeugt bei jedem eine Spannung. Trotzdem, Rose-Alma Jourdain ist für ihre Angriffslust wohlbekannt. Auch wenn keine Kamera da ist, emport sie sich. Einmal hat sie eine Wahlurne geschnappt und mit nach Hause genommen. Da war keine Kamera. Ein andermal ist sie in der Tracht der Montagnais vor Gericht gegangen und hat montagnais gesprochen. Da war auch keine Kamera. Es erscheint mir also völlig normal, was da an der Schranke passiert. Kurz, der Zwischenfall war ganz unvorhergesehen. Aber die Tatsache, daß wir eine Kamera hatten, hat den Ausgang möglicherweise modifiziert.

**Bonneville:** Weisen Sie Leute manchmal an einen bestimmten Ort, um sie zu filmen?

**Lamothe:** Manchmal, ja, für Diskussionen zum Beispiel. Was mich vornehmlich interessiert, ist die Art der Indianer zu reden. Damit sie sprechen, schlage ich ihnen vor, über das und das zu reden. Einmal waren wir am Meer. Marcel Jourdain erklärte mir, daß die Schiffe alle Reichtümer fortführten. Da habe ich gesagt: Morgen früh sehen wir uns das an. Wir sind also losgegangen, um ihn dort zu filmen. Denn normalerweise kann er nicht unter den Schiffen herumgehen. Er hatte eine Rede zu halten. Er hatte über die Schiffe etwas zu sagen. Da gab es einige unvorhergesehene Dinge. Ein Wächter hat uns gesagt: Geht vor die 'Auberge des Gouverneurs' filmen. Da hat Marcel Jourdain in Sept-Iles, vor der 'Auberge des

Gouverneurs' gesprochen. Das ist eine wesentliche Sequenz in meinen Filmen. Am Ende steht Marcel Jourdain mitten auf dem Friedhof von Sept-Iles und spricht in die Kamera. Und er sagt: "Mein Wort reicht weit. Ich werde nicht da sein, aber mein Wort wird weit reichen. Was mir auch geschehen mag, ich weiß, mein Wort wird seinen Weg gehen." Beweist das nicht sein Vertrauen in diesen Cineasten, der ihm als Mittler dient? Marcel weiß, daß ich sein Wort nicht verwerfen werde. Daß ich es bewahren werde. Daß ich es verbreiten werde. Er hatte etwas zu sagen, und er hat die Gelegenheit genutzt, es zu sagen. Denn das indianische Wort ist derart unterdrückt worden, es ist derart verkannt worden, daß ich es für gut hielt, es ihnen zu geben. Zudem haben diese Menschen eine Technik zu erzählen, denn sie sind Menschen der mündlichen Überlieferung. Wenn ein Indianer anfängt, vom Bären zu erzählen, oho! ich habe eine Einstellung von fünfzig Minuten. Das sind Menschen von großer Beredsamkeit. Es sind Erzähler, vornehmlich Erzähler. Und sie zu hören, das ist wichtig. Man hat die Indianer oft gefilmt. Aber meistens sprechen sie nicht. Die indianische Rede ist in den Filmen, die mit ihnen gedreht worden sind, nie systematisch aufgezeichnet worden.

*Bonneville:* Es ist bewegend, zu hören, wie sie vom Tod sprechen.

*Lamothe:* Da war Folgendes. Wir waren eines Abends im Lager von Marcel Jourdain, Marcel sprach über die Träume. Für ihn haben die Träume große Bedeutung. Ich hätte ihn gerne gefilmt. Zum Unglück funktionierte der Generator nicht. Es wäre wirklich großartig gewesen, Marcel über die Träume sprechen zu hören. Dann sprach er über den Tod und über das Leben nach dem Tod. Am nächsten Abend kamen wir wieder zusammen. Die Kamera stand bereit. Ich habe gesagt, filmen wir. Leider ist das meiste des belichteten Materials schlecht geworden. Was aber zu retten war, war zum Glück das über den Tod. Dann sprach Jean-Marie McKenzie über den Weg der Toten. So haben sie diese Reden gehalten. Von der Rede über den Tod sind sie auf die Tiere gekommen, auf die Schranken ... Bei den Indianern ist alles miteinander verbunden. Es gibt nichts losgelöst vom andern.

*Bonneville:* Wie montieren Sie aber dieses viele Material?

*Lamothe:* Zum ersten muß die Montage dem Raum und der Zeit der Rede Achtung erweisen. Weil dieser Raum, diese Zeit spezifisch sind. Ich verbiete es, in einer Rede zu schneiden. Die Kamera bleibt an der Person haften. Es kann freilich passieren, daß die Kamera während der Rede etwas anderes, ebenso Bedeutsames erfaßt. Aber grundsätzlich gebe ich der Person Wort und Bild. Leider sind die Menschen durch die kommerziellen Filme, d.h. die Werbefilme geprägt. Ich habe auch schon Werbefilme gemacht. Auf diese Technik beruft sich alle Welt. Die Leute meinten, das sei das wahre Kino. Es ist grauenhaft. Wenn man einen Film in Stücke schneidet, das ist Werbefilm, unpersönlicher Film.

*Bonneville:* Es wird also eine Ideologie transportiert.

*Lamothe:* In Filmen steckt immer eine Ideologie, auch wenn sie nicht augenfällig wird. Diese Ideologie ist nicht zwangsläufig dieselbe, die im Text des Films ausgesprochen wird. Es sind die jedem Cineasten eigenen Zeichen, die auf eine Ideologie weisen. Ebenso die Einstellungen ohne Text. (...) Sie verweisen notwendig auf eine Ideologie, einen politischen Diskurs. Jedenfalls sind alle Filme politisch. Auch durch die Negation.

*Bonneville:* Sollte nach Ihrer Meinung die Montage vom Autor gemacht werden?

*Lamothe:* Die Montage ist etwas sehr Wichtiges. Zum Beispiel, bei *Die Verachtung* ... habe ich drei Monate zu Haus im Keller zugebracht über dem Versuch, etwas zusammenzubauen. Ich meine, der Autor muß das selbst machen oder zumindest eng dabei mitarbeiten. Ich habe Schnittmeister, und ich arbeite mit ihnen in Symbiose. Ich bringe ganze Monate im Schneiderraum zu, vor allem mit meiner Frau, die selbst Schnittmeisterin ist, und mit Francine Saia. Ich muß die verschiedenen Sequenzen zusammenfügen, damit sie ihren vollen Sinn erhalten. Man muß Raum und Zeit abstimmen, vorausgesetzt natürlich, daß Zeit und Raum vorhanden sind. Ein Film ist ein raum-zeitliches Ganzes. Und jede Einstellung ist selbst raum-zeitlich bestimmt. Manchmal dauert die Einstellung so lange wie die wirkliche Rede. Ich schneide in

die Rede eines Indianers nicht eine illustrierende Einstellung hinein. Wenn der Indianer über den Vogel spricht, werde ich nicht zur Illustration seiner Worte einen Vogel hineinbringen. Weil ich die Raum-Zeit-Dimension als eine wesentliche Dimension des Films respektiere. Das hat der Film dem Schreiben voraus. Ich denke daran, wie Gustave Flaubert sich gemüht hat, raum-zeitliche Sequenzen zu erreichen. Beachten Sie, mit welcher Objektivität er unnütze und subjektive Adjektive vermeidet. Übrigens habe ich bereits im Kommentartext zu *Holzfüller* ... Adjektive vermieden. Ich habe nicht gesagt: "Es ist kalt", sondern: "Es sind 35 Grad unter Null." Ich habe nicht gesagt: "Sie werden schlecht bezahlt", sondern: "Sie verdienen soundsoviel." Ich bemühe mich, in den Kommentaren, die ich schreibe, kein Adjektiv zu verwenden. Übrigens ist auch das ein Teil dieser Ethik, von der ich sprach. Wenn ich ein Adjektiv einsetze, verliert die Botschaft an Signifikanz.

*Bonneville:* Mit Adjektiven kann man unmerklich dazwischentreten.

*Lamothe:* Der Eingriff geschieht durch die Montage. Denn ich organisiere die raum-zeitliche Ordnung. Wenn sie vorhanden ist, kann ich sie organisieren. Zum Beispiel: einmal ist Schnee, dann wieder ist kein Schnee. Dann findet man Einstellungen, die davor und danach liegen. Ich baue meinen Film nach einer dramatischen Logik auf. Jedes schöpferische Werk ist seinem Wesen nach tragisch. Das weiß ich von Nietzsche. Ich versuche, meine Filme nach einer tragischen Struktur zu bauen. Die Sequenzen sind geschaffen, um irgendwo anzukommen. In NTESI ... zum Beispiel zeige ich erst Sept-Iles, ehe die Leute vom Friedhof sprechen. Denn am Ende wird man Sept-Iles noch einmal sehen. Der Film ist übrigens musikalisch gebaut.

*Bonneville:* Richtig, wie geben Sie Ihren Filmen einen Rhythmus?

*Lamothe:* Der Film ist der Musik näher als jedes andere Ausdrucksmittel. Ob man will oder nicht, man benutzt Strukturen musikalischen Ursprungs. Jede einzelne Sequenz hat ihre eigene Struktur. Durch die Bilder, die Farbe und auch die Musik. Denn vor einer roten Sequenz empfinden Sie nicht das gleiche wie vor einer blauen. Wie wenn man den Kamerawinkel während der Aufnahmen ändert, wird die Bedeutung einer Sequenz völlig verändert. Im allgemeinen baue ich meine Filme nach einer tragischen Struktur, aber auch nach einer melodischen. Ich habe in meinen Filmen immer eine Exposition. Mit den ersten Einstellungen weiß man, wo man ist und wohin es geht. Kurz, man weiß, worum es sich handelt. Von Anfang an ist der tragische Ton angeschlagen. In NTESI... zum Beispiel sieht man zu Anfang Männer mit dem Gewehr schießen. Sie zielen auf Schießscheiben. Aber das Bild ist so, daß es ein gewisses Klima von Angst, von Spannung erzeugt, das den Sinn des Werkes, das da kommt, anzeigt. Das ist der Ausgangspunkt. Wie übrigens auch der Vorspann, der vor jedem Film wiederkehrt: ein Indianer trommelt und spricht. Man weiß nicht, was er sagt, aber die Einstellung ist sehr wichtig. Man hört den indianischen Ton, und man sieht einen alten Lastwagen, der die Zivilisation des Weißen darstellt, all das in einer surrealistischen Atmosphäre. Das ist für mich entscheidend. Natürlich habe ich den Indianer neben das alte Lastauto gestellt. Denn ich mache Filme, keine Reportagen. (...)

*Bonneville:* Was bedeutet die lange Sequenz der verlassenen Häuser am Schluß von MISTASHIPU?

*Lamothe:* Muß man das erklären? Das ist die Tragödie der Indianer. Der Boden, auf dem diese Häuser erbaut worden waren, hat mit dem ökonomischen Boom Wert bekommen. Da hat man die Indianer auf jede Weise gezwungen, wegzugehen. Man hat sie vertrieben. Und um sicher zu gehen, daß sie nicht wiederkämen, wurde alles niedergewalzt! Die Indianer hingen sehr an diesen Häusern, und noch heute, wenn sie davon sprechen, kommen ihnen Tränen in die Augen. Diese Bilder vermitteln auch die Idee vom Tod. Ich habe abends gefilmt. Der Scheinwerfer geht an. Da breitet sich, wie man sagt, eine 'unendliche Traurigkeit' aus. Kurz, es teilt sich etwas von Weltenende mit. Auch wenn ich das sage, habe ich nichts erklärt.

*Bonneville:* Sie zeigen also die Indianer von heute?

*Lamothe:* Ich habe nicht versucht, eine indianische Kultur wiederherzustellen, so wie viele Leute sie gerne sähen. In meinen Filmen

ist die indianische Kultur zu einem gegebenen Zeitpunkt erfährt, nämlich heute. Zum Beispiel, wenn ich die Indianer mit ihren skidoos gefilmt habe. Ich habe sie auch gefilmt, wie sie vor dem Fernseher ihre Legenden erzählen. Denn die Kulturen entwickeln sich. Die Indianer von Betsiamites haben das Automobil zur gleichen Zeit entdeckt wie die Weißen von Ruisseau Vert, einem kleinen Dorf bei Bersimis. Sie haben also ein Gewehr wie jeder, ein skidoo wie jeder, ein Motorboot wie jeder. Denn heutzutage trägt der Indianer ein Gewehr. Aber nach unseren Klischees müßte er Pfeil und Bogen tragen, weil die Indianer, als die Weißen kamen, keine Gewehre hatten. Wahrhaftig, wir sind alle durch das Fernsehen, den Western beeinflusst, auch wenn wir es leugnen wollten. Wir haben unser Bild des Indianers aus dem Western: der traurige, schwermütige Indianer. Das ist falsch. Es gibt kein fröhlicheres und lustigeres Volk als die Indianer. Übrigens wird das nächste Buch von Rémy Savard 'Das große präcolumbische Lachen' heißen. Weil es kein Volk gibt, das soviel lacht wie das indianische. Das ist durchaus nicht die Kultur, die die Leute sich vorstellen. Außerdem, mit welchem Recht könnten die Weißen zu den Indianern sagen: Ihr dürft keine Autos fahren, keine Motorboote haben. Es genügt, daß sie in den Reservationen leben müssen. Da würde man sie am liebsten noch zwingen, in diesen Reservaten Kunsthandwerk zu betreiben. Wissen Sie, die Indianer lehnen die technologische Zivilisation nicht mehr ab als irgendein sozial Schwacher. Übrigens hat sich die indianische Kultur wie alle Kulturen durch die Einführung neuer Techniken ständig weiterentwickelt, bereits vor der Ankunft der Weißen. Als die Irokesen im St.-Lorenz-Tal Landwirtschaft einführten, gab es noch keine Weißen im Land. Und die Indianer haben Tiere gegessen, ohne sich darum weniger als Indianer zu fühlen. Wenn ich die Montagnais filme, so nehme ich sie in Gegenden auf, die der technologischen Zivilisation ziemlich fern sind, wie La Romaine oder Saint-Augustin, aber auch als Gefangene einer Stadt wie Sept-Iles, wo der härteste Kapitalismus regiert. (...)

**Bonneville:** Wieviel Zeit werden Sie für dieses Projekt, die Filme über die Indianer, noch benötigen?

**Lamothe:** Ich weiß es nicht. Ich mache mir keinen Arbeitsplan. Zur Zeit mache ich diese Filme. Um sie zu montieren, brauche ich noch ungefähr achtzehn Monate.

**Bonneville:** Sie haben soeben den Preis der Filmkritik von Québec erhalten. Wie haben Sie auf die Nachricht reagiert?

**Lamothe:** Ich war sehr bewegt. Ich war ja nicht darauf gefaßt, diese Auszeichnung zu bekommen. Ich drehe cinéma direct auf 16mm, mit kleinen Budgets, ohne Preise, Auszeichnungen oder Festivals im Auge zu haben. Jedenfalls bedeutet für mich dieser Preis sehr viel. Denn wir haben zu lange die indianische Kultur ignoriert, die übrigens die Kultur von Québec geprägt hat. Die Indianer sind die ersten Bewohner von Québec.

**Bonneville:** Bei der Preisverleihung hat der Minister für Verkehrswesen, Denis Hardy, gesagt, als Politiker sei er nicht einverstanden mit dem, was Ihre Filme aussagen. Was können Sie darauf erwidern? Soll das heißen, daß Ihre Filme die Realität verfälschen?

**Lamothe:** Ich glaube nicht. Den Protest, den es in meinen Filmen gibt, beziehe ich aus der Wirklichkeit. Indem ich ihr bis auf den Grund gehe und nicht an der Oberfläche bleibe. Sicher, wenn ich folkloristische Filme machen würde, wäre alle Welt zufrieden, aber das hieße, die Wirklichkeit verfälschen. Die Wirklichkeit, das ist die Enteignung eines Volkes, das ist der Verkauf der Wälder an I.T.T.; das sind die riesigen Löcher, die die Indianer überall dort in ihren Gebieten finden, wo es Mineralfunde gab; das sind die Reservate, die regelrechte Flüchtlingslager sind; das ist die Clochardisierung eines Volkes; das ist die Verachtung für die Indianer. Als ich den Indianer in seiner spezifischen Umgebung aufspürte, habe ich den universellen Menschen gefunden, was übrigens auch ethymologisch stimmt, denn der Indianer nennt sich INNU, was Mensch heißt. Als Guy Loussement die Muster sah, hat er gesagt: Einige Leute werden deine Filme sehr mögen, andere dagegen werden sie heftig ablehnen. Aber ich weiß nicht, auf welcher Seite Deine Feinde sein werden. Ich habe erwidert: Gewisse Leute werden sie nicht verstehen. Und er hat gefragt: Wer? Da sagte ich: Einige Vertreter des cinéma-vérité. Jeder politische Mensch hat

seine Wahrheit. Und meine Filme müssen seiner Wahrheit nicht entsprechen. Aber worauf beruht die Wahrheit eines Politikers? Auf der Analyse der Wirklichkeit? Ich denke, eine Wahrheit über die Indianer gibt es nicht. Es gibt die Wahrheit, der man nahezu-kommen sich bemüht. Ich behaupte nicht, sie gefunden zu haben. Aber ich bemühe mich in dieser Richtung.

**Bonneville:** Suchen Sie die Wahrheit oder vielmehr die Wirklichkeit?

**Lamothe:** Ich suche nicht eine geoffenbarte Wahrheit. Jeder hat seine Wahrheit. Jeden Tag fahre ich fort, die indianische Wirklichkeit zu ergründen. Ich lese. Ich suche. Ich versuche, mit Hilfe des analytischen Instrumentariums, das ich besitze, die Wirklichkeit zu entschlüsseln, damit sie einen Sinn erhält, und diesen Sinn übertrage ich zwangsläufig auf die Leinwand. Wenn ich meine Filme einmal beendet habe, werde ich viel mehr darüber wissen als zu Beginn. Aber ich hoffe, ich werde weiter Filme machen können, um noch weiter zu gelangen.

**Bonneville:** Also hat der fiktive Spielfilm für Sie kein so starkes Interesse?

**Lamothe:** Doch. Auf meine Art. Erst einmal: ich habe nichts gegen die Fiktion, im Gegenteil. Aber um Filme zu machen, braucht man Geld. Und um leicht an Geld zu kommen, muß man sich in den herkömmlichen Klischees bewegen. Diese herkömmlichen Klischees liegen mir nicht. Hierzulande finanziert man unbedenklich Unter-Produkte Hollywoods. Oder sogar Unterprodukte des französischen B-Films. Diese Modelle versucht man bewußt in Québec einzuführen.

**Bonneville:** Kann man sagen, das cinéma direct führe in eine Sackgasse?

**Lamothe:** Nein das cinéma direct hat lediglich Grenzen. Mit *Die Verachtung* ... glaube ich, meine Grenze des cinéma direct erreicht zu haben. Wer sich umbringt, bestellt nicht einen Kameramann, der seine letzten Gedanken aufzeichnet, bevor er sich erhängt. Aber es gibt Sujets, die mit dem cinéma direct schwieriger zu behandeln sind. (...)

**Bonneville:** Haben Sie ein unmittelbares Projekt?

**Lamothe:** Ich ginge gern nach La Romaine, um eine Legende von Pierre Peters zu filmen, die in dem nächsten Buch von Rémy Savard zu finden sein wird. Aber nicht vor anderthalb Jahren. An einem Projekt über Louis Riel arbeite ich seit zehn Jahren. Man braucht eben Geld. Aber ich will keinen Kompromiß machen. Es ist mir bei meinen Filmen über die Indianer nicht leicht geworden, keine Kompromisse zu machen. Aber ich habe allen Versuchungen widerstanden.

**Bonneville:** Sie waren sehr mutig.

**Lamothe:** Das ist kein Mut. Das ist Treue zu mir selbst. Und durch die Treue zu sich selber kann man auch den anderen die Treue wahren, den Freunden und den Indianern.

Séquences Nr. 83/Januar 1976

## Die Indianer und wir: CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR von Lamothe

Von André Leroux

Es ist nicht leicht, das Gefühl zu beschreiben, das den Zuschauer nach und nach befällt, wenn er CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR sieht. Das ist der vielsagende und bezeichnende Titel einer Reihe von sieben Filmen, die Arthur Lamothe in enger Zusammenarbeit mit dem Québecer Anthropologen Rémy Savard über die Indianer im Nordosten der Provinz Québec gedreht hat. Die Reihe berichtet wahrheitsgemäß über die Entrechtung eines geächteten Volkes, das bis auf den Grund seiner selbst verwundet wurde, und führt uns etappenweise in das Wesen einer Kultur ein, die von der unseren ganz und gar verschieden ist. Der erste Schock, der sich beim Sehen der Filme einstellt, kommt gerade daher, daß man sich des kulturellen Abstands zwischen den Indianern und uns bewußt wird.

Der Indianer lebt in enger Beziehung zu seiner natürlichen Umwelt und respektiert den Zyklus der Natur; infolgedessen zerstört

er nur, um sein tägliches Überleben zu sichern. Er versucht nicht, die Ordnung der Dinge zu vergewaltigen, sondern schließt sich auf ganz natürliche Weise der dem Kosmos innewohnenden Logik an. Wenn man den Worten Christine Volants und Marcel Jourdain über die Lebensweise der Indianer, ihre Verwurzelung mit dem Boden, auf dem sie geboren wurden, zuhört, stellt man nicht ohne eine gewisse Bitterkeit fest, wie sehr uns der rasende Rhythmus des nordamerikanischen Alltags gegen unseren Willen in uns selbst isoliert, uns von der unmittelbaren Berührung mit der Natur abschneidet und daran hindert, ein Verhältnis zu der Welt zu finden, in der wir leben.

Man muß nur einmal sehen, wie Marcel Jourdain einem kleinen Kind die Herstellung einer Marderfalle erklärt, und man kann das Ausmaß an Achtung ermesen, das der Indianer der Natur entgegenbringt und das ihn beim Fallenstellen auf mancherlei Schliche bringt. Die lange Sequenz über die Marderfalle ist absolut bewundernswert, weil es Lamothe gelungen ist, die ganze Dimension der Initiation und den rituellen Aspekt des Augenblicks einzufangen, denn er zerlegt an keiner Stelle die Rede Jourdain.

Der Filmer seinerseits beschränkt sich auf die Aufgabe, Aussagen zu sammeln, sie mit der Kamera festzuhalten, um uns lehrreiches Material über uns und die anderen an die Hand zu geben, und es scheint, als warte er jeweils nur einen günstigen Moment ab, wo er die Wirklichkeit da binden kann, wo sie etwas Einzigartiges und Unersetzbares bereithält. Im Unterschied zu einem so überbewerteten Filmer wie Pierre Perrault versucht Lamothe an keiner Stelle, der Wirklichkeit seine eigene Sehweise aufzuzwingen. Ihm kommt es nicht darauf an, sich das, was er zwar mit Anteilnahme, aber doch mit einer gewissen Distanz beobachtet, zu unterwerfen. Er versucht auch nicht, mit Hilfe von Montagetechnik und Photographie die ethnische Realität zu beschönigen, so daß sie sich in all ihrer fremden Schönheit dem Zuschauer darstellt. Vielmehr betrachtet er mit unverstelltem Blick diese Menschen, die man aus ihren Gebieten vertrieben und überstürzt in Reservaten zusammengepfercht hat, die jetzt praktisch zur Ohnmacht verurteilt sind und von den weißen Eindringlingen systematisch übergangen werden, denen es nur auf leichten und raschen Profit ankommt. Großzügig überläßt er denen das Wort, denen man das Recht zu reden genommen hat.

Lamothe hat den Indianern die Möglichkeit gegeben, über sich selbst zu sprechen, über ihre Probleme und ihre Identität, über ihre Kultur und ihre politische und wirtschaftliche Lage und nicht zuletzt über ihre Liebe zum Land. Wir werden mit einem starken und zähen Volk konfrontiert, das den Verrat und die Feigheit der Regierung überleben will und immer nachdrücklicher Autonomie für sich fordert.

Die Kamera wird so zum lebensnotwendigen und allmächtigen Mittel für den Indianer, um sich unverhüllt darzustellen, um Schmerz und Groll zu offenbaren und um seine Bindung an das kulturelle Erbe zu zeigen. Das Sprechen, Schlüsselement aller Filme, wird zur bevorzugten Ausdrucksweise des Indianers; es gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, immer tiefer in eine scheinbar hermetische und in sich gekehrte Welt zu dringen. Da Lamothe die Dauer der Reden respektiert und die zeitlich-räumliche Kontinuität nie durchbricht, fühlt sich der Zuschauer den einzelnen Menschen im Film immer mehr verbunden und möchte über jeden von ihnen immer noch mehr erfahren.

Nie werde ich die überwältigenden Aussagen Christine Vollants in *MISTASHIPU* (Der große Fluß La Moisie) vergessen, dem ersten Film der Reihe, denn man spürt bei dieser würdevollen, vielleicht sechzig Jahre alten Indianerin so viel Kraft und Lebensfreude und – trotz eines oft schweren Lebens – die Heiterkeit einer Frau, deren Stolz auf ihre Rassenzugehörigkeit nicht gebrochen werden konnte. Es handelt sich unbestritten um das schönste Frauenporträt, das uns der Québécois Film *je* geliefert hat. Lamothe beschränkt sich nicht darauf, uns mit denen, die er filmt, vertraut zu machen, er vermittelt uns eine ganz intime Kenntnis über sie, und wir teilen während wertvoller Minuten ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Arthur Lamothe zeigt sich als wahrer Filmer des Augenblicks; er flüchtet nie in vorfabrizierte, maßgeschneiderte Vorstellungen

über die Indianer aus dem Nordosten Québecks. Die eigentliche Schönheit von *CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR* liegt in der ganz besonderen Art der Annäherung an die Indianer. Lamothe hat mit ihnen gelebt, hat ihren Alltag geteilt, und nur so konnte er ihr Vertrauen gewinnen und ihnen zu verstehen geben, daß er nicht der Sorte von Touristen angehört, die nur das Exotische suchen, und daß er nicht einer von den weißen Filmemachern ist, die ein schlechtes Gewissen haben, weil sie weiß sind.

Die Filme hinterlassen übrigens an keiner Stelle den Eindruck, als seien sie das Werk eines Voyeurs, der auf der Jagd nach Sensationen ist und unangebrachte Kulturschocks liefern will. Wir befinden uns hier genau am entgegengesetzten Pol solcher Filme wie Jacopettis *Mondo Cane* oder dem widerlichen *Ahô ... au coeur du monde primitif* von Floquet und Bertolino. Vielleicht gibt es Leute, die Lamothes Filme nicht mögen, gerade weil sie sich spektakulären Effekten verweigern und auf totale Reinheit ausgerichtet sind.

Manche werden ihm vielleicht vorwerfen, daß er zwischen zwei Aussagen nicht Aufnahmen von einer ursprünglichen Jagd oder einem Seehundmassaker eingeblendet hat. Aber gerade die Ablehnung der traditionellen Dienstbarkeit und der vorsätzlichen Kommerzialisierung des Dokumentarfilms liefert das beste Beispiel für die moralische und filmische Integrität des Québécois und kanadischen Dokumentarfilms, die seine ganze Geschichte kennzeichnet. Indem Lamothe seine Aufmerksamkeit und Sensibilität ausschließlich den Individuen selbst widmet statt irgendwelchen Fakten oder Anekdoten, hält er nicht nur den Indianern, sondern auch sich selbst die Treue. Im Unterschied zu Pierre Perrault, der sich in *all* seinen Filmen vor allem darum bemüht hat, *seine* Sicht der Dinge zu lasten der Wirklichkeit selbst hervorzuheben und aufzuwerten, schenkt Lamothe den einzelnen Menschen Gehör und zieht sich selbst aus dem, was sie zum Ausdruck bringen wollen, zurück. Pierre Perrault hat die Leute sagen lassen, was er von ihnen hören wollte; Lamothe hingegen hört auf das, was die Leute von sich aus preisgeben. In diesem Zusammenhang mag der Hinweis interessant sein, daß das Nationale Filmbüro die Vorhaben Perraults immer unterstützt, Lamothe aber die Möglichkeit verweigert hat, während seines Aufenthaltes in unserer 'großen' Institution Staat einen Film über die Indianer zu drehen.

Man entdeckt in *CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR* eine bressonhafte Strenge. Wie Robert Bresson interessiert sich auch Lamothe einzig für das Wesen der Menschen und ihre Lage. Der ganze Rest ist nur Beigabe.

Das Tragische manifestiert sich bei Lamothe nicht in der Anhäufung äußerer Tatsachen und durch sie, es liegt in den Reden der Indianer selbst und offenbart sich, sobald ein Indianer zu sprechen beginnt. *CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR* ist also viel mehr als bloßer Dokumentarfilm, ist unmittelbarer Film, der bis zum Besten aufnahmefähig ist und bis zum letzten Winkel der Wahrheit vordringt. Die Kamera läßt die Menschen nie im Stich, bevor sie nicht selbst das Bedürfnis zu schweigen oder sich zurückzuziehen kundgetan haben. So gibt es betonte und unbetonte Zeiten: Schweigen und Ausbrüche, Murmeln und Raserei streifen sich, lösen einander ab und vervollständigen sich zum Hilferuf einer Rasse, die von Anpassung und Untergang bedroht ist.

Eine andere, bemerkenswerte Eigenart dieser Reihe ergibt sich aus der Tatsache, daß Lamothe die Indianer nie von ihrer natürlichen Umgebung trennt. Sei es durch die Wirklichkeit der Geräusche (dem Vordringen und Zurückweichen des Wassers während Christine Vollant ihre Aussagen macht) oder durch die hypnotische Präsenz der unendlichen, fast wüstenhaften Landschaft: die Natur umgibt den Indianer von allen Seiten. Und es liegt etwas ganz und gar Schreckliches in der Tatsache, die Indianer in der angestammten Umgebung reden zu hören, die man ihnen auf unmenschliche Weise genommen hat.

In *MISTASHIPU* schließt sich die Kamera für geraume Zeit der Bewegung eines Eisenbahnzuges an und verrät auf diese Weise die Weite und Größe einer Landschaft, die nicht mehr denen gehört, die sie ursprünglich in vollkommener Übereinstimmung mit ihren Gegebenheiten bewohnt haben. Viele Indianer haben gekämpft und kämpfen noch heute für die Wiedererlangung dieser großen Flächen, die ihnen genommen wurden. Doch die destruktive An-

wesenheit des Weißen macht sich überall bemerkbar.

Die Ankunft der Weißen hat die natürliche Ordnung auf den Kopf gestellt. Ganze Wälder wurden durch Planiererraupen verheert. Die Berge wurden ihrer Vorräte beraubt, die Gewässer verunreinigt.

Die aufrichtigen Mitteilungen der Indianer lassen die dunkelsten Seiten der sogenannten 'Zivilisation' durchscheinen.

Man versteht, warum in NTESI NANA SHEPEN, ausgezeichnet mit dem großen Preis der Québecer Kritik, eine Gruppe von Frauen mit Worten so heftig eine Gruppe von Weißen attackiert, die ihr den Durchgang verweigert. Zwölf Meilen nördlich von Port-Carier wurde von der Regierung eine Einzäunung errichtet, die ein Territorium von 27.000 Quadratmeilen schützen soll, das für einen Zeitraum von vierzig Jahren der Compagnie Rayonnière Québec überlassen wurde, einer Tochtergesellschaft der multinationalen International Telegraph and Telephone. Wenn sich Marcel Jourdain in sein Fallengebiet begeben will, muß er Genehmigungen bei der Compagnie, der Regierung von Québec und der Kanadischen Regierung einholen. Lamothe, der dank verschiedener Umstände zufällig am Ort selber eintraf, konnte aus nächster Nähe den offenen Kampf verfolgen, den eine kleine Gruppe von Indianerinnen – entschlossen nicht nachzugeben – führte. So werden wir plötzlich eingetaucht in einen herzerreißenden, schmerzlichen und tragischen Konflikt, der unter dem forschenden Blick der Kamera zum Aufeinanderprallen von Interessen, Kultur und Zivilisation wird.

Die Indianer stellen die Weißen nicht wie Comicstrip-Schurken dar, sondern als Eindringlinge, die ihre Rechte mit Füßen treten und ihre Güter verheeren. Es geht ihnen wohlweislich nicht darum, einen Schritt zurück in die Vergangenheit zu machen und die Fortschritte der Technologie zu leugnen, sondern innerhalb neuer geschichtlicher Konstellationen ihre eigene Kultur durchzusetzen und zu bewahren. Sie verlangen lediglich Achtung und Beachtung dessen, was sie sind und was ihnen rechtmäßig zusteht.

Man braucht nur den sublimen (ein viel zu schwaches Wort) Film PAKUASHIPU (Der trockene Fluß) zu sehen, letzter Teil der Reihe, um sich davon zu überzeugen, daß die Lebensweise der Indianer, ihre Hoffnungen auf ein Leben in enger Harmonie mit der Natur und dem Kosmos, ihr Bedürfnis nach Frieden und Ruhe, bei den Weißen überhaupt nicht die ängstliche Abwehrhaltung hervorrufen dürfte; doch das Klima der Unterdrückung, des Terrors und der Gewalt wird aufrechterhalten. PAKUASHIPU ist meines Erachtens der schönste Film der Reihe; in ihm atmen, leben und arbeiten die Indianer in völliger Übereinstimmung mit dem Rhythmus der Natur. Alles wird zu Musik. Man spürt einen unbeschreiblichen Lebensfrieden. Die Farben werden sanfter. Die fließende Kamera Guy Borremans streicht behutsam über Gesichter, Objekte und die bezaubernde Landschaft am Saint-Augustin-Fluß. Die Familien Poker und Minastapeo errichten am Ufer des Flusses ein Zelt. Die Kinder wälzen sich im Sand. Die Frauen transportieren Holz und die Männer machen sich in der Nähe des Zeltes zu schaffen. Jeder erfüllt seine Rolle und geht doch dabei vollkommen im Gemeinschaftsleben und -geist auf. Mit diesem letzten Teil schließt sich auf meisterhafte Weise der Kreis der Reihe und verleiht allen Aussagen der Indianer ein großartiges, visuelles Relief. Er bestätigt nicht nur alles, was wir schon vorher über die indianische Kultur erfahren haben, sondern er bietet sich als letzter Ton einer Melodie an, als letzter Satz einer großen Symphonie. PAKUASHIPU schließt einen Reigen.

Der Film ist so voller Zärtlichkeit, von so liebevoller Anteilnahme, von so aufrichtiger Sympathie gegenüber den Indianern und ihrer Kultur, daß der eindringliche Blick des Regisseurs und seiner technischen Mannschaft uns letztendlich davon überzeugt, daß das alles nicht untergehen darf. PAKUASHIPU führt uns ganz deutlich die Zerbrechlichkeit einer vom Aussterben bedrohten Existenz vor Augen, die Standhaftigkeit einer Kultur, die von allen Seiten geknebelt wird. Der Film schildert zwar latenter als die anderen Teile, dafür aber umso tragischer das Drama, das von CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR ausgeht und nach dem Muster einer Fuge gebaut ist: die Themen werden zunächst ausgestellt, dann wieder aufgenommen, verschränkt und schließlich zu einer

unauflösbaren Einheit verschmolzen. CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR ist der musikalischste aller visuellen Zyklen, die je in Québec realisiert wurden.

(...)

CARCAJOU UND DIE WEISSE GEFAHR beweist, daß ein ernsthaftes, originelles und persönliches ethnologisches Dokument allen zugänglich sein kann. Ich bin davon überzeugt, daß alle, die die Filme Arthur Lamothes sehen werden, durch eine Kultur, die unsere kompliziertesten und tiefsten Archetypen berührt, gleichzeitig informiert, bewegt und aufgerüttelt werden.

André Leroux, Événement dans le documentaire québécois.

Les Indiens et nous: CARCAJOU ET LE PERIL BLANC, de Lamothe in: Le Devoir, Québec/Kanada, 27. März 1976

## Biofilmographie

Arthur Lamothe, geboren am 7. 12. 1928 in St. Mont, Gascogne, Frankreich. Landarbeiter. 1953 Auswanderung nach Kanada. Landarbeiter, Holzfäller, Bauarbeiter. 1955 - 58 Studium der politischen Ökonomie an der Universität Montreal. 1959 - 61 Nachrichtenredakteur und Rechercheur bei Radio Kanada. 1962 - 66 Office National du Film.

## Filme

1962 *Bûcherons de la Manouane*, Kurzfilm

1963 *De Montréal à Manicouagan*, Kurzfilm

1965 *La neige a fondue sur la Manicouagan*

1966 *La Moisson*, Kurzfilm  
*Ce soir-là*, Gilles Vigneault

1967 *Le train du Labrador*, Kurzfilm  
*Poussière sur la ville*

1970 *Le mépris n'aura qu'un temps* (Internationales Forum des jungen Films, 1972)

1973-

1976 CARCAJOU ET LE PERIL BLANC

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