

9. internationales forum des jungen films

berlin 22. 2. – 3. 3. 1979

2

BESCHREIBUNG EINER INSEL

Land	Bundesrepublik Deutschland 1977/79
Produktion	Moana-Film GmbH, Berlin
Regie	Rudolf Thome, Cynthia Beatt
Kamera	Matthew Flannagan, Sebastian Schroeder
Kameraassistent	Peter Sinclair
Ton	Max Hensser
Schnitt	Clarissa Ambach
Mischung	Dieter Schwarz

Mit Gabrielle Baur, Brian Beatt, Cynthia Beatt, Susanne Christmann, Otto Kayser, Edda Köchl und den Einwohnern von Ureparapara

Uraufführung 28. Februar 1979, Internationales Forum des jungen Films, Berlin

Format 16 mm, Farbe, Lichton
Länge 192 Minuten

Inhalt

Einige Mitteleuropäer leben ein halbes Jahr auf Ureparapara, einer Insel in der Gruppe der Neuen Hebriden. Sie beschäftigen sich mit der Natur, sammeln und katalogisieren Pflanzen, sie erforschen die Riten und Gebräuche der Eingeborenen, versuchen deren soziale Organisation zu verstehen, sie lassen sich Märchen und alte Geschichten erzählen. Zugleich beschäftigt sich aber die Gruppe – herausgefordert durch eine fremde Kultur – mit sich selbst, mit ihren Schwierigkeiten angesichts einer völlig veränderten Lebensweise. So wird der Film mehr zu einem Dokument der Fremdheit als des Verstehens.

Zur Methode

Von Rudolf Thome

1. Francois Truffaut sagt in *Die amerikanische Nacht*, daß das Filmemachen am Anfang die Realisierung eines kühnen Traumes sei, dann (wegen der Schwierigkeiten, die sich dem ursprünglichen Plan in den Weg stellen) zu einem fortlaufenden Kompromisseschließen werde und damit ende, daß man froh sei, den Film überhaupt zu einem Ende zu bringen. Dieser Weg von der anfänglichen Begeisterung zu Nüchternheit und Sachlichkeit, welche schließlich in Resignation und Gleichgültigkeit münden, ist für den Filmemacher nicht zwangsläufig. Er ist vor allem bedingt durch die Arbeit mit einem „Drehbuch“, durch die vorherige, detaillierte Festlegung dessen, was bei den Dreharbeiten entstehen soll. Aus der Perspektive des im Kinosaal sitzenden Zuschauers sieht das Resultat der Bemühungen des Filmemachers dementsprechend aus: er sieht

„Kino“ – bunte, sich bewegende Bilder, denen es im besten Falle gelingt, ihn für eineinhalb Stunden das wirkliche Leben draußen vergessen zu lassen. Die Mehrzahl der Filme, die zur Zeit in unseren Kinos laufen, ist nicht so, daß sie uns „vom Stuhl reißen“. Und auch die besten wirken auf merkwürdige Weise flach, steril und künstlich. In ihnen gibt es nichts Lebendiges mehr. Wenn das letzte Bild auf der Leinwand erloschen ist, ist auch der Film tot.

Woran liegt das? Sind die Filme der 70er Jahre soviel schlechter als die der vergangenen Jahrzehnte? Das könnte so sein, ist aber ziemlich unwahrscheinlich. Weitaus wahrscheinlicher ist eine Veränderung unserer Sehgewohnheiten, unseres Rezeptionsverhaltens. Wäre es nicht denkbar, daß das Fernsehen nicht nur unser Freizeit-Konsum-Verhalten verändert hat und damit die Kino-Industrie zumindest in diesem Lande an den Rand des Abgrunds gebracht hat, sondern daß es auch unsere Bedürfnisse, die Anforderungen, die wir an das stellen, was wir im Kino sehen, verändert hat?

Was sind denn die aufregendsten Sendungen im Fernsehen in den letzten Jahren gewesen? Fußballspiele, Boxkämpfe und live gesendete Talk-Shows: Abbildungen, Widerspiegelungen von etwas, was im gleichen Augenblick, in dem wir es sehen, stattfindet. Wir werden in diesen Sendungen zu Zuschauern und auch Beteiligten (wir haben in manchen Talk-Shows die Möglichkeit, aktiv zu werden, indem wir den Sender anrufen) eines Prozesses, von dem keiner mit Sicherheit weiß, wie er ausgehen wird. Mit dieser grundsätzlichen Offenheit und Authentizität einer Fernseh-Live-Sendung muß sich der Filmemacher und die Filmindustrie, soweit es die außerhalb Hollywoods noch gibt, heute auseinandersetzen.

2. Beim Filmemachen ohne Drehbuch, ohne ein vorher schriftlich festgelegtes Gerüst, sieht die Situation des Filmemachers wesentlich anders aus. Er arbeitet nicht nur an einem Film, wo alles, was getan wird, nur zum Scheine, zur Täuschung (durchaus nicht im negativen Sinne) des Zuschauers getan wird, wo am Ende einer Szene mit der Kamera fast auch die Darsteller „ausgeschaltet“ werden. Er arbeitet mit seinen „Darstellern“ an einem wirklichen Projekt mit allen Risikofaktoren des wirklichen Lebens, welches auch unabhängig vom Laufen der Kamera ausgeführt werden muß.

Es gibt keinen klaren Anfang und kein klares, eindeutiges Ende. Es gibt nicht das Verhältnis von schon Gemachtem zum noch zu Machenden, ein Verhältnis, das sich im Laufe der Dreharbeiten eines herkömmlichen Films nach einem Drehbuch unaufhörlich zuungunsten des Letzteren verschiebt und das den Filmemacher, denkt er an das, was er am Anfang im Kopfe hatte und an die Kompromisse, die er gemacht hat, zwangsläufig deprimiert.

Dreht man ohne Drehbuch, existiert nur das, was getan ist, und der Zeitraum, den als Drehzeit zu nützen, man mit seinen Mitarbeitern vereinbart hat.

Das täglich belichtete Filmmaterial basiert nicht auf Szenen, die man selbst (oder ein anderer) sich vorher ausgedacht hat, und die man nun recht und schlecht in filmbare „Wirklichkeit“ umgesetzt hat, sondern auf einer Tätigkeit, die die Darsteller auch ohne Kamera an diesem Tage ausgeübt hätten, auf ihren konkreten Bedürfnissen und Wünschen, Stimmungen und Gefühlszuständen. Die von einem ohne Drehbuch filmenden Team gefilm-

ten Szenen sind im Original, ein einmaliger, nicht wiederholbarer Abschnitt eines Stückchens der Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeitskopie eines beschriebenen Blattes Papier – einer Drehbuchseite.

Die Energie und Kraft aller daran Mitarbeitenden ist direkt in das Arbeitsprodukt geflossen, nicht in einen Umsetzungsprozess.

Bei einem Film, der nach einem Drehbuch gedreht wird, wird der größte Teil der Arbeitsenergie davon aufgesogen, für die im Drehbuch beschriebenen Personen, Schauplätze und Gegenstände Entsprechungen aus der Wirklichkeit zu finden. Man sucht manchmal tage-, wochen- oder sogar monatelang nach einem bestimmten Schauspieler, nach einem bestimmten Drehort usw. Beim Filmen ohne Drehbuch ist das, was die Kamera abbilden soll, in der Regel schon da. Das wichtigste Problem, das hier auftaucht und auf das sich alle Beteiligten konzentrieren, ist, ob die Personen etwas anderes machen sollen als das, was sie sonst (ohne die Anwesenheit der Filmkamera und der sie bedienenden Techniker) auch machen würden: das Problem der Relation von Fiktion und Wirklichkeit.

3. Was ist ein „dokumentarischer Spielfilm?“ Der Begriff, der in den letzten Jahren immer häufiger aufgetaucht ist (und formal eine *contradictio in adjecto* ist) hat zwei verschiedene Bedeutungen. Die erste bezeichnet einen Dokumentarfilm mit einer einfachen Spielhandlung (vielleicht muß man *Nanook, der Eskimo* von Robert Flaherty – 1921 – bereits dazu zählen, weil die meisten seiner Szenen gestellt sein sollen). Die zweite Bedeutung – und das ist die jüngere und wichtigere – bezeichnet einen Spielfilm, der mit Methoden des Dokumentarfilms gedreht worden ist.

Der Dokumentarfilm gibt etwas in der Wirklichkeit Vorhandenes wieder, ist also ein direktes Abbild von Ausschnitten der Realität. Seine Kunst besteht darin, da man die ganze Wirklichkeit nicht wiedergeben kann, wie er diese Ausschnitte auswählt und wie er sie zusammenfügt, so daß zumindest der Eindruck einer Totalität entsteht. Der Spielfilm gibt etwas Gemachtes, etwas Fiktives wieder, ist also im Falle des realistischen Films eine „doppelte Widerspiegelung“ (Lukács) der Wirklichkeit. Seine Methode ist indirekt. Seine Faszination basiert auf der Spannung zwischen dem fiktiven, erfundenen Charakter der Gegenstände, der Personen und ihrer Handlungen, die er abbildet und der Authentizität alles im Film Abgebildeten (alles, was von der Filmkamera abgebildet wird, muß auf irgendeine Weise wirklich sein, muß geschehen sein, damit die Linse der Kamera es abbilden konnte). Von dieser Spannung hat der Spielfilm bisher gelebt.

Durch den zigtausendfachen Gebrauch dieser Verfahrensweise hat sie sich im Lauf der Zeit immer mehr abgenutzt, ist zu einer bloßen akademischen Pflichtübung geworden, ist die Wirklichkeit fast erloschen. Der konventionelle Film versucht, das Publikum zu fesseln, indem er ihm immer neue Gegenstände vorsetzt (die abzubilden, sich vorher noch niemand getraute). Und er versucht das Publikum durch die Art, wie er diese Gegenstände darstellt, in einer Eskalation von Gewalt und Grausamkeit zu schockieren, zu reizen und aus der Fassung zu bringen. Die technisch am perfektesten gemachten Filme heute verläßt der Zuschauer in einem Zustand dumpfer Betäubung.

Als vorläufig letzte Etappe in dieser Entwicklung bietet sich der dokumentarische Spielfilm als ein möglicher Ausweg an.

4. Der dokumentarische Spielfilm bildet etwas ab, was wirklich geschieht. Seine Schauspieler müssen, da es kein Drehbuch gibt, das ihnen sagt, was sie zu tun und zu sagen haben, im Augenblick des Drehens erfinden, was sie tun und sagen. So wie wirkliche Personen im alltäglichen Leben. Da jedoch auch das

be zwei Filme in dieser Art, *Made in Germany und USA* (1974) und *Tagebuch* (1975), gemacht.

Mein Prinzip war es in diesen Filmen, so wenig Fiktion wie möglich in das, was ich gefilmt habe, hineinzubringen. Fiktion ist beim improvisierten, dokumentarischen Spielfilm nur eine Art von Medizin, die dem Patienten, den Schauspielern, erst dann verabreicht wird, wenn eine ernsthafte Krankheit vorliegt, wenn der Ablauf der Geschichte ins Stocken zu geraten scheint. Wo bei ich Geschichte nicht wörtlich verstanden wissen will. Eine Geschichte im üblichen Sinne wird sowieso nicht erzählt. Denn Geschichte heißt ja, daß das, was erzählt wird, schon vergangen, schon vorher festgelegt ist.

5. Beim Drehen eines improvisierten, dokumentarischen Spielfilms formieren sich Wirklichkeitsausschnitte zu verschiedenen „Reihen“, deren „Schnittpunkte“ nicht festgelegt werden, deren Bedeutung offen – oder besser noch – variabel bleibt. Diese in freier Assoziation – und aus der Zusammenarbeit mehrerer Personen – entstandenen „Reihen“ bilden von Drehtag zu Drehtag im Bewußtsein des Filmmachers und seiner Mitarbeiter ein immer komplizierteres (und für den nicht am Entstehungsprozess Beteiligten unübersichtlicheres) Bezugssystem, in dem sich zurechtzufinden und das zu *verdichten* – so wie eine Spinne ihr Netz immer feiner und enger webt – bei allen Beteiligten eine immer intensivere Begeisterung auslöst. Also genau die entgegengesetzte Situation wie die von Truffaut beschriebene.

Die Tatsache, daß es während der gesamten Drehzeit, *bis zum letzten Drehtag* offenbleibt, ob nicht an diesem Tage eine Szene entstehen wird, die die Bedeutung alles Vorangegangenen über den Haufen werfen wird und die alles bisher Geschehene, Erarbeitete und Erlebte in einem neuen Licht erscheinen lassen wird, ist eine Herausforderung an die Phantasie jedes an diesem Prozess Beteiligten.

Da solche Szenen mehrmals während der Dreharbeiten entstehen, können die Mitarbeiter, die darauf nicht vorbereitet sind, sehr leicht Schwindelgefühle bekommen und – vorübergehend – jede Orientierung verlieren. Der einzige Fixpunkt, an den sie sich halten können, ist dann das Ende der vereinbarten Drehzeit. Daher hat bei dieser Art des Filmens die Länge dieser vorher vereinbarten Arbeitszeit und auch das zur Verfügung stehende Negativmaterial eine so große Bedeutung.

6. Der improvisierte, dokumentarische Spielfilm gibt dem Filmachen und seinen Mitarbeitern die Freiheit, die die Ausübenden anderer Künste immer schon für sich in Anspruch genommen haben. Die „freie Tätigkeit der Phantasie“, schreibt Hegel, ist die „Quelle der Kunstwerke“. Der Filmmacher ist nicht mehr nur damit beschäftigt, einen in seinem eigenen oder in einem anderen Kopf erfundenen Film in Töne und Bilder umzusetzen, zu „realisieren“. Er ist nicht mehr nur ein *Realisator*, sondern er macht etwas, wo vorher nichts war.

Und das auf diese Weise spontan entstandene Produkt kann vielleicht auch das Feuer der Begeisterung widerspiegeln, das zu seiner Entstehung führte, und wenn überhaupt, gelingt es vielleicht dieser Art von Filmen wieder, daß ein Funke davon auf das Publikum überspringt.

Der Filmmacher, der diese Methode benutzt, arbeitet nicht nach einem fertigen, in sich abgeschlossenen Modell (wie es ein Drehbuch darstellt), sondern setzt einen Prozess in Gang, dessen Wesen es ist, das, was gemacht werden soll, zu *suchen*, in dem Modell und Gestalt (Werk) zusammenfallen, in dem das Ausdrückende und der Ausdruck, Inhalt und Form, eins werden.

7. Diese Art des Filmemachens verfährt analog zur Wissenschaft. Wie jene will der Filmmacher etwas herausfinden, was er vorher nicht wußte. Diese Art des Filmens ist ein Abenteuer, eine

die Methode des Filmemachens, die ethnographische, jetzt zum Thema, zum Gegenstand, meines neuen Films mache.

Und hätte ich bei jenen Filmen noch die Wahl gehabt, mit oder ohne Drehbuch zu filmen (da mir die Personen und ihre Verhältnisse vertraut waren), so bleibt mir bei dem geplanten neuen Film keine andere Möglichkeit, denn ich kenne die Bewohner von Ureparapara nicht und weiß auch nicht, wie sich Europäer verhalten, wenn sie mit einer derartig fremden Welt konfrontiert werden. Alles, was ich hier erfinden könnte, wäre Lüge und Scharlatanerie.

Filmkritik Nr. 245, Mai 1977, S. 226 - 229

Cynthia Beatt und Rudolf Thome im Gespräch mit Sylvia Andresen, Alf Bold und Wilhelm Roth

Kompromiß

Alf Bold: Im Text in der 'Filmkritik' zur Methode des Drehens habt Ihr gleich am Anfang Truffaut zitiert: Daß das Filmemachen am Anfang das Realisieren eines kühnen Traumes sei, dann wegen der Schwierigkeiten, die sich dem ursprünglichen Plan entgegenstellen, zu einem fortlaufenden Kompromisseschließen werde und damit ende, daß man froh sei, den Film überhaupt zu einem Ende zu bringen. – War das bei Euch auch so?

Rudolf Thome: Das war so, wie ich es vorher geschrieben habe. Nach drei Monaten Drehzeit hat sich abgezeichnet, was das für ein Film werden könnte. Aber bis zum Schluß waren wir fiebrig, war es möglich, noch eine ganz tolle Szene zu drehen, die alles wieder etwas anders aussehen läßt. Es war keine Resignation, kein Kompromisseschließen.

Wilhelm Roth: Aber gab es mal einen Punkt, wo Ihr gesagt habt, wenn er nur wenigstens fertig wird der Film?

Thome: Nein, das war überhaupt nie eine Frage. Aber in den ersten drei Monaten wurden wir einfach von den Dingen, die passierten, überrollt. Am Anfang haben wir uns viel Zeit gelassen, denn wir wußten: sechs Monate dauert das, das ist unheimlich viel Zeit. Aber nach drei Monaten wurde der Kameramann krank, dann unter noch schlimmeren Umständen auch die anderen, mußten ins Krankenhaus. Wir mußten einen Notflug durchführen lassen. Unser Boot ging kaputt. Wir saßen plötzlich zu dritt auf der Insel und hatten nichts, konnten nicht weg. Da habe ich nicht mehr große Hoffnungen gehabt, überhaupt noch jemals da einen Film zu machen.

Sylvia Andresen: Hattet Ihr in den ersten drei Monaten überhaupt noch nichts gefilmt?

Thome: Doch, doch, aber nicht viel. Wir haben dann eine Woche ganz konzentriert gearbeitet, als Cynthia und der Tonmann aus dem Krankenhaus zurückkamen. Dann habe ich mich von meinem Kameramann getrennt und habe noch einmal zwei Wochen riskiert, bin nach Sydney geflogen und habe einen neuen Kameramann gesucht.

Die Gruppe

Thome: Man könnte, wenn man die Leute, die wir von hier mitgenommen haben, im Film sieht, sagen: Ihr habt nicht die richtigen Leute mitgenommen. Das glaube ich nicht. Wir hätten jeden mitnehmen können, und es wäre genau das Gleiche passiert.

Cynthia Beatt: Davon bin ich absolut überzeugt.

Thome: Es ist die Situation, die man sich hier überhaupt nicht vorstellen kann, die die Leute da wahnsinnig macht.

Roth: War die Auswahl der Leute, die mitfahren, wirklich so, wie Ihr sie Euch vorgestellt habt, auch was die Berufe der Leute

Otto ist Architekt, das schien mir auch sinnvoll. Die Susanne, die hat vielleicht noch am wenigsten beruflich direkt Zugang zu dem, was wir da machen wollten. Sie sammelt die Pflanzen. Sie hat sich im Botanischen Institut in Hamburg informiert, hat einen kurzen Kurs gemacht – was wir übrigens hier auch gemacht haben, Cynthia und ich.

Bold: Ihr habt Edda, die Malerin mitgenommen. Man würde doch annehmen, daß man heute in solchen Fällen fotografieren würde.

Beatt: Ich wollte immer jemand haben, der Zeichnungen macht. Ich kannte sie nicht, kannte aber ihre Zeichnungen.

Thome: Captain Cook und die anderen Entdeckungsreisenden in der Südsee haben immer einen Zeichner dabeigehabt. Wir haben uns diese alten Bände hier in der Staatsbibliothek angeschaut und sind einfach verrückt geworden, über die Sorgfalt, über die unglaublich schönen Bilder. Das war sicher ein Grund, warum wir eine Zeichnerin mitgenommen haben.

Beatt: Die Leute haben alle am Ende etwas gebracht für den Film. Wenn ich diese Traumsequenz von Susanne sehe, dann sage ich: deswegen haben wir sie mitgenommen, weil es so phantastisch ist. Und die Szene mit Gabrielle, wo sie über die Verwandtschaft redet und die Probleme, das zu verstehen, das ist für mich auch eine wunderbare Szene.

Außenbeziehungen

Roth: Was mich verblüfft hat, sind die starken Beziehungen der Einwohner zur westlichen Zivilisation. Mich würde interessieren: Wie passieren eigentlich die Außenbeziehungen der Leute dort?

Thome: Es gibt etwa fünf, sechs Schiffe, die den nördlichen Distrikt befahren, die kommen in unregelmäßigen Abständen. Die kaufen Kopra (Kokosnußkerne), und auf den Schiffen gibt es manchmal, nicht immer, was zu kaufen. Manche Schiffe sind wandelnde Läden.

Roth: Ich erinnere mich an die Szene mit dem Radio. Ist ein Radio dort was ganz Seltenes?

Thome: Es gibt etwa acht oder zehn Radios im Ort, fast jedes Haus hat eines. – Was einen größeren Einfluß als die Schiffe hat, sind Jachten. Während der Zeit, in der wir da waren, waren etwa zwölf Segeljachten auf der Insel. Diese Leute bleiben manchmal nur ein paar Stunden, manchmal bleiben sie aber auch eine Woche. Die rennen überall rum auf der Insel, schauen sich alles an. Das sind Touristen, Segler, nicht nur ganz reiche Leute. Da war zum Beispiel ein älteres englisches Zahnarzt Ehepaar, das segelte schon seit drei Jahren um die Welt. Das hat den Leuten gesagt, sie sollen kommen, wenn ihnen an den Zähnen was fehlt.

Beatt: Nicholson, der kleine Junge, der um den Radiorecorder handelt, ist immer der erste, der zu den Schiffen geht. Es gibt Leute, die Kontakt halten zu den Fremden, und es gibt andere, die überhaupt keinen Kontakt haben wollen.

Kultur und Verwaltung

Thome: Custom ist für die Eingeborenen alles, was ihre Kultur darstellt, bevor der Weiße, bevor die Kirche kam.

Andresen: Was ist dann der Custom-Chief?

Thome: Der Custom-Chief ist eingesetzt worden durch die Vanuaaku-Partei. Die ist vor acht, neun Jahren gegründet worden; sie war nicht die erste Partei, es gab auch eine, die den Franzosen nahesteht. Die Vanuaaku-Partei wollte zwar Dinge aus unserer Kultur übernehmen, die sie brauchen konnte, wollte aber auch die eigene Kultur wieder stärken. Deshalb hat sie auf jeder Insel einen

Custom-Chief wählen lassen. Der Custom-Chief von Ureparapara ist dieser Jonathan, der am Anfang mit Cynthia spricht. Es gibt auch einen Chief, der sitzt neben ihm, der wird gewählt vom Dorf, immer nur für bestimmte Zeiträume.

Beatt: Der Chief ist so etwas wie ein Bürgermeister; der Custom-Chief ist ein weiser Mann; er heilt. Er hat eine ganz besondere Magie. Sie sagen, er kann fliegen. Sie sagen, er hat seine Magie bekommen von einem Zauberer auf einer anderen Insel, der hat ihn geschnitten und etwas in sein Blut hineingetan; dadurch kann er spüren, was einem fehlt, auf den er die Hände legt.

Andresen: Gibt es auch einen Vertreter des Gesetzes?

Thome: Das machen die beiden. Es kann aber auch sein, daß man über Radio die Polizei aus der Hauptstadt holt. Ich habe einmal auf einer anderen Insel erlebt, als ich Filmmaterial abholen wollte, daß eine Sondertruppe Polizei kam, bewaffnet mit Schlagstöcken wie bei einer Demonstration hierzulande, aus dem Flugzeug stieg und auf ein Schiff ging. Am nächsten Tag kamen sie zurück mit zehn Leuten in Handschellen. Da hatten auf einer Insel die Leute den British District Officer nicht in ihr Dorf gelassen, hatten ein Tabuzeichen errichtet. Aber er ist rein, da haben sie ihn eingesperrt für eine Nacht, haben ihn wohl auch geschlagen. Was ich gesehen habe, war die Strafexpedition dafür. Die Geschichte ging dann einigermaßen gut aus. Die Leute kamen vor Gericht: neun haben sie gleich wieder nach Hause geschickt, der Anführer mußte für drei Monate in den Knast.

Roth: Wie ist die Verwaltung organisiert?

Thome: Die Neuen Hebriden sind englisch-französisches Condominium, das einzige auf der ganzen Welt. Die Gründung war 1906.

Beatt: Es gibt zweimal die Polizei, zwei Krankenhäuser usw., alles zweimal.

Thome: Im nächsten oder übernächsten Jahr werden sie unabhängig, endgültig.

Beatt: Hoffentlich.

Verständigung

Thome: Cynthia kam zwei Tage vor Schluß, als sie alles hatte über das Tamate-System und sagte: es ist alles falsch.

Beatt: Nein, das stimmt nicht.

Thome: Du hast rausgefunden, daß es das System von Mota ist oder ein Mischmasch, was Du vorher nicht wußtest, weil Du plötzlich mit einem anderen gesprochen hast, mit George.

Beatt: Nach dieser Szene habe ich dann immer weiter gearbeitet bis zum Ende, und hab dann immer mehr und mehr komplizierte Sachen herausgefunden. Und das ist auch in dieser Szene drin. Man versteht einen Teil, man versteht nicht ganz.

Thome: Oberflächlich glaubst du, alles zu verstehen; wenn du mehr reinkommst, merkst du plötzlich, wie wenig du verstehst. Ich habe zum Beispiel manche dieser Lieder übersetzt, die da gesungen werden von George, und wir waren drei Leute von denen, George, der Mann, der am besten englisch spricht und der Lehrer. Wir haben an drei, vier Zeilen manchmal drei, vier Stunden gelesen. Wenn du da dann genau sein willst, verirrst du dich immer mehr. Bei der Hochzeitszeremonie zum Beispiel, kauft einer das Kind von dem anderen. da sagen die Väter: „...unsere Freundschaft ist jetzt zu Ende.“ Was soll das bedeuten? Da stimmen unsere ganzen Kategorien nicht mehr. Du brauchst ganz lange um zu verstehen, was das Wort 'pulpul' (Freundschaft) bedeutet. Ist das auch Liebe? Und dann meinst du, du hast es, und dann sagen sie dir wieder eine Bedeutung, da stehst du einfach vor einem Brett und kommst überhaupt nicht mehr durch. Und dann sind beide Seiten erschöpft, und dann brauchst du eine neue Sitzung, um diese neue Unklarheit wieder zu beseitigen. Es ist also eine Lebensaufgabe eigentlich.

Thome: Richtig. Und du wirst noch mehr verblüfft sein, daß die Kaufsumme jeweils 90 Dollar beträgt, was sehr viel Geld ist. Aber nicht die Väter kriegen dieses Geld, sondern sie müssen davon das Ausrichten der Hochzeit bezahlen. Essen besorgen, es muß ja extra angebaut werden, es muß geerntet werden, es müssen Geschenke gemacht werden, es muß gekocht werden. Die Leute, die diese ganzen Vorbereitungen machen, werden dafür bezahlt. Wenn also zwei heiraten, findet ein Geldkreislauf durch das ganze Dorf statt, wo eigentlich keiner wirklich was kriegt, sondern wo es um das Geben und Weitergeben geht. Man kann es mit unserem Geld nicht vergleichen. Auch deren Kaufbegriffe sind ganz anders. Geld ist ein Mittel der Kommunikation, und nicht eine Sache, um etwas zu erwerben.

Bold: Was habt Ihr eigentlich, wenn man diese Verständigungsschwierigkeiten bedenkt, auf der Insel erfahren, was Ihr vorher noch nicht wußtet?

Thome: Ich habe beim Schneiden des Films, als der Film allmählich Gestalt annahm, das Gefühl gehabt, so wie der Film jetzt ist, in der Länge, in der Art, wie die Dinge aufeinander folgen, übermittelt er indirekt, nicht direkt, ein Gefühl, wie es ist, ein halbes Jahr auf so einer Insel zu leben. Es wird ein Rhythmus transportiert von dem Leben da, und das Leben ist ganz, ganz anders als hier. Dieses Gesamtbild drückt der Film für mein Gefühl ganz genau aus. Ich kann mich irren, ich weiß es nicht. Das ist jedenfalls das, was ich mitgekriegt habe, eine völlig andere Art von Leben, eine völlig andere Welt, ein völlig anderer Lebensrhythmus. Ich habe das Gefühl, ich war auf einem anderen Planeten.

Utopie?

Roth: Es gibt in den letzten Jahren plötzlich ein großes Interesse an Ethnographie. Hat das auch zu tun mit politischer Resignation? Sucht man da eine Form von Leben, die man selber nicht hat? Warum seid Ihr denn da eigentlich hingefahren? Habt Ihr dort tatsächlich die Utopie von einem anderen Leben gefunden, die für uns in irgendeiner Form – warum sieht man Filme? – verbindlich sein könnte? Oder ist das dort auch schon dabei, zerstört zu werden? War das also auch schon eine Art Abgesang? Was bedeutet es für Euer eigenes Leben, ganz abgesehen vom Film, daß Ihr da wart? Lebt Ihr jetzt anders?

Thome: Das Projekt ist als präzises Projekt 1975 entstanden. Aber schon nach *Rote Sonne* habe ich 1969 angefangen, an einen Südseefilm zu denken. Dem WDR habe ich im Sommer 1970 einen Südseefilm vorgeschlagen. Aber denen war das zu gespenstisch, zu weit weg, zu gefährlich, zu riskant. Die haben dann *Supergirl* gemacht, weil da schon ein Drehbuch da war. Und dann habe ich die Cynthia kennengelernt beim Forum 1974. Und Cynthia hat mir erzählt, daß sie auf Fidschi war, auf Fidschi aufgewachsen ist. Plötzlich löste sich für mich dieser ganze Nebel. Es war weniger ein Traum, es war eine Realität zum ersten Mal. Dann: Ihr kennt ja alle meine Vorlieben für Murnaus *Tabu*. Das hat sicherlich auch etwas in dieser Richtung bewirkt.

Beatt: Ein Jahr, nachdem wir angefangen hatten, an diesem Film zu arbeiten, haben wir beide noch einmal *Tabu* gesehen und haben gefühlt, wie wenig *Tabu* zu tun hat mit ethnologischen Fragen.

Thome: Daß *Tabu* statt dessen zeigt, was im Kopf von Murnau passiert.

Roth: Was bedeutet es nun für Euch, daß Ihr da gewesen seid? Was kann es für einen Zuschauer bedeuten?

Thome: Es ist natürlich ein Traum – von mir. Von Cynthia weniger, weil sie ja da aufgewachsen ist. Aber von mir und allen Leuten, die hier leben, ist es doch ein Traum, eine Insel in der Südsee. Was ich ja öfter schon in Filmen gemacht habe, ist, ich habe versucht, einen Traum wirklich zu machen, und das gefilmt. Beim Filmen eines Traums soll man ja nicht versuchen, das alles noch mit einem Glorienschein zu umgeben, sondern ...

Weißer auf eine Südseeinsel geht. Wir wirken da einfach etwas deplaziert.

Beatt: Wenn man eine Szene im Film sieht, in der es uns gibt, die Weißen, und die Leute von der Insel, dann sind wir so schrill. Die Leute dort sind so zurückhaltend.

Roth: Habt Ihr noch das Paradies so gefunden, wie Ihr Euch das vorgestellt habt?

Thome: Es ist noch das Paradies. Obwohl es eine Kirche gibt, obwohl die Leute jeden Morgen um sechs Uhr und am Abend um sechs Uhr in die Kirche gehen, obwohl der Pfarrer, der aber auch ein Schwarzer ist, die Leute ziemlich unter seiner Fuchtel hat, obwohl es bereits Geld gibt, obwohl auch gestohlen wird, nicht viel, aber doch auch, obwohl es also Dinge gibt, die zu unserem Paradiesbild nicht passen, würde ich sagen: es ist eins.

Beatt: Am wichtigsten finde ich, wie die Menschen da miteinander umgehen. Das ist für mich die schrecklichste Sache hier; ich will zwar hier mit Leuten zu tun haben, aber ich kann es nicht. Dort sind die Leute sehr tolerant, wir sind dagegen sehr intolerant miteinander, unheimlich schuldbewußt. Sie haben dort eine Wärme miteinander, eine physische Beziehung, die hier fast niemand mehr hat. Wenn einer böse mit einem anderen ist, wird das offen ausgesprochen, nicht diese verkrampte Wut im Magen, die die Leute hier haben.

Thome: Die leben natürlich auch nicht unter solchen Umständen wie wir hier. Sie leben nicht isoliert. Es gibt nicht einmal einen privaten Raum. – Das bringt mich noch einmal auf die Frage nach der Regierung. Es gibt den Custom-Chief und den Chief. Aber die ältesten Männer im Dorf wie George, wie Atkin, die haben einen ungeheueren Einfluß. Die Rolle von George ist fast so stark wie die vom Custom-Chief, auf jeden Fall stärker als die vom Chief. Er ist der älteste Mann, er genießt den größten Respekt, und wenn irgendeine Entscheidung getroffen werden muß, ob die und die heiraten sollen, weil sie miteinander geschlafen haben, beraten die Älteren das gemeinsam. Die Entscheidungen werden im Grunde gemeinsam und fast einstimmig getroffen. Es gibt keine direkten Gegensätze. Durch das enge Zusammenleben werden die Gegensätze ausgeglichen und überbrückt.

Männer und Frauen

Andresen: Diejenigen, die die Entscheidungen treffen und die, mit denen Ihr gesprochen habt, waren eigentlich immer nur Männer. Die Frauen haben wohl eine ganz untergeordnete Stellung. Haben die das von uns übernommen?

Thome: Nein, das war schon immer so. Das ist das, was wir am genauesten wissen. In den Geschichten spielen Frauen oft eine schlechte Rolle auf den Inseln. Da gibt es eine Geschichte auf Reef-Insel, da stehen braune Stalaktiten, die kommen aus dem Boden raus, da war früher der Tanzplatz, da haben Männer getanzt, dann haben Frauen zugeschaut, da sind die Männer alle erstarrt.

Beatt: Da fehlt aber wirklich etwas in dem Film. Ich habe zum Beispiel Gespräche mit Nancy, wenn ich dusche, in dieser einen Szene, wo sie mir erzählt, sie will nie heiraten. Ihre Schwester Rebecca, die ist jünger als ich, hat schon fünf Kinder; für die ist das unheimlich hart. Und ganz am Ende hatte ich Gespräche mit einer Frau, die mir erzählt, was für sie ein guter Mann ist, nämlich jemand, der sich auch um die Kinder kümmert und das Geld teilt. Das sind Sachen, die nicht im Film sind, obwohl sie wichtig sind.

Ein Spielfilm

Thome: Es gab eine paar Szenen, in denen wir die Leute ausge-trickst haben, wo wir die filmen wollten, ohne daß sie es merkten. Diese Szenen aber haben in den Film nicht reingepaßt, sie haben bei mir ein moralisches Unwohlsein ausgelöst. In allen anderen Szenen des Films wissen die Leute, daß sie gefilmt werden. Was sie machen, spielen sie. Es ist gespielt, es passiert mit ihrem Einverständnis.

Bold: Was Ihr hier gemacht habt, ist im Grunde in der Methode gedreht, die Du, Rudolf, in *Made in Germany* und *Tagebuch* entwickelt hast.

Roth: Wenn Ihr Euch, die europäische Gruppe, im Film streitet, ist das dann ein Streit, der nur in diesem Augenblick stattfindet?

Thome: Das war kein Streit, die haben doch nur gespielt.

Roth: Da hatte ich tatsächlich das Gefühl ...

Bold: Aber Wilhelm ...

Thome: ... wenn in *Made in Germany* die Karin mit dem Eberhard redet, weißt Du doch auch nicht mehr, ob es wirklich ist oder Spiel.

Roth: Wie habt Ihr geschnitten? Was war denn in der ersten 7-Stunden-Fassung noch drin?

Thome: Es gibt wesentlich mehr Szenen über die Arbeit der Leute, sowohl der Europäer wie der Leute von der Insel. Jede Sache, die drin ist, ist quasi nur noch ein Beispiel.

Bold: Andererseits, das Unwesentliche, das manchmal im Film ist, finde ich oft das Faszinierendste. Wenn die Edda da langläuft, bei Dir stehen bleibt und dann sagt, eigentlich wollte sie nur zur Toilette.

Thome: Der Rhythmus, wie sie geht, wie sie sitzt, das ist ja nun auch wieder das Wesentliche. Kriegt man in diesem Film das Gefühl vom Leben auf der Insel? Dieses Gefühl zu vermitteln, brauchen wir solche Szenen. In den Szenen mit uns, wird der Alltag gezeigt. Die großen Dinge, die passiert sind, wenn einem das Trommelfell platzt, oder wenn unser Boot kaputtgegangen ist oder wenn diese schlimmen Krankheiten bei Cynthia ausgebrochen sind – wie ihre Beine ausgesehen haben, das war grauenhaft –, diese Sachen, die sieht man alle gar nicht. Die kommen nur als Reflexe in den Gesprächen vor. Alles, was passiert, passiert eigentlich nicht im Bild.

Bold: Die Kamera hat einen erstaunlichen neutralen Blick. Ich habe eigentlich nirgendwo den Eindruck, daß Du Stellung bezieht bei der Aufnahme.

Thome: Du kennst das Problem, daß man etwas verändert, wenn man es beobachtet, daß man nie etwas objektiv sehen kann. Außerhalb zu sein, das wollte ich von Anfang an. Wir wollten die Leute auf der Insel nicht zur Schau stellen. Es gab auch Konflikte innerhalb unserer Gruppe. Ich war nun nicht nur vom ursprünglichen Konzept her programmiert, neutral zu sein, sondern auch noch beim Drehen, in etwas schwierigen Situationen. Ich hatte bis zum Ende einen sehr guten Kontakt zu Cynthia wie zu den andern vier Schauspielern. Die andern vier und Cynthia haben kaum mehr miteinander geredet, und ich mußte mit allen den Film machen Oder: wir mußten alle zusammen den Film machen.

Beatt: Rudolf ist selbst ein neutraler Mensch, deshalb macht er neutrale Filme. Das respektiere ich sehr. Das ist für mich fast die wichtigste Sache.

Biofilmographien

Cynthia Beatt, geboren am 12. 11. 49 in Kingston/Jamaica. Mutter: Amerikanerin. Vater: Engländer. 1959 Umzug nach Fidschi. 1962 - 68: reist hin und her zwischen der Schule in England und Fidschi. 1968 Besuch der Kunsthochschule.

1971 Interesse an Experimentalfilmen begann.

1972 - 73 reiste ein Jahr lang, allein, durch Griechenland, die Türkei, Syrien, Irak, Kurdistan, Iran, Afghanistan, Indien.

1973 - 74 machte zusammen mit zwei Freunden einen Filmverleih für Experimentalfilme in London – 24 Frames.

1975 Umzug nach Berlin – in *Tagebuch* gespielt – Deutsch gelernt – Super-8-Filme gedreht – Übersetzerin – beginnt Filmkritiken zu schreiben.

1977/79 BESCHREIBUNG EINER INSEL

Rudolf Thome, geboren am 14. 11. 39 in Wallau/Lahn. Studium von Germanistik und Geschichte in Bonn und München von 1960 - 66. 1962 - 68 Filmkritiker der "Süddeutschen Zeitung". Kreditsachbearbeiter einer Bausparkasse 1966 - 67. 1973 Umzug nach Berlin. Filmkritiker für "Der Tagesspiegel" (seit November 73) und "Hobo" (1974 - 76).

Filme

- 1964 *Die Versöhnung*, Kurzspielfilm
1966 *Stella*, Kurzspielfilm
1967 *Galaxis*, Kurzspielfilm
1968 *Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betriegt*,
Kurzspielfilm
Detektive
1969 *Rote Sonne*
1970 *Supergirl*
1972 *Fremde Stadt*
1974 *Made in Germany und USA*
1975 *Tagebuch*
1979 BESCHREIBUNG EINER INSEL

Literatur: Beschreibung einer Insel (Study of an Island). Ein ethnographischer Spielfilm von Rudolf Thome und Cynthia Beatt.

Sonderheft der Filmkritik Nr. 245, Mai 1977.

Das Heft enthält – ein Jahr vor den Dreharbeiten – eine Projektbeschreibung.