

JERICÓ

Land	Venezuela 1991
Produktion	Thalia Producciones FONCINE (Caracas)
Buch, Regie	Luís Alberto Lamata
Kamera	Andrés Agusti Carlos Tovar
Musik	Federico Gattorno
Ton, Schnitt	Mario Nazoa
Tonmischung	Amado Dehesa
Ausstattung	Aureliano Alfonso, Marietta Perroni
Maske	'Chacha' Zamora
Spezialmaske	Romaire Murphy
Regieassistentz	Elizabeth Amiel, Rafael Straga
Produktionsleitung	Omar Mesones
Ausführender Produzent	Luís Alberto Lamata
Darsteller	Cosme Cortázar (Priester) Francis Rueda, Doris Díaz Alexander Milic, Luís Pardi Yajaira Salazar, Amilcar Marcano Wilfredo Cisneros Luís Alberto de Mozos Fanny Díaz, Zenay Santana
Format	35mm, 1:1.85, Farbe
Länge	90 Minuten
Weltvertrieb	FONCINE Apartado 70102, Caracas 1071 T - (582) 239 47 86 Fax - (582) 238 17 75 Telex - 25531 fonci vc

Inhalt

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts schließt sich der Dominikanerpriester Santiago einem Trupp spanischer Eroberer an, um den Indios die Segnungen des christlichen Glaubens zu bringen. Er ist besetzt von seiner Mission und nimmt die Gewaltakte in Kauf, die die übrigen Expeditionsteilnehmer zur Durchsetzung ihrer ganz weltlichen Interessen gegen sie praktizieren. Der Trupp verirrt sich in einem Sumpfgelände und wird schließlich von den Indios getötet. Nur den Priester lassen sie am Leben, beziehen ihn sogar in ihre Gemeinschaft ein. Santiago begreift dies nicht als Chance, sondern versucht weiter, sie im Zeichen des Kreuzes zu missionieren. Da unternehmen die Indios einen handgreiflichen Akt der Bekehrung in einer Art Initiationsritus. Der fromme Mann wird einer der ihnen, bis erneut die Spanier kommen.

Luís Alberto Lamata legt in seinem erstaunlichen Erstlingsfilm größten Wert auf die ausführliche Darstellung der indianischen Lebensformen, den kollektiven Geist der Indios, ihre Harmonie mit der Natur. Der Konflikt des Priesters wird zum 'Aufeinander-

treffen zweier Kulturen', bei dem die westliche Zivilisation als die eigentlich barbarische erscheint.

Interview mit Luís Alberto Lamata über JERICÓ

Alberto Lamata: Als wir Anfang 1988 zu drehen begannen, befand sich das venezolanische Kino in einer schwierigen Lage. Unmittelbar zuvor kam es zu einem Preisanstieg, und tatsächlich machte man mehr als ein Jahr lang keinen Spielfilm, bis Román Chalbaud *Cuchillos de fuego* drehte. Das Panorama unseres Kinos veränderte sich total, und die Kosten verfünffachten sich.

Frage: JERICÓ erinnert an *Caminos de Libertad* von Ramón Díaz Sánchez. Inspirierte dich diese Erzählung zu dem Drehbuch des Films?

Lamata: *Caminos de Libertad* bezieht sich auf die historische Figur des Francisco Martín, der an einer Expedition von Ambrosio Alfinger teilnahm, und verschiedene Chronisten haben sich dieser Figur angenommen. Im wesentlichen begann alles mit einer Arbeit, die ich an der Universität machte, wo ich verschiedene Quellen über diese Figur wie die von Fray Pedro Aguado, Oviedo, Banos u.a. suchte, die auch Ramón Díaz Sánchez als Anregung dienten. Ich aber wollte keinen Film über Francisco Martín machen, weil es im Grunde genommen eine viel zu persönliche Sache und eben kein historischer Film ist. Ich versuche nicht, die venezolanische Geschichte zu porträtieren. Ich erzähle ein Drama, das in erster Linie ein persönliches Drama ist und das aus ganz besonderen Gründen in jenem Jahrhundert angesiedelt ist. *Frage:* Ist das der Grund, weshalb es in der Stabliste keinen Hinweis auf diese historischen Arbeiten gibt?

Lamata: Ja, weil Francisco Martín tatsächlich kein Priester war, und ich denke, daß diese Figur für einen wunderbaren Film ausreicht - wie auch die Figur des Martín Tinajero und viele Priester, die an der Conquista teilnahmen.

Frage: Was war für dich die größte Herausforderung bei den Dreharbeiten?

Lamata: Die indianische Gemeinschaft glaubhaft darzustellen. Während der ganzen Zeit von sechs Monaten arbeitete die Anthropologin Diana Vilera mit uns. Diana ist die erste, die eine Grammatik der Hoti-Gemeinschaft des Bundesgebiets Amazonas verfaßte, und ihre Studien verwendeten wir für unseren Film. Die Schauspieler sprechen wirklich Hoti, denn ich wollte nicht, daß der Film falsch wie ein Tarzan-Film klingen sollte. Monatelang lernten die Schauspieler die Sprache. Die Karina-Gemeinschaft, die auch in diesem Film auftritt, half uns dabei. Ich wollte nicht, daß die Hauptpersonen sich in Indios verwandelten. Das Bild, das ich mit dem Film entwerfen wollte, ist inspiriert von den Kulturen der Hoti, Yanomami und Panare. Ich wollte eine Synthese dieser drei Kulturen erreichen. Obwohl historisch gesehen die spanischen Expeditionen niemals herunter bis in das Yanomami-Territorium gelangten, fühlte ich, daß für uns der stärkste indianische Bezug die Yanomami sind. Wir können heute keine indianische Gemeinschaft des 16. Jahrhunderts rekonstruieren. Wir müssen uns inspirieren lassen von den konkreten Bezügen, die uns bleiben. Damals haben wir diese Synthese zusammen mit Diana gemacht und erfanden diese Gemeinschaft. Falls irgendein Anthropologe es sieht, erkennt er klar die Nahtstellen.

Ich kann dir sagen: die Lebensweise stammt von den Panare, die

Maske von den Yanomami und die Sprache von den Hoti. Ich wollte nicht mit authentischen Indios arbeiten, weil mir das wie eine Manipulation vorgekommen wäre. Sie sind sich nicht bewußt, was all dies in ideologischen Begriffen bedeutet und was das Thema, das wir erzählen, alles impliziert. Im Sinne der Kommerzialisierung des Films wäre es attraktiv gewesen, einen echten Schamanen zu haben. Obwohl sie sehr gebildete Leute sind, haben sie keine Ahnung davon, was ein Film ist. Und wie sollen sie wissen, ob er mit der fiktiven Geschichte übereinstimmt, die ich erzähle, denn letzten Endes ist es mein Film und mein Drama. (...)

Frage: Die Authentizität und Sorgfalt im Detail gibt einem das Gefühl, daß das Wiedererschaffene zu einer echten Vergangenheit gehört, obwohl man in keinem Moment Ort noch Land erwähnt.

Lamata: Ganz richtig. Ich machte das übrigens - vielleicht, weil ich Geschichte studiert habe -, um den Kollegen Historikern oder Anthropologen zu sagen, daß sie den Film bloß nicht als Essay sehen sollten. Wenn ich eine historische Arbeit hätte machen wollen, hätte ich ein Buch geschrieben und nicht einen Film gedreht. Und dennoch ist die Arbeit von Aureliano Alfonso (Ausstattung) und von Marietta Perroni (Dekoration) der Versuch, alles sehr glaubhaft nachzubilden - der Wohnraum, den wir konstruierten, ist ein Panare-Wohnraum, wie sie selbst ihn bauen -, damit die Kamera sich frei bewegen konnte und damit die Schauspieler sich eingewöhnten und lernten, wie die Indios zu gehen, stillzustehen, Wasser zu trinken und zu denken.

Frage: Wie lange dauerte diese Arbeit mit den Schauspielern?

Lamata: Ungefähr sechs Monate arbeiteten wir mit der Anthropologin. Morgens lernten wir die Grammatik und studierten die Bräuche, am Nachmittag probte ich mit ihnen. Die Anthropologin nahm auch an den Proben teil, um irgendwelche Sachen zu korrigieren, wie beispielsweise die Fingerstellung, um ein Trinkgefäß zu ergreifen. Danach verschwanden wir, um im 'Shabono' zu wohnen - ich bat Aureliano, es vor den Dreharbeiten anzufer-tigen -, und ohne Kamera probten wir den ganzen Tag über. Sie lernten, barfuß über das Land zu laufen und sich bequem hinzusetzen, und besonders, nackt zu sein, die Schauspieler wie die Schauspielerinnen, und sie fühlten sich weder grotesk, noch eingeeengt.

Frage: Eine der vielen Fertigkeiten des Films ist dieser Respekt vor dem nackten Körper, ohne taktlose Anspielungen. Alle sind nackt, aber du als Zuschauer respektierst diese Art 'angezogen' herumzulaufen. Diese Nacktheit ist dieselbe würdevolle Nacktheit eines Yanomami. Und daß eine Gruppe von Leuten aus Caracas das glaubhaft macht, ist ein Erfolg.

Lamata: Eine der Schauspielerinnen sagte, daß man sie als Kind 'Indianerchen' genannt hat und daß man ihr schon in ihrer Jugend Wickler ins Haar machte, um es ihr zu kräuseln, womit man versuchte, sie nicht so indianisch aussehen zu lassen. Im Verlauf der Dreharbeiten fühlte sie, daß sie sich selbst zurückgewann, daß sie auf einige Wurzeln traf, die sie verloren hatte. (...)

Frage: Es scheint, daß der Film zwei Schlüsse hat. In dem Buch von Diaz Sánchez bleibt die Hauptfigur bei den Indios. Wie hast du dieses Ende entschieden?

Lamata: Wie in der Geschichte von Francisco Martin, die mich durchaus inspiriert hat. Aber es ist nicht die Geschichte, die ich erzähle. Santiago wird von den Spaniern gefangen genommen und kehrt mit den Indios zurück. Das passierte öfters. Diaz Sánchez kürzte die Geschichte in einem Punkt. In der Geschichte haben sie Santiago erneut festgenommen, er entfloh wieder, bis sie ihn schließlich nach Spanien brachten. Jemand behauptet, daß er schließlich als Bettler endete, als ein Irrer in den Straßen von Coro.

Im Fall meiner Figur glaubte ich, es wäre falsch gewesen, daß der Film in einem Moment endete, in welchem Santiago sich aufrich-

tet, um als Indio zu tanzen, denn er ist kein Indio. (...) Santiago kam nach Las Indias mit einer Utopie - wir sollten nicht vergessen, daß das 16. Jahrhundert das Jahrhundert der Utopien ist. Amerika war ein Land, das sich für diese Träume eignete. Es ist nicht zufällig, daß in jenen Jahren Thomas Morus das Buch 'Utopia' schrieb. Ich glaube, daß Santiago schließlich auf tragische Weise erkennt, daß es kein perfekteres Paradies als das sich zu erträumende geben kann, und fast freiwillig entscheidet er, sich einzuschließen und sich von der Gesellschaft zurückzuziehen.

Frage: Und verrückt zu werden ...

Lamata: Ich würde nicht sagen, daß er verrückt wird. Es gibt einen Moment, in dem er sagt, daß er alles außer der Vernunft verloren hat, und gerade dies ist sein Problem. Er hat seine Träume verloren, seine Familie, seine Identität, seinen Lebenszweck. Es bleibt ihm nichts, und er ist sich dessen bewußt, so bewußt, daß er ein Tagebuch schreiben kann.

Pablo Abraham und Carmen Luisa Cisneros im Gespräch mit L.A. Lamata, in: Encuadre, Nr. 27, Caracas, Dezember 1990

Panorama des venezolanischen Kinos

Das Panorama des venezolanischen Kinos zu Beginn des Jahres 1991 vermittelt teilweise ein konfuse Bild. Es hat den Anschein, daß die Regierung von Carlos Andrés Pérez endlich einige filmpolitische Entscheidungen getroffen hat; zwar im höchsten Grade zweideutige Entscheidungen, die spätere Machenschaften in beliebiger Weise erlauben, zunächst aber einen gewissen Wandel markieren. Die erste Entscheidung besteht darin, kein Interesse mehr an der Filmproduktion zu zeigen und sie den Händen der Privatwirtschaft zu überlassen. Die sichtbaren Auswirkungen sind die Liquidierung durch Entkräftung von FONCINE (= Fondo de Fomento Cinematográfico: der staatliche Filmförderungsfond, A.d.Ü.), indem man ihn ohne Budget läßt, und die Ernennung einer anderen 'Kommission' auf hoher Ebene, an der wichtige Unternehmer des Sektors wie Antonio Blaco und Guillermo Villegas beteiligt sind, um die Regierung in diesen Obliegenheiten zu beraten. Auf der anderen Seite gründet man die 'Stiftung der Nationalen Kinemathek' mit einigen diskreten zwei Millionen Dollar als Startkapital und mit einer nebulösen Zukunft, wobei man gleichzeitig so tut, als ob das Kino für diese Regierung nunmehr ein kulturelles Problem sei.

In diesem Kontext präsentiert sich die 'Woche des Venezolanischen Kinos', die sieben (gemäß dem ursprünglichen Programm: acht) relativ neue, kommerziell noch nicht aufgeführte Filme umfaßt, die zusammen mit zwei anderen, unmittelbar zuvor aufgeführten (*Mestizo* und *Joligud*) vor allem beweisen, daß das nationale Kino nicht gestorben ist und die ein ausreichendes Ensemble bilden, um zu zeigen, in welche Richtung es geht.

Wir werden uns nicht dabei aufhalten, die ökonomische Basis der Produktionen zu berücksichtigen. In einigen Fällen ist es ein letztes Aufbäumen von FONCINE, in anderen sind es Anteile ausländischen Geldes sowie außergewöhnliche individuelle Anstrengungen oder kulturelle Abenteuer, zu denen sich die gebildeten Sprößlinge der vermögenden Familien entschlossen haben. Und wir werden auch nicht die kuriosen Umstände ihres Verleihs berücksichtigen, die dazu beitragen, daß - meist aus disparaten Gründen - einige Filme die Tragödie erleiden, daß Jahre vergehen zwischen ihrer Fertigstellung und ihrer Aufführung. Und noch weniger werden wir auf die Umstände der Vorführung eingehen, die normalerweise dadurch gekennzeichnet sind, den Zeitraum auf das Notwendigste zu beschränken. Folglich werden wir den Rest unseres spärlichen Raumes den eigentlichen Filmen widmen.

Humor und Satire sind praktisch unbekannte Eigenschaften im venezolanischen Film. *Sherlock Holmes en Caracas*, der Film von Juan Fresán, besitzt anfangs diese rare Originalität. Die Geschich-

te, mit der er beginnt - Holmes kommt nach Caracas, um einen Entführungsfall zu lösen -, verschwindet nach 15 Minuten, um in eine Serie von Szenen autonomer Erzählungen überzugehen, einem Berg kleiner Kurzgeschichten. Einige sind außergewöhnlich, andere weniger. Aber es gibt da einen gemeinsamen Nenner, eine solide Beherrschung der Bildsprache und die Intention, sich über die gesamte Werbemaschinerie lustig zu machen, wobei die Widersprüche der Stadt, genannt Caracas, bestätigt aufgedeckt werden. Es wäre vermessen zu behaupten, es gäbe eine Spur ideologischer Absicht, aber über den Stoff, mit dem der Film arbeitet, scheint sich Ironie einzuschleichen. Die Welt der Werbung, speziell des Fernsehens, erfindet ein Bild von Caracas und von Venezuela, das sich irgendwie aus der Manipulation des realen Caracas und Venezuelas ergibt. Der Film hat sich vorgenommen, diese Manipulation aufzuzeigen, die Absicht der Werbung umzukehren, und er macht dies mit außerordentlicher Frische und ohne großen Anspruch. (...)

Rio Negro bezieht sich historisch auf eine Periode, eine Gesellschaft und einige Gestalten, die einem Drehbuchverfasser einen fabelhaften Rohstoff bieten. Die Ausbeutung des Kautschuks im amazonischen Urwald vor dem Ersten Weltkrieg führt an sich schon dazu, den Geschichten mehr zu glauben als den historischen Berichten. Diesen fügt der Film eine finstere und grausame Figur wie Funes hinzu sowie das Umfeld des 'Gomezismo' und 'Antigomezismo' (bezieht sich auf die Gómez-Diktatur von 1908 - 1935 - A.d.Ü.), und so werden die beachtlichen Erwartungen gerechtfertigt, die ein Film hervorruft, der sich auf diese Welt bezieht. Die Ankunft des von Gómez gesandten neuen Gouverneurs in einem Boot, mit einer europäischen Familie und einer Handvoll Truppen, die umgehende Konfrontation mit Carrera, dem Ortsgewaltigen, und die Ausnutzung der Macht zur schnellen Bereicherung sowie die triumphale Rückkehr auf den Alten Kontinent charakterisieren den ersten Teil der soliden Einführung. Schon dort beginnen sich die Charaktere von Gonzalito und Funes abzuzeichnen, was zur zentralen Achse des Films werden wird. Gonzalito verkörpert die ganze vorstellbare Grausamkeit jenes Ambientes, aber er ist nicht nur ein mörderisches Instrument, das zuerst dem Gouverneur und später Funes dient, sondern der Vertreter eines unnützen Sadismus in den Beziehungen zur Frau des Gouverneurs, zu seinem homosexuellen Bruder und praktisch in jeder seiner Handlungen, in einer derart willkürlichen Zurschaustellung der Gewalt, die nur von der des Funes in seinem eigenen Bereich übertroffen wird.

Während die Figur des Gouverneurs durch glaubwürdige Aktionen und Reaktionen innerhalb der Geschichte dramaturgisch sehr gut analysiert ist, passiert das ganze Gegenteil mit Funes. Die wachsende Konfrontation mit dem Gouverneur, die motiviert scheint durch eine Art ethischer Ablehnung der Korruption und des ausschweifenden Lebens, symbolisiert in dem französischen Schiffs-Bordell, das der Gouverneur mitbringt, mündet in einen schrecklichen Wahnsinn, ohne daß man in irgendeinem Moment die notwendige Begründung in der Figur selbst erkennt, ohne daß sie auf irgendeine Weise ihre inneren Konflikte aufdeckt. (...)

Rio Negro scheint Opfer eines späteren Bewußtseinswandels geworden zu sein. Offensichtlich wollte der Autor viele wichtige Dinge sagen, und er erzählte auch einige, aber ohne jemals eine bleibende Erfahrung oder Klarheit über die Motive und Formen menschlichen Seins zu vermitteln. Im Gegenteil: Die exzessive Präsenz des Exotismus' und der Gewalt, zuweilen mit Anzeichen des Anbieterns an ein mögliches Massenpublikum, unterstreichen den Hang zur Beschönigung, so daß sich als negativ herausstellt, was eine recht wichtige Arbeit hätte werden können. (...)

Entre golpes y boleros von John Dickinson und *Señora Bolero* von Marilda Vera, Geschichten mit wichtigen Punkten der Übereinstimmung, begeben sich klar auf jene Suche nach dem Massenpublikum, obwohl sie dabei vom üblichen Weg der Degradierung

des Kinos abweichen und ein neues kommerzielles Stereotyp anbieten. Sie laufen Gefahr, ein neues Genre einzuführen, zumindest in venezolanischen Kino, ein sehr entwickeltes Genre, das geschickt die Seele berührt, die in der Leidenschaft zum Bolero brennt. Die Idee, die Berechnung, die man bei dieser Erfahrung anstellen kann, stützt sich auf die Hypothese, daß der neue Kinozuschauer eigentlich kein populärer ist. Schon die plumpen Versuche von *Generación Halley* von Thaelman Urguelles oder *Con el corazón en la mano* von Mauricio Walerstein haben keine Daseinsberechtigung, weil das Publikum, das immer noch ins Kino geht, nicht aus den marginalen Vierteln stammt, sondern die einfache Mentalität der Kleinbürger besitzt. Dies zeigt sich offen in dem absoluten Fehlen des Experiments, der Originalität und auch in der Präsenz gewisser kalkulierter Elemente wie der ständige Verweis auf die Metaphysik des Boleros, den Moralismus, der beispielsweise den Tod des Homosexuellen rechtfertigt, den billigen 'Antiperezjimenismus', der glauben macht, daß die Diktatur (von General Pérez Jiménez von 1948 - 1958 - A.d. Ü.) durch Flugblätter stürzte, und die Eliminierung des gesamten Kontextes der realen Historie. Ganz im Gegenteil, die Emphase konzentriert sich in der schwankenden und unentschlossenen Gefühlsbeziehung, die zur zentralen Achse und einzigem Objekt der Erzählung wird.

Es sind Filme, die sich unverhohlen an ein Kleinbürgerpublikum richten, nicht an die Intellektuellen, die den geringsten Teil ausmachen, sondern an jene beträchtliche Anzahl von Bürokraten, kleinen Eigentümern, kleinen und mittleren Gewerbetreibenden, Besitzern von Produktionsmitteln der unteren Skala, Rentiers und kleineren Anlegern. Kurz und gut, sie sind es oder ihre Abkömmlinge, die größtenteils die Kinos bevölkern. Auf jeden Fall scheint das die Ausgangsthese dieser beiden Filme zu sein. Es wird abzuwarten sein, ob sie Recht haben, ob es sich um eine Spekulation ohne reale soziologische Basis handelt oder um eine genaue Berechnung. Schluß mit dem Vorzeigen des Elends, der Marginalität, des Aufruhrs, zum Teufel mit dem 27. Februar! Es lebe die Professur des Humors! Und es ist unmöglich, nicht auf den unglaublichen Stumpsinn hinzuweisen im Umgang mit dem filmischen Medium, das Dickinson herausbrachte. Jeder mexikanische Regisseur der 30er Jahre ist ein Meister neben dem Gestammel dieses Imitators von Amábilis Cordero.

Ein ganz anderes Unternehmen ist *Tierna es la noche*. 1971 realisierte Oscar Molinari einen Kurzfilm, *Ojo de agua*, von dem niemand glaubte, daß er der Ursprung einer Tendenz des venezolanischen Kinos würde. Das ästhetische Credo jenes Films kann man zusammenfassen in dem Satz "Wie schön ist die spärliche Ausscheidung der Armen", der jetzt ein semiotisches Quadrat bilden würde mit "Wie schön ist die reichliche Ausscheidung der Reichen". Jetzt, wie zuvor, sehen wir uns Filmen gegenüber mit künstlerischen Entwürfen, einem gut angelegten Diskurs, einem originären expressiven Thema. Leonardo Henriquez, letzter Sproß des Stammes Molinari-Risquez-Castillo (Vertreter eines innovativen Kinos, A.d.Ü.), zieht sich gewiß aus dem Klima der Boleros zurück mit *Tierna es la noche*, denn er sieht selbst den Film nicht als eine Botschaft 'für', sondern als eine Botschaft 'von'. Henriquez reinigt den Vorschlag Risquez und beseitigt die Historienfalle. Risquez verdunkelte, tarnte sein Thema unter dem Vorwand der Geschichte: *Tropikal*, *Orinoko*, *Amerika* sind Ausflüchte, die Geltung beanspruchen für die Ks zu Lasten der empfohlenen Cs. *Tierna es la noche* (Sanft ist die Nacht) ist wesentlich bissiger und ehrlicher, nicht umsonst heißt er nicht *Kálida es la noche* (Heiß ist die Nacht).

Es ist der Vorschlag, etwas Neues, das die Gruppe zuvor nicht gewagt hatte, zu formulieren, der Vorschlag eines persönlichen Kinos, gänzlich subjektiv, wo die äußere, reale Welt als solche verschwindet. Es gibt keine Massenberechnung in diesem Film, keinerlei Intention, die Zuschauermasse zu gewinnen. Man sagt

nur, daß heutzutage in Venezuela, nach so langer Krise, so vielen Problemen für das Kino, es möglich und tolerierbar ist, über die persönlichen Vorlieben, die Vorlieben gewisser privilegierter Gruppen zu sprechen, und zwar ohne Zurückhaltung und ohne Scham. Nicht in Super-8 und bestimmt für winzige Festivals, die sein einziges Medium der Verbreitung sind, sondern im großen Format, für die große Leinwand. Ohne daran zu denken, welches Publikum an dem Treffen teilnehmen wird, aber das Treffen dabei fordernd. Mit diesem Film spricht man öffentlich von der kulturellen Vision der Großunternehmenschaft des Landes, und man spricht ohne Komplexe davon.

Der Protagonist feilt an seinem Ideal der Frau, einem wunderschönen Mannequin, indem er es nach Griechenland führt und kultiviert. Sie verschließt sich in einem Zimmer, meditiert auf dem WC sitzend, das als Wasserbehälter eine große Fläche Mineralwasser hat, und betrachtet verzückt die exquisiten und widerlichen Stilleben, welche die Kamera malt, inden sie mit Wollust über gesammelte Insekten in alten Rahmen und über gebärende Kakerlaken, über hundertjährige Flaschen und Etiketten gleitet. Das alles, während ein schwarzer Barmann Bolivar liest, als ob es unter der Frivolität und der Opferung des 'guten Geschmacks' eine Sorge um das Leben gäbe, um die Liebesbeziehung, um das 'Vaterland'. Als ob er zurückkehre und dabei auf dem Weg die ganze Naivität zurückließe. Es geht nicht mehr um die Schönheit des Mülls wie in *Ojo de agua*, sondern um die Schönheit und die Transzendenz des Mülls der Country Clubs. Jedenfalls etwas Neues im nationalen Kino.

Einen totalen Kontrast dazu bietet *La otra ilusión* von Roque Zambrano. *La otra ilusión* zieht noch Illusionen mit sich, die in *Tierna es la noche* nicht existieren. Es ist ein Film mit sehr alten Illusionen, wobei er eine Kunstproblematik auf einem idealistischen Niveau, das die Zeitgeschichte hinter sich gelassen hat, abhandelt, das verharrt auf Werten, die einen tiefen Glauben an den Menschen offenbaren, aber auch eine gänzliche Beziehungslosigkeit zur Entwicklung des Landes. Ein Javier Vidal (Hauptdarsteller, A.d.Ü.), dem nichts gelingt, trägt dazu bei, eine von Rhetorik überladene Handlung mit einer allgemein konfusen künstlerischen Darstellung zu verstärken.

Etwas Ähnliches geschieht in *Mestizo*, den kurz vor der 'Woche' heimlich uraufgeführten Film von Mario Handler. Das Problem der Rassendiskriminierung und der persönlichen Revanche, wobei der Schwarze über den Weißen durch außergewöhnliche Vitalität siegt, findet bereits in dem Roman von Guillermo Meneses eine gekünstelte und unsinnige Entwicklung, noch viel mehr in der Adaption von Mario Handler. Ein unterstes Niveau der Schauspielerei, erzählerische Zusammenhanglosigkeiten wie das Erscheinen und Verschwinden des nordamerikanischen Predigers zu unpassender Zeit, das unendliche In-die-Länge-Ziehen der Szenen, die immer bedeutungsloser werden wie die nächtliche Fahrt mit dem Schiff, die bei anderer Handhabung womöglich die Spannung des Losbrechens der mächtigen Sinnlichkeit des Schwarzen und die Unterwerfung der Weißen hätte zeigen können. All dies macht aus *Mestizo* einen total mißlungenen Film.

In die Linie des subjektivistischen Ausbruchs von *Tierna es la noche* könnte man *Joligud* stellen. In diesem Fall paßt sich der Mischling jedoch nicht an. *Joligud* stützt sich direkt auf eine Reihe persönlichster Erlebnisse, die Rutillo Ortega in seinen 'Crónicas de El Saladillo' erzählt, und steigert sie durch die bildliche Aufbereitung, die für das erlesene Super-8 charakteristisch ist. Dies hätte stark werden können, wenn man nicht den Anspruch gehabt hätte, die Geschichte und die Elegie des 'unter die monumentalistische Spitzhacke des Präsidenten Caldera geratenen' Maracucho-Viertels in der Art eines Pamphlets darzustellen. Tatsächlich gibt es die Geschichte des El Saladillo in *Joligud* nicht, der kaum die innere Erfahrung eines Poeten erzählt, und die beabsichtigte Anklage geht nicht über das Niveau eines in

einem Hinterzimmer verfaßten Protestspruchs hinaus. (...)

Der letzte Film in diesem Zusammenhang ist JERICÓ von Luis Alberto Lamata. Erneut hat man gesagt, daß 'Das Herz der Finsternis' von Joseph Conrad die Inspirationsquelle von JERICÓ bildete. Aber dort ist Kurtz eine düstere Figur, vor der besdager Conrad es vermeidet sich auszusprechen, indem er sehr subtil die zweite Ebene der Erzählung benutzt. In 'Das Herz der Finsternis' ist Kurtz das Hauptproblem, und er handhabt die Unmenschlichkeit als einen Negativcode der Grausamkeit mit einer zutiefst kolonialistischen und ethnozentrischen (eurozentrischen) Optik, für welche die Mäßigung des Geistes ein Privileg des Weißen ist, und an diesem Geist wird bis zur Niederlage festgehalten. Kurtz stützt sich in das Herz der Finsternis, indem er das Wilde absorbiert und sich in ihm integriert.

In JERICÓ gibt es eine völlig andere Position. Er handelt nicht von der großen westlichen Spiritualität, die von der Finsternis der Grausamkeit ruiniert wurde. Von dieser Art ist die Grausamkeit hier nicht. Die Indios sind eine intakte Menschheit, der die westlichen Werte, die Santiago mitbringt, die katholischen und politischen Wertvorstellungen der Conquista, unterliegen. Sie sind wertlos im Hinblick auf die Integrität und Einfachheit, die den Werten der Dominikaner überlegen sind, weil sie aus der Harmonie mit dem Universum und nicht aus dem mystischen Opfer resultieren. JERICÓ ist ein ausgesprochen modernes Werk, das einem klareren und weiteren Verständnis unserer Zeit entspricht als das, welches Conrad haben konnte.

JERICÓ zeichnet sich auch durch eine zweite, sehr wichtige Ebene aus, die er über den Konflikt zwischen der Sinnlichkeit und dem Mystizismus, der die Conquista prägte, entwickelt. Die Schwester Santiagos unterstreicht von Beginn an die Bedeutung des angenehmen Lebens und des Überlebens; und die fortgesetzten Greuel, die den Marsch der Eroberer kennzeichnen, denen die Mission der Evangelisation ebenso fremd ist wie die mystische Eingebung, die zur Verbreitung des Wortes Gottes dienen soll, führen diesen Widerspruch auf den Höhepunkt. Aber bewundernswert rasch verliert dieser Widerspruch jeglichen Sinn, und bei seinem Verschwinden stellen sich die Prinzipien als falsch heraus in einem Kampf, in welchem er sich als falscher Gegensatz enthüllt. Weder der materielle noch der geistige Raub haben irgendeine Gültigkeit. Der Integrationsprozeß von Santiago in den Stamm ist zugleich der Prozeß der Desintegration aller möglichen Werte der westlichen Zivilisation.

Innerhalb des lateinamerikanischen und des universalen Kinos sind These und Position dieses Films neu. Lichtjahre von Herzog, dem Gobelinmaler, entfernt und ohne irgendeinen Kontakt zu brasilianischen Haltungen wie der des kulturellen Kannibalismus, bringt JERICÓ etwas Neues, Wichtiges und Erregendes mit sich. Es ist tröstlich, daß so etwas in unserem Kino passiert. Danach kann man wie bei allen großen Filmen über die Stimme der Schwester diskutieren oder darüber, ob jene gewisse subjektive Einstellung die kohärenteste war, ohne daß diese Diskussion das exzellente Niveau des Films beeinträchtigen würde.

Aus dem Aufsatz 'Das venezolanische Kino drängt vorwärts' von Ricardo Anzuaga, Héctor Concari, Maria Gabriela Colmenares, Ambretta Marrosu, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé, in der Zeitschrift 'cine-oja' Nr. 22/Mai 1991, S. 1 - 3, Caracas

Biofilmographie

Luis Alberto Lamata, geb. 14.12. 1959 in Caracas. Studium der Geschichte an der Universidad Central de Venezuela, Caracas. Arbeitet gegenwärtig als Regisseur und Autor für Radio Caracas. Televisión. Filme: 1983 *Profesión de vivir*. 1984 *Félix o sabe usted cuanto gana un cajero?*. 1987 *Un día de éxito por favor*. 1990 *Cardenia*. 1991 JERICÓ.