

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

34

35. internationale
filmfestspiele berlin

ORINOKO – NUEVO MUNDO Orinoko – Neue Welt

Land	Venezuela 1984
Produktion	Producciones Guakamaya Blanca Baldo
Regie	Diego Risquez
Buch	Luis Angel Duque, Diego Risquez
Kamera	Marieta Pérez, Andres Augusti
Schnitt	Leonardo Henriquez
Musik	Alejandro Blanco Uribe
Darsteller	
Schamane Yanomani	Kosiregie
Christoph Kolumbus	Rolando Peña
Missionar	Hugo Márquez
Walter Raleigh	Diego Risquez
Alexander von Humboldt	Alejandro Alcega
Aimé Bomplant	Nelson Varela
Spanischer Eroberer Amerika	Carlos Castillo Blanca Baldo
Uraufführung	21. Mai 1984, Quinzaine des Réalisateurs, Cannes
Format	35 mm (von Super 8 aufgeblasen), Farbe, 1 : 1,66
Länge	100 Minuten

Zu diesem Film

Der Fluß Orinoko ist die Hauptfigur des Films. Er ist der Zeuge verschiedener Ereignisse, die sich auf seinen Wassern abspielen haben.

Der erste Teil des Films findet in der Zeit vor der Eroberung Amerikas statt, die wie das Paradies auf Erden geschildert wird.

Der Zuschauer wird an einen präkolumbianischen Ort am Oberlauf des Orinoko geführt, in eine vollkommene und wohl behütete Alltagswelt.

Die Kinder spielen, die Frauen weben und bestellen ihr 'conuco' (ein Stückchen Land – A.d.U.), die Männer pflegen ihre Waffen und jagen. Mit Federn geschmückt und kunstvoll bemalt, feiern sie ein Fest. In diesem falschen anthropologischen Dokumentarfilm erscheint der 'Schamane Yanomani', der eine Droge zu sich nimmt, den 'yopo', die Visionen hervorruft. Er sieht Christoph Kolumbus, wie er 1498 am Delta des Orinoko ankommt, und mit ihm der katholische Missionar – eine Sequenz symbolischer Bilder, in denen sich Fiktion und Realität vermischen.

Die wichtigsten Momente dieser Geschichte ziehen an uns vorbei. Es folgt ein Duell zwischen den geistigen Vätern der verschiedenen Kulturen.

Das Feuerpferd des Tyrannen Aguirre überquert den Fluß.

Die englischen Piraten, von Sir Walter Raleigh angeführt, überfallen die spanische Festung, wo Antonio Berréo herrscht, der alte imaginäre Gouverneur von Manoa und des legendären El Dorado. Als Gefangener enthüllt Berréo den Engländern die Geheimnisse seiner Dorado-Träume und weist ihnen den Weg in dieses Paradies.

Erst einmal im Gebiet der großen Ströme angekommen, trennt sich Sir Walter Raleigh von der Gruppe und unternimmt, nur von seinem Sohn begleitet, eine bahnbrechende Überquerung. Er nähert sich dem Reich von Manoa. Am Schluß wird uns in einer Allegorie gezeigt, wie Raleigh sich mit dem Mythos von El Dorado verbindet.

Dann erscheinen Alexander von Humboldt und Aimé Bomplant, der deutsche Naturforscher und der wissenschaftliche Entdecker der Neuen Welt.

Gleichzeitig erzählt der Film eine mythische Reise den Fluß hinauf, während Gestalten der lateinamerikanischen Mythologie – Halbgötter, Halbmenschen, Halbtiere – uns mitteilen, daß wir uns schon an der Quelle des Flusses befinden. Und wir sehen eine Frau, Amerika, die ihn gebärt.

Der erste Teil des Films ist authentisch; mit Christoph Kolumbus beginnt die europäische Sicht auf Amerika.

Der Film versucht einen Zeitraum von dreihundert Jahren der Geschichte Venezuelas auszufüllen, von seiner Entdeckung bis zu seiner Unabhängigkeit 1810.

Diego Risquez

Die Träume der Eroberer

ORINOKO – NEUE WELT ist eine Überfahrt in der Form eines Traumes. Sein Thema ist die Wechselwirkung zwischen Mythos und Geschichte – der einzige Weg, auf dem ein Mythos aus dem Gewebe der Geschichte gelöst werden kann, aber auch der Weg, auf dem Mythos Geschichte gestaltet. Der Orinoko-Fluß bildet sein Szenarium und seine zentrale Metapher, eine durchaus angemessene Wahl, denn es war der Orinoko, der dem Leben der Eingeborenen, die seine Ufer bewohnten, Sinn verlieh, und es war dieser Fluß, der die Eroberer, die die Welt, in der wir leben, die Neue Welt, erforschten und schufen, begrüßte und ihnen den Weg wies.

Der Film beginnt mit einem anthropologischen Porträt der Indianer, die vor der Eroberung an diesem Fluß lebten. Regisseur Diego Risquez, ein Venezolaner, beobachtet sehr aufmerksam, wie der Orinoko das Alltagsleben dieser Leute formt, die völlig von diesem Fluß abhängen, der für sie Nahrung und Wasser, Bad und Vergnügen bedeutet. Diese Szenen sind mit großem Einfühlungsvermögen für die ästhetischen Qualitäten der Urwald-Morphologie gefilmt. Im Zwischenschnitt der tropischen Vögel und Pflanzen und der Vorbereitungen für eine indianische Zeremonie sehen wir, wie die Ikonographie der rituellen Bemalung und der Sitten der Indianer die Urwald-Szenerie interpretiert und dabei eine erstaunliche Integration mit ihr bildet.

In Super 8 gedreht und auf 35 mm aufgeblasen, verstärkt das blau-grüne Korn des Ektachromtons dieser Szenen die Naturfarben und die Urwald-Struktur. Sogar die überbelichteten Einstellungen tragen eher dazu bei, dieses Tableau von Bildern zu verbessern als zu verschlechtern. So wie sie die Intensität der Urwald-Sonne hervorgerufen, vermitteln sie uns ein Gefühl vom sensiblen Umgang der Kamera mit ihren Subjekten.

Ein Schamane mit langen, grünen, von seinen Ohren herabhängenden Federn inhaliert *yopo* aus einem flöten-ähnlichen Rohr. Nach jedem *yopo*-Zug, der gewaltige physische Symptome hervorrufen soll, bevor die Halluzinationen einsetzen, stößt der Schamane ei-

nen Schmerzensschrei aus. Auf den Schrei folgt ein Schnitt auf das Bild eines Indianers auf einem Baum, der mit Pfeil und Bogen zielt. Die Kamera folgt dem Flug des Pfeils, und der Schrei endet mit einem Schnitt auf Kolumbus, der vor einem gemalten Meereshintergrund steht und ein Miniaturschiff auf seinem Kopf trägt. Ein vergoldeter Rahmen hängt über dem Kopf, so daß das Schiff inmitten des gemalten Meeres erscheint.

Plötzlich verschwindet der ausgewogene, vertraute, 'wissenschaftliche' Film, den wir gesehen haben, und wir werden in eine Reihe phantasievoller Tableaux über die Eroberung des Kontinents gestürzt. Hier gibt es keine Erzählstruktur mehr; stattdessen schafft der Film mächtige poetische Bilder, die eine uns wohl bekannte Geschichte in großen Zügen illustrieren. Risquez hat eine bemerkenswerte Sicht der Dinge gefunden: einerseits scheinen seine Bilder die ursprünglichen persönlichen Eindrücke der europäischen Eroberer wiederzugeben; andererseits existiert ein Gefühl der Objektivität diesen Bildern gegenüber, als ob dieser Teil des Films keine Zurückweisung der wissenschaftlichen Annäherung an den ersten Teil, sondern eine neue Wissenschaft, eine schamanische Form der Anthropologie wäre. Diese neue Wissenschaft stellt dieselben Fragen – wie leben diese Leute? Was für Bilder berichten von ihrem Leben? –, aber beantwortet sie so, daß der Welt des Traums Vorrang gegeben wird.

Und da gibt es noch eine weitere Schwierigkeit: ORINOKO zwingt uns, seine Bilder auf zweierlei Weise zu lesen: als eine schamanische Deutung des Geistes der Eroberer, aber auch als direkten Ausfluß schamanischer Spiritualität, die Kolumbus und der Gruppe, die ihm folgte, vorausgeht und ihr Wirken sogar begründet. Der Film beginnt früh mit dieser Idee zu spielen: bevor wir das Bild von Kolumbus verdaut haben, schneidet Risquez auf den eigentlich luft-geborenen Pfeil zurück, der perfekt zwischen zwei Welten, zwei Bewußtseinsformen gespannt ist.

Im Unterschied zu Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* ist Risquez nicht in erster Linie an den egoistischen Motiven der Eroberer interessiert. Er will ihre Ehrfurcht und ihre Verwundbarkeit angesichts des Orinokos und des Urwalds enthüllen. Als Kolumbus Land sieht, zieht ein Ausdruck ehrfurchtvoller Hoffnung und Erwartung über sein Gesicht. Wenn er ans Ufer wadet, wickeln sich seine Finger in einer traumhaften Bewegung um einen kleinen Tintenfisch, der in seine Hand geschwommen ist. Die Mannschaft steht so am Ufer, als ob sie dies alles nicht für wirklich hält, verloren, desorientiert und von dem Wunder überwältigt.

In *Burden of Dreams* offenbart Herzog seine eigene ambivalente Faszination von der Fruchtbarkeit des Urwalds, als er bemerkt: „Sogar die Sterne kopulieren.“ Risquez, der mit dem Urwald besser vertraut ist, zeigt keine grotesken oder abnormen Züge in seiner Darstellung von ihm. Der Urwald ist die Quelle eines exotischen und gleichzeitig erotischen Zaubers. In einem sehr erotischen Bild sehen wir, wie Walter Raleigh aufrecht in einem klaren Becken des Orinoko steht, seine langen, ondulierten, kastanienbraunen Haare hängen über seine schwarze Samtjacke und das gekrauste, weiße Hemd herunter. Als die Kamera sich nähert, erkennen wir, daß er eine Meerjungfrau in seinen Armen hält. Lange Zeit steht er so im Wasser und streichelt langsam und zärtlich ihre Brust.

Für den Naturforscher Alexander von Humboldt, auf den wir am Ende des Films treffen, wird die Erotik des Urwalds durch keine einzige, auch nur halb-menschliche Gestalt vermittelt. Nachdem wir Humboldt beim emsigen Malen von Bildern und Aufzeichnen der Urwald-Morphologie zugesehen haben, folgen wir ihm auf einem nächtlichen Spaziergang. In einem Anfall pantheistischer Ekstase stürzt er sich auf den massiven Stamm und die hervorstehenden Wurzeln eines tropischen Baums und reibt dabei wie verrückt eine riesige Fuchsie über seinen ganzen Körper.

Der Schwerpunkt des Films ist ganz und gar auf eine bestimmte Wechselwirkung gerichtet: die mit ihren Mythologien und Ikonologien bewaffneten Europäer schaffen in der Begegnung mit dem Urwald neue Mythologien und neue Ikonologien. Der einzige Fehlschlag dieser Wechselwirkung, die der Film beschreibt, bildet allerdings auch einen seiner erschreckendsten Momente. Wenn wir sehen, wie ein alter Priester eine Gruppe von Indianern in der

Abenddämmerung zu bekehren versucht, während ihr kleines Boot über den Fluß zieht, sehen wir mit Erstaunen, wie er von den Indianern aufgenommen wird. Als das Boot anlegt, führt der Pater die jungen Indianer in den Wald, wo ihnen beigebracht wird, wie man einen Baum fällt und ein Kreuz baut. Auf dem Rückweg zu ihrem Dorf peitscht der Priester die jungen Leute mit einem Zweig des Baumes, während sie unter dem Gewicht des Kreuzes wanken. Als das Kreuz aufgerichtet wird, erscheint der Häuptling/Priester des Dorfes und droht dem Missionar, der seine Position unterminiert und seine Leute mißhandelt. Ein Kampf folgt, der damit endet, daß der Missionar um sein Leben fleht.

Der Traum des Christentums ist zu übermächtig, als daß er in neue Träume verwandelt werden könnte; der Missionar kann nicht in eine wechselseitige Beziehung mit der Neuen Welt treten, er kann sie nur schlagen und von ihr geschlagen werden.

Eines der erstaunlichsten Merkmale dieser Sequenz und von ORINOKO überhaupt ist das völlige Fehlen der verbalen Sprache. Risquez vertraut völlig auf das Verbinden und Aneinanderreihen von Ton und Bild, um Inhalte auszudrücken. Wenn wir bedenken, daß Mythos ursprünglich 'was gesprochen wird' bedeutete, dann muß uns Risquez' riskante Wahl, die verbale Sprache zu vermeiden, besonders neugierig machen. Wenn er die Reise der Entdecker auf dem Orinoko ohne jeglichen klaren Bezug zum soziopolitischen Kontext Europas zeigt und statt dessen ihre Eindrücke auf eine 'mythopoetische' Weise darstellt, dann gelingen ihm einige originelle Einsichten in ihre Geschichte. Gleichzeitig erinnert uns Risquez durch die Trennung des Mythos vom gesprochenen Wort daran, daß man sich das, was man sagt, zuerst vorstellt. Risquez erkennt, daß sich der Mythos sehr wohl verbal ausdrücken kann, daß aber seine wesentliche Struktur – ähnlich der des Traums – im Bild besteht.

ORINOKO ist als 'intimes Epos' bezeichnet worden. Was diese Intimität herstellt, ist der intensive Lyrismus. Aber als Epos hat ORINOKO trotz des Fehlens der verbalen Sprache eine Handlung oder Erzählung. Gegen Ende des Films merkt man, daß der Lyrismus etwas stumpf wird (oder vielleicht ist es die Sensibilität des Zuschauers, die dagegen abgestumpft ist). Die Lyrik allein hat die Last der Epik nicht ganz ertragen können und hat gestockt vor dem Mangel an verbaler Sprache und historischem Kontext.

Wenn man Bilanz zieht, ist man bereit, diesen Mangel eines Films hinzunehmen, der so außerordentlich originell in seiner Struktur wie in seinen thematischen Bezügen ist. Das gehört zu dem Preis, den ein Regisseur zahlen muß, wenn er etwas wirklich Experimentelles versucht.

Lisa Katzman, in: Reader, Chicago, 12.10.1984

Biofilmographie

Diego Risquez, am 15.12.1949 in Caracas geboren.

Von 1970 bis 1973 als Schauspieler in zahlreichen venezolanischen Theaterstücken und Filmen tätig. 1974 als Schauspieler am pariser Theater 'N' von Emilio Galli. 1975 in Rom, Zusammenarbeit mit der Galerie Atica. Im selben Jahr Rückkehr nach Venezuela, Versuche als Maler und Bildhauer, Beginn mit Super-8-Filmen:

1976 *A propósito de Simón Bolívar*

1977 *Poema para ser leído bajo el agua*

1978 *A propósito de la luz tropical*

1979 *A propósito del hombre de maíz*, audiovisuelles Spektakel

1981 *Bolívar Sinfonía Tropical*, erster langer Spielfilm (gedreht auf Super 8, aufgeblasen auf 35 mm)

1984 ORINOKO – NUEVO MUNDO, Spielfilm

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31