

### NEM TUDO ES VERDADE

Nicht alles ist wahr

Land	Brasilien 1978 - 1985
Produktion	Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas
Regie, Buch	Rogério Sganzerla
Kamera	José Medeiros, Edson Santos, Edson Batista, Carlos Alberto Ebert, Afonso Viana, Vitor Diniz
Musik	João Gilberto
Ton	Rogério Sganzerla
Schnitt	Severino Dadá, Denise Fontoura
Darsteller	Arrigo Barnabé (Orson Welles), Grande Otelo, Helena Ignez, Nina de Pádua, Mariana de Moraes, Vania Magalhães, Abrão Farc, Otavio Terceiro, Guará, José Marinho, Geraldo Francisco, Mario Cravo, Nonato Freire
Uraufführung	24. 11. 1985, Rio de Janeiro
Format	35 mm, 1:1.66, Farbe
Länge	95 Minuten

### Inhalt

NICHT ALLES IST WAHR ist ein dokumentarischer Spielfilm über die Reise des amerikanischen Regisseurs und Schauspielers Orson Welles nach Rio de Janeiro im Jahr 1942 und zugleich eine Hommage auf ihn.

Angetrieben von patriotischem Idealismus, kommt Welles in der politischen Phase der 'Guten Nachbarschaft' nach Brasilien. Von der Regierung Roosevelt beauftragt, mit einem unbefristeten Vertrag in der Tasche, mit 40 Technikern und 12 Kameras (zwei für Technicolor) ausgestattet, begeistert sich Welles so sehr für die Besonderheiten Brasiliens, daß er die Jangada-Fahrer, die kurz zuvor eine unglaubliche Heldentat vollbracht und die Strecke Fortaleza - Rio (1.500 Seemeilen) in 63 Tagen mit einem Jangada-Floß bewältigt hatten, und zwar ohne Kompaß oder andere Navigationsinstrumente (nur gelenkt von der Sonne, dem Wind und den Sternen), auffordert, ihr Unternehmen vor den Kameras zu wiederholen.

Der extreme Realismus und die Auseinandersetzung mit den sozialen Aspekten, sowie die Verfilmung des seinerzeit verbotenen Themas der Umbanda, machen den Film untragbar für die Produzenten und die staatliche brasilianische Informationsstelle, die berühmt-berüchtigte Abteilung Presse und Propaganda (DIP), welche die Aufgabe hat, die Filmarbeiten zu erleichtern.

Die Situation verschlimmert sich, als Jacaré, der Held des Jangadeteams, durch einen Unfall in der Vorbereitungsphase zu den Filmarbeiten an einem Strand in Rio de Janeiro ertrinkt.

Welles beschäftigt sich immer mehr mit der detaillierten Beschreibung der Erscheinungsformen des Samba, indem er Favelas und Elendsviertel filmt, wie beispielsweise Praça 11, Praia do Pinto, Cantagalo und Humaitá. Er knüpft Kontakte zu Intellektuellen und bekannten Künstlern wie Grande Otelo, Herivelto Martins, Vinicius de Moraes, und je näher er dem Volk kommt, desto größer wird das Mißtrauen der staatlichen Autoritäten. Daraus entstehen ernsthafte Streitigkeiten und Reibereien, und das Projekt wird abgebrochen. Welles entschließt sich, abzureisen, um den Kampf von Hollywood aus fortzusetzen, aber die Würfel sind bereits gefallen; er hat verloren. Vor seiner Abreise erklärt er, daß der Aufenthalt in Brasilien zu den markantesten Erfahrungen seines Lebens zähle.

### Panamerikanischer Stierkampf

Von Orlando Senna

Ein Film über einen Film, den a) niemand gesehen hat, der b) Brasilien aufrüttelte, der c) Hollywood in Schrecken versetzte, der d) das Leben eines Filmgenies veränderte.

Plaza de Toros, fünf Uhr nachmittags, Mexiko-Stadt. Orson Welles kaut an seiner Havannazigarre, beobachtet das Tänzeln des Manes und des Stiers in der Arena und das Wirken des Norman Foster-Filmteams hinter den Holzabsperungen. Er ist 1,85 m groß, 100 Kilo schwer, 26 Jahr alt, Amateurzauberer und taucht in den Schlagzeilen aller Zeitungen der Welt auf, mit Ausnahme der Zeitungen Nordamerikas, wo sein Ruf sich über andere Medien verbreitet. Vier Jahre zuvor hatte er, ohne es angeblich zu wollen, in New York und den benachbarten Städten mit einer Radiosendung Panik ausgelöst. Er setzte das Gerücht vom *Krieg der Welten* von H.G. Wells so wirklichkeitstreu und vehement in die Welt, daß die Zuhörer an die Invasion der Außerirdischen glaubten. Viele schworen, sie sogar gesehen zu haben. Und alle versuchten gleichzeitig der Stadt zu entkommen, sie verhielten sich wie eine aufgeschreckte und verängstigte Rinderherde, die auseinanderstob, es gab Tote und Verletzte, Hunderte von Unfällen und den ersten großen Verkehrsstau in der Geschichte. Alle wußten bereits, wer den Streich verzapft hatte. Übrigens, das Phänomen, ein Wunderknabe aus Kenosha, Wisconsin, war bereits mit 15 Jahren Bühnenbildner und Kostümzeichner in Chicago und bekam ein Stipendium, um Malerei in Irland zu studieren. Dort, in Dublin, entpuppte er sich dann als Schauspieler, eine Offenbarung für ganz Europa. Mit 18 versetzte er New York in Raserei, dieser nie zuvor gesehene Romeo. Niemand konnte sich mit ihm messen, er war einfach umwerfend, und die Kritiker küßten ihm die Füße. Mit zwanzig Jahren hatte er sein eigenes Mercury Theatre, wo er illusionistische Stücke inszenierte und seinen kritischen Impulsen freien Lauf ließ, indem er den Texten von Shaw, Büchner, Shakespeare, ja vor allem Shakespeare Akzente verlieh, die seiner eigenen Weltanschauung entsprachen.

Was das spitzfindige New Yorker Theater, den allseits bekannten Schauspieler und seine Innovationen betraf, täuschte Hollywood zunächst Gleichgültigkeit vor. Aber nicht lang konnte es den Wahnsinnskerl ignorieren, der allein mit seiner Stimme imstande war, die Bevölkerung in Schrecken zu versetzen.

Mit dem Geld der Rockefeller im Rücken engagierte die RKO - Radiostation diesen Typen als Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler. Er bekommt einen Millionenvertrag und unbegrenzte

Produktionsmittel. Die RKO erwartete einen großartigen Film. Aber die RKO ahnte nicht, welch ein Feuerwerk *Citizen Kane* darstellen sollte, welch Meisterwerk der Filmkunst. (...)

Die RKO vermutete nicht im geringsten, daß ihr Wunderknabe die Vielseitigkeit des Herrn William Randolph Hearst, Milliardär und Besitzer des größten Zeitungsverlags der Welt mit solch durchdringender Schärfe und schockierender Präzision darstellen bzw. erfinden könnte. In seinem Schloß Xanadu, wo das Geheimnis *rosebud\** in der Luft hängt, stirbt Hearst/Kane allmählich, indem er an seiner eigenen moralischen Verstümmelung, an der Korruptheit seines Lebens, an der abartigen Manipulation von Menschen und der Angst, seine Unschuld für immer verloren zu haben, langsam erstickt. Mister Hearst bebte, schnaufte und rächte sich mit der Gewalt, die nur ein Hearst/Kane anzuwenden verstand. (...)

Weil Rockefeller sich genauso mächtig oder sogar noch mächtiger als Hearst fühlte und keine Herausforderung dieser Größenordnung zuließ, verlängerte die RKO auf alle Fälle den Vertrag, obwohl sie auf wackeligen Füßen stand und der freche Provokateur verfilmte im Sog der Ereignisse noch ein anderes Drehbuch, seinen Film *The Magnificent Ambersons*, über den Zerfall eines großen amerikanischen Familienclangs. (...)

Er schreibt das Drehbuch 'Journey into Fear', wo er Schauspieler, Produzent und Supervisor ist. Die Regie bleibt dem Freund Norman Foster überlassen, aber er kontrolliert alles per Telefon, gibt Hunderte von Anregungen, ist der führende Kopf Fosters und des Teams. Es handelt sich um einen ersten Versuch in Farbe. Die beiden Projekte sind beendet, als er ein drittes anlaufen läßt: *It's all true*, eine umfassende Darstellung Lateinamerikas in drei Episoden. Drehorte sind Argentinien, Brasilien, Kuba, Mexiko und Peru. Hollywood verschlägt es die Sprache und dem Broadway ebenso. Wie kann er so viele Dinge gleichzeitig tun – und nebenher läuft noch eine bewegte und glühende Romanze mit Rita Hayworth?

Auf der Plaza de Toros, im Januar 1942, kaut Orson Welles an der Zigarre und denkt: „Ein Film ist nur dann gut, wenn die Kamera ein Auge im Kopf des Dichters ist. Ich gerate nicht in Ekstase wegen der Kunst: ich gerate in Ekstase wegen der menschlichen Fähigkeiten, wegen dem, was wir mit unseren Händen, mit unseren Sinnen tun, es gibt keine zahme Kunst.“

Es ist bereits entschieden und daran gibt es nichts mehr zu rütteln: Er reist am nächsten Morgen nach Brasilien ab, die Würfel sind gefallen. Robert Wise wird die Kopien von *The Magnificent Ambersons* nach Rio mitbringen, und dort werden sie die Montage beenden. Norbert Foster wird die Episode des Stierkampfes in Mexiko drehen und Rita wird in Beverly Hills bleiben, das Team wird bald nachkommen.

Brasilien ist ihm jetzt am wichtigsten, nachdem er in der 'Time' den Bericht über den Fischer Jacaré und seine Begleiter gelesen hat, die die Strecke Fortaleza-Rio in einer Jangada, einer Art Floß, zurückgelegt haben. Zweitausend Seemeilen in wilden Meeren, bei Haifischen und Sirenen. Das kann ein großer Film werden: *Four Fishermen on a raft*.

\*rosebud ist ein Wort, das auf einem Schlitten stand und symbolisiert in *Citizen Kane* die verlorene Kindheit des Kane

## Rotes Licht

- Hier spricht Rogério Sganzerla. Alles in Ordnung?
- Es lebe die neue Republik. Wie läuft es denn?
- Werden wir noch sehen. Die Stimmung im ganzen Land ist schon mal schlecht.
- Hast Du das metaphorische Theater gesehen, das die Leute in Brasília veranstaltet haben?
- Unglaublich! Das Volk oben auf dem Kongreßgebäude, Hand in Hand, im Schutz jener riesigen Fahne.
- Das Land ist noch größer als die Phantasie.
- Es ist weitaus umfassender.

Rogério Sganzerla spricht am anderen Ende der Leitung und gibt seine Meinung über das Brasilien von 1985 zum besten, über die schrittweise demokratische Öffnung, *tancredance & rock* mit derselben großen Leidenschaft des Jungen, der bereits im Feuerjahr 1968 einen ungeheuren Tatendrang entwickelt hatte. Eine tiefe ruhige Stimme verteidigt die vertikale Revolution, die Umkehrung des Verhaltens-, Gedankens- und Handlungskodex und die Notwendigkeit, die sozialen und ästhetischen Fesseln abzustreifen, um eine jungfräuliche-unvoreingenommene Haltung der Welt gegenüber zu erfinden. Der Junge aus Joaçaba, Santa Catarina, hat grüne, friedliche Augen und hält sich in São Paulo auf, um einem Aspekt dieser neuen Ethik Ausdruck zu verleihen: seiner filmischen Produktion. Das geschafft zu haben, reicht aus für den Lorbeer.

Hinter der gelassenen Baritonstimme und jenseits des smaragdgrünen Blicks gibt es ein Brodeln, das genügt, um einen Film zu erzeugen, der eine ganze Generation aufwühlt, die Diskussionsbereitschaft verändert und mit traditionellen Vorstellungen bricht. Gegenkultur: *O Bandido da Luz Vermelha* heißt die poetische, kesse, schwarzweiße und süßsaure Version, die sich an die wahre Geschichte eines Verbrechers anlehnt, der seine weiblichen Opfer liebte, Spannung und Brutalität also. Das Rätsel: Das sich selbst zerstörende Brasilien.

(Mein Film ist pamphletarisch, sensationslüstern, wild, ist gleichzeitig Musikfilm, Dokumentarfilm, Krimi, Komödie, Pornofilm, Science Fiction und ein Western über die Dritte Welt – sagt er in der Hitze des Wortgefechts, während das Volk demonstriert, sich zur Wehr setzt und die Auswirkungen des institutionellen Aktes Nr. 5 (mit dem 1968 die Verfassung außer Kraft gesetzt wurde) heftig zu spüren sind.) So verschwindet *O Bandido da Luz Vermelha* von der Leinwand, um in die Geschichte einzugehen. Zuvor hatte er *Documentário* gedreht, der auf Amateurfestivals ausgezeichnet wurde. Außerdem hatte er schöne kritische Texte gegen alles Konventionelle geschrieben und konventionell war alles, denn er war 18, wußte, daß er gut war und eine neue Ethik bewegt sich immer im freien Raum. *O Bandido* war ein Schock: die Filmarbeiten und der Schnitt brauchten nur wenige Tage, die Tonspur überlagerte mehrere Geräusche der Metropole, Schreie, Schüsse, Radionachrichten, Boleros durchziehen das rebellische Bild, fließen durch die zersplitterte, verstaubte Vorstadtlandschaft. Handelt es sich um schmutziges, marginales, verdammtes Underground-Kino? Nein, dafür ist der Film zu brasilianisch: er ist *Udigrudi*.

Die Intellektuellen und die jungen Leute suchen einen Namen für diese neue Tendenz, die sich im ganzen Land breitmacht wie z.B. *O Anjo Nasceu/Matou a Família e Foi ao Cinema* von Júlio Bressane und *Assuntina das Américas* von Luiz Rosemberg (beide aus Rio), *Jardim de Guerra* von Neville d'Almeida (Minas Gerais), *Caveira my friend* von Alvaro Guimarães und *Meteorango Kid* von André Luis Oliveira (beide aus Bahia) sowie in Tausenden von Super 8-Filmen. (...)

Was Sganzerla betrifft, einen der Helden der 68er Jahre, so finden wir ihn, wie er die schwarzen Sommer der 70er Jahre durchstreift mit der Haltung eines unabhängigen Künstlers, wie jemand, der eine andere Sprache erfindet und im völligen Neuland unbekanntes Wunder aufzutut. Ein Erfinder, der in die unerschöpflichen Möglichkeiten der Kameraeinstellung, der Montage und der Tonspur vernarrt ist, sucht und findet nie dagewesene Emotionen oder beleuchtet die ewig wiederkehrenden Gefühle von einer ungewöhnlichen Seite.

Helena Inês ist die Hauptdarstellerin in *O Bandido* (wie vor zehn Jahren in *O Pátio* von Glauber Rocha) und auch in *A Mulher de Todos*, dem zweiten Spielfilm von Sganzerla, der 1969 gedreht wurde. Ein Film für Helena (der trojanische Krieg) Inês (Theater Coimbra), eine Liebeserklärung und eine Selbstentäußerung, ein Film, geschaffen für das Brasilien im Jahr der Angst, des Entsetzens und des Säbelrasselns. Und dann kamen *Copacabana, meu Amor, Carnaval na Lama, Sem Essa, Aranha, Fora do Baralho* und *Abismo*. Ein radikaler Filmemacher, der außerhalb des pseudoindustriellen Produktionssystems steht, fern von der Achse Rio – São Paulo in Bahia lebt, für 'Folha de São Paulo' Beiträge schreibt und neue Techniken und Praktiken der Filmproduktion entwickelt.

Er mag keine langen Telefongespräche, sondern zieht die persönliche Unterhaltung vor. Er ist 38 Jahre alt, hat ein dutzend Spielfilme hinter sich und verfügt über eine breite audiovisuelle, musikalische und literarische Bildung. Zu Beginn der achtziger Jahre entdeckte er seine Liebe zur Volksmusik und schuf gemeinsam mit seinem Freund João Gilberto die Filme *Brasil* und *Noel por Noel*, als einzigartiges Projekt der Partnerschaft mit einem Zauberer aus Vila Isabel. 1982 kehrte er zurück nach Santa Catarina, zu den Stätten seiner Kindheit, um *Irani*, einen Film über den Contestado-Krieg zu drehen. Als aktiver Filmemacher verfügt er über einen Arbeitsrhythmus, mit dem südlich des Äquators nur wenige Schritte halten können: Alle 15 Monate ein Film und das 17 Jahre lang. Als Produzent ist er unabhängig.

In diesem euphorischen Januar, während die jährliche Inflationsrate 250% erreicht, sprechen wir über sein letztes Projekt, das sich noch im Schneiderraum befindet: NICHT ALLES IST WAHR ist ein Film über den Brasilienaufenthalt von Orson Welles im Jahr 1942, über den politischen und ideologischen Sturm, der ihn daran hinderte, seinen Film *It's all true*, mit dem er die brasilianische und lateinamerikanische Seele zu enthüllen versuchte, zu beenden. (...)

### Das Treffen

Auf dem Monitor des Schneidetisches erscheint das Bild: Die Wochenschau der Abteilung Presse und Propaganda, dem mächtigen und gefürchteten DIP des Estado Novo zeigt, wie Welles, gutaussehend und siegessicher, in einem weißen Leinenanzug in Rio ankommt und Interviews gibt.

Das Kinn in die Hand gestützt, sagt Sganzerla: „Frei sehen und hören zu können mit offenen Augen und Ohren; das Fernsehen kann dem Kino niemals das Wasser reichen; die Wahrheit kann nur durch das Kino enthüllt werden; die Geschichte ist ein gutes Drehbuch in der Hand dummer Leute; modernes Kino ist nichts anderes als ein Atemrhythmus oder ein Herzschlag, der in großzügigen Abständen von kreativer Dauer erfolgt und zwischen Schauspielern und Autor, Rolle und Szenario, Szenenabfolge und beliebiger Montage pulsiert.“ Dann erklärt er einige Lücken in der Kopie, spricht über Szenen, die noch nicht eingebaut wurden.

Der Jangadafahrer Jacaré und seine Kollegen führen mit ihrem Floß von Fortaleza nach Rio, um bessere Arbeitsbedingungen für die Fischer zu fordern. Orson Welles stellte Jacaré sein Filmprojekt vor, das auf einer Wiederholung dieser Reise für einen dokumentarischen Spielfilm basierte. Aber auf Empfehlung der RKO begann er sofort mit einem Film über den Karneval, dessen Drehbuch Herivelto Martins schrieb. (...)

Von Journalisten umgeben, filmt Welles in weißem Anzug, Zigarre im Mund, rundes Gesicht. „Ich möchte einen brasilianischen Film machen. Meine Eltern haben in Brasilien gelebt, um ein Haar wäre ich Brasilianer geworden. Ah, ich bin ein Carioca! Brasilien produziert den besten gefälschten Whisky der Welt!“

Severino Dadá drückt auf einen Kopf, das Bild bleibt stehen und läuft rückwärts. Arrigo/Welles läuft auch rückwärts, der Cangaceiro (S. Dadá stammt aus dem Nordosten) bestimmt das Tempo. Arrigo Barnabé hat etwas von Welles, bei bestimmten Kameraeinstellungen sieht er fast genauso aus, und Sganzerla erklärt, daß er den Komponisten gerade wegen der Ähnlichkeit ausgewählt hat. Arrigo Barnabé ist das helle Krokodil, der fliegende Haifisch, Sohn von Bach und Angela Maria, dieser Dichter, der unsere Realität in feinen und groben Blitzlichtern durchdringt, volkstümlich und klassisch, eine Dualität, die die musikalischen Gattungen vermischt und überschreitet, genau so, wie Sganzerla die Filmelemente ausschöpft und vermischt. Arrigo Barnabé jetzt als Schauspieler. Und es gibt noch mehr Überraschungen: Grande Otelo (der berühmte schwarze Darsteller Brasiliens) erklärt etwas und spielt gleichzeitig die Szene, die vor mehr als vierzig Jahren an der gleichen Stelle im Copacabana Palace abgelaufen war, als der Schauspieler den Bus verpaßte und zu spät zu den Filmaufnahmen kam. Otelo bittet Welles, nach Brasilien zurückzukehren und den Film zu beenden. Stop. Jetzt erscheint Archivmaterial. Oswald de Andrade,

Mesquitinha, Alex Vianny tauchen auf. Und wer ist der Große da? Sganzerla lächelt siegessicher – das da ist John Ford mit seiner Admiralsuniform, er selbst hatte kurz davor *How Green Was My Valley* abgeschlossen und war in einer politischen Mission nach Brasilien gekommen, kurz nach Welles Abreise, und er wollte wissen, was Orson alles ausgefressen hatte. Dadá erzählt den Witz von dem brasilianischen Großgrundbesitzer, der sagte: „Oh, wie grün ist doch mein Tal!“ – und der amerikanische Industrielle kommentierte: „Oh, wieviel Taler mein Grün doch einbringt!“

Die Vereinigten Staaten kämpfen bereits seit einem Jahr in Europa und eröffneten die Pazifikfront; Brasilien bereitete seine Expeditionseinheit vor, die sich den Alliierten anschließen sollte. Die Welt lebte in Aufruhr, die erste radioaktive Kernspaltung gelingt in einem Institut der Universität Chicago. So also sieht's aus: Dollars, Krieg, Kino, das Geheimnis des Films beginnt sich zu lüften.

Der Jangadeiro Jacaré kommt ins Bild. Die Dreharbeiten wurden an der Bucht von Guanabara durchgeführt. Welles ist der Meister des Illusionismus. Am 19. Mai liegt tiefer Nebel über dem Meer, die Jangadeiros und ein Teil des Filmteams fahren in einem Boot zur täglichen Arbeit aus. Welles sitzt noch im Auto, auf dem Festland, als er merkt, daß dort im Nebel irgendetwas passiert ist. Ein furchtbarer Unfall, ungefähr 50 Meter vom Strand entfernt. Plötzlich bringt eine Welle die Jangada zum Kentern, und Jacaré wird von einem der Baumstämme am Kopf getroffen und ist tot. (Fünf Jahre danach sollte Welles von diesem Unfall in *The Lady from Shanghai* sagen, daß er ihn gerochen habe. Der Tod Jacarés hatte den Künstler tief getroffen, das Leben selbst war zum Film geworden, zu einer tropischen Tragödie, und so beginnt eine neue Geschichte mit dem Bild des toten Jangadahelden, der aus dem Wasser gezogen wird. Die RKO beendet das Projekt. Welles übernimmt die Produktion, schickt Rockefeller zum Teufel, verflucht Hollywood, nennt das Kind beim Namen und sagt, daß es hier um den Film seines Lebens geht. Welles auf Gegenkurs zu Hearst, Rockefeller und im Zerwürfnis mit der Abteilung Presse und Propaganda (DIP).

Er ist für die Alliierten im Kampf gegen den Nationalsozialismus. Er macht Schulden, läuft Gefahr, das Mercury Theatre zu verlieren, hat Affären mit Carmen Miranda und Marlene, seiner Dolmetscherin, und mit zahllosen Mulattinnen, trinkt, was er bekommen kann, filmt in den Straßen von Rio, Bahia, Recife, Olinda, Fortaleza, Ouro Preto und bereist den Nordosten, bis ihm die Kohle ausgeht und er Rita anpumpen muß, damit er, völlig am Ende, zurückkehren kann. Der Krieg war überall.

### Olé

Orson Welles hat intuitiv das Cinema Novo vorweggenommen! Wir sind nicht mehr am Schneidetisch, jetzt sitzen wir in einer Kneipe und trinken Bier. Sganzerla greift das Thema wieder auf. Pure Intuition! Dazu muß man nicht unbedingt Brasilianer sein! – sieh nur, wie sehr er sich auf das Thema, auf Brasilien, eingelassen hat! Er selbst suchte das Volk, die Fischer, die Leute in den Sambaschulen, auf dem Mercado Modelo, er fand den Samba in Berlin, der aus Zuckerrohrschnaps und Coca Cola besteht. Zuerst sprach er ein mit englischen Worten durchsetztes Spanisch, dann kam ein Portunhol raus, und er kam blendend über die Runden.

– Und diese Dolmetscherin?

– Matilde Kastrup. Mir ist es nie gelungen, sie zu treffen. Er bereiste Brasilien und sprach mit den Leuten auf der Straße. Und wie er es dann fertig gebracht hat, diese Themen filmisch umzusetzen, halbdokumentarische Außenaufnahmen auf 16 und 35 Millimeter spielerisch einzubringen. Als die RKO ausstieg, wurde auch seine technische Ausstattung reduziert, was gemessen an Hollywood-Maßstäben, die Produktion erheblich erschwerte. Er verkaufte sein Apartment, die Bilder, das Auto, alles. Von diesem Moment an wurde die Effektivität bei den Filmarbeiten besonders wichtig.

– In Bahia filmte er mit der Kamera in der Hand. Man sagt, er sei von einem Pater aus der Kirche von São Francisco rausgeworfen worden, weil er auf dem Fußboden lag und dort mit einer 16mm-Kamera die richtige Einstellung zu finden versuchte.

– So war's! Toll! Und sieh nur, was er alles aufgenommen hat:

Sambaschulen, Fischer, die bahianischen Rassenmischungen, Elendsviertel. Ich glaube, *It's all true* wäre ein Film geworden wie *Rio Zona Norte* und *Barravento* (beides berühmte Filme aus den Anfängen des Cinema Novo, der erste von Nelson Pereira dos Santos aus dem Jahr 1957, der zweite von Glauber Rocha, 1962). Reinste Intuition! Er konnte in Farbe drehen, filmte aber in schwarz-weiß. Welles beeinflusste das Kino schlechthin und uns alle. Und seine besondere Beziehung zu Brasilien führte zu einer sehr viel intensiveren gegenseitigen Beeinflussung, als es zwischen Welles und der universalen Sprache des Kinos jemals der Fall gewesen war. Hier gelang es ihm, selbst mit der Produktion fertig zu werden. Er wurde nahezu Brasilianer.

– Daß er gesagt hat, „ich bin Carioca“, erinnert an eine Äußerung Hemingways, der anlässlich des Bruches zwischen den Vereinigten Staaten und Kuba auf dem Flughafen von Havanna bewegt ausrief: „Ich bin kein Yankee.“

– Genau. Welles und Hemingway kannten sich.

– Sie müssen sich beim Stierkampf in Mexiko 1942 begegnet sein. Und seine Beziehung zu Chaplin? Sie soll recht eng gewesen sein.

– Die Idee zu *Monsieur Verdoux* stammt von Welles. Er schrieb sie auf, um *The Landru Story* zu drehen, aber das war nach *It's all true*, und er bekam keinen Produktionsvertrag. Daraufhin gab er alles an Chaplin weiter.

– Chaplin sah von der Figur Carlitos ab, um den Film zu drehen, und mußte kurz darauf nach Europa reisen, andernfalls wäre er auch den Produktionsvertrag losgeworden. Alles war durcheinander. Und Dein Film, war es schwer, ihn zu drehen?

– Ich habe NICHT ALLES IST WAHR 1978 begonnen, indem ich alle Orte, an denen Welles sich damals aufgehalten hat, besichtigte. Ich suchte Material, sprach mit den Leuten, die mit ihm zusammengewesen sind, wie z.B. Grande Otelo, Vinicius de Moraes und einigen Fischern aus Itapoã, die sich an viele Dinge erinnerten. (Hier hat er viel mit Vinicius, Oswald de Andrade, Adalgisa Nery, Alex Viany gesprochen.) Das bereits vorhandene Filmmaterial von *It's all true* habe ich leider nicht bekommen, mir fehlte das Geld, um nach Los Angeles zu fliegen. Das gehörte nicht einmal zu meinem Konzept, aber ich wollte wissen, wie das Material war. Die RKO schrieb mir und stellte das Material zur Verfügung, unter der Bedingung, daß ich ihnen einige Informationen lieferte. Außerdem wollten sie wissen, welches Budget mir zur Verfügung stand. Über welches Budget verfüge ich? Jetzt, wo ich den Film fast beendet habe, hat Heloisa Buarque de Holanda die Kopien bei der RKO ausfindig gemacht. Es ist gut zu wissen, daß es dieses Material gibt, denn vieles wurde zerstört und einige Filmausschnitte sind in andere Filme eingebaut worden. Außerdem ist ein großer Teil der Filmaufnahmen nur als Negativ vorhanden.

– Bist Du mit Deiner Arbeit zufrieden?

– Der Film, den ich im Kopf hatte, ist so weit fertig, sieht man einmal von dem Unterschied zwischen Idee und Verwirklichung ab. Wir befinden uns in der Endphase, in Kürze können wir die Arbeit abschließen. Nachdem ich das Material von der Abteilung Presse und Propaganda (DIP) erhalten hatte, was an sich unglaublich ist, und auch Material von Wochenschauherstellern und aus Filmarchiven bekam, außerdem Photos, Artikel und Interviews, schrieb ich das Drehbuch und stellte der Embrafilm das Projekt vor. Sie übernahm die Produktionskosten. Dann begann die zweite Phase, der Spielfilm-Teil. Hier zeigte sich, daß die Zusammenarbeit mit den Schauspielern sehr gut klappte. Arrigo Barnabé gelang es, diese Atmosphäre, diese Würde, die Welles ausstrahlte, zu vermitteln. Er besah sich die Hände von Welles, erforschte dessen Gestik, machte alles ganz locker, ohne sich von der Forderung einer naturgetreuen Wiedergabe beeinflussen zu lassen. Es ist immer schwierig, in Brasilien einen Film zu drehen, auch dieser war ein einziger Kampf. Aber ich weiß, wie man ihn führt.

– Und der nächste? Etwas über Wahrheiten und Lügen oder so?

– Das Projekt ist noch nicht ganz klar umrissen, aber ich habe schon ein paar Ideen. Ich würde gerne einen Film über den Sertão machen, Pferde, Ochsen, Schnaps, ein paar recht lustige Dinge. Metasprache und solch ein Kram sind für mich nicht mehr von Interesse. Wichtig ist die Aktualität, das, was in unserem Land, in Lateinamerika, in Afrika passiert. Das Brasilien von heute. Der

15. Januar war ein sehr schöner Tag, er weckte neue Energien. Ich setze große Hoffnungen in den Film von Tizuka Yamasaki, *Patriamada*. Der brasilianische Film in den 80er Jahren sollte weder von kommerziellen Unternehmern noch von Intellektuellen gemacht werden, er sollte von denen kommen, die auf der Straße zu finden sind, die das Landesinnere, den Sertão kennen. Wir müssen nach einem Schema produzieren, das sich im Einklang befindet mit dem Rhythmus der Geschichte, die wir leben. (...)

## Die Falle

– Und die Hauptschwierigkeiten, damals in Brasilien?

– Die Abteilung Presse und Propaganda (DIP) war sehr wachsam, sie müssen Anweisungen von der amerikanischen Regierung erhalten haben, einen Blick darauf zu werfen. Der Direktor der Tourismusabteilung des DIP sagte, daß er das Projekt schon auf den ersten Blick nicht leiden könnte. Wozu noch Elendsviertel filmen, die in drei Jahren abgerissen werden sollen? Warum filmen Sie nicht dieses oder jenes? Und er begann uns Steine in den Weg zu legen. Nach dem Bruch mit der RKO verschlimmerte sich die Situation. Die DIP bewachte den Film mit Argusaugen, öffnete die Kassetten mit dem belichteten Filmmaterial, verhinderte die Ausfuhr in die Vereinigten Staaten. Das dauerte ziemlich lange. 1945 unternahm Welles einen letzten Versuch, den Film zu montieren und zu retten. Viele der einflußreichsten Brasilianer wehrten sich dagegen, daß Brasilien auf diese Weise 'schlecht gemacht' wurde.

David Nasser schrieb einen Artikel in 'O Cruzeiro': Das Geheimnis Welles. Er wollte verhindern, daß die Kopien nach Brasilien gelangten, das, was Welles eigentlich wollte. David Nasser sagte unter anderem, daß man einem Mann nicht vertrauen könne, der Zuckerrohrschnaps trank und sentimentale Gefühlsausbrüche hatte. Von da an lief nichts mehr. Die RKO legte das Material ad acta und Welles mußte seinen Lebensplan ändern – und ich mußte NICHT ALLES IST WAHR drehen.

Orlando Senna, in: *Filmecultura*, Nr. 45, März 1985

## Biofilmographie

Rogério Sganzerla, geb. 1946 in Joaçaba (Santa Catarina), 1964 Filmkritiker in São Paulo, drehte 1966 seinen ersten Film *Documentario*, mit dem er eine Reise nach Europa gewann. Mit seinem ersten Spielfilm *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) begründet er das sog. schmutzige Kino jener Jahre, das spätere Udigrudi, eine Art Underground-Kino.

### Filme:

- 1966 *Documentario*
- 1968 *O Bandido da Luz Vermelha*, Spielfilm
- 1969 *A Mulher de Todos*, Spielfilm  
*Historia em Quadrinhos*, Dokumentarfilm  
*Historia em Quadrinhos no Brasil*, Dokumentarfilm
- 1970 *Betty-Bomba, a Exibicionista*, Spielfilm  
*Copacabana Mon Amour*, Spielfilm  
*Sem Essa Aranha*
- 1971 *Flora do Baralho*
- 1977 *Umbanda no Brasil*  
*Mudança de Hendrix*
- 1978 *O Abismo*  
Beginn der Arbeiten zu NEM TODO ES VERDADE
- 1979 *Poeta da Vila*
- 1981 *Brasil*
- 1982 *Noel por Noel*
- 1985 NEM TUDO ES VERDADE

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kenmathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: schlömer + anzeneder, berlin 31, berliner str. 145