

BODA SECRETA

Heimliche Hochzeit

Land Niederlande, Kanada,
Argentinien 1989
Produktion Allarts Enterprizes
Cinephile Limited
Movie Centre Tri-Production

Buch und Regie Alejandro Agresti

Kamera Ricardo Rodriguez
Alejandro Agresti
Musik Paul M. Van Brugge
Schnitt Rene Wiegmans

Produktionsleitung Lujan Pflaum
Beatiz Heiras

Regieassistentz Lizy Otero
Ignacio Garassino

Ausführende Produzenten Juan Collini
Kees Kasander
Denis Wigman
Andre Bennett
Brigitte Young

Darsteller
Fermin Tito Haas
Tota Mirtha Busnelli
Pipi Sergio Poves Campos
Pfarrer Nathan Pinzon
Dona Patricia Floria Bloise
Leandro Elio Marchi
Merello Carlos Roffe

Uraufführung 31.8.1989, Montreal
World Film Festival

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1,85
Länge 95 Minuten

Weltvertrieb Cinéphile Limited
508 Queen Street West
3rd Floor
Toronto, Ontario, Canada

Inhalt

Durch die Straßen von Buenos Aires rennt ein nackter Mann. Zwei Polizisten nehmen ihn fest und identifizieren ihn als Fermin Garcia, einen Revolutionär, der vor dreizehn Jahren unter der argentinischen Militärdiktatur ermordet worden war. Die Polizei läßt den wiederauferstandenen Fermin wieder laufen.

Verwirrt unternimmt Fermin eine lange Busreise zurück in ein kleines Dorf im Norden des Landes, wo er vor fünfzehn Jahren Tota zurückgelassen hatte. Er hatte versprochen, sie zu heiraten, und noch immer wartet sie auf seine Rückkehr.

Das Warten ist für Tota zur Obsession geworden, und so ist sie unfähig, Fermin wiederzuerkennen.

Fermin kommt in einem kleinen Restaurant als Barpianist unter. Unter neuer Identität versucht er, seine Beziehung zu Tota wieder aufzubauen. Allmählich vergißt sie den, auf den sie wartet, und beginnt, sich in Fermin zu verlieben. Tota erkennt nicht, daß der Pianist und der seit langem verschollene Fermin ein und dieselbe Person sind.

Der Pfarrer betrachtet Fermins Anwesenheit im Ort als Gefahr. Er findet Fermins Vergangenheit heraus und droht, ihn zu denunzieren. In Verzweiflung tötet Fermin den Pfarrer und gesteht Tota seine Liebe. Gemeinsam planen sie eine heimliche Hochzeit. Ihr Versuch, aus dem Dorf zu fliehen, wird von der Polizei vereitelt. Fermin wird verhaftet und deportiert. Wie vor fünfzehn Jahren verspricht er Tota, zurückzukehren und sie zu heiraten. Sie verspricht, auf ihn zu warten...

Demokratie unter der Lupe

"Ist da draußen Demokratie?" fragt Fermin, der gerade aus den Höhlen der U-Bahn gekrochen ist, ungläubig. Das ist zweifellos auch die Frage, die sich Alejandro Agresti in seinem dritten Spielfilm stellt. Wie sieht Argentinien nach jahrelanger Diktatur aus? Seine Vision ist in eine Liebesgeschichte mit deutlichen Hinweisen auf die politische Situation und vor allem auf das Erbe der diktatorischen Regierung eingewoben.

Damit greift Agresti (geboren 1961) die Thematik seines vorherigen Films *El amor es una mujer gorda* (1987) auf, in dem sich der Protagonist auf die Suche nach seiner Verlobten macht und 'en passant' mit der unverarbeiteten (militärischen) Vergangenheit 'des Argentiniers' konfrontiert wird. Während der kurzen Karriere Agrestis, die 1985 mit *El hombre que ganó la razón* begann, wurde sein visueller Stil schon häufig gepriesen. Einige Kritiker dichten dem Regisseur einen Stil wie Welles an, während andere von den Hoch- und Untersichten irritiert sind, die sich Agresti als Kameramann erlaubt. Die Kamera macht sich in der Suche nach dem vorteilhaftesten Bildausschnitt dann auch nachdrücklich bemerkbar.

In BODA SECRETA tritt Fermin nackt und verwildert aus den Gängen der U-Bahn in ein Lichtermeer, in ein Labyrinth von Gebäuden. In eine Welt, die ihm fremd ist, die aber auch ihn als Fremden betrachtet. Fermin wird dann auch sofort aufgegriffen und verhört. Dabei stellt sich heraus, daß er sich nach dreizehn Jahren des Verschollenseins nicht einmal mehr an seinen eigenen Namen erinnern kann. Der Zusammenhang mit der U-Bahn wird klar: Das Äquivalent für U-Bahn ist der Untergrundkampf, Widerstand. In Polizeirapporten steht dann auch, daß Fermin Mitglied einer Widerstandsgruppe im Untergrund war. Weil im Jahr 1989 nun einmal ein demokratisches 'Regime' herrscht, darf er unter der Bedingung gehen, daß er sich anzieht und den Mund hält. Eine unnötige Vorschrift, denn in der Stadt tragen die Leute einen Walkman oder laufen einfach an Fermin vorbei. Er findet keinen, der ihm zuhört.

Auf der Suche nach seiner Vergangenheit und einem Wiedererkennen (auch seiner Anerkennung) kehrt er ins Dorf seiner Geliebten zurück. Sie wenigstens wird ihn doch wiedererkennen. Unterwegs vernimmt er von einem Busfahrer, daß seine Tota ihm treu geblieben ist und auf ihn wartet. Weil man die Möglichkeit ausschließt, daß der Mann, auf den sie schon dreizehn Jahre wartet, zurückkehren wird, hält man sie in ihrem Geburtsort

Mendieta für verrückt. Fermin weiß, daß er der Mann ist, auf den sie wartet und nennt sich Alberto. In dieser Szene jongliert Agresti mit dem inneren Monolog als Vorspiel zu der Verwirrung, die bei der erneuten Begegnung der beiden Geliebten entsteht. Als er vor Tota steht, ist die Frau selbst unserem Blick entzogen. Stehen sie sich wirklich von Angesicht zu Angesicht gegenüber, oder arbeitet Tota im Lagerraum? Die Spannung steigt, wird sie ihn erkennen?

Jedenfalls scheint die Situation, die Fermin auf dem Land antrifft, noch schlimmer zu sein als die in der Stadt. Die katholische Kirche und das Kapital verschwören sich beim Genuß der Speisen Dona Patricias. In deren Lokal findet Fermin, der sich weiterhin Alberto nennt, auf Empfehlung Pipis eine Anstellung. Der Dorfmann Pipi erinnert stark an die Figuren der Gabriel Garcia Marquez-Verfilmungen. Er ist mit einem Kamm ausgerüstet, mit dem er sich ununterbrochen über den kahlen Schädel streicht, einer nagelneuen Amnesty International-Schulertasche und einer Uhr, die er konsequent aufzieht, obwohl sie keine Zeiger hat. Dona Patricia hatte ihn vor langer Zeit übel zugerichtet am Dorfrand getroffen. Die vollständige Zerrüttung Pipis, der sagt, er könne nirgendwohin gehen, wird den Folterpraktiken des früheren Regimes zugeschrieben, die vielen das Leben kosteten. In seinem Job als Kartoffelschäler und Pianist wird Fermin (Alberto) genau beobachtet. Der alkoholabhängige und korrupte Pfarrer beginnt eine Untersuchung über das Vorleben des Eindringlings Alberto, der so phantastisch Satie spielt. Der Pfarrer terrorisiert die Dörfler mit dem Wissen, das ihm - scheinbar freiwillig - im Beichtstuhl anvertraut wurde. Ein homosexuelles Paar wird von ihm gezwungen, ein heuchlerisches Bruderverhältnis aufrechtzuerhalten. Mit roter Nase, an seinem Weinglas nippend, tut der Gottesmann kund, Albert sei ein Spion des KGB. Das führt zu einer komischen Szene, in der der Busfahrer vom Pfarrer den Auftrag erhält, Alberto mit einem einstudierten Satz aus 'Russisch für Anfänger' zu entlarven.

Mit BODA SECRETA nimmt Agresti die Realität der jungen argentinischen Demokratie haargenau unter die Lupe. Fermin hat öffentlich seine Abscheu über das Dummhalten von Menschen erwähnt, über das Schweigen über Greuelthaten und Zensur, aber er sieht sich Situationen ausgesetzt, die ihn zwingen, Gleiches zu tun. Obwohl er Angst und Lügen verbannen will, verschweigt er dem Busfahrer seine wahre (gerade wiedergefundene) Identität und ermordet den Pfarrer aus Angst vor dessen Macht. Die Tragik der Geschichte liegt schließlich darin, daß Tota wieder mit ihrem obsessiven Glauben an die Rückkehr ihres Geliebten zurückbleibt.

Arie Weber, in: Lampier de Cinema, Oktober 1989

Alejandro Agrestis Störfaktor

Mit seinen ersten beiden Filmen, *El hombre que ganó la razón* und *El amor es una mujer gorda*, stellte sich Alejandro Agresti als eigensinniger Filmemacher vor, der seiner herausfordernden Thematik in spielerischer und häufig widerborstiger Weise Ausdruck verlieh. Ein querköpfiger Stil, der ja auch in einen selbstzufriedenen Manierismus ausufernen könnte. Agrestis neueste Produktion straft jedoch diese Vermutung Lügen: BODA SECRETA ist ein ausbalancierter Film, in dem sich ein anfangs fast irritierender Stil nahtlos in die Thematik von Identität und Wiedererkennen einfügt.

Es scheint immer zu funktionieren: Ein Mann kehrt nach langer Abwesenheit in das Dorf seiner Geliebten zurück. Ein Motiv, das neugierig macht, das für Mysterium, für Melancholie, für Nachdenken über Liebe und Leben steht. Aber gerade bei diesen Themen, die im Kino beinahe zur Archetypen wurden, heißt es aufpassen. Wer die Filmserie nach Erzählungen von Gabriel Garcia Marquez gesehen hat, weiß, daß eine derart klassische

Thematik nicht per definitionem einen interessanten Film hervorbringt. Das Problem dieser Literaturverfilmungen liegt genau darin, daß man sich mit der archetypischen Situation begnügt. Diese verselbständigt sich dann und wird nicht mehr wirklich hinterfragt, sondern ganz einfach so aufwendig wie möglich 'ausgestattet', so daß nur noch eine selbstzufriedene, leere Hülle übrigbleibt. Selbst klassische Situationen sind verschlissene Klischees, sie passen gut in Videoclips und Commercials. Aber heißt das auch, daß sie für die Filmkunst gänzlich verloren sind, daß ein vitales Kino sich von derart archetypischen Themen oder Bildern fernhalten muß?

Alejandro Agrestis BODA SECRETA beweist, daß es noch immer möglich ist: Der Film ist eine brillante Synthese aus Klassizismus und Modernität, zwischen universell erkennbarer Struktur und einer Formgebung, die auf eine sehr lateinamerikanische Version des Surrealismus zurückgreift (und so auch wieder klassisch ist), zwischen allgemein menschlichen Emotionen und einer politischen Parabel. Nach seinen ersten beiden Filmen, *El hombre que ganó la razón* und *El amor es una mujer gorda*, überrascht diese Ausgewogenheit und Reife einigermaßen. Die frühen Filme waren schon vergnüglich anzusehen, aber vor allem wegen ihres 'spielerischen' Zugriffs, ihrer Zügellosigkeit und Aufsässigkeit. Sie waren beinahe manieristisch, und man hatte die Vermutung, daß dieser Stil einem leicht auf die Nerven fallen könnte, sobald Agrestis Themen etwas verbindlicher würden. Das ist dann auch der Eindruck, den die Eröffnungssequenzen von BODA SECRETA hervorrufen. Ein nackter Mann rennt durch die Straßen von Buenos Aires, zunächst in der Nacht, später im Morgengrauen. Als sei das nicht schon befremdlich genug, konfrontiert uns Agresti zusätzlich noch mit extrem hohen und sehr niedrigen Kamerastandpunkten. Die Kamera ist für meinen Geschmack zu nachdrücklich anwesend, aber diese Irritation verschwindet im Laufe des Filmes, und es bleibt schließlich nur Bewunderung übrig für einen sehr präzisen und selbstbewußten Stil.

Die Irritation ist ein wesentliches Element dieses Stils. Agresti fügt in den gesamten Film 'Dissonanzen' ein; manchmal sind es merkwürdige Kamerastandorte, die dem Zuschauer die Sicht auf das nehmen, was er sehen möchte, oder ihn zwingen, auf etwas zu schauen, was er gar nicht sehen will. Manchmal ist es eine gewagte Kombination heterogener Elemente, durch die sich der Zuschauer unbehaglich fühlt. Daher resultiert die Irritation, die die Eröffnungssequenzen hervorrufen, nicht allein aus den extremen Kamerastandpunkten, sondern auch aus einer Einstellung, in der wir sehen, wie der nackte Mann unten im Bild erscheint und auf einer Rolltreppe oben aus dem Bild verschwindet. Wir haben dann schon gesehen, daß der Mann ängstlich und verwirrt ist, aber durch dieses Bild wird die ganze Szene auch ziemlich komisch. Dieses Verfahren wendet Agresti wiederholt an. Die Tragik der Hauptperson (ein Mann, der zur Zeit der argentinischen Militärdiktatur im Gefängnis gesessen hatte und jetzt, nach dreizehn Jahren, in sein altes Dorf zurückkehrt, entdeckt dort, daß seine frühere Geliebte mit einer Vorstellung von ihm lebt, der er nicht mehr entspricht, weshalb sie ihn nicht erkennt oder nicht erkennen will) wird von merkwürdigen Begegnungen durchschnitten: melancholische Drillingschwestern, an denen das Leben vorbeigegangen zu sein scheint, ein verwirrter Mann, der mit einem Kamm über seinen kahlen Schädel streicht und eine Tasche von Amnesty International trägt.

Auch bei der ersten Begegnung zwischen dem Mann und der Frau nach so vielen Jahren baut Agresti einen 'Störfaktor' ein. Die Kamera steht hoch über dem Schuppen, in dem die Frau einen Kiosk unterhält. Daher haben wir eine sehr große schiefe Ebene im Bild, darunter der Mann, dessen Gesicht durch den unmöglichen Winkel nicht zu sehen ist. Ganz und gar unsichtbar bleibt die Frau, wegen der er die Reise aus Buenos Aires unternommen hat. Der Zuschauer ist zwar gründlich auf diese Begegnung vorberei-

tet: durch ein Gespräch im Bus, wo der Fahrer dem Mann erzählt, daß dort im Dorf eine sonderbare Frau wohne, die schon dreizehn Jahre auf ihren ehemaligen Liebhaber warte; sie glaube, er könne jeden Tag mit dem Bus aus Buenos Aires ankommen. Jetzt, wo es soweit ist, wird uns die 'Erfüllung' dieser klassischen Situation in gewissem Sinne vorenthalten: keine Großaufnahmen, die das Spektrum von Ungläubigkeit, Überraschung, Schock, Liebe miterleben lassen; nicht einmal eine Totale einer langsamen Umarmung oder Abweisung; nein, wir bekommen einen unmöglichen Kamerawinkel, der den Mann halb und die Frau ganz und gar verdeckt. Wir hören lediglich ihre Stimme, wie sie dem Mann erzählt, daß sie all die Jahre auf ihren Geliebten warte, der gewiß eines Tages zurückkehren werde.

In diesem Augenblick wird der Grund für Agrestis Störmanöver deutlich: Die Distanz, die der Blickwinkel der Kamera schafft, hat mehr als nur eine zufällige ästhetische Bedeutung. Statt einer zu einfachen Ausbeutung der 'klassischen' Situation durch ein ausführliches Vorführen individueller Emotionen entscheidet sich Agresti hier für so etwas wie eine Analyse der Situation mit einem Blick von oben herunter. Und dennoch ist es gerade die Distanz, die uns in diesem Augenblick bewegt. Viel mehr als es Schuß-Gegenschuß mit aller dazugehörigen Psychologie und Schauspielkunst erreichen könnten, ist es die merkwürdige Objektivierung durch den Kamerastandpunkt, der diese Begegnung durch Mark und Bein gehen läßt. (Was das betrifft, erinnert Agrestis Stil ungeachtet aller Unterschiede auf anderen Ebenen ohne weiteres an Antonioni.)

Die Tatsache, daß wir die Frau nicht sehen, sondern nur ihren monotonen Text hören - die gleiche Geschichte, die sie jedem erzählt - macht die Problematik von Wiedererkennen und Identität deutlich, die in BODA SECRETA eine derart große Rolle spielt. Schon in den ersten Minuten des Films wird deutlich, daß sich die Hauptperson nicht an ihren Namen erinnern kann. Ein Polizist erzählt ihm, er heiße Fermin und sei ein Staatsfeind. Als der Busfahrer ihm später erzählt, im Dorf warte eine Frau noch immer auf einen gewissen Fermin, und ihn darauf fragt, wie er heiße, nennt er einen anderen Namen, den er schließlich auch der Frau gegenüber beibehält.

Diese Identitätsproblematik hat eine stark politische Dimension. Es ist ohne weiteres möglich, BODA SECRETA als eine politische Parabel über den Argentinier zu deuten, der sich nach soundsoviel Jahren Militärdiktatur wieder an das normale Leben gewöhnen muß. Menschen wurden durch die Ereignisse verändert, manchmal für immer geschädigt (wie der kahle Sonderling mit der Amnesty International-Tasche, wieder dieser bittere Humor) oder haben einfach 'nicht gelebt' (wie die Drillingsgeschwestern). Es ist eine Welt, in der nichts feststeht, in der Menschen sich am liebsten für die Sicherheit der alten Gewohnheiten entscheiden (symbolisiert durch die tägliche gemeinsame Mahlzeit der Dorfnotabeln, bei der Dekor und Traditionen strikt beachtet werden müssen).

Am schärfsten wird diese Welt durch die Frau veranschaulicht, die den Mann nicht zu erkennen wagt, wahrscheinlich aus der Angst, daß es wieder schief gehen könnte (was schließlich auch passiert). So ein schwankendes Universum, wo man sich um Definitionen sorgen muß (die zwei Homosexuellen im Dorf geben sich als Brüder aus), wird in der Tat am besten ins Bild umgesetzt durch die merkwürdigen Kamerastandpunkte und nicht durch eine individuelle Psychologie, die ja doch nur die Sicht auf die strukturelle Identitätskrise verstellen würde, von der der Film erzählt.

Die 'Störungen', die Agresti in seinen Bildern kreierte und die Irritation, die das beim Zuschauer auslöst, haben alle mit der Suche nach Identität, nach Definitionen zu tun. Daher 'stimmen' einige Bilder nicht, und das ist der Grund für die Dissonanzen im Film, für die Kombination heterogener Elemente, für das Tragische und das Bizarre. Die Atmosphäre dieses Universums findet

sich - obwohl in der Wirkung verschieden - auch in den Romanen von Marquez und Asturias, in den Novellen von Borges und in dem einzigen Film, den ich je von Leopoldo Torre Nilsson sah, dem Vater des argentinischen Kinos. Es ist eine sehr lateinamerikanische Form dessen, was wir in unserer Terminologie als eine Mischung aus Surrealismus und Absurdem umschreiben würden. Wenn Agresti trotzdem für uns zugänglich bleibt, dann liegt das daran, daß seine argentinische Parabel von allgemein menschlichen Emotionen handelt, daß wir hinter seiner manchmal bizarren Kameraführung die Analyse erkennen, daß seine experimentelle Erzählweise schließlich auf eine reine Präsentation von Archetypen in Bild und Erzählung gerichtet ist. Agresti nimmt viele Traditionen in BODA SECRETA auf, er untersucht und pflegt sie gleichzeitig. Wenn ihn viele auch ein Talent nennen, mit BODA SECRETA hat er einen meisterhaften Film gemacht.

Jos de Putter, in: Skrien, Okt./Nov. 1989

Alejandro Agresti: Was ich angreife, ist die Heuchelei

"Es war, als wäre man zu einer Party eingeladen worden, und dort dann eine Flasche Champagner über den Kopf geschlagen zu bekommen." Alejandro Agresti, talentierter junger Filmemacher und, aus niederländischer Sicht, außerdem Argentinier, ist noch etwas verwirrt. Froh darüber, daß er in Utrecht mit dem 'Goldenen Kalb' für den besten niederländischen Film des Jahres ausgezeichnet wurde. Aber verwirrt über die Reaktion einiger niederländischer Kollegen. "Die Diskussion dreht sich laufend darum, ob es ein niederländischer Film ist oder nicht. Ja, er entspricht den Regeln der niederländischen Filmtage. An BODA SECRETA arbeiteten zahlreiche Niederländer mit, er wurde von Niederländern produziert, und der Regisseur wohnt und arbeitet bereits seit viereinhalb Jahren in den Niederlanden. Das Kriterium darf also nur sein, ob es ein guter Film ist. Die Art und Weise, wie man mich hier behandelt, frustriert mich. Ich fühle mich erniedrigt."

Daß alles ändert nichts daran, daß in seinen drei Spielfilmen, *El hombre que ganó la razón*, *El amor es una mujer gorda* und BODA SECRETA, sein Heimatland Argentinien eine herausragende Rolle spielt. Das Leben in der heutigen Demokratie ist noch immer von den Jahren der Militärdiktatur gezeichnet. Der 'schmutzige Krieg' schädigte Geist und Kreativität des argentinischen Volkes, das zeigt uns Agresti in seinen Filmen.

In BODA SECRETA werden alle Figuren von Angst getrieben. "Verschiedene Arten von Angst, das ist ihre Triebfeder", erzählt der Filmemacher. "Angst, etwas oder jemanden zu verlieren, Angst, seine Meinung ändern zu müssen. Zum Beispiel Tota, die im Stich gelassene Braut Fermins. Wenn man dreizehn Jahre auf jemanden wartet, dann wird das zu einer Lebensform. Die Rechtfertigung deiner Existenz ist das Warten, nicht das Finden. Wenn jemand dann nach dreizehn Jahren plötzlich wieder auftaucht, dann bekommt man Angst. Wie soll man sein Leben jetzt füllen? Alles wird sich ändern. Daher kann sie ihn nicht akzeptieren." Mit BODA SECRETA wollte Alejandro Agresti vor allem eine Liebesgeschichte voller Mißverständnisse erzählen. Zeigen, daß es unmöglich ist, in die Vergangenheit zurückzukehren. Die Zeit bewegt sich in Kreisen, die Geschichte wiederholt sich, und keiner lernt daraus. Das alles drückt sich in der Uhr des Dorftrotzels Pipi aus, einer Uhr ohne Zeiger. Am Schluß des Films schenkt er sie Fermin. Eine bittere Geste in Anbetracht der Situation, in der sich Fermin da befindet.

Alejandro Agresti: "Die Seele des Films sind diese beiden Figuren: Tota und Fermin. Er, der nackt durch die Straßen läuft und sein Gedächtnis verloren hat. Der sie nach Jahren wiederfindet. Aber sie hat ihn nicht wiedererkannt. Was geschieht mit ihnen, und mit den Menschen um sie herum? Es geht darum, daß jeder im anderen nur sieht, was er sehen will. Alles ist ein Mißverständnis. Das ist ein ziemlich komplexer Stoff."

Du hast mir mal gesagt: "Manchmal sagt ein Gedicht mehr als zehn rationale Erzählungen." Können wir BODA SECRETA als einen Versuch sehen, ein Gedicht zu schreiben?

"Ja. Als ich am Drehbuch arbeitete, sagte ich zu Kees Kasander, meinem Produzenten, daß ich komplex sein wollte, ohne mich kompliziert anzustellen. Manchmal mache ich schon einen Witz und greife seine anderen Regisseure an. Dann sage ich: 'Sie versuchen, kompliziert zu tun, ohne daß sie etwas Komplexes zu sagen hätten. Sie denken, das sei dasselbe, während es sehr verschiedene Angelegenheiten sind.' Schließlich schrieb und schrieb ich und gab Kees mein Manuskript. Der fragte mich: 'Was willst du damit sagen, um was geht es eigentlich?' Ich sagte: 'Um Zeit, Liebe und Geld.' Er rief: 'Wow!' Und ich antwortete: 'Lies es doch, es ist ganz einfach.'"

"Für mich ist der Film in diesem Sinn wirklich Poesie. Denn Poesie ist eine Synthese sehr komplexer Dinge, die man in nur einem Satz ausdrückt. Die Tricks des Gehirns faszinieren mich. Wie das Gedächtnis arbeitet, die psychologischen Mechanismen, die einen manche Dinge vergessen lassen. Das ist neben Film mein Hobby. Ich lese alles, was es auf dem Gebiet der Neurologie und der Physiologie des Gehirns gibt. Ich könnte einen Dokumentarfilm darüber machen, setzte mir aber das Ziel, diese komplexen Dinge in einem Spielfilm in ein paar Sätzen auszudrücken wie in einem Gedicht." (...)

"Manche Leute machen eine sehr faule Analyse meiner Filme und nennen mich linksradikal. Das ist nicht wahr. Was ich angreife, ist die Heuchelei. Dazu beziehe ich mich auf Gegensätze wie rechtslinks oder religiös-agnostisch. Das sind die Pfeiler meiner Auseinandersetzung, die Ecken des Quadrats, in dem ich spiele. Manche Leute fragten mich: 'Warum ermordet Fermin den Priester?' Meine Antwort war: 'Weil er das will. Vielleicht aber auch, weil er aus der Geschichte gelernt hat.'"

Als Fermin wieder festgenommen wird, sieht die Dorfbevölkerung passiv zu. Sind wir derart hilflos und machtlos?

"Als ich die Szene drehte, sagte ich den Schauspielern: 'Ihr solltet dastehen wie Salzsäulen.' Denn ich glaube, daß auch in Wirklichkeit niemand eingreifen würde. Man kann nichts ändern, aber man will ja auch nichts ändern. Und wenn morgen wieder eine Militärdiktatur kommt, werden sie einfach weiterleben und wieder nichts tun. Genau wie an vielen anderen Orten der Welt."

Bist du der Menschheit gegenüber pessimistisch?

"Nein, dann hätte ich mir keine Figuren wie Pipi oder Dona Patricia ausgedacht. Pessimismus und Optimismus sind in etwa gleichmäßig verteilt. Wie Tagore sagte: 'Der Menschheit taugt zu nichts, der Mensch wohl.' Alle Figuren, die ich zeige, haben etwas Humanes, wenn sie nur in ihrer Küche, ihrem Café oder Kiosk ertappt werden. Sobald sie eine Masse bilden, entsteht ein Durchschnitt, aus dem nicht Gutes kommt." (...)

Der Stil von BODA SECRETA weicht stark von dem der ersten beiden Filme ab...

"Der Stil hängt ab von dem, was man erzählen will. Es ist ein bißchen kindisch, aber ich wollte in BODA SECRETA zeigen, daß ich auch einfach eine Geschichte erzählen kann. Daß ich nicht deswegen chaotisch und fragmentarisch gearbeitet habe, um mich rebellisch zu gebärden und Aufmerksamkeit zu erregen. Meine ersten beiden Filme waren bewußt chaotisch, weil das, was ich erzählen wollte, am besten auf diese Art erzählt werden konnte. Nicht, um gegen alle Konventionen vorzugehen. Manchmal ist es schwerer, chaotisch zu sein, als eine Geschichte auf die übliche Weise zu erzählen.

Vor allem aber widersprechen sich die Urteile. Wenn man einen sechsstündigen Film macht, in dem ein Mann nur liegt und schläft, wie es Andy Warhol getan hat, dann kann man ganz plötzlich ein Genie sein. In Argentinien würde man für verrückt erklärt. Es hängt auch noch davon ab, woher man kommt."

Gerdin Linthorst, in: De Filmkrant, Amsterdam, Oktober 1989

Biofilmographie

Alejandro Agresti, geboren 1961 in Buenos Aires. 1977 Aufnahme verschiedener Tätigkeiten in der Filmindustrie. 1983 Beginn der Dreharbeiten zu *El hombre que ganó la razón*.

Filme

- 1984 *La neutrónica explotó en Burzaco*, unvollendet
- 1986 *El hombre que ganó la razón*
(Der Mann, der seinen Verstand wiedergewann)
- 1987 *El amor es una mujer gorda*
(Die Liebe ist eine dicke Frau)
- 1989 BODA SECRETA
- 1986/90 *Una historia breve sobre nada*
(Eine kurze Geschichte über gar nichts,
früherer Titel: *Opiniones instantáneas*),
Episode aus dem Kompilationsfilm *City Life*

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)

Druck: graficpress