

"Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann" : Werkstattgespräch mit Pedro Costa

Autor(en): **Ranze, Michael / Costa, Pedro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 350

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863590>

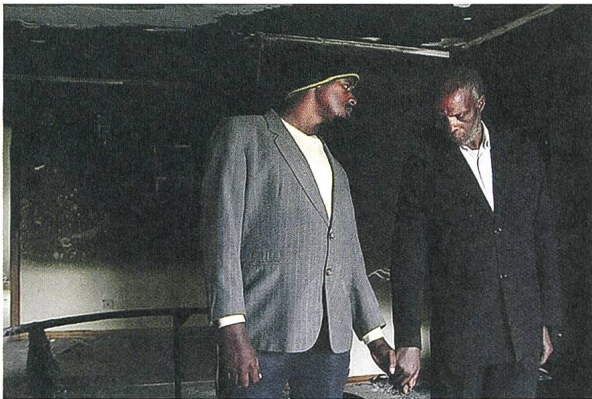
Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann»

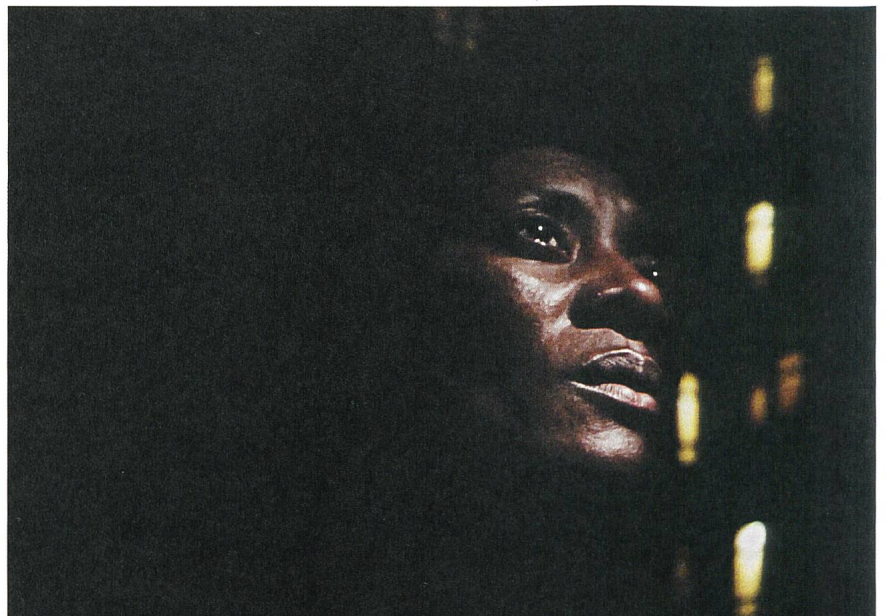


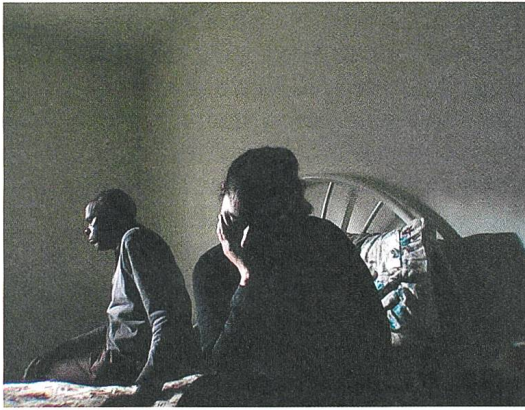
Juventude em Marcha / Colossal Youth (2006)



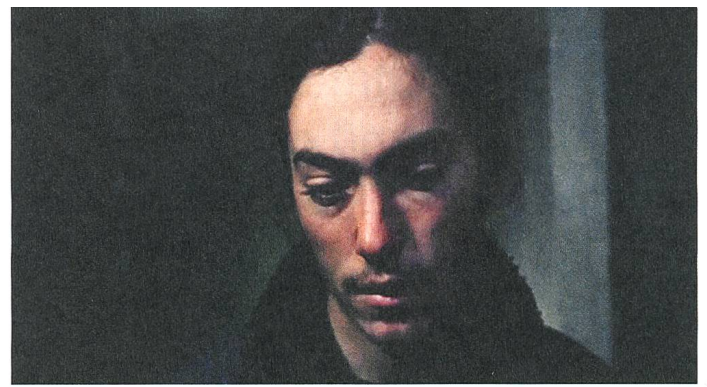
O sangue / Das Blut (1989)

Cavalo dinheiro / Horse Money (2014)





Juventude em Marcha
Im Armenviertel Fontainhas



Ossos / Haut und Knochen (1997)

Casa de lava (1994)



Michael Ranze

arbeitet als freier Autor und lebt in Hamburg.

Das Gespräch mit Pedro Costa führte Michael Ranze am 30. Juni in Hamburg. Costa war auf Einladung der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) ins Kommunalkino Metropolis gekommen, um seine Fontainhas-Tetralogie zu begleiten.

Dank an Volko Kamensky, der bei der Organisation und Durchführung des Gesprächs geholfen hat.

Werkstatt- gespräch mit Pedro Costa

Schön und schmerzhaft, faszinierend und doch schwer zu ertragen sind die Filme des Portugiesen Pedro Costa. Für **Cavalo dinheiro** hat der radikalste und eigenwilligste Filmmacher Europas den Regiepreis am letztjährigen Filmfestival in Locarno erhalten. Im Werkstattgespräch spricht er über sein Frühwerk und über seine Leidenschaft und Autonomie als Filmmacher.

Eine Begegnung mit Pedro Costa ist, abseits der Zwänge des Verleih- oder Festivalalltags mit Press-Junkets oder grossen Interviewrunden, gewiss etwas Besonderes. Costa: ein grosser charismatischer Mann, sehr zurückhaltend, fast scheu, dabei uneitel und freundlich. Falls er sich seines Kultstatus als radikalster und eigenwilligster Regisseur des europäischen Kinos bewusst ist, zeigt er es nicht. «Wer dem portugiesischen Filmmacher je begegnet ist, vergisst seine fragenden, melancholischen Augen nicht mehr», schrieb Josef Nagel 2011. Small Talk ist Costas Sache nicht. Bei Fragen nach dem Wohlbefinden oder seiner Meinung über Hamburg ernte ich nur ein Grummeln oder Nicken. Doch kaum spreche ich mit ihm über das Kino und seine Filme, holt er weit aus – langsam, bedächtig, immer nach dem richtigen Wort suchend, nach Möglichkeit nichts vergessend. Leidenschaft, sogar Pathos, macht sich vor allem an Wortwiederholungen fest. Auch nach den Filmvorführungen im Hamburger Metropolis steht er dem Publikum geduldig, manchmal bis weit nach Mitternacht Rede und Antwort. Costa will verstanden werden. Seine Filme sind ihm doch zu wichtig.

Pedro Costa wird am 30. Dezember 1959 geboren. Die Nelkenrevolution vom April 1974, also die Befreiung vom faschistischen Salazar-Regime, hat ihn politisch so sehr geprägt, dass er zunächst Geschichte studiert und, beeinflusst durch den Punk aus England, Musik macht. Nebenbei geht er auch viel ins Kino, um die Klassiker aus Hollywood, aber auch

«Wer dem portugiesischen Filmmacher je begegnet ist, vergisst seine fragenden, melancholischen Augen nicht mehr»

aus Russland kennenzulernen. Zusammen mit Freunden schreibt er sich an der neu gegründeten Filmabteilung der Hochschule Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) ein. Nach verschiedenen Assistenzen, unter anderem bei João Botelho kann er 1989, mit 30 Jahren, endlich seinen ersten Film inszenieren: *O sangue*, bei dem der deutsche Kameramann *Martin Schäfer* für die kontrastreiche Schwarzweissfotografie sorgt. Schon hier deutet sich der asketische Stil von Costa an, das Minimalistische, das Elliptische. Costa verweigert sich der Einfühlung, der Zugänglichkeit. Man kann sich als Zuschauer nicht fallen lassen, sondern man muss beim Schauen aktiv mithelfen: Bezüge erschliessen, Symbole entschlüsseln, Distanzierungen überwinden, Zeitsprünge verknüpfen. Noch arbeitet Costa mit professionellen Schauspielern, später wird ihn die Unmittelbarkeit von Laien mehr interessieren. Mit *Casa de lava* verlässt der Regisseur 1994 Portugal und geht auf die Kapverdischen Inseln vor der Küste Afrikas. Die Geheimnisse des Films offenbaren sich nur langsam, auf den Bezug zu Jacques Tourneur und sein *I Walked with a Zombie* (1943) wäre ich von selbst nicht gekommen, hätte Costa ihn nicht im Gespräch hergestellt. *Casa de lava* schlägt dann – in einer Anekdote, die Costa gern, auch bei den Filmvorführungen, erzählt, weil ihr etwas Zufälliges und Schicksalergebenes anhaftet – die Brücke zu Fontainhas, jenem inzwischen abgerissenen Elendsviertel von Lissabon, in dem es nicht einmal Strom oder eine Kanalisation gab. Fontainhas wird so etwas wie eine künstlerische Heimat für Costa, vier Filme wird er hier drehen, einer kompromissloser als der andere: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) und *Cavalo dinheiro*, der im letzten Jahr im Wettbewerb des Filmfestivals von Locarno lief. Filme, ebenso faszinierend wie schwer zu ertragen, ebenso schön wie schmerzhaft – weil sie dokumentarisch hinschauen, dem Zuschauer nichts ersparen an Armut und Elend, weil sie sich traditionellen Erzählformen verweigern, weil sie die Zeit dehnen, weil sie so anders sind. Egal, ob ein Vater sein Baby verkaufen will oder eine Drogensüchtige ums Überleben kämpft – «Wie kann man nur unter diesen Bedingungen leben, wie konnte es nur so weit kommen mit der menschlichen Spezies?» ist der wohl wichtigste Satz aus unserem Gespräch.

Ossos bedeutet auch den Abschied von grossen Crews und Zelluloid. Seitdem dreht Costa mit kleinen digitalen Kameras, die ihm grosse Freiheit ermöglichen und ihn trotzdem grandiose Bilder finden lassen. Aus *Juventude em Marcha*, der die Einwohner von Fontainhas, vor allem aber Vanda, in ihrer neuen Umgebung, eilig hochgezogenen Apartments, zeigt, stammt die Figur des Ventura. Wegen eines Nervenleidens liegt er nun in *Cavalo dinheiro* in einem verzweigten Krankenhaus, dessen spärlich erleuchtete Gänge sich endlos erstrecken. Hier, hinter dicken Mauern, suchen ihn Erinnerungen heim, Geister aus der Vergangenheit, sodass der Zuschauer einem Traum, einer Halluzination zu folgen scheint – fast so, als spiele der Film im Kopf Venturas. Andere Räume sind ebenso abstrakt: ein Keller, eine leere

Fabrik, ein Aufzug. Vergangenheit und Gegenwart überlappen sich: Einmal behauptet Ventura trotz seinem sichtbaren Alter, 19 Jahre alt zu sein, dann wieder springt der Film quasi als Erinnerungsschnipsel ins Jahr 1974, zur Nelkenrevolution. Das Fiktional-Dokumentarische der drei Vorgängerfilme hat Costa hier fast völlig aufgegeben zugunsten einer schwebenden Phantasie, die noch langsamer, noch statischer inszeniert ist als bisher. Höhepunkt ist die minutenlange Sequenz, in der Ventura einem goldfarbenen Soldaten im Aufzug begegnet und sich qualvoll seiner Vergangenheit stellen muss. Ein radikaler Film, noch kompromissloser als alles, was der Regisseur zuvor gemacht hat. Pedro Costa verweigert sich in seinem Werk einer wie auch immer gearteten Publikumswirksamkeit. Er dreht die Filme so, wie er sie sich vorstellt, unabhängig und bedingungslos. Er ist der autonome Filmemacher.

Pedro Costa, ich würde gern über Ihre Karriere als Regisseur sprechen. Wie haben Sie im Filmgeschäft angefangen?

Pedro Costa Ich habe zunächst an der Universität Geschichte studiert. Das war nicht lange nach der portugiesischen Revolution von 1974, so 1978 oder 1979. Es gab immer noch so etwas wie Echos dieser Ereignisse. Diese ersten Jahre an der Universität waren auch die ersten Jahre des Erwachsenseins. Ich liess also viele Dinge zur gleichen Zeit hinter mir. Ich hatte auch ein wenig mit Musik zu tun, spielte sogar in einer Band. Nichts besonderes. Als ich zum ersten Mal einen Film sah – da war ich noch nicht cinephil –, war ich so begeistert, dass ich mehr als andere ins Kino ging. Und eines Tages, in diesem Gewirr aus Studien, Musik, Kino und Demonstrationen auf der Strasse, sah ich zusammen mit Freunden eine Anzeige in der Zeitung, die auf die neue Filmhochschule aufmerksam machte. Nur aus Neugier gingen meine Freunde und ich dorthin und wurden einfach so angenommen. Ich blieb dabei, allerdings nur zwei der drei Jahre, weil mir jemand einen Job bei einem Film anbot. Das führte zu einem anderen Job – bis ich Regieassistent wurde. Ich war fortan entschlossen, Filme zu machen. Ich schrieb Drehbücher und wartete auf Geld (das nie kam), drehte einen Kurzfilm und arbeitete kontinuierlich. Und dann, 1989, begann ich mit *O sangue* erstmals Regie zu führen.

Wie war das kulturelle Klima zu der Zeit in Portugal?

Nun – wir hatten alle die Revolution miterlebt, die für uns sehr bedeutend war. Damals war ich 14 oder 15. Ich bin also politisch schon sehr reif an die Universität gekommen. Auch die Kultur war politisiert. Es gab im Theater sehr viele Kollektive, natürlich in Opposition zum Nationaltheater. Die Musik, besonders die von Liedermachern, war von engagierten Texten geprägt. Und dann, 1977, schwappte auch der Punk von England und Amerika nach Portugal. Das war so das Umfeld, in dem ich mich bewegte. Auch das Kino begann sich zu verändern, wegen der neuen Filmschule, durch die Unterstützung, die man erhielt – es gab Geld vom Staat. Und wir sahen auch viele Filme zum ersten Mal – Hollywood, die Russen, Bergman, alles aufregende Sachen. Das portugiesische Kino hingegen war nicht sehr politisch und nicht immer interessant. Es gab nur wenig Dokumentationen und oberflächliche Komödien. Insgesamt war unser Kino sehr schwach. Nach dem faschistischen Regime mit der strengen Zensur konnten sich die Dinge nicht so schnell ändern. Während es woanders neue Wellen gab, wurden in Portugal in den sechziger und siebziger Jahren nur wenige interessante Filme gemacht. Wir hinkten also Ländern wie Frankreich, Brasilien oder England hinterher.

Wie schwierig war es dann, 1989 Ihren ersten eigenen Film auf die Beine zu stellen?

Ich fing an in den ersten Jahren der öffentlichen Unterstützung von Filmproduktionen. Meine Kollegen und ich bewarben uns für diese staatlichen Fonds. Ich war ein bisschen vorsichtig. Ich kannte das Business schon, die Crews, das Milieu, fast jeden im Geschäft. Und so schrieb ich ein Drehbuch, um es einzureichen. Ich war auch immer mit den Freunden von der Filmschule zusammen, wir unterstützten und inspirierten uns gegenseitig. Wir arbeiteten nicht allein vor uns hin, sondern als Gruppe. Gemeinsam haben wir eine Produktionsgesellschaft gegründet, *O sangue* war dann unser erster Film.

Warum haben Sie sich entschlossen, den Film in Schwarzweiss zu drehen?

Ich liebe Schwarzweiss, weil ich klassische Hollywoodfilme in Schwarzweiss liebe. Dann war mein Film aber auch ein Abschied von einer bestimmten Art von Kino, wie es häufig so ist: ein sehr persönliches Debüt. Wir schätzten Regisseure wie Nicholas Ray, Bresson, Welles, Cocteau. Daher die Idee, wie sie in Schwarzweiss zu drehen. Die Storyline hingegen hat natürlich mit Kindheit zu tun, mit Vergangenheit.

Das ist für mich die zentrale Frage: Bei der Vater-Sohn-Beziehung geht es um zwei unterschiedliche Generationen, die zwei unterschiedliche Portugals repräsentieren, eines vor dem Faschismus und eines danach.

Vielleicht, ich weiss es nicht. Ich mag es nicht so sehr, meine Filme zu interpretieren. Es geht um eine eigentümliche Familie, eine auseinanderfallende Familie,

mit einem Vater, der bald sterben wird. Die Kinder überleben nur von Tag zu Tag. Und dann ist da dieser Gangsteronkel, sehr morbid, sehr schäbig. Das ist ein wenig autobiografisch. Ich komme aus einer Familie, in der es keine enge Verbundenheit gab. Ich bewegte mich in einem düsteren und grimmigen Zirkel – so empfand ich das damals als Junge unter dem faschistischen Regime. Da war eine Angst, eine konstante Angst.

Haben Sie mit professionellen Schauspielern gearbeitet?

Die meisten von ihnen waren Profis. Die beiden Teenager hatten schon Schauspielerefahrung, drei, vier Filme hatten sie zuvor gemacht. Das Mädchen wollte auch Schauspielerin werden. Kurz danach zog sie nach Frankreich und drehte dort Filme mit Jacques Rivette (*La bande des quatre*), aber auch mit anderen. All die anderen waren bereits Schauspieler mit viel Training

Ich frage deshalb, weil Sie in späteren Filmen nur noch mit Laien gearbeitet haben. Was sind die Vorteile, wenn man mit nichtprofessionellen Schauspielern dreht?

Allgemein kann ich darüber nichts aussagen, ich kann nur über meine eigenen Erfahrungen sprechen. Ich gelangte irgendwann zu einer Serie von Verweigerungen. Ich weigerte mich, dies zu tun, ich weigerte mich, das zu tun. Vor allem was grosse Produktionen anbelangt, war ich mit ganz vielen Dingen unzufrieden, zum Beispiel mit der grossen Crew oder den grossen Kameras, dem ganzen kinematografischen Apparat. Ich konnte meine Unzufriedenheit nicht genau benennen, aber ich ahnte, dass sich etwas ändern musste. Als Regieassistent hatte ich mich nie so recht wohl gefühlt – so, als würde ich mich belügen. Man achtet darauf, dass alles perfekt abläuft. Die Wahrheit aber ist, dass ich den Regisseur hasste, die Schauspieler hassten den Produzenten. Und ich fragte mich: Ist dies das Leben, das ich führen will? Ich musste etwas ändern und zwar aufseiten der Produktion, näher an mir. Jetzt arbeite ich wie eine Band, wie eine Rockgruppe. Es ist mehr eine Kollaboration, langsamer, unaufgeregter, mit mehr Ruhe und Zeit, Dinge miteinander zu entwickeln. Zu diesen Entscheidungen gehörte auch, nicht mehr mit professionellen Schauspielern zusammenzuarbeiten. Mein grosses Problem: Ich brauche beim Dreh ganz viel Zeit, meine Zeit. Und ich wusste, dass ich möglicherweise einen professionellen Schauspieler vom Budget her nicht bezahlen konnte. Später dann, nach *Casa de lava*, gelangte ich ja nach Fontaínhas, diesem Armenviertel von Lissabon, um Briefe und Nachrichten der Schauspieler, die am Film gearbeitet hatten, abzugeben, und ich wurde dort sofort akzeptiert. Und dann nach einer schlaflosen Nacht hatte ich die Idee, dass dies der Platz sein könnte, an dem ich leben und arbeiten könnte, so eine Art Studio, aber ohne Schauspieler, ohne Crew drum herum, um das Leben dort zu entdecken. Es war also gar nicht so sehr die Entscheidung, ohne Schauspieler zu arbeiten, sondern

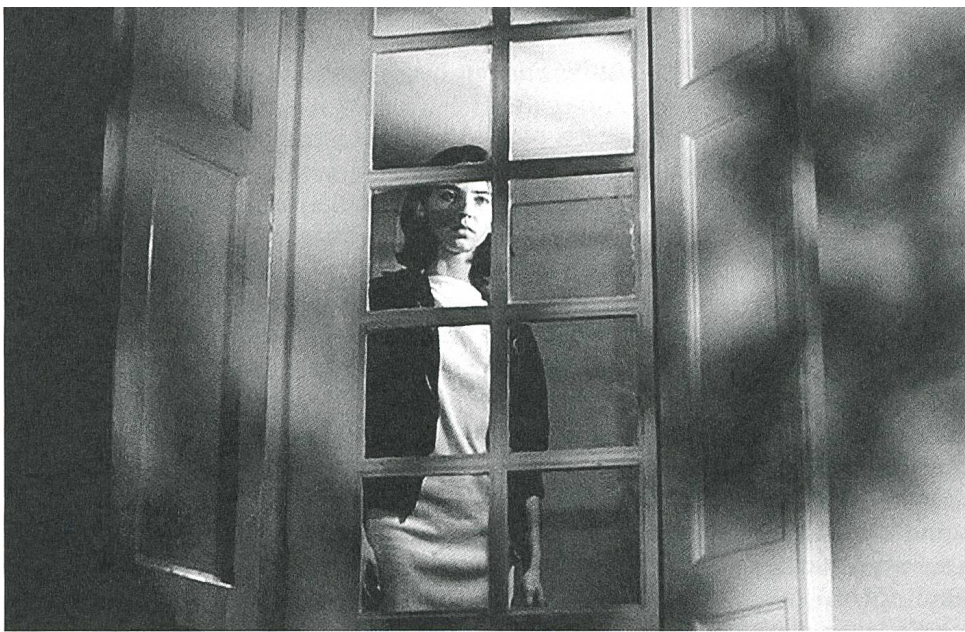
mit den Menschen zu arbeiten, die dort leben. Dann kommt noch ein anderes Moment hinzu. Wir reden ja von den neunziger Jahren, da gab es bereits die ersten digitalen Kameras, und die boten mir ganz andere Möglichkeiten. Ich brauchte plötzlich keine Crew mehr, keine Maschinen, keine Schienen, kein künstliches Licht. Ich ging einfach an den Drehort, so wie er war. Und die Schauspieler waren aus Fontaínhas. Sie wurden dann mit jedem Film, den ich dort inszenierte, immer erfahrener.

Wie haben Sie mit ihnen zusammengearbeitet? Proben Sie viel, oder erlauben Sie auch Improvisationen?

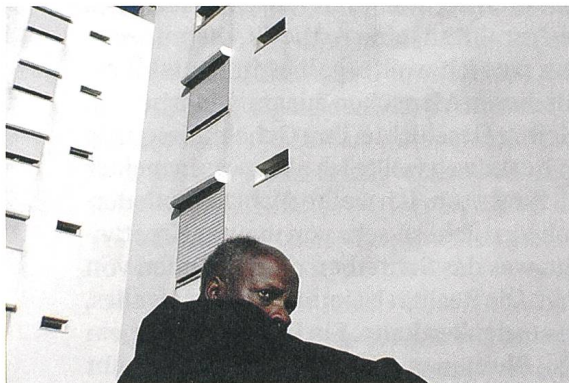
Die Methode ist nicht so sehr die der Improvisation. Es geht darum, gemeinsam herauszufinden, was wir machen wollen. Wir starten mit der Kamera, nicht mit einem Papier oder einem Text. Das Set ist immer mehr oder weniger real. Wir fangen mit einer Idee für den Dialog an, mit den Figuren. Wir wissen schon, was wir wollen. Der Dialog kann dann woanders hinführen. Wir haben auch geprobt, weil ich überzeugt bin, dass die Schauspieler Proben brauchen, um sicherer zu werden. Es gefällt mir natürlich, dass sie keine Tricks draufhaben. Sie müssen sich aber an etwas festhalten können. Sie kommen ja auch aus einem ganz anderen Umfeld. Manche meiner Schauspieler haben noch andere Jobs, in denen sie körperlich hart arbeiten müssen. Das ist eine grosse Umstellung. Ich muss natürlich die Idee verfolgen, dass wir mit der Zeit besser werden, stärker, überzeugender. Ich habe niemals Probleme mit den Schauspielern aus Fontaínhas gehabt. Professionelle Schauspieler sind da ganz anders. Sie stellen stets alles infrage, wollen diskutieren. «Das gefällt mir nicht!» – «Warum gefällt dir das nicht?» Schon geht der Ärger los. Es gibt viele Details, die ich nicht kontrollieren kann. Doch das ist nicht schlimm. Manchmal bekommt man mehr, als man erwartet hat, und das ist einfach unbezahlbar. Unbezahlbar! Und ich versuche auch, ihnen mit dem fertigen Film etwas zurückzugeben.

Bedeutet diese Art der Zusammenarbeit, dass Sie kein Drehbuch verwenden?

Nicht im konventionellen Sinn. Ich schreibe einige Sätze auf, einige Seiten, sodass wir etwas über die Umstände wissen. Das fertige Drehbuch entsteht erst, wenn wir für den fertigen Film die Untertitel erstellen (lächelt ein wenig). Dann erst ist der ganze Dialog aufgeschrieben und für jedermann lesbar. Ich mag die Idee der traditionellen Überlieferung, vom Grossvater auf den Vater zum Enkel, wie es früher mit Märchen oder Gedichten, Fabeln oder Gutenachtgeschichten geschah. Wenn man so Filme auswendig lernen könnte, hätte man ganz viele Geschichten im Kopf.



O sangue (1989) Hommage in Schwarzweiss



Juventude em Marcha (2006) Fontainhas



Ossos (1997) Horror ohne Horror

Casa de lava (1994) gedreht auf Kap Verde



O sangue (1989) professionelle Schauspielerin

Ihr zweiter Film, Casa de lava, spielt auf den Kapverdischen Inseln. Warum haben Sie sich, zumindest örtlich, von Portugal wegbewegt?

Nach meinem ersten Film dachte ich zunächst, ich könnte leicht den zweiten drehen. *O sangue* wurde in Portugal, auch in anderen europäischen Ländern, gut aufgenommen, ich war bei einigen Festivals eingeladen. So hätte es für mich weitergehen können. Doch das war nicht der Fall. Drei Jahre musste ich warten. Bis mir schliesslich ein Produzent helfen wollte, der allerdings auch nicht gleich das Geld beschaffen konnte. Ich hatte dann die Idee, auf den Kapverdischen Inseln nach Motiven zu suchen, um so etwas wie ein Drehbuch zu schreiben. Ich habe keine Verbindungen dorthin, dort keine Verwandten. Ich hatte Bilder des Vulkans gesehen, eine sehr eigenartige Mondlandschaft. Mit diesem Bild im Kopf und dem Wunsch, wieder mit mir bekannten Schauspielern und Technikern einen Film zu drehen, flog ich auf die Kapverden. Die Abenteuer- und Horrorfilme aus dem Hollywood der vierziger Jahre, etwa *I Walked with a Zombie* von Jacques Tourneur, mochte ich immer sehr, und daran wollte ich mich orientieren, vielleicht sogar so etwas wie ein Remake in Farbe machen. So flog ich dorthin, und wir drehten den Film. *Casa de lava* hat ja beide Elemente, zum einen den Zombie, zum anderen diese verrückte Frau. Der Zombie ist ein Arbeiter, der vom Gerüst gefallen ist, die verrückte Frau ist auch politisch engagiert. Unter dem Faschismus hatten die Portugiesen hier politische Gegner in Konzentrationslagern interniert. Die Insel war in der Tat so etwas wie ein Gefängnis. Für uns war es ein grosses Abenteuer. Die Insel ist weit weg von Portugal, wir mussten alles mitbringen, Generatoren, Lichtmaschinen, einfach alles. Für mich war das alles sehr verwirrend. Ich war hoffnungslos verloren. Es war der erste Film, bei dem ich Stellung beziehen musste. Ich hatte professionelle Schauspieler, aber dann sah ich vor Ort diese Menschen mit ihren eindrucksvollen Gesichtern, die ich zu bevorzugen begann. So boykottierte ich die Schauspieler und die Produzenten und mich selbst. Das war aber gleichzeitig die Chance, ob aus Angst oder Frustration, eine Beziehung zu dieser Gemeinschaft aufzubauen. Am Ende der Dreharbeiten, und das ist eine ganz berühmte Geschichte, gaben mir die Einwohner Briefe und Geschenke mit für ihre Freunde und Bekannten in Lissabon, und zwei Tage später, also unmittelbar danach, ging ich nach Fontainhas, um all dies abzuliefern. Und dann habe ich meine nächsten Filme dort gedreht.

Das klingt fast so, als sei Ihre weitere Karriere Schicksal gewesen.

Nun ja, was während *Casa de lava* passierte, war, dass ich mich verliebte, in die Menschen, in den Ort, in den Vulkan. Und dann diese vielen Einwohner, die die einsamen Inseln verlassen müssen. Es ist hart, dort zu leben, weil es dort nichts gibt. Trotzdem sind die Kapverdianer schöne, grosse und freundliche Menschen. Aber auch sehr verloren. Sie würden gern weggehen. Doch das ist schwierig.

Ist Ihr Film auch eine Kritik am Kolonialismus Portugals?

Nein, gewiss nicht. Vielleicht muss man dem Kolonialismus sogar dankbar sein, weil er die Kapverdischen Inseln erst auf die Landkarte setzte. Sie sind ja kreolischen Ursprungs. Beide Inseln liegen mitten im Atlantik, auf der Höhe Senegals. Dort starteten im 16. Jahrhundert die Spanier, Portugiesen und Niederländer ihre Reisen nach Amerika und Brasilien. So wurden die Inseln zu einem Hafen für jedermann. Ein verrückter Platz, ein Handelsort mit Waren und Sklaven, auf dem die unmöglichsten Begegnungen passieren konnten.

Ich war sehr beeindruckt von Ossos, Ihrem ersten Film, den Sie in Fontainhas gedreht haben. Woher stammt dieses Interesse für die Armen, die Ausgestossenen, die Einwanderer?

Tief in mir habe ich nie geglaubt, dass einen Film zu machen aus meinem Inneren käme. Ein Drehbuch auf Papier schreiben, Schauspieler und Crew zusammenschaffen, dann drehen – das kann jeder. Für mich war Filmemachen immer etwas anderes: vielleicht Dokumentarfilme machen, der Realität nachspüren. Natürlich spielt auch mein altes Interesse für Geschichte mit hinein, Forschung, all das zusammen. Vom Schicksal an diesen Ort geworfen zu sein und fasziniert zu sein von der Oberfläche der Dinge – Gesichter, Körper, Hautfarbe, Musik, Geräusche, Häuser –, das war eine Attraktion, eine Ästhetik, die mir sehr zusagte. Alles, was ich wollte, gab es in Fontainhas. Ich wollte mit diesen Menschen zusammenarbeiten. Sie gaben mir ihre Geschichte, ihre Geheimnisse, ihre Stimmen. Im Austausch wollte ich alles, was in meiner Macht stand, für sie tun. Ich wollte nicht alles niederschreiben. Ich bin nicht so sehr von meiner Kreativität überzeugt, was das Schreiben oder Erfinden von Dingen angeht. Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann. Ein Bild, ein Klang, ein Sonnenstrahl, Blumen, ein Vogel – ein Vogel bleibt immer ein Vogel. Man kann das alles fälschen, mit Licht, mit Spezialeffekten. Aber so arbeite ich nicht. Die Geschichten, die ich erzählen wollte, waren hier. Sie könnten auch meine Geschichten sein. Sie können auch sehr fragil, sehr zerbrechlich sein. Auch dass die Menschen hier fast vergessen sind wie die letzten Verlierer, macht es spannend. Für mich sind sie selbstverständlich keine Verlierer, denn meine Familie kommt aus der Unterschicht. Sie waren Händler. In meiner Kindheit trieb ich mich auf Märkten und in Geschäften herum. Die andere Welt kannte ich nicht. Sie erschien mir feindlich. Und diese Menschen hier in Fontainhas verdienen Aufmerksamkeit und Interesse. Für mich sind sie zur Leidenschaft geworden. Wie in einem Jacques-Tourneur-Film.

Ich bin nicht so sehr von meiner Kreativität überzeugt, was das Schreiben oder Erfinden von Dingen angeht. Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann.

Vor zwei Tagen erzählten Sie nach der Vorführung von Ossos, dass Sie mit den Umständen des Drehs nicht zufrieden waren, weil die Crew zu gross war und Sie sich wie ein Eindringling vorkamen.

Ich habe ein wenig übertrieben, um deutlich zu machen, wie tief der Einschnitt für mich war. Für mich war das wirklich eine Frage von Leben und Tod. Während des ganzen Drehs hatte ich ein Auge auf den Film, auf das, was ich unbedingt tun musste. Das andere Auge konzentrierte sich auf die Umgebung. Ich hatte stets das Gefühl, dass da etwas fehlte. Es gab nicht genug Raum für die Kamera. Den Proben haftete etwas Falsches an. Der komplette Film schien auf der anderen Seite stattzufinden – ohne mich. Ich glaube, jeder Filmemacher hat dieses Problem ein- oder zweimal in seinem Leben – wenn er es ernst meint. Man steht hier, man schaut nach da. Ich schaue stets umher, nach rechts, nach links, nach vorne. Ich hatte das Gefühl, dass zu viel von mir und zu wenig von ihnen, den Bewohnern, in den Film einfluss. Die Balance war nicht richtig. Es ist wirklich eine Frage der Balance. Kadrage, Schnitt, Menschen, vielleicht moralische Überlegungen – all das muss zusammenpassen. Ich strebe eine Art Kohärenz an, versuche, nicht zu weit zu gehen, also etwas Fiktionales hinzuzuerfinden, aber auch nicht das Gegenteil, nämlich dumm zu sein und einfach nur etwas einzufangen – wie im Fernsehen. Man muss das behutsam austarieren. Es ist wie ein Puzzle. Aber ich setzte damals kein Puzzle zusammen, sondern ich arbeitete hart. Ich will nicht sagen, dass der Produzent schlecht war. Ich übertreibe jetzt auch mit meiner Unzufriedenheit, weil ich alle Beteiligten, meine Freunde, die Crew, sehr mag. Für die Crew war der Film eine wundervolle Erfahrung. Alle erinnern sich gern an den Film.

Im Film gibt es sehr viele Nahaufnahmen von Gesichtern, Augen, Händen, dann wieder Bilder, gerahmt durch halb geschlossene Türen, oder die Kamera wartet lange, bis jemand ins Bild kommt oder es verlässt. Ein Stil, der mich an Regisseure wie Bresson und Ozu erinnert. Sind das Einflüsse, vielleicht sogar Vorbilder, die Sie als solche benennen würden?

Ja, natürlich. Das sind gute Namen. Bresson ist am offensichtlichsten – wenn auch nicht bewusst. Ich habe alle seine Filme gesehen, mehrmals sogar, da war ich noch ein Teenager. Als junger Erwachsener, vielleicht gilt das auch für Sie, beeinflussen einen solche Geschichten besonders stark, Geschichten über Gewalt und Einsamkeit. Manchmal stellen sich die Dinge in der Jugend zerbrochen dar, als Teile, nicht komplett – wie ein zerbrochener Spiegel. Mein Kameramann Emmanuel Machuel, mit dem ich auch schon bei *Casa de lava* zusammengearbeitet hatte, hatte in verschiedenen Funktionen für Bresson gearbeitet, als Kameraassistent, aber später auch als Director of Photography, der sich um die Kadrage und das Licht gekümmert hatte. Bei *Casa de lava* habe ich ihn gar nicht wegen des Bresson-Hintergrunds verpflichtet, sondern wegen eines seiner Filme, den ich

wirklich sehr mochte: Van Gogh von Maurice Pialat. Als ich den 1991 gesehen hatte ... (gerät ins Schwärmen) – ein phantastischer Farbfilm, vielleicht der beste Farbfilm aus jener Zeit. Ich wollte also unbedingt, dass Machuel mich auf die Kapverden begleitet. Seine Zusammenarbeit mit Bresson war ein eigen tümlicher Zufall. Ozu liebe ich auch sehr, nicht so sehr wegen der scharfen Gesellschaftskritik, sondern vor allem wegen seiner präzisen und interessanten Beschreibungen von Familienbeziehungen. Dieser Moment, wenn etwas in der Familie zerbricht oder jemand weggeht – das inszeniert Ozu überragend. Das waren für mich zwei sehr bedeutende Künstler. Sie sind mir immer noch sehr präsent.

Sie haben aber auch eine besondere Beziehung zu Jean-Marie Straub.

Ja, das kommt aber aus einer anderen Richtung. Das ist nicht dasselbe. Mit ihm und seiner Frau Danièle Huillet habe ich einen Film gedreht, und zwar als Teil der Serie «Cinéma, de notre temps» über französische Filmemacher für Arte. Die Redakteure des Senders luden mich ein, diesen Film zu drehen, weil sie wussten, dass ich ein grosser Straub-Fan bin. In jedem Interview sprach ich über ihn, und so schien ich der Richtige für das Projekt zu sein. Ich dachte viel über Straub nach, seit langem schon. In den achtziger Jahren habe ich viel aufgesogen, alles war wichtig, stark und nützlich, moralisch, diese schnelle, einfache Musik der Sex Pistols oder der Clash, diese neuen Formen von populärer, leichter Kultur. Und dann Straub: Für mich macht Straub die sinnlichste Form des Kinos, das fortschrittlichste Kino. Es bleibt bei mir für immer. Ich hatte auch das Glück, ihn kennenzulernen, als der Dreh begann. Der Film wurde dann besser, als ich erwartet hatte, und wir wurden Freunde – auch weil er sah, dass ich ernsthafte Arbeit geleistet hatte. So wurden wir zu Kollegen – Kollegen ist vielleicht das bessere Wort. Er würde nicht wollen, dass ich ihn einen «Künstler» nenne. Ich bewundere ihn dafür, was er ist: ein guter Bürger und ein guter Arbeiter – so, wie mein Grossvater ein guter Schuhmacher war. Er ist ein guter Filmemacher. Und – ich betone es noch einmal – er ist ein guter Bürger. Er hat niemals die Idee verraten, dass das Kino nützlich ist, dass es für uns da ist, dazu da ist, um ein bisschen Gerechtigkeit zu bringen, die manchmal fehlt. Straub erinnert uns an Vergessenes. Das ist seine revolutionäre Leistung, dass er an Vergessenes erinnert. Für mich ist er der revolutionärste Künstler überhaupt.

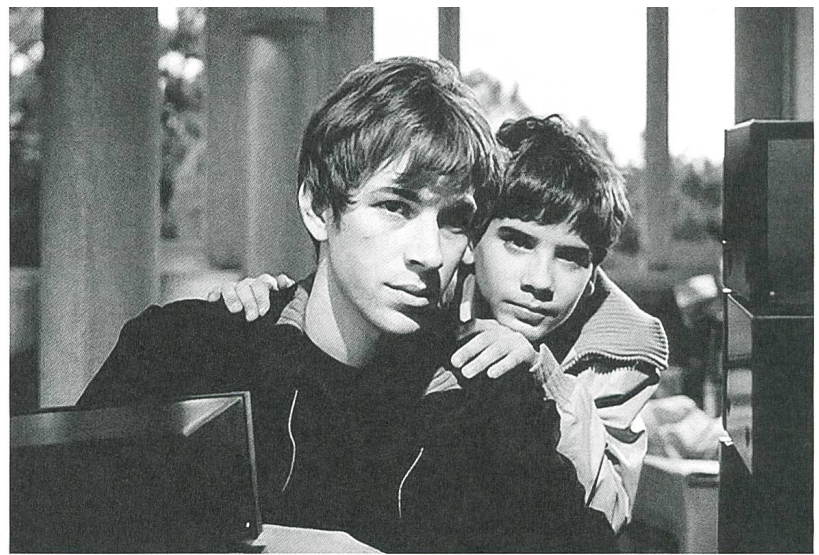
Für In Vanda's Room haben Sie mehr als hundert Stunden Material aufgenommen. Wie muss ich mir dann den Prozess des Schneidens vorstellen?

Bei der Montage ist nichts zufällig – was es manchmal sehr kompliziert macht. Der Schnitt ist ein Moment, das nur dem Kino gehört. Das gibt es in keiner anderen Kunst. Es ist sehr geheimnisvoll, manchmal aber auch sehr konkret. Zwei Bilder miteinander zu verbinden, ergibt ein drittes Bild, und dieses dritte Bild sieht man nicht. Es ist das Ergebnis dieser zwei,

Man steht hier, man schaut nach da. Ich schaue stets umher, nach rechts, nach links, nach vorne. Ich hatte das Gefühl, dass zu viel von mir und zu wenig von ihnen, den Bewohnern, in den Film einfluss.



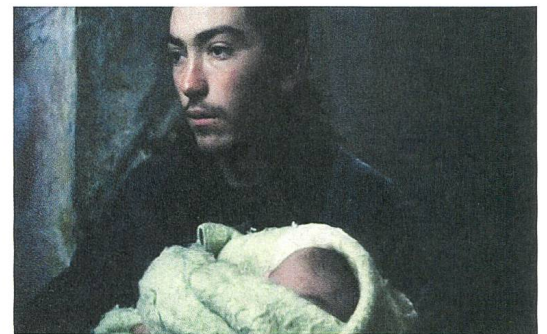
Cavalo dinheiro (2014)



O sangue (1989)

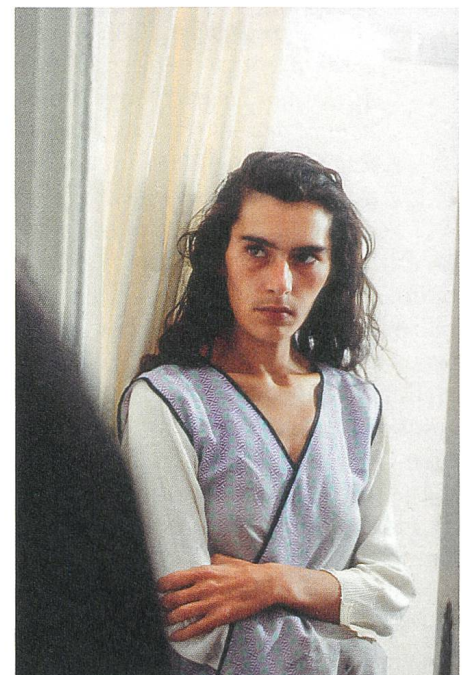


In Vanda's Room (2000) Vanda Duarte spielt sich selbst



Ossos (1997) Kamera: Emmanuel Machuel

O sangue (1989)



Ossos (1997) Vanda Duarte als Clotilde

es existiert nicht. Ich liebe diesen Prozess, und es ist offensichtlich, dass mit *In Vanda's Room* etwas Neues begann. Der Film ist digital aufgenommen, das ist billiger, man dreht mehr. Ich sichte dann mehrere Monate lang das Material und wähle aus, was ich für die besten Takes halte. In meinem Fall versuche ich, ein Gebäude zu errichten, eine Konstruktion aufzubauen, die mich den Film finden lässt. Wir finden und entdecken das während dieses Fortschritts, dieses eigenartigen Moments, bis sich alles zusammenfügt.

War das Ihre grösste künstlerische Entscheidung, auf Video zu drehen?

Die grösste Entscheidung war, den Film überhaupt zu machen. Ich sage so etwas nicht: «Ich tue das!» Es passiert mit der Zeit.

Aber Sie sind nicht nostalgisch, was Zelluloid angeht?

Nein, überhaupt nicht. Die Filme, die ich im Kino gesehen habe, als ich jung war, sind die grossen Filme meines Lebens. Da sind Monumente dabei. Aber meine Filme sind immer Annäherungen an etwas, von dem ich nicht weiss, wie es aussehen wird. Manchmal konnte es unverhofft passieren, dass der Film förmlich verschwand. Mir kamen Zweifel: «Wie kann ich tun, was ich tun muss?», fragte meine innere Stimme, und so sah ich mir auf Video noch einmal die Bilder an. Ich schulde diesen kleinen Maschinen sehr viel Freiheit. Ich hätte dieselben Filme – so wie sie jetzt sind – nicht auf Zelluloid drehen können. Dafür bin ich sehr dankbar. Das bedeutet aber nicht, dass ich Zelluloid verachte. Ein kleines Bedauern, mehr nicht. Mit Digitalvideo kann ich tun, was ich will, es ist sehr viel nützlicher. Es ähnelt einem Mikroskop, das man schnell aus der Tasche nimmt. Oder einem Pinsel für den Maler, einem kleinen Instrument, das man mit sich führt. Vorher leitete ich so etwas wie ein Symphonieorchester, und nur Lastwagen konnten es zum Drehort bringen. Ein Albtraum aus Lastwagen.

Wie nehmen Sie den Ton auf?

Ich ziehe es vor, den Ton direkt aufzunehmen, vor allem die Stimmen, die für mich am wichtigsten sind. Die werden aufgenommen, während es passiert. Das Bild ist direkt mit dem Ton «verheiratet», sie gehören unverbrüchlich zusammen. Manchmal konnten wir in der Nachbarschaft, wo wir gedreht haben, nicht alles einfangen. Vögel in Käfigen, Katzen, andere Tiere, Echos, die wegen der arabischen Architektur widerhallen. In Fontáinhas gibt es einen grossen Klangreichtum. Wir nehmen sehr viele dieser Geräusche separat auf und benutzen sie natürlich beim Schnitt. Das bereichert den Film ungemein. So bekommt man eine gute Idee davon, was für ein reicher und schöner, aber auch schrecklicher und brutaler Ort dies ist. Es ist ein sehr intensiver, sehr emotionaler Sound, weil die Menschen so laut singen, reden, schreien, streiten. Fontáinhas ist sehr lebendig.

Ich habe letzte Nacht In Vanda's Room zum ersten Mal gesehen. Für mich war es ein sehr grausamer Film. Es geht ums Überleben, darum, sein Heim zu verlieren, und das unter der ständigen Bedrohung durch Bulldozer und Abrissbirnen. Wie kann man unter solchen Umständen leben? Liegt dem Film auch eine politische Botschaft zugrunde?

Es ist genau, wie Sie sagen. Wie kann man nur unter diesen Bedingungen leben, wie konnte es nur so weit kommen mit der menschlichen Spezies? Was ist das für ein Chaos? Das waren meine Gedanken während des Drehs. Wir waren einfach dabei. Kleine Kinder gehen zur Schule, während um sie herum die Häuser zusammenfallen. Ich habe gezittert – es war wie ein Kriegsgebiet, aber die Kinder gehen singend zur Schule. Der Film ist drei Stunden lang. Es ist ein grausamer, harter Film. In der Mitte gibt es eine Einstellung von einem kleinen Mädchen, das am Küchentisch seine Hausaufgaben macht. Diese Einstellung dauert genau 25 Sekunden und ist zwischen zwei lange Szenen eingefügt, in denen Vanda über den Tod eines Freundes spricht. Dieses Mädchen muss mehr arbeiten, weil es hier lebt, es muss sich mehr anstrengen, um sich zu konzentrieren, wegen des Lärms, wegen der Störungen. Was es alles mitansehen muss – es ist einfach ein Verbrechen. Ratten, Ungeziefer, Schmutz, ein winziges Zimmer, nie ein offener, grosszügiger Raum – diese Kinder müssen sehr stark sein, um das zu ertragen. Das macht diese Szene so schön, natürlich auch sehr traurig, sehr brutal. «Wie können sie überleben?» Das ist die Frage, die ich mir während der Dreharbeiten täglich stellte. Und nachdem ich so viel Zeit mit den Menschen verbracht hatte, wusste ich die Antwort: Sie überleben, weil sie vergessen. Es hat schon seine Gründe, warum es hier so viele Drogen gibt. Man muss wirklich sehr, sehr, sehr stark sein, um hier zu überleben. Ich könnte das nicht. Und das ist einer der Gründe, warum dieser Film gemacht wurde. Das ist ein bisschen so wie bei Ozu, der uns sagt: «Schau genau hin, denn etwas stimmt hier nicht.»

Manchmal hatte ich den Eindruck, einen Dokumentarfilm zu sehen. Sie scheinen Vanda nur zu beobachten, wie sie lebt, ihren Alltag bewältigt, Drogen nimmt. Gleichzeitig folgt der Film einer fiktiven Erzählung. Wie würden Sie In Vanda's Room definieren?

Ich würde ihn gar nicht definieren. Jeder Film seit Beginn der Filmgeschichte ist für mich eine Dokumentation. Egal ob Charlie Chaplin oder John Ford – das sind für mich alles Dokumentarfilme. Es geht um Orte, Menschen, Worte und um das, was sie bedeuten. Sie sind auch Fiktion, weil sie versuchen, vieles, was wir denken und träumen, mit einem gewissen Appeal zusammenzufügen. Ich liebe es, Geschichten zu hören, wunderbare oder schwierige. Es müsste so etwas wie eine Fiktion der Sehnsucht geben im Dokumentarfilm, sehr nah dran an etwas Eigenartigem, Ungewöhnlichem, Unvertrautem. Du kennst es. Und auch wieder nicht. x