

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 164

Artikel: El Dorado von Carlos Saur : der Traum vom verheissenen Land
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867278>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Der Traum vom verheissenen Land

Mit der Realisierung seines aufwendigen Filmprojektes hat sich der Spanier Carlos Saura mindestens zwei alte Träume erfüllen können: Er wollte einmal so richtig grosses Kino machen, spielen können, ohne den Produzenten ständig um mehr Sackgeld bitten zu müssen. Und er wollte ebenso auf den alten Mythos des verheissungsvollen Goldlandes El Dorado eingehen. In EL DORADO greift er die Geschichte des legendären Lope de Aguirre auf und erzählt die spektakuläre Expedition, an der dieser 1560 zusammen mit mehr als sechshundert Leuten teilgenommen hatte. Anders als seine Vorgänger (etwa Werner Herzog mit AGUIRRE, DER ZORN GOTTES) dämonisiert Saura die Figur des Eroberungsoffiziers in spanischen Gnaden nicht. Er gestaltet, den Chroniken folgend und hervorragend interpretiert von Omero Antonutti, das Bild eines Mannes, der von einer Idee, die Freiheit heisst, besessen ist. Sein Verhängnis wird die Tatsache, dass er die Freiheit über die Gewaltanwendung erreichen will und dass er seine Idee damit gleich selber wieder zunichte macht.

Der Film ist von allem Anfang an episch angelegt, schildert die an sich ereignislose Fahrt einer mehr oder weniger zufällig zusammengewürfelten Menschengruppe auf ein Ziel hin, das angestrebt, aber nie erreicht werden kann. Saura hat in einer ersten Fassung des Filmes so weit ausgeholt, dass er sie nach der Präsentation in Cannes noch einmal überarbeitet und leicht gekürzt hat. Er schwelgt in den Bildern einer entlegenen Amazonas-Flusslandschaft, die alles andere als wirklich erscheint, in der Konflikte, die sich auf die Dauer und die zunehmende Nähe und Enge der Beteiligten fast zwangsläufig einstellen, besonders deutlich zutage treten.

Saura setzt mit einer Art kurzem Prolog zu EL DORADO an und deutet damit darauf hin, dass diese Suche nach dem verlorenen Paradies ein alter Menschentraum ist. Zwei Indianer bemalen einen Stammesgenossen mit goldener Farbe und setzen ihn auf einem Boot auf dem Fluss aus. Der Vergoldete, «el dorado», entschwindet. Zurück bleibt der Wunsch, ihn wieder zu finden, ein Wunsch, der bis heute ungebrochen in Entdeckerseelen lebt.

Die Expedition, die Carlos Saura für uns aus dem Material der Chronisten zusammengetragen hat, wurde von einem Mann namens Pedro de Ursúa geleitet. Sie startete am 26. Dezember 1560 von Puerto Lamas aus, einem Hafen nahe der peruanischen Stadt Santa Cruz de Capocovar. Am 1. Januar 1561 bereits wird Ursúa von eigenen Leuten umgebracht, und im darauffolgenden Mai sollte Lope de Aguirre, der unter den Verschwörern war, die Macht über die Expedition an sich reißen. Seine Regentschaft, die auch die Absage an die spanische Krone beinhaltet, ist von kurzer Dauer, denn er steigert sich immer mehr in eine Gewalttätigkeit hinein, die nicht einmal vor der eigenen Tochter halt macht.

Saura skizziert mit Omero Antonutti diesen Aguirre zuerst einmal als eine Art Freiheitshelden, der die Leute, die da alle im gleichen Boot sitzen, vom Joch der Spanier befreit. Bis zum Punkt, an dem er einen möglichen Traum von Unabhängigkeit aber realisiert haben kann, hat Aguirre die Gewaltspirale selber so weit gedreht, dass er kaum noch das Vertrauen von einem seiner Nächsten geniesst. Der Revolutionär, der Umstürzler, der Befreier hat sich zum Despoten gewandelt – eine Rolle, die Antonutti in Theo Angelopoulos' vierstündigem

Fresko O MEGALEXANDROS bereits mit Bravour auf eine schillernde Mischung aus griechischer Fiktion, Mythos und Realgeschehen übertragen gemimt hat.

Was Saura in EL DORADO entwirft, ist denn auch eine Variation der Odyssee, indem er Lope de Aguirre den verschiedensten Proben aussetzt und sie letztlich nicht bestehen lässt. Eindrücklich ist die Stimmung der Flussfahrt durchs gottverlassene und menschenarme Amazonasgebiet geschildert – gedreht wurde in Costa Rica –, mit Bildern, die die Trägheit der Flussfahrt wiedergeben, aus denen eine Ruhe strömt, die sich irgendwann einmal entladen muss. Sauras Erzählung läuft darauf hinaus, dass in ihrem Verlauf jeder gegen jeden antritt. Sie zeigt auf, wie im Kampf um Macht über die Gruppe keiner die letzten Mittel der Vernichtung des anderen scheut, wenn er sich davon einen besseren Status verspricht. Absurd wird das ganze auf die Dauer deshalb, weil sich diese spanischen Offiziere immer weiter von ihrer Krone daheim entfernen – geographisch wie im übertragenen Sinn. Sie schleppen Machtansprüche und ein Verhalten mit sich, das inmitten der wilden Natur weder Sinn noch Platz hat, das ihnen nicht weiterhilft, im Gegenteil: Das dazu beiträgt, dass sie ins sichere Verderben fahren. Hier in der Selva, wo das Zusammengehen überlebensnotwendig wird, lässt sich der Irrsinn des Machtstrebens besonders schön veranschaulichen.

Die Schwierigkeit auf der Suche nach glaubwürdigen Dokumenten über die an sich verbriefte Fahrt dieser Gruppe lag für Saura offenbar darin, dass jeder, solange er überhaupt am Leben war, die Geschehnisse so zu rechtbog, wie sie ihm lieb waren. Und am Ende, nachdem das Jekami der Suche nach dem verheissungsvollen Goldland ausgespielt war, überlebte keiner, fehlen überzeugende Darstellungen. Die Expedition, die also auch als Film gewissermassen im gesuchten Abbild einer möglichen Realität begann, läuft immer stärker auf den Mythos hinaus, den sie selber geschaffen hat. Die Menschen, die sich aufmachen, ein Land zu finden, in dem das absolute Glück sie erwartet, zerstören sich auf dem Weg dahin und machen klar, dass dieses Land für sie gar nicht geschaffen sein kann. Selbst wenn es El Dorado geben würde, wird es nicht erreicht.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu EL DORADO:

Regie und Buch: Carlos Saura; Kamera: Teo Escamilla; Kamera-Assistenz: Francisco Escamilla, Jaime Bauluz; Schnitt: Pedro Del Rey; Ausstattung: Terry Pritchard; Make-up: José Antonio Sanchez; Dekor: Maritza Gonzalez; Coiffure: Paquita Nunez; Kostüme: Gerardo Vera, Cornejo; Musik: Alejandro Masso; Ton: Gilles Orthion.

Darsteller (Rolle): Omero Antonutti (Aguirre), Lambert Wilson (Pedro de Ursúa), Eusebio Poncela (Guzman), Gabriela Roel (Ines), Ines Sastre (Elvira), José Sancho (La Bandera), Patxi Bisquert (Pedrarias), Francisco Algora (Llamoso), Feodor Atkine (Montoya), Abel Vito (Henao).

Produzent: Andres Vicente Gomez; ausführender Produzent: Victor Albarran; Ko-Produzenten: Television Espanola, RAI. Spanien/Italien 1987. Farbe, Dolby Stereo, 120 Min. CH-Verleih: Monopol Films, Zürich.

ten. Das war aber kein natürliches Rennen. Ich habe mir gesagt, dass das Rennen in dem Moment von einem Gedanken geleitet ist, den dieser Vater im Kopf trägt: Weil mir der Junge zum tausendsten Mal nicht gehorcht hat, mache ich das Spiel nicht mehr mit; ich gehe nach Hause und bring' ihn um, lo ammazzo! Einer, der aber so etwas denkt, kann keine Bewegungen mehr machen, die naturalistisch erscheinen. Das ist keine Haltung mehr im Sinne von: Ich geh jetzt heim, und, oh wie schön, bringe meinen Buben um. Das ist eine tragische Angelegenheit, und so wird, bis in die Bewegung des Körpers hinein, dieses Drama aufscheinen müssen. Wenn man das nicht schafft, wird es bemerkt.

Ich glaube mehr an die figurativen Aspekte, die zuerst im Kopf funktionieren müssen, bevor sie auch über die Gefühle funktionieren. Das ist mein Ziel, diese Art von Perfektion, in der ich einen Dicken spielen kann und dabei der Magere bleibe. Da würde es genügen, am Anfang zu sagen: Ich hab wieder zuviel gegessen, wiege jetzt 120 Kilo. Der Rest ist Darstellungskunst. Ich habe solche Dinge im Theater gemacht. Im Kino existieren diese Versinnbildlichungen weniger, weil man da aufs direkte Abbild setzt. Aber wenn ich an einer Rolle arbeite, so bleibt mein Ansatz derselbe.

Dank meiner Methode, die Arbeit vom Leben zu trennen, schaffe ich es mit Leichtigkeit, auf dem Set von Einstellung zu Einstellung, in die Person, die ich gerade spielen muss, einzusteigen. Ich fasse die Figur einen Moment, bevor ich sie auf dem Set wieder geben muss, und das genügt mir. Wenn die Einstellung fertig ist, löse ich mich, Paff! Und ich bin wieder eine ganz gewöhnliche Person, lache, spasse und erzähle Witze.

Angelopoulos und die griechische Einsamkeit

FILMBULLETIN: Ist das eine reine Frage der Konzentration?

OMERO ANTONUTTI: Das ist eine Konzentrationssache, eine Frage der Methode. Ich hätte den Vater in PADRE PADRONE, den Alexander in O MEGALEXANDROS, den Aguirre in EL DORADO nicht spielen können, wenn ich versucht hätte, den ganzen Tag diese Rollen zu verkörpern, Figuren, die übel handeln, die Leute schlecht behandeln. Um die Konzentration für die Figur nicht zu verlieren, nehme ich sie in jenem Moment, in dem der Regisseur entscheidet, dass dieser Typ von Mensch existieren muss, wieder auf. Er wird mir jeweils sagen, ob es gut war, zuwenig oder zuviel.

FILMBULLETIN: Im Fall von O MEGALEXANDROS von Theo Angelopoulos verlief die Arbeit aber doch in dieser Richtung. Er hat mir erzählt, wie er dich isoliert habe während dem Dreh, um zu seinem Ziel zu gelangen.

OMERO ANTONUTTI: Angelopoulos gefällt eigentlich die Stanislawski-Methode, und das machte unsere Zusammenarbeit fürs erste mal schwierig. Ich hatte keine Erfahrung in dieser Richtung und konnte es nicht ertragen, acht Stunden lang in eine Rolle gesteckt zu werden, ohne dass ich mich mit jemandem hätte unterhalten können, ohne zu scherzen, ohne zu lachen.

FILMBULLETIN: Das muss eine totale Isolation gewesen sein.