

Vorwort

Die Schlagzeilen zu Brasilien beherrschte in den letzten Jahren die Wahl Jair Bolsonaros zum Präsidenten des größten Landes Südamerikas. Damit liegt die politische Macht in den Händen eines rechtsextremen Populisten, der zahlreiche Errungenschaften der letzten Dekaden bis hin zur erst 1985 etablierten demokratischen Staatsform beseitigen will. Seit dem ›Impeachment‹ der gewählten Präsidentin Dilma Rousseff im Jahr 2016 werden die tief liegenden sozialen, ideologischen und kulturellen Unterschiede in der Gesellschaft Brasiliens deutlich. Der Angriff der neuen Regierung auf die Demokratie, auf Universitäten, Bildung, Kultur und sexuelle Selbstbestimmung macht auch vor dem Film nicht halt, was sich an der Abschaffung zahlreicher Maßnahmen zur Förderung künstlerischer Initiativen und des Films zeigt. Aufsehen erregte die Forderung der brasilianischen Regierung an den international derzeit meist beachteten Regisseur Brasiliens Kleber Mendonça Filho, 2,2 Millionen Reais zurückzuzahlen, da ihm vermeintliche Irregularitäten bei der Beantragung einer Filmförderung für die Jahre zurückliegende Produktion *O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS* (2012) unterstellt wurden. Kleber hatte mit seinem Team um die populäre Schauspielerin Sônia Braga bereits 2016 bei der Präsentation von *AQUARIUS* (2016) in Cannes gegen die Amtsenthebung der amtierenden Präsidentin Dilma Rousseff offen Stellung bezogen.

Dass der Film bedroht wird, ist mit Blick auf die Filmgeschichte Brasiliens kein neues Phänomen. Bereits in den 1990er-Jahren brach die Filmproduktion völlig zusammen, wurde aber seinerzeit durch politische und kulturelle Initiativen wieder zum Leben erweckt und fand in der Folgezeit mit wichtigen, international ausgezeichneten Filmen wie *CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION* (1998, Walter Salles), *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (2002, Fernando Meirelles, Kátia Lund) und *TROPA DE ELITE/ELITE SQUAD* (2007, José Padilha) internationale Beachtung. Nicht zufällig fielen diese Erfolge nahezu mit der Regierungszeit des Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva zusammen, die von einer Aufbruchsstimmung geprägt war. Es schien tatsächlich möglich, dass Brasilien ein prosperierendes Land werden könnte, in dem der Reichtum gerechter verteilt werden würde und die Demokratie breit Fuß fassen könnte. Die genannten Filme selbst hatten die gesellschaftlichen Brüche und Abgründe, Gewalt und Korruption zum Thema, betraten jedoch zugleich ästhetisches Neuland, wie Martin Schlesinger bereits in seiner ersten Monografie zum brasilianischen Gegenwartsfilm mit Blick auf Filme wie *CEN-*

TRAL DO BRASIL, CIDADE DE DEUS, O INVASOR/THE TRESPASSER (2002, Beto Brant) und CASA DE AREIA/DAS HAUS AUS SAND (2005, Andrucha Waddington) ausgeführt hatte (Brasilien der Bilder aus dem Jahr 2008).

Schlesinger, der mehrere längere Aufenthalte in Brasilien absolvierte und dort auch mit Regisseuren und Produzenten in Kontakt war, im Filmarchiv *Tempo Glauber* arbeitete, den Filmemacher und Sohn Glauber Rochas, Eryk Rocha, in Deutschland bei einer Kinotour begleitete und das berühmte Manifest Glauber Rochas, »*Estética da fome*« (»Ästhetik des Hungers«), das erstaunlicherweise noch nicht in einer Originalübertragung aus dem Portugiesischen vorlag, übersetzte, legt mit der vorliegenden Dissertation weitere Gegenwartsanalysen des brasilianischen Films vor. Sechs längere Filmbesprechungen, in denen sich filmästhetische Fragen mit den Beschreibungen der mentalen und politischen Verhältnisse des Landes überschneiden, werden unter dem zunächst eigenwilligen Begriff der Enge interpretiert. Dieser stellt sich bei genauerem Hinsehen jedoch in der doppelten Zuschreibung von politisch-sozialer und ästhetischer Bedeutung als zentral für viele brasilianische Filme dar: Denn zum einen öffnet (!) die Enge den Blick auf die Verfasstheit der brasilianischen Gesellschaft, besonders der Mittelschicht, die sich zunehmend in den *condomínios fechados* (Gated Communities) nicht nur häuslich, sondern auch mental selbst eingrenzt und beengt. Die Enge bestimmt aber auch den öffentlichen (Diskurs-)Raum Brasiliens, der von Globo TV und Telenovelas sowie neuerdings auch verstärkt vom evangelikalen Mediensektor dominiert wird. Filme, so die These Schlesingers, bauen eine fundierte Reflexion dieser Verhältnisse auf, denn die engen Raumkonstellationen werfen Fragen wie die nach Teilhabe, Ein- und Ausschließung, Privatraum vs. öffentlicher Raum, Beobachten und Handeln auf und rücken in Zeiten der Video-Smartphone- und Überwachungsdispositive verstärkt in den Fokus. Sie sind erkennbar in der Blindheit und der damit bedrohlichen Zerstörung des urbanen Raums (ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN, 2008, Fernando Meirelles); in den fein abgestimmten, mit dem Lineal vermessbaren Zugängen zu Raum, Wissen und Wohlstand, die selbst in Privathäusern zwischen bürgerlicher Mittelschicht und den bei ihnen in Abhängigkeit lebenden Bediensteten bestehen (O SOM AO REDOR; QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ, 2015, Anna Muylaert); oder in den medialen und architekturellen Gebilden, zwischen denen sich unvermittelt Momente der utopischen oder imaginären Phantasie auftun, die das Andere hervortreiben, das in der Gesellschaft nicht ausgelebt werden kann oder blockiert ist (O CHEIRO DO RALO/DRAINED, 2006, Heitor Dhalia; O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG, 2010, Beto Brant; AQUARIUS).

Damit ist die zweite Ebene der Enge angesprochen, denn Schlesingers Arbeit verbindet urbane, architekturelle und sozio-politische Beobachtungen mit Aspekten der Filmästhetik, die jene auf ganz eigene, eben filmische Weise hervortreten lassen. Raum ist eine quasi transzendentale Bedingung der filmischen Ästhetik, ohne minimale spatiale Bestimmungen können ihre Operationen nicht vorgestellt und verstanden werden. Dies führt Schlesinger zunächst anhand des filmphilosophischen Kurzfilms *FILM* (1965) von Samuel Beckett und Alan Schneider vor und schließt damit an filmische Raumtheorien von Raymond Bellour, Gilles Deleuze, Marc Augé und Laura Frahm an, ebenso wie an Werke von Stanley Kubrick, Luis Buñuel, Roman Polański und Michael Haneke. Das brasilianische Kino entwickelt sich nicht abgetrennt von anderen Filmkulturen,

akzentuiert aber immer wieder Eigenheiten und für die brasilianische Kultur charakteristische Problemzonen, die ebenso ›brasilianisch‹ sind, wie sie den Film insgesamt betreffen und angehen.

Filme wenden daher Raumbegriffe nicht an, sondern konstruieren Vorstellungen von konkreten, imaginären, utopischen und beliebigen Räumen. Im brasilianischen Film scheint die Spannung von konkreter sozial bestimmter Raumordnung und ihren imaginären Dimensionen eines möglichen anderen Raums (wie sie Beobachter Brasiliens wie Stefan Zweig, Claude Lévi-Strauss, Gilberto Freyre und Vilém Flusser immer schon interessiert haben) eine besondere Rolle zu spielen, wie Schlesinger anhand einiger exemplarischer Betrachtungen des *Cinema Novo*, bei Glauber Rocha, aber auch in Filmen von Mário Peixoto und Arnaldo Jabor entdeckt. Auch wenn der Fokus auf dem brasilianischen Film liegt, so steht der Dialog mit dem internationalen Film und der Filmtheorie ebenso im Zentrum der Diskussion. Schlesingers Filmanalysen lassen sich daher als Aushandlungsplateaus verstehen, in denen mediale, film- und raumtheoretische sowie filmästhetische Problematiken in jedem Film spezifisch neu konturiert werden. Mit dem Fokus auf dem Gegenwartsfilm erobert die Arbeit ein gerade auch von der brasilianischen Filmwissenschaft, die sich stark am *Cinema Novo* und am Dokumentarfilm orientiert, vernachlässigtes Terrain. Sie zeigt die Strahlkraft des gegenwärtigen brasilianischen Films, der gerade dort, wo er vermeintlich brasilianische Probleme behandelt, über die ›Enge‹ des Nationalkinos hinausweist und sich als Teil des Weltkinos formiert.

Bochum, im September 2020

Oliver Fahle

