

8.3 Die Filme des Beto Brant: CRIME DELICADO/DELICATE CRIME (2005)

Diese weniger dramatische, kleine Liebeskunstgeschichte ist Beto Brants sechster Langfilm. Brant zählt ohne Zweifel zu den kreativsten brasilianischen Filmemachern, auch wenn er international bisher nicht so bekannt ist wie die etwas älteren Regisseure Fernando Meirelles oder Walter Salles. Dennoch, so betont Lúcia Nagib, ist er wie diese an der Wiederaufnahme der brasilianischen Kinoproduktion Mitte der 1990er-Jahre, am sogenannten *Cinema da Retomada* nach dem Ende der Militärdiktatur, beteiligt gewesen;¹¹ und wie diese beschäftigte er sich mit nationalen Angelegenheiten mittels einer eigenen realistischen Ästhetik. Im Gegensatz zu Filmen wie Walter Salles' *CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION* (BRA/FRA 1998) und Fernando Meirelles' *CIDADE DE DEUS* (2002, zusammen mit Kátia Lund) konnte Brants ebenbürtiger Film *O INVASOR/THE TRESPASSER* (BRA 2002) nicht auf gleiche Weise internationale Bekanntheit erlangen. *O INVASOR* zeichnet sich durch eine gekonnte Kombination des Thriller-Genres mit aktuellen Problemen der brasilianischen, urbanen Gesellschaft aus, genauer: mit den korrupten, mörderischen Machenschaften und dem Raubtierkapitalismus von Baufirmen in São Paulo. Die dystopische Geschichte um einen invasiven Auftragskiller hat Brant in einem dokumentarischen Stil inszeniert, der von musikalischen Passagen durchsetzt ist, die an die Ästhetik von Musikvideos erinnern. Während es seine erfolgreichen Kollegen zu kommerzielleren Projekten nach Hollywood zog, hat Brant sich dagegen auch in seinen folgenden Filmen in Brasilien auf kleinere ästhetische Auseinandersetzungen konzentriert. In seinem nächsten Film *CRIME DELICADO/DELICATE CRIME* (BRA 2006) ist es ebenfalls eine Hybridität aus künstlerischen und realistischen Verfahren, die Brüche in den Bildern hervorbringt.¹² Dabei sind einige Besonderheiten und Beständigkeiten in Brants Schaffen nennenswert, die gewissermaßen zu *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* führten und sich in diesem Film verdichten.¹³

Bei all seinen Spielfilmen handelt es sich um Adaptionen, wobei Marçal Aquino stets kollaborativ als Drehbuch- oder Romanautor – und im Falle von *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* als Ideengeber – involviert war. Im Falle von *O INVASOR* verwendete Brant eine unfertige Erzählung Aquinos, welche dieser wiederum erst anhand des finalen Films fertigstellte.¹⁴ Ab diesem Film ist auch eine gewisse Verdichtung der Erzählungen sowie der filmischen Ästhetik zu beobachten, insofern sich die Handlungsräume des Films zusammenziehen. In *O INVASOR* geschieht dies durch ein Setting, in welchem es für den Protagonisten Ivan auf zweifache Weise kein Entkommen gibt, da er durch eine Begrenzung der visuellen wie der akustischen filmischen Zonen im kriminellen Machtraum der korrupten Mittelschicht São Paulos gefangen gehalten wird.¹⁵ Nach O

11 Siehe Lúcia Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York/London: Continuum 2011, S. 157.

12 In *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* ist ein Hinweis auf diesen Film versteckt: im Abspann – während die Namen der Beteiligten eingeblendet werden und Gala und Felix sich die Kamera ins Gesicht halten und dabei im Schnelldurchlauf durch die Wohnung wandern – ist kurz ein Plakat von *CRIME DELICADO* an der Wand zu sehen. Siehe Abb. 36.

13 Siehe L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 158.

14 Vgl. ebd.

15 Siehe hierzu die Analyse von *O INVASOR* in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 88–114.

INVASOR verengen sich die Orte auf weniger konzeptuelle Weise allein dadurch, dass sich die urbanen Protagonisten nur noch an wenigen Orten aufhalten. So geht es in CRIME DELICADO und CÃO SEM DONO/STRAY DOG (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Casca)¹⁶ vor allem um private Liebesbeziehungen, die sich überwiegend in Innenräumen abspielen, wobei deren Außen, die urbanen Räume und Brasilien, verschwinden und nur zu erahnen sind. Dabei spielt in Liebe und Leiden nun das Verhältnis zur Kunst eine besondere Rolle. CRIME DELICADO kann in dieser Hinsicht als eine wegweisende Auseinandersetzung und eine inszenatorische Vorarbeit zu O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG gesehen werden beziehungsweise der letztere als eine Fortführung filmischer Ideen unter anderen ästhetischen Bedingungen.

Die Idee der Adaptation des Romans *Um crime delicado* von Sérgio Sant'Anna kam vom Fernseh- und Theaterschauspieler Marco Ricca, der bereits in O INVASOR mit Brant gedreht hatte, der hier mit am Drehbuch schrieb und als Koproduzent fungierte.¹⁷ Neben dieser Zusammenarbeit basieren viele Szenen des Films deutlich auf Improvisation und auf biografischen Bezügen zum Leben der Schauspieler, welche die Szenen teils unfertig, unzusammenhängend und wie *work in progress* erscheinen lassen.¹⁸ Sehr markant ist dabei die Präsenz der einbeinigen Schauspielerin Lilian Taublib als Inês, die sich als Model und Muse für den Künstler José Torres Campana auszieht, bei dem es sich um den mexikanischen Künstler und Schauspieler Felipe Ehrenberg handelt.¹⁹

Die Geschichte des Films ist sehr schlank und wirkt in ihrem fragmentarischen Aufbau unvollendet. Der Theaterkritiker Antônio Martins (Marco Ricca) begegnet Inês, als sie mit Freunden in einer Bar trinkt. Er beobachtet sie und als sie seine Blicke bemerkt, macht sie den ersten Schritt, spricht ihn an und nimmt ihn mit zu sich in ein Apartment, das zugleich Wohnung wie Atelier ist. Als Antônio sieht, dass sie eine Beinprothese trägt, zögert er zunächst, folgt dann jedoch ihren Avancen. Zum Geschlechtsverkehr kommt es allerdings nicht, da Inês plötzlich in Ohnmacht fällt und leblos auf dem Bett liegen bleibt; der Grund und die Situation werden jedoch nicht weiter aufgelöst. Inês lädt Antônio daraufhin zu einer Ausstellung des Malers José Torres Campana ein, wo er das Bild »Pas de deux«²⁰ zu sehen bekommt. Das Gemälde zeigt aus der Perspektive des Malers den Blick auf einen nackten Frauenkörper, der auf seinem nackten Körper liegt. Der Frau fehlt das rechte Bein. An dessen Stelle ragt ein erigierter Penis in Richtung Vagina. Antônio ist eifersüchtig auf dieses Porträt von Inês und meint, es sei pornografisch. Aufgebracht taucht er nachts in ihrer Wohnung auf, möchte sie von den niederen, falschen Absichten des Malers überzeugen, beteuert seine Liebe und zwingt sie voller blinder Leidenschaft zum Sex, der nicht im gegenseitigen Einverständnis geschieht. Inês zeigt ihn daraufhin aufgrund von Vergewaltigung an und bringt ihn vor

16 Auch hier gibt es mit *Até o dia em que o cão morreu* (Bis zu dem Tag, an dem der Hund starb) von Daniel Galera eine literarische Vorlage. Daniel Galera: *Até o dia em que o cão morreu*, São Paulo: Companhia das Letras 2007.

17 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 158.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd., S. 168. Zu dieser Zeit war Felipe Ehrenberg zudem mexikanischer Kulturattaché in Brasilien.

20 Mit *Pas de deux* (Schritte/Tanz zu zweit) wird ein Duett und häufig der Höhepunkt einer Ballettaufführung bezeichnet.

Gericht. Antônio verliert seinen Job als Theaterkritiker bei einer Zeitung. Das gerichtliche Verfahren folgt kurz darauf in schwarz-weißen Bildern und in einem Setting, das »realer« als die farbigen Bilder zuvor erscheint. Antônio ist sich keiner Schuld bewusst, da er meint, dass Inês nach den vorhergehenden Treffen ebenfalls mit ihm schlafen wollte. Der Film lässt das endgültige Urteil offen und endet zum einen mit einer längeren Szene, in welcher ausführlich die intime, aber nicht pornografische Entstehung des Gemäldes zwischen Inês und dem Maler zu sehen ist; zum anderen blickt José Torres Campana in schwarz-weißen Bildern direkt in die Kamera und erzählt über den Tod und seine Arbeit, über die gewaltlose, ebenbürtige Begegnung zwischen dem nackten Künstler und dem nackten Model als transformierendes Erlebnis. In der finalen Szene tritt Inês in einem Museum vor das Gemälde »Pas de deux«, legt ihre Prothese davor auf den Boden und verlässt mit ihren Krücken einbeinig das Bild.

Lúcia Nagib hat diese sprunghafte, ungeschlossene Geschichte als den großen Neid des intellektuellen Kritikers gegenüber dem Künstler interpretiert.²¹ Während sich der passive, distanzierte Kritiker in der Beschreibung und der bloßen Vorstellung von Liebe verliert, taucht der Maler mit seinem Körper in eine sinnliche, liebevolle Erfahrung ein, aus der das Kunstwerk entsteht. Der Inszenierung dieser kritischen Unzulänglichkeit einer künstlerischen Dreiecksbeziehung misst Nagib einen hohen theoretischen Wert bei:

» [...] the film offers a fertile ground for the reframing of film theory in the post-theory era, as it undertakes a meticulous application and concomitant challenging of all the main principles defended by cinema's grand theory in the 1970s-1980s. While subscribing through form and content to grand theory's pièce de résistance, the demise of narrative realism, it celebrates reality as captured through the cracks of representation, thus offering the living proof of art's physical link with the historical contingent.«²²

Dieses Durchbrechen des Realen lässt sich in der Vermischung von Fiktion und dokumentarischen Strategien beobachten. Doch unabhängig von der Frage nach einem Realismus sind es konkrete narrative, ästhetische Strategien und filmtheoretische Angelegenheiten, die in *CRIME DELICADO* verhandelt werden:

»Brechtian alienation effects applied to the deconstruction of narrative illusionism; psychoanalysis as a means to unravel questions of point of view and gaze construction; the interplay of spectatorial and representational voyeurism, fetishism and exhibitionism; the female position as the passive object of the gaze; and, most importantly, issues pertaining to the representation of minorities, such as the disabled.«²³

Nagib beschreibt eingehend, auf welcher Weise Brant durch Inszenierungsstrategien, Blickwinkel oder Montage mit der Adressierung der Zuschauer innerhalb und außerhalb des Films verfährt und wie er bewusst macht, dass es mit dieser Geschichte vor allem um das Vorführen theoretischer Positionen geht: Bertolt Brechts Verfremdungseffekt und die Durchbrechung der vierten Wand; Laura Mulveys visuelle Lust am Be-

21 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 173.

22 Ebd., S. 157f.

23 Ebd., S. 159.

trachten des weiblichen Körpers und die Machtbeziehung, die durch männliche Blicke entsteht.²⁴ Dabei geht es Brant um ein Aufbrechen und um Wechsel zwischen verschiedenen Darstellungsformen und Perspektiven, zwischen Präsentation und Repräsentation, Exhibitionismus und Voyeurismus. Dies geschieht auf vielfache Weise: im Abfilmen von echten Theaterstücken, die zur Zeit der Entstehung des Films in São Paulo aufgeführt wurden; durch die direkte Ansprache des Zuschauers und durch Blicke der Schauspieler in die Kamera; durch narrative Wechsel zu einem Erzähler, dem Kritiker, der seine Gedanken dazu verschriftlicht und vorliest; durch eine Vermischung von Narrationen und Fiktionen, wenn sexuelle Szenen mit dem Kritiker verdoppelt und in einem Bühnensetting vor Publikum wiederholt werden; durch dokumentarische Szenen und Bargesprache, welche die Narration unterbrechen; durch Zeichnungen, Gemälde und Malprozesse, in denen das Dargestellte und die bewegten Bilder des Films in Kunstwerken übertragen und kondensiert werden.

Diese Wendungen und Übergänge erfordern einen kritischen Blick des Zuschauers und eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die filmischen Mittel, vor allem, wenn es um die Blickkonstruktionen geht, welche die weiblichen und männlichen Ansichten bestimmen. Laut Nagib werden dabei die von Mulvey prominent ergründeten Blickkonstruktionen, durch welche Männer zu aktiven Machthabern der filmischen Fantasie und Frauen zum bloßen Spektakel werden, vertauscht. Das Model Inês übernimmt hier die aktive Rolle, schluckt zudem in der Bar betäubende Drogen und fordert Antônio auf, ihr nach Hause zu folgen. Obwohl der eifersüchtige Antônio keine gute Figur macht, wenn er später aufgebracht bei Inês auftaucht und sie zum Sex zwingt, bleibt das Begehren als filmisch-künstlerisch-juristischer Fall durch diese Inszenierung der Blicke und durch die ästhetischen Wechsel, in denen Inês eindeutig nicht als Opfer inszeniert wird, eine offene Angelegenheit und Ansichtssache.²⁵

Mit einem Blick auf *CRIME DELICADO* wird deutlich, dass Brant in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* diesen ›offenen Fall‹ unter neuen Bedingungen fortführt. Während in der filmischen Version des Materials die scheinbare theoretische Einordnung der Liebe durch die Stimme des B. Schianberg fehlt, wird der potenzielle theoretische Gehalt der Bilder durch den beständigen anonymen Blick des Überwachungsdispositivs vielförmiger und komplexer. Die Bruchstücke, durch welche sich die Figuren bewegen, halten nun weniger schlüssig zusammen: wieder ist ein echtes Theaterstück zu sehen, in dem der Protagonist Felix mitspielt, das jedoch weniger konzeptuell mit den anderen Räumen verbunden wird; auch baut Brant erneut andersartige, dokumentarische Szenen ein, wenn die befreundeten Schauspieler, die teils im Theaterstück zu sehen waren, das Paar in der Wohnung besuchen, mit ihm diskutieren und musizieren; es kommt ebenfalls zu Verdopplungen von Szenen, wenn Felix Gala schauspielerische Techniken beibringt und diese anschließend ausprobiert werden; die Übertragung des Gesagten in Schriftform erfolgt hier unregelmäßig direkt auf die Bilder, wenn einzelne Worte und Sätze von Felix und Gala in Handschrift erscheinen und somit wiederholt werden;

24 Vgl. Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 389-408.

25 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 162ff.

über den gesamten Film hinweg ist das Erschaffen eines bewegten Kunstwerks, der Videoarbeit, die Hauptmotivation des Geschehens, wobei letztlich dem ausschnitthaften *work in progress* die fertige videografische Arbeit folgt.

Die Begegnung zwischen der Videokünstlerin Gala und dem Schauspieler Felix verläuft konfliktfreier als die zwischen dem Aktmodell Inês und dem Theaterkritiker Antônio. Doch geht es auch hier, ohne dass daraus ein juristischer Fall entsteht, um ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher medialer Wahrnehmungen und künstlerischer Perspektiven, die im Zusammenspiel zwischen Liebe und Kunst Spannungen erzeugen. In *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* werden diese schließlich in der Diskussion der Beziehung thematisiert, wobei unklar ist, um was für ein Problem es sich hierbei genau handelt. Es ist jedoch offensichtlich, dass sich Brant in diesem Experiment erneut mit den von Nagib beschriebenen theoretischen Inszenierungsstrategien auseinandersetzt. Nicht nur im Theater, sondern auch im Wohnungsdispositiv und in der Produktion der Videoarbeit geht es um Wechsel zwischen Präsentation und Repräsentation, zwischen Exhibitionismus und Voyeurismus, zwischen unterschiedlichen Blickkonstruktionen und Blicken, die direkt in die Kamera zielen. Gala ist wie Inês die aktive Gestalterin, die Felix in ihre Wohnung einlädt und ihm Regieanweisungen gibt. Auch wenn keine pornografischen Bilder zu sehen sind, so wird der künstlerische Prozess dennoch von Nacktheit und Intimität begleitet, die suggerieren, dass die beiden miteinander schlafen. Der einzige emotionalere Meinungsaustausch über die Art und Ehrlichkeit der Beziehung ist jedoch kein gewöhnliches Beziehungsgespr ch über den richtigen Umgang mit einem Partner, sondern Felix spricht von einem empfehlenswerten Verhalten gegenüber dem zu dokumentierenden Objekt, wenn man ernsthaft daran interessiert ist, diesem durch den künstlerischen Prozess nahezukommen. In dieser Szene wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, worum es in diesem Film auf eine doppelte Weise geht beziehungsweise gehen soll: um eine ernsthafte, wesentliche Auseinandersetzung mit den Relationen von menschlichem und künstlerischem Begehren; zum einen für den Regisseur Beto Brant gegenüber seinen Protagonisten, aber zugleich auch für die Videokünstlerin Gala gegenüber Felix. Dieser weist Gala in der Diskussion darauf hin, dass man die grundlegenden ›richtigen‹ Verfahren, wie man mit seinem dokumentarischen Gegenüber umzugehen hat, im Dokumentarfilmunterricht lerne. Diese Anspielung auf bestimmte Vorgehensweisen des dokumentarischen Filmemachens lassen das gesamte Projekt umso mehr wie eine theoretische Anordnung erscheinen, in der sich zum einen anhand der Bilder eine Theorie entwickelt, zum anderen die Bilder und die ästhetischen Wechsel offenbar immer schon in Funktion der Veranschaulichung einer theoretischen Argumentation stehen.

8.4 Die Dogmen und die Direktheit des Dokumentarischen wie des Fiktionalen

Die televisive Produktionsweise mit ihren verschränkten Formen des sichtbaren Dokumentierens könnte dazu verleiten, den Film allein als einen experimentellen Dokumentarfilm zu kategorisieren. Bei genauerer Betrachtung wird in der Überwachung des Paares jedoch deutlich, dass sich mehrere theoretische Ansätze verdichten, de-