

5.2 UM SOL ALARANJADO (2001, Eduardo Valente)

Auf der Suche nach einem Kontext und nach filmischen Vorläufern hätten die beiden studentischen Kritiker nicht lange suchen müssen: Bereits 2001 bewies ein ebenfalls an der *Universidade Federal Fluminense* entstandener Kurzfilm, der in seiner Machart und Ästhetik vielen Kriterien des universitären Apartmentfilms entspricht, dass die Begrenztheit einer Wohnung und die bewusste Entscheidung für einen stilistischen Minimalismus doch nicht zwingend mit Arbeitslosigkeit und Hunger enden müssen, sondern sogar zu internationaler Anerkennung verhelfen können. Mit UM SOL ALARANJADO (Eine orangefarbene Sonne, BRA 2001) gewann Eduardo Valente bei den 55. Internationalen Filmfestspielen von Cannes 2002 den *Cinéfondation Award*, einen Preis, mit dem jährlich Produktionen von Filmschulen prämiert werden.⁶ Eine besondere, auszeichnungswürdige Qualität von Valentines früher studentischer Arbeit ist, dass er die zuvor beschriebenen Klischees des Apartmentfilms nicht nur bestätigt – wenn nicht sogar erst etabliert –, sondern sie zugleich in der eigenen Form reflektiert.⁷

Der Film zeigt vier Tage, in den Räumen eines einzelnen Apartments. In dieser Zeitspanne kümmert sich eine Tochter selbstlos, gleichmütig wie liebevoll, um ihren hilfsbedürftigen, offensichtlich kranken Vater. Die beiden sind von morgens bis abends in alltäglichen Momenten zu sehen. Der Vater, dessen motorische Fähigkeiten eingeschränkt sind, wird von der Tochter geweckt, in einer Badewanne gewaschen, bekommt in der Küche Frühstück serviert, wird beim Laufen durch den Flur von ihr gestützt und sitzt dann kraftlos auf einem Sofa und offensichtlich vor einem Fernseher, dessen dumpfer Ton im Off zu hören ist. Nur das Rauchen einer Zigarette am Fenster scheint er noch allein zu schaffen, beim Kartenspielen am Küchentisch muss ihm seine Tochter bei der Wahl der Karten helfen. Dann sitzt er wieder lethargisch vor dem Fernseher, während sie mit einem Besen durch das Wohnzimmer kehrt, bevor sie ihm den Schlafanzug anzieht und ihn zu Bett bringt. In einem zweiten Tagesablauf sind ihre Handlungen fragmentarisch in Großaufnahmen zu sehen: ihr Erwachen, das Wecken des schlafenden Vaters, ein Griff zur Seife, das Waschen seines Rückens, ein Kaffeekocher auf dem Herd, das Schmieren eines Brötchens, ein Kuss auf seinen Kopf, Karten auf dem Küchentisch, ein fester Händedruck, gemeinsames Fernsehen. Am dritten Tag fegt sie die Küche, als die ansonsten schweigenden Protagonisten zum ersten und einzigen Mal im Film einige Worte wechseln. Er ruft ihren Namen: »Veronica!« Sie erwidert: »Ich komme, Vater.« Sie stellt den Besen zur Seite und geht in das Wohnzimmer, in dem der Kommentar eines Fußballspiels zu hören ist. Der Vater liegt mit seinem Kopf auf der Lehne des Sofas und röhrt sich nicht, reagiert auch nicht auf ihr Berührungen. Sie legt seinen Kopf auf ein Kissen, nimmt die Hand des leblosen Körpers und blickt mit einem leeren, bedrückten wie unbestimmten Blick zum Fernseher, dann auf den Boden. Nach einem harten Schnitt sitzt sie mit ihrem Vater auf seinem Bett und zieht dem Leblosen den Schlafanzug an. Sie positioniert ihn in einer Schlafposition,

6 Vgl. »2002 Cannes Film Festival«, https://en.wikipedia.org/wiki/2002_Cannes_Film_Festival; Eduardo Valente arbeitet heute als der brasilianische Delegierte für die Internationalen Filmfestspiele Berlin.

7 Siehe z.B. Ruy Gardner: »Um sol alaranjado«, *Contracampo*, <http://goo.gl/RynV68>

schmiegt sich an ihn, liegt dann schlaflos in ihrem Bett. Wie zuvor erwacht sie auch am vierten Tag, versucht den Toten zu wecken, wäscht seinen Körper in der Badewanne, bringt ihm Frühstück an sein Bett. Dann scheint sie mit einer Handtasche das Haus verlassen zu wollen, setzt sich dann jedoch allein auf das Sofa im Wohnzimmer, wäscht das Geschirr in der Küche und betrachtet anschließend einen längeren Moment ihren toten Vater in seinem Bett. In einem der letzten Bilder des Films raucht sie am offenen Fenster eine Zigarette. Der Film endet mit einer Klammer, mit seinem ersten Bild, das eine Art persönlichen Altar zeigt: ein fotografisches Porträt einer Frau, vermutlich der verstorbenen Mutter und Ehefrau, daneben Blumen und eine Marienfigur aus Porzellan. Das Außen des Apartments ist in den Bildern nicht zu sehen, es dringt allein durch gedämpfte Stimmen von Nachbarn, durch Radiobeiträge und Lieder in das Leben der beiden ein. Die Umgebungsgeräusche dominieren die Bilder und machen das Schweigen der zwei umso hörbarer. Nach der anfänglichen Routine und den Wiederholungen der Handlungen verändert sich durch den Tod des Vaters die familiäre Beziehung.⁸ Zuerst ist er von ihrer Anwesenheit abhängig, dann kann sie anscheinend nicht von ihm ablassen und führt trotz des plötzlichen Todes ihre gewohnten Aktionen wie in einem Echo ihrer Handlungen weiter. Mit der erneuten Abfolge der Orte dieser Wohnung wiederholen sich auch die Einstellungen, die in ihrer Schlichtheit nahezu mechanisch weiterlaufen. In den narrativen wie ästhetischen Schleifen wird die Dominanz der Repetition deutlich. Die Macht der alltäglichen Handlungen, der gleichen Gesten, Affekte und ihrer Bilder scheint so stark, dass es auch mit dem Tod zunächst keine Alternative für sie gibt. Was soll man tun, wenn diese Wiederholung nicht mehr möglich ist? Während anfangs die Tage durch kurze schwarze Bilder getrennt sind, so tauchen diese Zäsuren zwischen den Aufnahmen mit dem Tod des Vaters vermehrt am Tag auf. Sie rhythmisieren die Bilder, verdeutlichen die Zeitsprünge, aber lassen auch den Eindruck entstehen, dass der genaue, kontinuierliche Tagesablauf aus den Fugen geraten ist. Letztlich übernimmt die Tochter, die zuvor nie mit einer Zigarette zu sehen war, auch die Sucht beziehungsweise vielmehr das fehlende Bild des rauchenden Vaters in der Kette der Einstellungen. Sie raucht als hätte sie das schon immer so getan und blickt dabei nach draußen, beobachtet spielende Kinder, zumindest sind diese im Ton zu hören. Der Film endet offen, ohne eine Auflösung was mit dem Vater passiert, ob sein Tod für die Tochter den Weg in das Außen des Apartments bedeutet. Zum Abspann ist ein Song der Band Los Hermanos zu hören, »Quem sabe« (Wer weiß, 1999), der mit Wiederholungen diese Offenheit kommentiert:

»Wer weiß, wie es ist, jemanden zu haben und zu verlieren / Wer weiß, wie es ist, jemanden zu haben und zu verlieren / Wer weiß, wie es ist, jemanden zu verlieren / Fühle

⁸ Inspiration für diesen Aufbau mit seinen Wiederholungen könnte Chantal Akermans JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES/JEANNE DIELMAN (BEL/FRA 1975) gewesen sein. Auch hier geraten der repetitive Alltag einer Frau und ein Gefüge aus langweiligen Handlungen aus der Form, was zunächst nur zu kleinen Veränderungen im Rhythmus der Routine, letztlich jedoch zu einer unvorhersehbaren Gewalttat führt. Siehe dazu Lorenz Engell: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens (= Studium zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 10)*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Verlag Peter Lang 1989, S. 27ff.

den Schmerz, den ich fühlte / Wer weiß, wie es ist, den zu sehen, der gehen will / Und nicht weiß, wohin er gehen kann.«⁹

Diese Form von UM SOL ALARANJADO wirkt hermetisch, abgeschlossen, ausweglos. Allein die akustischen Ereignisse und benachbarten Klänge versprechen einen anderen Raum jenseits der sichtbaren visuellen Zone, der für die Figuren im filmischen Kosmos wahrnehmbar ist, aber unsichtbar und unerreichbar bleibt.

Dieser isolierte Einblick in den universitären Apartmentfilm einer nahen Vergangenheit, mit einem einzelnen Vertreter, der internationale Spuren in der Geschichte des Studentenfilms hinterlassen konnte, soll der Einstieg zu einem weitreichenderen Versuch sein, Filme unter dem Aspekt der räumlichen Begrenztheit zu gruppieren. Diese Montage mag ähnlich kontextlos und unpopulär anmuten wie die vereinzelten studentischen Produktionen für die beiden jungen Kritiker, doch existiert auch in einem größeren Radius über die Universitäten hinaus im brasilianischen Kino eine stille, unbewusste Verbundenheit einiger Filme und ihrer Regisseure. Die Schwierigkeit der Betrachtung liegt darin, dass sich diese Filme nicht auf den Rahmen einer einzelnen Aufführung, auf eine Institution, eine Epoche, auf ein bereits etabliertes Genre oder einen Zusammenschluss von Filmemachern beschränken lassen. Im Folgenden möchte ich mich jedoch über mehrere Jahrzehnte hinweg auf die Suche nach den Vorläufern der Apartmentfilme wie auch der Bilder der Enge begeben.

5.3 Eine kleine Geschichte der Bilder der Enge

Wie lässt sich für die Bilder der Enge eine Erzählung innerhalb der brasilianischen Filmgeschichte finden? Wie könnte man diese gegebenenfalls anders schreiben beziehungsweise ergänzen, wenn man sie aus der Perspektive der Enge betrachtet? Der nahelegendste Ansatz ist, die ausgewählten Werke in den Rahmen bestehender filmhistorischer und politischer Zeiträume einzugliedern. Für diesen Zweck lässt sich die brasilianische Filmgeschichte grob in fünf Phasen unterteilen, die sich nicht immer mit exakten Daten, aber mit einer Reihe von Filmen und Regisseuren verbinden lassen:

Erstens die Zeit vor dem *Cinema Novo*, auf die ich hier als Prolog gleich nur kurz eingehen möchte. Zweitens das *Cinema Novo*, eine politische und die bedeutendste brasilianische Welle, die sich international einen Namen machen konnte, welche ab Anfang der 1960er-Jahre begann, von 1964 bis 1968 unter anderen mit dem Regisseur Glauber Rocha einen Höhepunkt erreichte, und die nach einer dritten Phase um 1972 endete.¹⁰ Mit dieser Epoche haben sich einige Autoren der wenigen deutschen Publikationen zum

⁹ »Quem sabe« (1999, B: Los Hermanos, K: Rodrigo Amarante). Übersetzung M. S.: »Quem sabe o que é ter e perder alguém / Quem sabe o que é ter e perder alguém / Quem sabe o que é ter e perder alguém / Sente a dor que senti / Quem sabe o que é ver quem se quer partir / E não ter pra onde ir.«

¹⁰ Für eine Einführung in das frühe brasilianische Kino und die Unterteilung der Phasen des *Cinema Novo* siehe Randal Johnson/Robert Stam: *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press 1995, S. 15-52.