

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 naheliegendste 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.

brasilianischen Kino ausführlich beschäftigt, sodass ich für einen weiterführenden Einblick auf diese Literatur verweisen möchte.¹¹ Drittens die Zeit nach dem *Cinema Novo*, das heißt die Situation während der Militärdiktatur, die von 1964 bis 1985 dauerte, in der es aufgrund der repressiven Zensur für einige Regisseure teils unmöglich wurde, im eigenen Land die Filme zu drehen, die ihre politische Haltung forderte – wie beispielsweise für Glauber Rocha, der ins Exil ging. Als vierter Abschnitt folgt nach einem großen Sprung das Ende der Diktatur, die Zeit einer allmählichen Demokratisierung ab Anfang der 1990er-Jahre. Nach den Jahren des *Cinema Novo* ist diese Epoche trotz einer fehlenden, auffälligen Bewegung eine sehr markante des brasilianischen Kinos und erfordert ein paar weitere Ausführungen.

Mit der Öffnung des Landes brach die brasilianische Filmproduktion nach 1985 nahezu vollständig zusammen. In seiner zweijährigen Amtszeit ließ der erste demokratisch gewählte Präsident Fernando Collor de Mello (1990-1992), der später wegen Korruption angeklagt wurde, mehrere kulturelle Einrichtungen schließen, darunter die brasilianische Filmgesellschaft *Embrafilme*. Durch die politischen Hürden wurden beispielsweise 1992 lediglich zwei Spielfilme produziert.¹² Erst die darauffolgenden Präsidenten Itamar Franco (1992-1995) und Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) kümmerten sich um die Wiederbelebung der Filmlandschaft und führten Steuervergünstigungen und Prämien für die Rettung der brasilianischen Filmproduktion ein. Durch neue Gesetze und Förderprogramme wie das ›Gesetz für das Audiovisuelle‹ (*Lei do Audiovisual*) war ab 1993 wieder ein Produktionsanstieg zu verzeichnen. Dieses Kino der Wiederaufnahme der kinematografischen Arbeiten wurde von einigen Autoren als das *Cinema da Retomada* betitelt, eine nicht unumstrittene Bezeichnung einer schwer einzugrenzenden Epoche, über deren Merkmale und ästhetischen Veränderungen viele brasilianische Regisseure, Wissenschaftler und Journalisten diskutiert haben und deren Definition weiterhin theoretisch erfasst wird.¹³

¹¹ Siehe z.B. Regina Aggio: *Cinema Novo. Neues brasilianisches Kino 1954-1964*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005; Günter Giesenfeld (Hg.): *Im Schatten des Cinema Novo: Kino und Filmwissenschaft in Brasilien*, Marburg: Schüren 2006; Peter Schulze: *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005; Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina* (= Biblioteca Luso-Brasileira Bd. 26 – Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin), Frankfurt a.M.: TFM 2011.

¹² Vgl. Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, xvii–xxvi.

¹³ Für eine ausführlichere Einführung in das *Cinema da Retomada* siehe Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 20-34. Vgl. auch Luiz Zanin Oricchio: *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade 2003, S. 26f. Zanin Oricchio hat beispielsweise mit einigen erfolgreichen Filmen versucht, Eckpunkte des neuen brasilianischen Kinos ab den 1990er-Jahren zu markieren. Ihm zufolge kann CARLOTA JOAQUINA: PRINCESA DO BRASIL/CARLOTA JOAQUINA: PRINCESS OF BRAZIL (BRA 1995, R: Carla Camurati) als der Beginn des *Cinema da Retomada* gesehen werden. Eine Parodie über die Verlegung des portugiesischen Hofes nach Brasilien im Jahre 1808, welcher eine Reihe von Geschichts- und Kostümfilmen folgten, die wieder mehr Zuschauer in die Kinos lockten. Es folgte CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION (BRA/FRA 1998, R: Walter Salles), ein Film, der außerhalb Brasiliens z.B. mit einem Goldenen Bären in Berlin und mit einer Oscar-Nominierung geehrt wurde und der dem Land international wieder zu filmischem Ruhm wie zu Zeiten des *Cinema Novo* verhalf. Siehe z.B. auch Daniel Caetano (Hg.): *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaios sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial 2005.

Nach dem *Cinema da Retomada* folgt die theoretisch noch nicht weiter abgesteckte Gegenwart als die fünfte und letzte Phase. Als mit dem Aufkommen der ANCINE, der *Agência Nacional do Cinema* (Nationale Kinoagentur), weitere international erfolgreiche Produktionen auftauchten, schien die Wiederaufnahme beendet. In ihrem 2003 veröffentlichten Band *New Brazilian Cinema* stellt Lúcia Nagib fest, dass nicht mehr von einem solchen Neuanfang gesprochen werden kann, da nun Filme wie *O INVASOR/THE TRESPASSER* (BRA 2002, R: Beto Brant) oder *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (BRA/FRA 2002, R: Fernando Meirelles/Kátia Lund) weltweit Anerkennung fanden.¹⁴ Vor allem *CIDADE DE DEUS*, der lange Zeit den Publikums- und Einnahmerekord hielt und unter dem internationalen Namen *CITY OF GOD* wahrscheinlich weiterhin der bekannteste brasilianische Film ist, kann als symbolisches Ende dieser Phase betrachtet werden.

Alle Filme, denen ich mich in den längeren *close readings* widme, entstanden in der Zeit dieses neuen Kinos nach der *retomada*, für die es noch keine abschließende Benennung gibt. Die Zusammenstellung unter dem Titel *Bilder der Enge* soll somit auch als ein Vorschlag gesehen werden, für einige zentrale Werke einen Ansatz zu finden, mit dem dieses neue Kino erfasst werden kann. Bis zu den aktuellen Bildern der Enge der noch undefinierten Gegenwart lässt sich ihre Geschichte als eine Entwicklung beschreiben, die von zunehmenden Verengungen geprägt ist, die durch gesellschaftliche oder mediale Veränderungen in den Filmen sichtbar und zu ästhetischen, filmischen Engen wurde. Um diese Vorgeschichte der Bilder der Enge zu ergründen, und um sie zunächst überhaupt zu behaupten, möchte ich chronologisch einige Filme erwähnen, die mir in der brasilianischen Filmgeschichte wichtig erscheinen. Da bisher keine derartige Aufzählung und Einteilung vorliegt, möchte ich anhand von drei Kategorien eine erste Ordnung vornehmen.

Erstens wäre da die *poetische* oder *expressive* Enge, die sich in den Filmen *LIMITE/LIMIT* (BRA 1931) von Mário Peixoto und im Kurzfilm *PÁTIO* (BRA 1959) von Glauber Rocha beschreiben lässt, zwei bedeutende Filmemacher, die in ihrer Verschiedenartigkeit auf unterschiedliche Weise Pioniere des brasilianischen Kinos sind und auf der Suche nach eigenen Ausdrucksformen von europäischen Strömungen inspiriert wurden. Zweitens kann in einigen Filmen, vor allem zur Zeit der Militärdiktatur, eine *soziale* Enge beobachtet werden, die sich in Filme wie *MALDITA COINCIDÊNCIA/VERDAMMTER ZUFALL* (BRA 1979, R: Sérgio Bianchi), *TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT* (BRA 1978, R: Arnaldo Jabor) oder *NUNCA FOMOS TÃO FELIZES/HAPPIER THAN EVER* (BRA 1984, R: Murilo Salles) zeigt. In diesen Filmen wird die brasilianische Gesellschaft einerseits in Form verschiedener Repräsentanten in einzelne Wohnungen geholt, andererseits wird das Land aus den Wohnungen verdrängt und in das Außen von Apartments isoliert, in denen einsame Protagonisten verweilen. Eine stark verbreitete Kategorie ist die *intime* Enge, das heißt Filme, in denen Wohnungen oder andere abgeschlossene Orte zu Begegnungen zwischen Liebenden führen, die sich fern der Öffentlichkeit ihrer affektiven Existenz hingeben und wie von der Gesellschaft abgesonderte Zellen bilden. Hier sind *NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT* (BRA 1964) von Walter Hugo Khouri, *EU TE AMO/I LOVE YOU* (BRA 1981) und *EU SEI QUE VOU TE AMAR/LOVE ME FOREVER OR NEVER* (BRA 1986) von

14 Vgl. L. Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, xxvi.

Arnaldo Jabor zu nennen; UM CÉU DE ESTRELAS/A STARRY SKY (1996) von Tata Amáral, FILME DE AMOR/A LOVE MOVIE (BRA 2003, R: Júlio Bressane) oder auch CÃO SEM DONO/STRAY DOG (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Ciasca). Vor allem im Falle von Júlio Bressane wird sichtbar, dass sich diese Kategorien nicht strikt voneinander trennen lassen, sondern in der Intimität zumeist auch eine Poetik der Liebenden inszeniert wird. Sobald diese, wie bei Bressane, zwei Personen übersteigt, werden die Rückzugsorte der Protagonisten zudem verstärkt zu utopischen, zu künstlerischen Kommunen der brasilianischen Gesellschaft, aber auch zu filmischen, die wie in OS RESIDENTES/THE RESIDENTS (BRA 2010, R: Tiago Mata Machado) als ästhetische Bauwerke beziehungsweise Baustellen, auch fern eines sozialen Kontextes autonom für sich stehen.

Zudem gibt es einen weiteren Aspekt, der all diese Formen der Enge durchzieht und fortwährend einen Wandel der Bilder der Enge bewirkt. Durch das Aufkommen neuer Medien, wie beispielsweise Fernsehen und Video, dringen deren Apparate und Bilder auch in die begrenzten Räume ein. Dabei können sie die Enge in Richtung einer tiefen Isolation verstärken; teils eröffnen sie jedoch einen Blick in andere Wirklichkeiten, innerhalb und außerhalb der Wohnungen, bieten andere Wahrnehmungen und ästhetische Auswege, um diesen zu entkommen. Vor allem die Bilder der Enge der Gegenwart scheinen sich mit diesen ästhetischen Ausgängen zu beschäftigen.

5.3.1 Die Poetik der Enge: Mário Peixoto und Glauber Rocha

5.3.1.1 LIMITE/LIMIT (1931, Mário Peixoto)

Der erste und einzige Film des Regisseurs Mário Peixoto zählt zu den wichtigsten der brasilianischen Filmgeschichte.¹⁵ Diesen bis in die Gegenwart reichenden Ruhm verdankt LIMITE, der am 17. Mai 1931 in Rio de Janeiro Premiere feierte, vor allem einigen seiner Bewunderer, die sich für seinen Erhalt und seine Wertschätzung einsetzten.¹⁶ Sein Ansehen im eigenen Land war über die Jahrzehnte hinweg nicht selbstverständlich und musste zunächst einige polemische Kritiken anderer Filmemacher überstehen – doch dazu gleich mehr. Der französische Filmhistoriker George Sadoul nannte LIMITE ein »unbekanntes Meisterwerk« und reiste 1960 allein für den Versuch, ihn zu sehen, nach Brasilien, wobei er allerdings erfolglos blieb.¹⁷ Der Film wurde zunächst nur sporadisch gezeigt, schaffte es in keine kommerzielle Auswertung und blieb lange Zeit ein Geheimtipp für Filmemacher aus dem Ausland, die ihn mit etwas Glück, wie Orson

¹⁵ Für eingehende Besprechungen des Films siehe Michael Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006. Zwei weitere Filmprojekte – ONDE A TERRA ACABA/AT THE EDGE OF THE EARTH und MARÉ BAIXA/LOW TIDE – konnte Peixoto nicht fertigstellen. Vgl. ebd., S. 7 und S. 104. In Korfmanns Herausgabe befindet sich auch ein Text Mário Peixotos über seinen Film, der erstmals 1965 erschien und lange Zeit Sergej M. Eisenstein zugerechnet wurde, da Peixoto behauptete, er habe diesen Artikel von ihm aus dem Französischen übersetzt. Vgl. Mário Peixoto: »A Film from South America«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 15-23.

¹⁶ Für die kurze Geschichte der Rezeption des Films siehe Michael Korfmann: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 3-13.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 6.

Welles 1942, in speziellen Vorführungen gezeigt bekamen.¹⁸ Sein Ruf, der ihm trotz der kaum vorhandenen Verbreitung vorauselte, schien in seiner außergewöhnlichen Form begründet, die Michael Korfmann in einem Atemzug mit Werken von Größen wie Dziga Vertov, Walter Ruttmann und Friedrich Wilhelm Murnau vergleicht und in einem hochlobenden Satz auf den Punkt bringt: »From a historical perspective, *Limite* can be considered a résumé of the achievements made in film language in the 1910s and 1920s.«¹⁹

Mário Peixoto hatte während eines Aufenthalts in England in den Jahren 1926/27 viele der damaligen avantgardistischen Produktionen, vor allem aus Deutschland, der Sowjetunion und aus den Vereinigten Staaten von Amerika gesehen. Neben seinem Interesse für die modernen Montagetechniken war er ein Fan des deutschen Expressionismus.²⁰ Sein Debüt, um dessen Produktion und Finanzierung er sich zurück in Brasilien selbstständig kümmerte, entstand aus dem Wunsch, selbst mit den zeitgenössischen visuellen, rhythmischen Möglichkeiten des Films zu experimentieren. Mit diesem Versuch war der gerade mal 23-Jährige vielen brasilianischen Regisseuren seiner Zeit einen Schritt voraus – leider offensichtlich einen zu viel, denn sein »non-narrative cinema of poetry«, wie es der Filmemacher Walter Salles nennt, schien seine Zeitgenossen zu überfordern, was neben anderen künstlerischen Rückschlägen dazu führte, dass sich Peixoto erfolglos in seiner Zuflucht auf der *Ilha Grande* isolierte.²¹

Es würde zu weit führen, auf diesen hervorstechenden, für einen Anfang der Bilder der Enge ausgewählten Film im Detail einzugehen, zumal eine inhaltliche Zusammenfassung aufgrund der nicht-narrativen Bilder schwierig ist. Ich möchte allein ein paar Aspekte nennen, die ihn für diesen Beginn so bedeutsam machen. Wie schon der Titel verrät, erzählt *Limite* in seiner poetischen Form von Grenzen. Dazu Korfmann: »In short, *Limite* can be seen as an effort to explore the visual possibilities, the experimental techniques and the rhythmic variations of the film *medium* in the context of a sometimes melancholic and somewhat aggressive statement about the limitations and futility of human existence.«²² Und auch Walter Salles akzentuiert die Qualität der Arbeit in ihrer filmhistorischen wie philosophischen Reichweite:

»He brought the silent movie era to a close, while proposing another; that of films that were essentially poetic, not narrative, but even so, not lacking in meaning. Those who think that *Limite* is a formalistic film should remember that Mário Peixoto had hit upon a universal philosophical question from the very start, that of man, mindful of his finiteness, in conflict with the infinite universe around him. Mário, with amazing maturity for a boy barely beyond puberty, pinpointed one of the central concerns of western culture.«²³

18 Vgl. ebd., S. 7.

19 Vgl. ebd., S. 9.

20 Vgl. Walter Salles: »Free eyes in the country of repetition«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 25-31, hier: S. 26.

21 Vgl. ebd., S. 30.

22 Ebd., S. 9 (Herv. i. O.).

23 W. Salles: »Free eyes in the country of repetition«, S. 27f.

Ich möchte die Feststellung von Walter Salles erweitern und behaupten, dass diese philosophische Qualität des Films gerade aus seinem Formalismus entsteht und nicht unabhängig von diesem gedacht werden sollte. Denn was Peixoto hier gelingt, und was diesen Film so außerordentlich macht, ist in seiner viel beschriebenen, aber schwer fassbaren und abstrakten Poetik und Philosophie das Bewusstsein für die eigenen ästhetischen Limitationen. Trotz der schwer nachvollziehbaren Erzählung lassen sich dabei die Begrenzung und die Gefangenschaft als durchgehende Motive ausmachen, die schließlich mit Bildern eines Meeres enden. Grundlegend geht es dabei um vier Protagonisten, die keine Namen tragen, sondern im Vorspann als Frau 1, Frau 2, Mann 1 und Mann 2 bezeichnet werden – ein Vorgehen, das laut Alexander Graf ein expressionistisches ist.²⁴ Grob zusammengefasst kann das Schicksal dieser Figuren als eine Transition zwischen zwei Polen beschrieben werden, von einer materiellen Dimension hin zu einer scheinbar spirituellen beziehungsweise von einer physisch soliden zu einer flüssigen, die eine immaterielle Wirklichkeit andeutet. Dieser Übergang wird zunächst durch eine physische Gefangenschaft der ersten Frau gezeigt, die zugleich als eine geistige gedeutet werden kann. Man kann behaupten, dass Peixoto mit den ersten Bildern, in denen auch dieses Bild der gefangenen Frau zu sehen ist, bereits den Kern seines Films montiert hat. Am Anfang wie auch am Ende des Films ist in einer Überblendung das »leitmotiv of imprisonment and human limitation«²⁵ zu sehen: umgeben von Schwarz blickt eine Frau ernst in die Kamera, über ihre Schultern und ihren Oberkörper sind zwei männliche Fäuste in Handschellen eingebendet. In Großaufnahmen sind daraufhin die gefesselten Hände und die Augen der Frau einzeln zu sehen, dann wird das Bild von einem Meer ausgefüllt, auf dessen Wellen Sonnenstrahlen funkeln; in einem Boot treiben die zwei Frauen und einer der Männer auf einem ruhigen, nahezu wellenlosen Meer, sie wirken erschöpft und verloren. Diese Bilder der gefangenen Frau und des Meeres können zum einen als eine fortschreitende Transition gesehen werden, die sich vom Anfang bis zum Ende über den Film erstreckt, zum anderen wird durch sie der Film selbst auch eingeklammert, begrenzt und »in Handschellen gelegt«, wodurch sich die Gefangenschaft und das finale, spirituelle Treiben auf dem Meer auch als simultane und fortwährende Zustände interpretieren lassen, als Gegenpole, die sich jedoch gegenseitig bedingen und die nebeneinander existieren. Mit dieser Überblendung des Frauenkopfes und der Handschellen, die sowohl als physische wie geistige Eingrenzung verstanden werden kann, hat Peixoto eines der markantesten Bilder der brasilianischen Filmgeschichte geschaffen; ein Bild, das als ein plakatives *Pars pro Totu* für den gesamten Film steht.²⁶ Mehr als eine prägnante sinnbildliche Montage eines einzelnen Films möchte ich diese als eine Allegorie der filmischen Enge verstehen; nicht

24 Vgl. Alexander Graf: »Space and the materiality of death – on Mário Peixoto's *Limite*«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 87–104, hier: S. 93. Siehe auch Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 111.

25 Vgl. M. Korfmann: »Introduction«, S. 7.

26 Inspiration für dieses Bild war ein Bild des Fotografen André Kertész, vgl. Michael Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«, *Sense of Cinema*, Juli 2006, <http://go.oogl/ExG8jV>

nur als eine philosophische, existenzielle Begrenzung des Menschen in seiner materiellen Wirklichkeit, sondern als eine, die erst visuell durch Montage errichtet werden kann und folglich ein filmphilosophisches Denken ermöglicht.

Die poetische Auseinandersetzung mit den flüssigen filmischen Grenzen, auf die der Film letztlich zuläuft, war keine Innovation Peixotos. Bereits in französischen Filmen der zwanziger Jahre, die der Brasilianer in Europa rezipiert haben könnte, stellen Bilder des Wassers eine Herausforderung für den Erkenntnishorizont der menschlichen Wahrnehmung dar. So betont Gilles Deleuze:

»Schließlich fand die französische Schule im Wasser das Versprechen oder den Hinweis auf einen anderen Wahrnehmungszustand: eine nicht bloß menschliche Wahrnehmung, die nicht mehr auf Feststoffe zugeschnitten war, nicht mehr das Feste zum Gegenstand, als Voraussetzung oder als Milieu hatte; eine feinere, ausgedehntere Wahrnehmung, eine molekulare Wahrnehmung, die für das ›Kinoauge‹ charakteristisch ist.«²⁷

Und auch Oliver Fahle hebt im Anschluss an Deleuze und einer Besprechung des Films *FINIS TERRÆ/END OF THE EARTH* (FRA 1929, R: Jean Epstein) hervor:

»Das Wasser ist also nicht nur visueller Gegenstand vieler Filme, vielmehr steht es auch für den Metadiskurs des Flüssigen und Relativen, für die Poetiken des Übergangs. Zugleich kann die Verabschiedung des Festen und klar Bestimmbaren, welche die Wahrnehmung zuvor ausgezeichnet hatte, auch als erkenntnistheoretischer Schritt auf dem Weg zu einer neuen Auffassung von Wahrnehmung überhaupt gesehen werden, insofern als das menschliche Auge als der privilegierte Ort der sicher geglaubten Wahrnehmung seine Stellung verliert.«²⁸

Im Gegensatz zur französischen Schule, für die sich diese Poetik des Übergangs behaupten lässt, scheint Peixoto, trotz des Versprechens einer besonderen Erfahrung jenseits der fluiden filmischen Bilder, am Ende von *LIMITE* eine pessimistischere Vision der irdischen wie filmischen Grenzen zu verfolgen. Zunächst treiben die Protagonisten mit dem Boot über das Meer, wobei sie sich offensichtlich in einer verdrießlichen, qualvollen Situation befinden. Dann braust das Wasser zunächst schäumend auf und bringt das Boot – das ist jedoch nicht zu sehen – zum Kentern. Daraufhin treibt eine der Frauen auf dem Wasser und hält sich an einer Planke fest. In einer Großaufnahme starrt sie auf die Wellen und blickt dabei nach unten in die Kamera. Dadurch erscheint der folgende Gegenschnitt wie ihr Spiegelbild: das Bild der Frau in Handschellen, die wie zuvor in die Kamera blickt. Eine Weile treibt die Frau noch mit dem Brett auf dem Meer, dann sind nur noch reflektierende Wellen zu sehen. Man könnte meinen, dass sie sinnbildlich von den Wellen verschluckt wird und dieses Verschwinden folglich als einen Übergang zu einer nicht mehr wahrnehmbaren Sphäre deuten – doch im letzten Bild des Films ist ein Hügel zu sehen, auf dem sich Vögel versammelt haben und kurz darauf davonfliegen, und die dabei den Eindruck von Geiern hinterlassen, die von

27 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 114.

28 Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000, S. 132.

einem Kadaver fressen. Für die Protagonisten endet in dieser möglichen Lesart des Films das poetische Experiment in der funkelnden Visualität des Meeres in einem eher unpoetischen Scheitern. Und so hat Peixoto in seinem Text, den er selbst bis kurz vor seinem Tod als eine anerkennende Besprechung von Sergej M. Eisenstein ausgab, selbst eine Deutung dieses fatalen, aber dennoch irgendwie mystischen Endes hinterlassen, die auf einen poetischen Übergang verzichtet: »Any attempt at poetic transposition is doomed to failure, while ›limits‹ comes to unity. Disintegration through death makes no matter, since its barriers are cloaked in unfathomable mystery and its liturgy, passing and questions go unanswered...«²⁹ Mehr als das Meer ist am Ende für die Protagonisten trotz des Versprechens der fluiden Bilder nicht zu erreichen.

5.3.1.2 PÁTIO (1959, Glauber Rocha)

Glauber Rocha, dem später größere Aufmerksamkeit zuteilwurde als Peixoto, und der zusammen mit anderen Regisseuren im Rahmen des politischen *Cinema Novo* internationale Erfolge feierte, konnte auf der Suche nach Vorbildern in der brasilianischen Filmgeschichte nicht viel mit *LIMITE* anfangen. Seine Meinung löste in den 1960er-Jahren eine polemische Debatte über den Film aus, die seinen avantgardistischen Wert geringsschätzte; und dabei hatte Rocha den Film selbst noch gar nicht sehen können, da er zwischen 1959 und 1978 restauriert wurde.³⁰ Das hielt ihn jedoch nicht davon ab, über das Werk und seinen Regisseur zu urteilen und sich mit ihm auch schriftlich auf Grundlage der Einschätzung anderer Kritiker auseinanderzusetzen.³¹ Nach einem persönlichen Treffen mit Peixoto stellte er nach eigener Aussage immerhin fest, dass es sich in seinem Fall nicht um einen Snob handelt, wie er zuvor angenommen hatte. Zu einem Zeitpunkt, als er allein die Mythen um den Film kannte, betrachtete er es immerhin als notwendig, dass sich staatliche Institutionen für die Errettung »dieser Art *Mona Lisa* unseres Kinos« einsetzen.³² Doch aufgrund der eigenen weltanschaulichen und filmtheoretischen Voraussetzungen war es Rocha nicht möglich in die Lobeshymnen für *LIMITE* einzustimmen. Er stufte die Ästhetik des Films als überholt ein, als zu avantgardistisch, zu intimistisch und zu formalistisch; der Film war für ihn ein Machwerk eines bürgerlichen Regisseurs, der damit eine dominante Klasse repräsentierte: »*Limite* ist die Substitution einer objektiven Wahrheit durch eine innere Erfahrung; eine formalisierte Erfahrung, sozial verlogen; seine Moral ist wie das Thema eine Grenze.«³³

Auf der Suche nach würdigeren Vorbildern für das *Cinema Novo* entdeckte Rocha stattdessen das narrative, nationale wie regionale Kino Humberto Mauros und ein Werk wie *GANGA BRUTA* (BRA 1933) wieder. Für die Erschaffung eines sozial engagierten, politischen brasilianischen Kinos mit originären, heimischen Protagonisten, wollte sich Rocha sowohl vom industriellen Kino Hollywoods als auch von den avantgardistischen

29 M. Peixoto: »A Film from South America«, S. 20.

30 Vgl. M. Korfmann: »Introduction«, S. 5f.

31 Vgl. Glauber Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify 2006, S. 57ff. Hier wird ersichtlich, dass auch Rocha auf Peixotos Eisenstein-Coup reinfiel.

32 Vgl. ebd., S. 59. Übersetzung M. S.: »esta espécie de *Mona Lisa* de nosso cinema«.

33 Ebd., S. 67 (Herv. i. O.). Übersetzung M. S.: »*Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema é um *limite*.«

europäischen Einflüssen distanzieren; wobei ein Filmemacher wie Eisenstein ihm dann doch revolutionär genug erschien, um sich von ihm in der Montage seiner Filme beeinflussen zu lassen.³⁴ In der Abkehr von einem rein künstlerischen, experimentellen, avantgardistischen Formalismus zugunsten einer politischen Ausrichtung musste Rocha jedoch auch von eigenen früheren Arbeiten Abstand nehmen. Zum einen von seinem schwarz-weißen Regiedebüt *PÁTIO* (1959), zum anderen von seinem zweiten, allerdings nach eigener Aussage unvollendeten Kurzfilm *CRUZ NA PRAÇA* (BRA 1959), den er im selben Jahr gedreht hat.³⁵ Beeinflusst vom brasilianischen Konkretismus und den avantgardistischen Filmästhetiken aus Frankreich, Deutschland und der Sowjetunion, war für ihn hier noch eine künstlerische Form wichtiger als eine verbalisierte oder montierte revolutionäre Botschaft.³⁶ Dabei ist im Anschluss an *LIMITE* vor allem *PÁTIO* als ein zwar viel kürzeres, aber nicht weniger ›kunstwollendes‹ Erstlingswerk hinsichtlich der filmischen Begrenzungen beachtenswert.³⁷

Eine Frau und ein Mann betreten Hand in Hand einen *pátio*, einen Hof in Form einer Terrasse mit schwarz-weißen Fliesen. Hier werden sie zu Figuren auf einer Art Schachbrett ohne Regeln und ohne Spiel. Sie sind von Pflanzen umgeben, in der Ferne sind das Meer und eine Stadt zu sehen. Der Film ist nicht durch eine erzählbare Handlung strukturiert, sondern durch Fragmente von Bewegungen und Gesten, die keine narrative Form finden. Die meiste Zeit liegen die Körper verrenkt neben Schuhen auf dem Boden, scheinen zu schlafen oder sich zu sonnen; sie rollen umher; ihre Hände suchen und berühren sich; dann läuft der Mann ein paar Schritte; am Ende verlassen sie nacheinander diesen Ort und das Bild über die Stufen einer Treppe. Der experimentelle, lärmende, trommelnde Ton aus dem Off verleiht dem Szenario und der Montage Unruhe. Zumindest der Mann scheint in einer Einstellung die wilden Klänge zu hören, da er sich die Ohren zuhält und das Gesicht verzerrt.

Luiz Cláudio da Costa meint, dass Rocha in seinem ersten Film bereits den Status der Bilder bestimmt, den er daraufhin in seiner ganzen Karriere verfolgen wird: »das audiovisuelle Bild ist grausam und gewalttätig, weil es dissymmetrisch ist.«³⁸ Ihm zufolge inszeniert Rocha in *PÁTIO* eine Oszillation zwischen formlosen, unbegrenzten Zonen, wie dem Meer, und limitierten, geometrischen Zonen, wie dem gefliesten Hof.³⁹ Dabei leiden die zwei Protagonisten unter der Unbestimmtheit, unter der Dissymmetrie zwischen den verschiedenen Räumlichkeiten sowie unter der Beziehungslosigkeit zwischen den Bildern und Tönen. Die eigene Wirklichkeit in *PÁTIO* hat nichts mit Räumen und Zeiten außerhalb des Films zu tun, sondern er handle von der »Utopie des

34 Vgl. Ismail Xavier: »Prefácio«, in: Glauber Rocha: *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embafilme 1983, S. 9-31, hier: S. 15.

35 Vgl. Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004, S. 78f.

36 Siehe auch G. Rocha: *O século do cinema*, S. 329.

37 Zu *PÁTIO* siehe auch die kurze Einführung in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 11ff.

38 Luiz Cláudio da Costa: *Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro: 7Letras 2000, S. 44. Übersetzung M. S.: »a imagem audiovisual é cruel e violenta porque dissimétrica«

39 Vgl. ebd., S. 45.

Bildes als Ort ohne Ort eine[r] Beziehung zwischen Räumen, die nicht in Relation gesetzt werden können.«⁴⁰

Rocha selbst betrachtete seine experimentelle Anordnung als einen kinematografischen Versuch »ein filmisches Universum [zu] organisieren, das für sich bestehen kann, ohne prinzipiell zu wissen, welche menschliche Problematik dort entstehen könnte.«⁴¹ Doch auch wenn dabei keine zwingend nachvollziehbare Figurenbewegung entsteht, so lässt sich doch feststellen, dass in der Gegenüberstellung der räumlichen Pole, zwischen dem geometrischem Hof im Kontrast zum Meer, ein ähnlicher raumphilosophischer Ansatz zu erkennen ist wie im Falle von Peixotos LIMITE.⁴² Die Frau und der Mann sind Spielfiguren ihres Raumes, können diesem jedoch letztlich über die Treppe entkommen, indem sie oben aus dem Bild treten, ohne dass zu sehen ist, wohin sie schreiten.

Es ist erstaunlich, dass mit Peixoto und Rocha zwei der bedeutendsten brasilianischen Regisseure in ihren ersten Werken auf eine derartige experimentelle Weise an der Konstruktion eigenständiger filmischer Wirklichkeiten interessiert sind; poetische Universen in denen die Männer und Frauen zu Gefangenen materieller, möglicherweise spiritueller, aber sicherlich montierter, visueller Grenzen werden. Zugleich enden LIMITE wie PÁTIO unbestimmt, jedoch mit vagen Bewegungen des Verlassens, des Verschwindens aus diesen begrenzten Gebieten. Bemerkenswert ist auch, dass bei beiden das offene Meer im Kontrast zur Begrenztheit und Gefangenschaft steht. Bei Peixoto wird das Meer zum Gegenpol der Gefangenschaft wie zum Ort eines anderen Seins; ein Fluchtpunkt, der später vor allem durch die Filme Rochas zu einem wichtigen Heilsversprechen werden sollte.

In ihrem Buch über Utopien im brasilianischen Kino hat Lúcia Nagib beschrieben wie Rocha mit seinem Film DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/GOTT UND DER TEUFEL IM LAND DER SONNE (BRA 1964) diese berühmteste Verheißung des brasilianischen Kinos artikulierte: »Der Sertão wird Meer werden und das Meer wird Sertão.«⁴³ In Rochas Film wird das Meer im Kontrast zum trockenen Hinterland, dem sogenannten *Sertão*, der begehrte Sehnsuchtsort der armen Protagonisten, die zur Küste flüchten. Rocha wies darauf hin, dass die Sertão-Bewohner eine fundamentale Leidenschaft verspüren, das Meer zu sehen. Die Verwandlung des Sertão zum Meer steht für ein revolutionäres Wunder, das die bestehende Ordnung verkehrt und die unterdrückten Brasilianer

40 Ebd. Übersetzung M. S.: »a utopia da imagem como lugar sem lugar, relação entre espaços não relacionáveis.«

41 Glauber Rocha: »Pátio«, <http://goo.gl/YhduFD>; Übersetzung M. S.: »organizar um universo filmico que vivesse por si mesmo, sem saber de princípio a problemática humana que surgiria daí.«

42 Man könnte auch mit Gilles Deleuze und Felix Guattari von einem »gekerbten Raum« (*espace strié*) und einem »glatten Raum« (*espace lisse*) sprechen. Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: »Das Glatte und das Gekerbte«, in: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 657-693. Siehe dazu auch Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 101ff.

43 Lúcia Nagib: *A utopia no cinema brasileiro – Matrizes, Nostalgia, Distopias*, São Paulo: Cosac & Naify 2007, S. 25. Übersetzung M. S.: »O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão.« Siehe auch Luiz Zanin Oricchio: »The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 39-63, hier: S. 149; sowie Ismail Xavier: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo: Editora Brasiliense 1983.

aus ihrer Misere erlöst – was im Film durch das Bild des Meeres jedoch nur ein Versprechen bleiben kann.⁴⁴ Auch wenn es schon vor Glauber Rocha Filme gab, in denen das Meer auftauchte, wie zum Beispiel bei Humberto Mauro, der in *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/THE DISCOVERY OF BRAZIL* (BRA 1936) die Entdeckung Brasiliens durch die Portugiesen verfilmte, so verlieh erst er dem Meer eine solche symbolische Qualität und eine bedeutende Stellung in der brasilianischen Filmgeschichte. Laut Nagib kehrten die utopischen Bilder des Meeres in den 1990er-Jahren unter veränderten politischen Bedingungen in das brasilianische Kino zurück. Auf der Suche nach neuen nationalen Zukunftsräumen verloren sich dabei ihr zufolge einige Filme, wie *TERRA ESTRANGEIRA/FREMDES LAND* (BRA/PRT 1995, R: Walter Salles/Daniela Thomas) oder *ABRIL DESPEDAÇADO/HINTER DER SONNE – BEHIND THE SUN* (BRA/FRA/CHE 2001, R: Walter Salles), zum Teil in einer kinematografischen Nostalgie, wenn diese sinnbildliche Kraft des Wassers durch Zitate aufgerufen werden sollte.⁴⁵ Ohne die politische Botschaft, so Nagib, wurde aus dem Versprechen der Meeresbilder »a virtual utopia that does not belong to society or the individual, but to cinema only.«⁴⁶

Unverständlichlicherweise handelt Nagib dabei in ihren Ausführungen über die Meeresbilder im brasilianischen Kino Peixoto und *LIMITE* – zugunsten ihres Fokus auf eine politische Gesinnung der Handlungen und der Regisseure – allein in einem kurzen, etwas lieblosen Satz ab: »The famous *Limit* (*Limite*, 1929-31) by Mário Peixoto, who has a legion of worshippers among contemporary filmmakers, including Walter Salles, evolves around maritime images which are romantic expressions of subjective deserts rather than suggestions of social utopia.«⁴⁷ Dabei ist es weniger eine wüste, subjektive Romantik, die diesen Film ausmacht, sondern vielmehr ein ästhetisches Konzept der Begrenztheit, das sich auch in den Meeresbildern der Gegenwart wiederfinden lässt; abgesehen von sozialen Wünschen lässt sich hier eine Kontinuität dieser Utopie beobachten, die stets als eine des Kinos verstanden werden muss, aber auch als eine der brasilianischen Gesellschaft unter filmischen Bedingungen begriffen werden kann. Die experimentelle Erforschung der ästhetischen Grenzen des Films, die in der brasilianischen Filmgeschichte spätestens mit Peixoto beginnt und von Rocha aufgenommen wird, zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte. Sie entsteht im Kontrast aus unterschiedlichen Räumen, der auch einer zwischen kulturellen und natürlichen Zonen ist. In diesem wird auch ohne eine ideologische Agenda der rein ästhetische Wunsch sichtbar, aus der Gefangenschaft der filmischen Räume zu entkommen.

44 Für Rocha waren zwei Quellen für den Gebrauch dieser Utopie entscheidend: zum einen das brasilianische Buch *Os Sertões*, die »Sertão-Bibel« von Euclides da Cunha, zum anderen François Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS/SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN* (FRA 1959). Vgl. Euclides da Cunha: *Krieg im Sertão*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

45 Lúcia Nagib: »Images of the sea«, in: Dies.: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York: I. B. Tauris 2007, S. 3-30. Interessanterweise ist Walter Salles ein Regisseur, der in seinen Filmen ab den 1990er-Jahren versuchte, diese unterschiedlichen Tendenzen des brasilianischen Films zu vereinen. Vgl. M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

46 L. Nagib: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, S. 30.

47 Ebd., S. 4.

5.3.2 Kammerspiele 1964-1985: Walter Hugo Khouri und Arnaldo Jabor

5.3.2.1 NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT (1964, Walter Hugo Khouri)

Während weder Peixoto noch Rocha zu ihren Zeiten ein breites Publikum erreichen konnten, so gelang es Rocha und anderen Filmemachern des *Cinema Novo* zumindest auf Festivals und in kinematografischen Kreisen einen dominanten Diskurs über eine bestimmte Ausrichtung des brasilianischen Kinos zu gestalten, diese international mit ihren Bildern bekannt zu machen und bis heute die Vorstellung eines zumindest künstlerisch erfolgreichen, national wertvollen, unabhängigen Kinos zu prägen. Rochas Wunsch war es, eine eigene Kinokultur zu entwickeln, die zum einen aus einer regionalen Identität und aus populären Erzählungen bestand, zum anderen aus hochkulturellen Elementen, wie beispielsweise der klassischen Musik von Heitor Villa-Lobos.⁴⁸ Diese eigentümliche Mischung sollte sich von den amerikanischen, aber auch von den europäischen Ästhetiken unterscheiden, um mit einem eigenen Stil dem Ausland das Elend und den Hunger des brasilianischen Volkes zu verdeutlichen;⁴⁹ ein fehlendes Volk, das durch das Kino erst erschaffen und ein Gesicht bekommen sollte.⁵⁰ Durch das *Cinema Novo* entstand jedoch auch die weniger manifeste Gruppe derjenigen, die ihre Filme nicht in den Dienst einer gemeinsamen, politischen Sache stellten und teils von den sozial engagierten Filmemachern auch als weniger relevant und weniger fähig eingestuft wurden. Einer dieser Regisseure ist Walter Hugo Khouri, dessen Filme als Gegenpol zum *Cinema Novo* gesehen werden können. Laut Michael Korfmann zog Peixoto dieses Kino den ländlichen Konflikten des *Cinema Novo* vor:

»Other interesting productions from the time of Cinema Novo nowadays have a hard time emerging from its dominating shadow. Peixoto, for instance, preferred films like *Noite vazia* (*Empty Night*) from 1964, directed by Walter Hugo Khouri, whose movies might be seen as a filmic counterweight to Cinema Novo in the 1960s, showing intimate, existential conflicts in mainly urban environments, underlined by cool photography in clean geometric architecture and with jazzy music. Instead of the rural settings of Cinema Novo, Khouri's films show urban middle-class people in search of some kind of transcendental experience, driven by an underlying erotic tension.«⁵¹

Als sich das *Cinema Novo* während des Aufkommens der Militärdiktatur vorwiegend mit Angelegenheiten der ärmeren Bevölkerung beschäftigte, existierte zugleich ein anderes Kino, das sich eher an urbanen Entwicklungen und internationalen modernen Stilen orientierte. Für Paulo Emílio Sales Gomes sind es ab Ende der 1950er-Jahre zwei Regisseure, die in der überschaubaren Produktion an brasilianischen Filmen herausste-

48 Vgl. M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

49 Siehe dazu das Manifest Glauber Rochas »Äztetyk des Hungers«, in: *Rocha²*. Eryk Rocha und Glauber Rocha, übersetzt von Martin Schlesinger/Oliver Fahle, Katalog des Filmmuseums Düsseldorf, 2011, S. 32-39.

50 Zum fehlenden Volk bei Glauber Rocha siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 277ff.

51 M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

chen.⁵² Zum einen Nelson Pereira do Santos, der mit RIO 40 GRAUS/RIO, 40 DEGREES (BRA 1955), RIO, ZONA NORTE/RIO, NORTHERN ZONE (BRA 1957) und VIDAS SECAS/BARREN LIVES (BRA 1963) dem *Cinema Novo* den Weg bereitete, zum anderen Khouri, der sich für eine andere brasilianische Wirklichkeit interessiert:

»[...] er befasst sich wenig mit der ihn umgebenden Soziologie, sondern sucht nach universellen Gefühlen, in Filmen, die in ausländischen Normen verwurzelt sind. Innerhalb der Paulista-Gruppe – in welcher er debütierte – war er der Einzige, der ein kontinuierliches und persönliches Werk erlangen konnte. Seine relativ umfangreiche Filmografie offenbart eine beispielhafte Zähigkeit und eine seltene stilistische Kohärenz. Seit seinen ersten beiden Filmen *O Gigante de Pedra* und *Estranho Encontro* bis *Noite Vazia* und *O Corpo Ardente*, aus dem Jahr 1966, nähert er sich mit jedem Film seinem eigenen ästhetischen Ideal. Die Genauigkeit hält ihn jedoch nicht davon ab, an der Kinokasse Zugesindnisse zu versprechen, Zusagen erotischer Natur, die der Filmemacher übrigens nicht erfüllt.«⁵³

Es ist nachvollziehbar, dass Peixoto mit Khouri und seinem ruhigen, existenzialistischen Film *NOITE VAZIA*, der sich mit der bürgerlichen Schicht im urbanen Raum São Paulos auseinandersetzt und dabei Bezüge zu europäischen Regisseuren dieser Zeit aufweist, mehr anfangen konnte als mit Rochas kraftvollen, widerständigen Hinterland-Revolution. Bereits 1964 hatte Khouri mit *A ILHA/DIE INSEL* einen Film gedreht, der Peixoto gefallen haben müsste: ein Millionär lädt eine Gruppe von Freunden auf eine einsame Insel ein. Als ein Sturm ihr Boot mitnimmt, werden sie dort, von der Welt isoliert, der Natur und ihrem Überlebenstrieb überlassen. Rocha hingegen bescheinigte Khouri und anderen Regisseuren aus São Paulo ein künstlerisches Scheitern, Realitätsverlust und eine fehlende Bildung, um wirklich Cineasten zu sein: »São Paulo, in Brasilien, ist kulturell ein fremdes Land. Es befindet sich bezüglich des Fortschritts außerhalb unserer allgemeinen Struktur und ist sehr anders als der Rest von Brasilien in der Bildung seiner Menschen. Seine Kultur ist importierter und losgelöster von unserer Realität.«⁵⁴

52 Nach Paulo Emílio Sales Gomes sind es ab 1960 jährlich um die 30 Filme unterschiedlicher Genres, die produziert werden. Vgl. Paulo Emílio Sales Gomes: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra 1996, S. 80.

53 Ebd. Übersetzung M. S.: »[...] preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros. Dentre o grupo paulista – no qual estreou – foi o único a atingir uma obra contínua e pessoal. Sua filmografia relativamente extensa revela uma pertinácia exemplar e rara coerência estilística. Desde *O gigante de pedra* e *Estranho encontro*, seus dois primeiros filmes, até *A noite vazia* e *Corpo ardente*, realizado em 1966, cada fita vem significando para Khouri uma aproximação do ideal estético a que se propôs. O rigor, contudo, não o impede de fazer promessas de concessão à bilheteria, promessas de natureza erótica, que o cineasta aliás não cumpre.« Mit der ›Paulista-Gruppe‹ ist eine Gruppe von Regisseuren aus São Paulo gemeint.

54 Glauber Rocha: »Ravina. Erro de origens«, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959. Übersetzung M. S.: »São Paulo, no Brasil, é um país estranho como cultura. Está além de nossa estrutura geral no que se refere a progresso e muito diferente do resto do Brasil na formação de sua gente. Sua cultura é mais importada e mais desligada de nossa realidade.«

In einer abwertenden Kritik des Films RAVINA (BRA 1958, R: Rubem Biáfora) verliert Rocha in einem Vergleich zwar keine positiven Worte, aber er bemerkt, dass Khouri im Gegensatz zu Biáfora, dessen Film ein hohes Budget hatte, zumindest in ESTRANHO ENCONTRO (BRA 1958) einen Sinn für das Filmische gezeigt habe und dass er immerhin, aus Sicht der Produktion, mit seinen verhältnismäßig günstigen Filmen niemandem groß schade, außer sich selbst als Autorenfilmer. Rocha fordert die nachhaltige Finanzierung eigenständiger nationaler Produktionen, die sich ihrer Herkunft bewusst sind, die auf dem heimischen Markt bestehen, es aber auch mit Hollywood und Europa aufnehmen können. Die kulturelle Entfremdung der Filme aus São Paulo sei hingegen zum Misslingen verurteilt: »Apartmentfilme, Stadtfilme, Krimis und Psychothriller interessieren nicht, weil andere Völker die viel besser machen können als wir.«⁵⁵

Khouri's sechster Spielfilm NOITE VAZIA ist ein Apartmentfilm. Zwar entstand er erst ein paar Jahre später in São Paulo, der größten Metropole Brasiliens, doch sicherlich konnte ihn Rocha mit seinem Blick weiterhin nicht für gut befinden. In einer Kritik lobte ihn wiederum der RAVINA-Regisseur und Kritiker Rubem Biáfora mit den Worten: »Wir haben es hier mit einem kompletten Werk zu tun, von internationaler Qualität, perfekt strukturiert und ausdrucksstark.«⁵⁶ Dass er von der Zensur zunächst als pornografisch eingestuft wurde, verzögerte seine Veröffentlichung um einige Monate, doch führte die Kontroverse um seinen erotischen Gehalt dazu, dass er, trotz seiner anspruchsvoller Thematik, viele Zuschauer in die Kinos locken konnte.⁵⁷

NOITE VAZIA kann in seiner modernen, von internationalen Produktionen beeinflussten Form als ein Stimmungsfilm betrachtet werden, der eine urbane Atmosphäre, ein soziales Klima zu Beginn der Militärdiktatur in der modernen, fortschrittlichen Finanzhauptstadt einfängt. Dabei orientiert sich Khouri sichtbar am Stil Michelangelo Antonionis und einem Film wie beispielsweise L'ECLISSE/LIEBE 1962 (ITA/FRA 1962); und es ist sicherlich kein Zufall, dass Khouri die Schauspielerin Odete Lara als die Prostituierte Regina ausgewählt hat, die zu dieser Zeit wie die brasilianische Zwillingschwester von Monica Vitti aussah. Trotz des erkennbaren Einflusses kann man in Khouri's Fall nicht von einer minderwertigen Kopie eines Vorbilds sprechen, vielmehr wird sein filmisches Bewusstsein sichtbar, mit dem er die Ästhetik eines modernen Kinos nach Brasilien holt und diese mit wenigen Mitteln in einem im Studio gedrehten Apartmentfilm für seine Zwecke adaptiert. In einem überschaubaren kleinen Drama mit wenigen Protagonisten in einem intimen, isolierten Raum geht es ihm konzeptuell um eine narrative Reduktion, einen affektiven Stillstand, einen urbanen Ennui, ein Erstarren und eine Bildwerdung der Figuren.

Der Film beginnt mit einem Vorspann und Bildern von Steinköpfen, Skulpturen, versteinerten Händen. Es folgen dokumentarisch wirkende, hektisch vorbeifahrende

55 G. Rocha: »Ravina. Erro de origens«. Übersetzung M. S.: »filmes de apartamentos, de cidade, policiais e psicológicos não interessam, porque outros povos sabem fazer muito melhor do que nós.«

56 Rubem Biáfora: »Com Noite Vazia a definitiva maioria do cinema brasileiro«, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27.09.1964. Übersetzung M. S.: »Estamos diante de uma obra completa, de acabamento internacional, perfeitamente estruturada e expressiva.«

57 Vgl. ebd.

Eindrücke der nächtlichen Stadt, unscharfe Lichter, Scheinwerferreflexionen und architektonische Fragmente, die von bedrohlicher instrumentaler Musik begleitet werden. Die Handlung beginnt mit dem Ende der Beziehung des schwermütigen Nelson, der die Liebe seiner Freundin aus unklaren emotionalen Gründen nicht mehr erwideren kann. Daraufhin zieht er mit seinem wohlhabenden Freund Luizinho durch die Stadt und durch verschiedene Etablissements und Jazz-Bars, die ein modernes, bürgerliches wie auch lethargisches und gelangweiltes São Paulo erahnen lassen, das diese Charaktere und viele erschöpft aussehende, trinkende Frauen hervorbringt. Obwohl Nelson eigentlich keine Lust hat und sich zurückhält, begeben sich die beiden auf die Suche nach Geliebten für diese Nacht, die, so verrät der portugiesische Titel, eine ›leere Nacht‹ werden soll.⁵⁸ Vor allem Luizinho hält nach einem erotischen Abenteuer Ausschau, wenngleich er verheiratet ist und einen Sohn hat. In einem japanischen Restaurant begegnen ihnen die zwei Prostituierten Mara und Cristina, die sie schließlich gegen Bezahlung mit in eine moderne Garçonne von Luizinho nehmen. Dieser verleiht den beiden Frauen offiziell, in der Reihenfolge seiner Sexualpartnerinnen, die Nummern 367 und 368, und von Anfang an ist dieses gesittete Gelage mit seinen ökonomischen Abhängigkeiten und Machtverhältnissen eher kühl als befreit, erotisch oder gar liebevoll. Zwar schlafen beide Männer abwechselnd mit beiden Frauen und dann auch die Frauen miteinander – was jedoch nicht pornografisch sichtbar wird –, doch statt die Zügellosigkeit in vollen Zügen zu genießen, verstricken sich die vier in existenzielle Diskussionen, verachtende Gespräche und in eine Kommunikation, die sie auf Distanz hält. In der tiefgreifenden Abgestumpftheit und Langeweile scheint kein wirkliches Verständnis möglich. Nach einer schlaflosen Nacht verlassen sie zu viert die Wohnung und fahren im Auto durch die Stadt. Luizinho kauft Blumen für seine Ehefrau, dann setzen die beiden die Frauen auf einem menschenleeren Platz aus. Luizinho bewertet die verbrachten Stunden als einen langweiligen Albtraum und schlägt Nelson ein Treffen am Abend mit bekannten, angeblich intelligenteren und stilvollen Frauen vor, darunter eine, die auf Nelson stehe. Zunächst hat dieser kein Interesse, lässt sich dann jedoch überreden. Und so endet die Nacht mit der Autofahrt durch die Stadt, mit der gleichgültigen Erwartung einer neuen Liebe, die womöglich zu einer neuen Unzufriedenheit und Enttäuschung führen wird.

In der Isolation der unbefriedigenden Intimität im Apartment ziehen sich durch Khouris Film Bilder, die im Rahmen einer Verengung begrenzter Räume auffällig sind. Zum einen aufgrund ihrer Bewegungslosigkeit, die auch eine gewisse Zeitlosigkeit mit sich bringt, zum anderen wegen ihrer Rahmensetzungen, welche die Kadrierung des Filmbildes sowie die räumliche Begrenztheit spiegeln. Erstens wären das die bereits erwähnten Statuen. Im späteren Verlauf der Nacht blättert Mara in einem Buch mit erotischen Fotografien indischer Steinfiguren, die in nahen Aufnahmen gezeigt werden und die sie zum Sex mit Nelson animieren. In der darauffolgenden Zärtlichkeit wirken die beiden selbst wie versteinert und verharren wie Skulpturen in unbeweglichen Posen. Zweitens ist es ein Spiegel an der Decke über dem Bett, in dem Cristina sich und den ruhenden Luizinho nach dem Sex betrachtet, wobei neben dem Bett ein Gemälde an der Wand hängt, das wie eine noch freizügigere Version von Édouard Manets Gemälde

58 Der englische Titel *MEN AND WOMEN* suggeriert hingegen, dass es sich dabei um eine Nacht handelt, in der universelle Wahrheiten über die beiden Geschlechter ans Tageslicht kommen.

»Das Frühstück im Grünen« (1863) erscheint und welches das Bild der beiden liegenden Liebenden ebenfalls spiegelt. Drittens schauen sich die vier mit einem Projektor und einer Leinwand einen offensichtlich pornografischen Film an, wobei für den Zuschauer in den unscharfen Bildern nicht wirklich etwas zu erkennen ist und der Sexualakt wie im gesamten Film unsichtbar bleibt und nur angedeutet wird. Und viertens sind es neben dem Buch mit den Skulpturen am Ende Zeitschriften, die Luizinho durchblättert und welche die Bildhaftigkeit von Khouris Figuren reflektieren. Eine der Zeitschriften ist zugleich der konkreteste Hinweis auf ein tagespolitisches Geschehen und ermöglicht eine historische Einordnung, da in ihr mit vielen Bildern über das glückliche Leben und die tragische Ermordung John F. Kennedys berichtet wird. Im Schuss-Gegenschuss wird hier mehrmals zwischen der Großaufnahme eines Porträts Kennedys und Luizinhos Gesicht gewechselt. Beide blicken starr und ausdruckslos in die Kamera; beide werden wie die Statuen am Anfang als regungslose Mienen und unbewegte Bilder präsentiert.

In Khouris São Paulo zu Beginn der Militärdiktatur, mit seiner modernen Architektur und den Spuren internationaler Kulturen und globaler Einflüsse, werden die Figuren schließlich zu Vertretern älterer, fortwährender menschlicher Triebe. Im Sinne der Tradition des expressionistischen Kammerspielfilms verhandelt der Film ihre primitiven Leidenschaften an einem bestimmten historischen, ökonomischen Schauplatz. In der Reduktion der Handlung auf die sexuellen Aktivitäten in der modernen wie steril eingerichteten Studio-Wohnung verlieren die Personen in vielen Szenen ihre realistischen und auch individuellen Züge; und man kann mit Siegfried Kracauer feststellen: »Anstatt Individuen darzustellen, verkörpert der Film allegorische Figuren, die zur Entäußerung innerer Visionen notwendig sind.«⁵⁹ Doch geht diese allegorische Figur-Werdung oder Bild-Werdung der Personen bei Khouri zugleich mit einer Entleerung der inneren Wirklichkeiten einher. Vor allem der lethargische und unentschlossene Nelson, der die Dinge um sich herum geschehen lässt, obwohl er keine Lust hat, thematisiert mehrmals, dass er nicht weiß, was mit ihm los ist und was er will, und erweckt den Anschein, dass seine inneren Visionen genauso leer sind wie diese Nacht. Die Leere der NOITE VAZIA ist nicht nur die innere einer privaten Wohnung, sondern auch die eines imaginierten psychologischen Innenraums der Figurenpsychologien, den es im Film nicht geben kann, der immer nur Oberfläche, Fassade, Gesicht, Skulptur und Filmbild ist. Mit Khouris Film wird diese starre Leere der Liebe und der Leidenschaft als ein Kammerspielfilm inszeniert, der ein anderes Brasilien zeigt als das politische und widerständige; ein urbanes, privat isoliertes, intimes, aber zugleich liebloses, rastloses Brasilien, dessen Bürgern bei all der möglichen Freizügigkeit und ökonomischen Unabhängigkeit keine erfüllenden Beziehungen und Begegnungen gelingen. Als herausgehobene Momente scheinen die Bilder der Liebenden, die sich nackt und innig umarmen, von Glück zu erzählen. Sie sind jedoch nur wiederholte Fluchtpunkte abgenutzter, entleerter Nächte.

59 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 111.

5.3.2.2 TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT (1978, Arnaldo Jabor)

Es ist nachvollziehbar, weshalb solch ein schwermütiger, individualistischer Film wie *NOITE VAZIA*, in dem die Figuren ihren egoistischen Motiven folgen und keine Liebe oder gar soziale Utopie aufkeimt, Glauber Rocha nicht gefallen konnte. Dabei hatte dieser in seiner Kritik an der kulturellen Entfremdung der Regisseure aus São Paulo offensichtlich nicht generell etwas an der Form des Kammerspielfilms auszusetzen, wenn diese in eine andere Richtung gewandelt wurde. Während bereits Khouri die Form des Kammerspielfilms umformte, reduzierte, entleerte und formalistisch die Bildlichkeit seiner Figuren reflektierte, so ist es Ende der 1970er-Jahre eine andere Transformation, die Rocha an Arnaldo Jabor's Apartmentkomödie *TUDO BEM* (1978) schätzt.⁶⁰ Zuvor geschah jedoch ein fundamentaler Wandel in Rochas eigener Auffassung der gesellschaftlichen Aufgabe eines Filmemachers. Das politisch-filmische Projekt des *Cinema Novo* war gescheitert. 1971 verkündete Rocha in seinem Manifest »Eztetyka do Sonho« (Äztetyk des Traumes),⁶¹ dass seine Vorstellung eines revolutionären Filmemachens einem verklärten Mythos unterlag: »Das Volk ist der Mythos der Bourgeoisie. Der Verstand des Volkes wird zum Verstand der Bourgeoisie über das Volk.«⁶² Selbtkritisch erkannte er, dass eine wirklich revolutionäre Kunst nicht nur einem Zeitgeist der Mittelschicht folgen, sondern sich auf philosophischere Weise mit dem kosmischen Sein des Menschen auseinandersetzen muss. Dabei ging es jedoch nicht darum, in der filmischen Arbeit philosophische Begriffe zu entwickeln, sondern sich im Gegenteil von jeder bürgerlichen Ästhetik und von jeglichem kolonialisierten Rationalismus zu lösen. Da der ausländische Betrachter niemals die Absurdität der brasilianischen Misere verstehen kann, sollte sich der revolutionäre Künstler nun der traumhaften Irrationalität und der Unmöglichkeit des Verstehens widmen, um Werke zu schaffen, die nicht vernunftmäßig, sondern vielmehr affektiv auf ein fundamentaleres Verständnis der Menschen durch Sinnlichkeit und Liebe zielen sollten. Als einzige Quellen dieser künstlerischen Kraft entdeckte Rocha nun die indigenen Einwohner Lateinamerikas, fern der bürgerlichen und europäischen Einflüsse. Durch die Ästhetik des Traumes – wobei Rocha den Surrealismus von Jorge Luis Borges als Vorbild nennt – sollten den Zuschauern die afro-indigene Sinnlichkeit und die originären Mythen Brasiliens nähergebracht werden.⁶³

Erst vor dem Hintergrund dieses Sinneswandels ist es verständlich, weshalb Rocha Jabor's Kammerspielfilm nicht als ebenso entfremdet und realitätsfern wahrnahm wie andere urbane Apartmentfilme zuvor und warum er nun in seiner sehr eigenwilligen

60 *Tudo bem* ist als Frage eine gängige Begrüßungsformel: Alles klar?

61 Glauber Rocha: »Eztetyka do Sonho«, in: Ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 217-221, hier: S. 219. Das Manifest müsste portugiesisch korrekt »Estética do Sonho« heißen. Die eigenartige und teilweise falsche Schreibweise Rochas könnte als Strategie für ein genaueres Lesen oder als politische Provokation gesehen werden; es könnte auch sein, dass er dadurch seine Zuneigung zu sowjetischen Regisseuren oder sogar zu kybernetischen Theorien zeigen wollte. So betitelte er ein Buch, das unter dem Titel *O século do cinema* (Das Jahrhundert des Kinos) erschien, ursprünglich mit *O sékulo do kynema*. Eine Quelle, die sich damit auseinandersetzt, ist mir nicht bekannt.

62 Ebd. (Herv. i. O.). Übersetzung M. S.: »O Povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.«

63 Vgl. G. Rocha: »Eztetyka do Sonho«, S. 220.

Schreibweise von einem angeblich psychoanalytischen Wert des Films schwärmte: »*Tudo Bem* von Jabor ist der Sieg der Psychoanalyse als ein befreiendes Instrument einer Ideo-Formologie, die durch die systematischen Ketten verdorben wurde. Es wurde mit der Tradition gebrochen, in den Spiegel eingedrungen.«⁶⁴ Auch wenn das *Cinema Novo* Ende der 1970er-Jahre längst vorbei war, so sah Rocha Jabor's Film offensichtlich als einen Neuanfang, als einen vergleichbaren, radikalen Einschnitt in das aktuelle Filmgeschehen, das von kommerziellen erotischen Filmen, Historiendramen, Psychothrillern und nationalpopulistischen Werken dominiert wurde.⁶⁵

»Es ist ein ›moderner‹ Film – diesmal wird in Rio ein Modell für New York, Rom und Paris geschaffen. Er ist die gefilmte Dekolonialisierung mit den Spuren der Aggressionen und die Demokratisierung der kreativen Einflüsse. In *Tudo Bem* ist nichts Ideologie (Kompromiss), sondern Licht und Aktion – ein Spielfilm über den Wahnsinn der abhängigen Schizophrenie. [...] *Tudo Bem* ist ein revolutionärer Film in seiner Grausamkeit und Gerechtigkeit. *Tudo Bem* ist der Ausgangspunkt, um wieder von einem neuen Kino zu sprechen [...]. DIE WELT kommt ins Apartment (zum Psychoanalytiker), auf dieser Reise Jabor's, die mit *Pindorama* begann (den ich, wie auch *O Casamento*, nicht gesehen habe). Das Kino ist die Sprache der Psychoanalyse – das ist eine polemische Perspektive von *Tudo Bem* in philosophischer Hinsicht. Die Öffentlichkeit wird eine Anti-Novela sehen, einen Regisseur, der eine Gruppe psychoanalysiert [...]. Die Augen, Ohren und die Sprache Jabor's sind ein abstraktes Vergnügen.«⁶⁶

Rocha zufolge gelingt es Jabor mit einer psychoanalytischen Ästhetik eine Anti-Novela zu schaffen, die in der Lage ist, die Mittelschicht, wie auch alle anderen Klassen, zu entlarven.⁶⁷ Neben dieser Gruppentherapie bescheinigt er Jabor zudem eine tiefergehende formale Auseinandersetzung mit dem Kammerspiel, durch welche sich der Film von bekannten, internationalen Produktionen, wie beispielsweise Bernardo Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI*/DER LETZTE TANGO IN PARIS (FRA/ITA 1972) oder Luis Buñuels *EL ÁNGEL EXTERMINADOR*/DER WÜRGEENGEL (MEX 1962) abhebt:

»Der Würgeengel, vom surrealistischen Maestro, ist die Revolution des ›Kammerspiels‹. Jünger wie Ferreri, Saura oder Brüder wie der existentialistische Bergman sind weiter-

64 G. Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, S. 425. Übersetzung M. S.: »*Tudo Bem* de Jabor é a Vitória da Psicanálise como instrumento liberatório de uma Ideo-Formologia deteriorada pelas cadeias sistemáticas. A tradição e rompida, o Espelho é invadido.«

65 Vgl. ebd., S. 348 und S. 425.

66 Ebd., S. 427f. Übersetzung M. S.: »É um filme ›moderno‹ – aqui é a vez do Rio gerar o modelo para Nova York, Roma e Paris. É a descolonização filmada com as marcas das agressões e a democratização das influências criativas. Em *Tudo Bem* nada é Ideologia (compromisso), mas Luz e Ação – um longametragem sobre as Loukuras da Esquizofrenia dependente. [...] *Tudo Bem* é um filme revolucionário na sua crueldade e Justiça. *Tudo Bem* é o ponto-de-partida para que se comece a falar em Cinema de novo [...]. O MUNDO vem ao apartamento (ao Psicanalysta) nesta viagem que Jabor começou em *Pindorama* (que não vi, como *O Casamento*). [...] O Kinema é a linguagem da Psycanalize – eis uma perspectiva polêmica de *Tudo Bem* no campo filosófico. O Público verá uma anti-novela, um Diretor Psycanalizando um Grupo [...]. Abstrato é o prazer de curtir olhos, ouvidos e fala de Jabor.«

67 Vgl. ebd., S. 423 und S. 427.

hin *limitiert* durch den Spiegel, oder betrat ihn höchstens, um kurz darin zu schwimmen, aber niemand wagte es, in die blinde Erfahrung eines träumerischen Fisches einzutauchen. *Tudo Bem* ist die Antithese von *Der Würgeengel*, die mit kritischer Weisheit Saura, Ferreri, Williams, Pinter, Losey, Altman und Sartre (*Huis clos*) wieder aufgreift – jenseits der Mauern von *Die Chinesin*. Was bei den Jüngern von Buñuel phänomenologisches Dogma ist, ist bei Jabor die Vernichtung des Kammerspiels. *Der Würgeengel* ist die reformistische Revolution – bei Jabor, mit mehr Bewusstsein für den konkreten Wahnsinn, ist es die Sklavenhütte, die unter den aufgeregten Augen der Veranda in das Herrenhaus eindringt. Der Film zerstört nicht das System, aber er exponiert es und zerstört dadurch die Tradition des Kammerspiels und schafft ein Kino *außerhalb* der Apartments.«⁶⁸

In den Zimmern von Jabors *TUDO BEM* scheint er ein Potenzial der Bilder zu entdecken, das an die revolutionäre Qualität der Meeresbilder anschließt, aber auf andersartig ver-spiegelte Weise ein neuartiges gesellschaftliches Rauschen hervorbringt; eine filmische Form, die einen anderen Möglichkeits(t)raum jenseits der realen Verhältnisse ersehnt. Der psychoanalytische Charakter, den er dabei lobt, ist nicht allein ein träumerischer, sondern es wird deutlich, dass Rocha in dem, was er als psychoanalytische Ästhetik bezeichnet, weiterhin mit einer bestimmten sozialen Ausrichtung des Filmischen sympathisiert.

In *TUDO BEM* werden gesellschaftliche Gegensätze, unterschiedliche soziale und kulturelle Klassen in Rio de Janeiro im Apartment einer Mittelschichtsfamilie versammelt, die dieses renovieren lässt und sich dafür mehrere Arbeiter in die eigenen Räume holt. Nach und nach verwandelt sich das Apartment als Ort einer symbolischen Reform zu einem karnevaleskem, gesellschaftlichen Umbauprojekt,⁶⁹ bei dem zeitweise die schwarzen Hausmädchen und die Bauarbeiter die Ereignisse im Apartment dominieren – die Sklavenhütte stürmt das Herrenhaus – und dort ihre eigenen obdachlosen Familien, ihre Religion, ihr Leid und ihre Bräuche beheimaten. Die Wohnung

68 Ebd., S. 426 (Herv. i. O.). Rocha nimmt hier Bezug auf Carlos Saura, Marco Ferreri, Tennessee Williams, Harold Pinter, Joseph Losey, Robert Altman und Ingmar Bergman. Gemeint sind zudem Jean-Paul Sartres Drama *Geschlossene Gesellschaft* (frz. *Huis clos*, 1944) und Jean-Luc Godards *LA CHINOISE/DIE CHINESIN* (FRA 1967). Die Vorstellung, dass die Sklaven das Herrenhaus stürmen, basiert auf dem Werk des brasilianischen Soziologen und Anthropologen Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982. Siehe hierzu auch die Analyse von Kleber Mendonça Filhos *O SOM AO REDOR*. Übersetzung M. S.: »*O Anjo Exterminador*, do maestro surrealista, é a revolução do ‘teatro de Câmara’. Discípulos como Ferreri, Saura ou irmãos como Bergman-existencialista continuam *limitados* pelo Espelho, ou apenas entraram no Espelho para uma natação, ninguém ousando o mergulho na experiência cega de um Peixe Sonhador. *Tudo Bem* é uma Antítese de *O Anjo Exterminador*, revisitando com sabedoria crítica Saura, Ferreri, Williams, Pinter, Losey, Altman e Sartre (*Huis clos*) – para além das muralhas de *La Chinoise*. O que nos discípulos de Buñuel é Dogma Fenomenológico, em Jabor é a destruição do Teatro de Câmara. *O Anjo Exterminador* é a Revolução Reformista – em Jabor, com mais consciência da Loucura Concreta, é a Senzala que invade a Casa Grande sob os olhos agitados da Varanda. O filme não destrói o Sistema, mas o Expõe e assim destrói a tradição do Teatro de Kamera, criando um Cinema *para fora* dos apartamentos.«

69 Auf Bachtins Theorie des Karnevaleskens möchte ich hier nur kurz verweisen, siehe: Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

der Wohlhabenderen wird zunehmend zu einem allegorischen Mikrokosmos, in dem unterschiedliche Facetten, Diskurse und Interessen der brasilianischen Kultur, populärer Mystizismus und bürgerliche Hochkultur aufeinandertreffen.⁷⁰ Neben der sozialen Vermischung setzt sich die von Rocha beschriebene, moderne, surrealistische, ›psychoanalytische‹, das Kammerspiel dekonstruierende Form aus vielerlei Aspekten zusammen, von denen ich hier einige anführen.⁷¹ beispielsweise diskutiert und betrinkt sich der Hausherr Juarez mit drei bereits verstorbenen Freunden – laut Rocha die Personifikationen von Faschismus, Dummheit und Wucher –,⁷² die wie die anderen Personen in der Wohnung leben und mehrmals auftauchen; zum einen sind Bilder zu sehen, bei denen es sich um erotische Träume von Juarez handelt, zum anderen religiöse, allegorische Erscheinungen, die seiner Frau Elvira begegnen; die religiösen Angelegenheiten des Films führen letztlich dazu, dass eine der Hausdamen plötzlich Stigmata auf ihren Händen trägt und sich die Wohnung in einen Wallfahrtsort verwandelt und von einer gläubigen Gemeinschaft bevölkert wird; neben den indigenen Stimmen treffen mit dem Gesang des Uirapuru, eines Vogels aus dem Amazonas-Regenwald, dessen Zwitschern Juarez seinen Gästen auf einer Schallplatte vorspielt, weitere natürliche Klänge auf klassische musikalische Werke, wie beispielsweise Igor Strawinskys »Psalmensinfonie« auf Radiostimmen, auf Samba oder auf regionale Folklore aus dem brasilianischen Nordosten. Diese Montage unterschiedlicher akustischer und visueller Fragmente, von musikalischen Stücken oder auch von Bildern wie Gemälden, Zeitschriften und Fotografien, erzeugt eine offene Anordnung, in der sich keine erkennbare ideologische oder politische Botschaft ausmachen lässt. Aus ästhetischer Sicht ist diese Zusammenführung unterschiedlichen Materials im Film keine Neuheit, aber als Gesamtbild einer brasilianischen, gegensätzlichen Vielfalt erzeugt sie einen gewissen kulturellen Rausch, eine ästhetische Trance, von welcher die Hausbewohner in einigen Szenen auch tanzend und mit treibender Musik mitgerissen werden. Doch über eine rein filmische Ästhetik hinaus scheint Jabors wildes Tableau noch von andersartigen Kräften beeinflusst, welche die Bilder affizieren. Es führt sicherlich zu weit, den Montageeffekt in TUDO BEM mit der Erfahrung zu beschreiben, die Raymond Williams bezüglich des amerikanischen Fernsehens mit dem Begriff des *flow* konzeptualisiert hat,⁷³ doch möchte ich behaupten, dass die irritierenden Diskontinuitäten, die narrativen Blöcke, die Klänge und Bilder unterschiedlicher Ordnungen, die fragmentarischen Rhythmus- und Bewegungswechsel des Films zu dieser televisiven Seherfahrung Ähnlichkeiten aufweisen. In vielen Szenen hat man den Eindruck, dass man in einem Zapping durch unterschiedliche Schichten, Themen und Programme der brasilianischen Gesellschaft geführt wird.

70 Vgl. Robert Stam: *Tropical Multiculturalism – A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Durham/London: Duke University Press 1997, S. 319.

71 Auf die Gattung der Komödie und ihre komischen Strategien der Degradation gesellschaftlicher Werte durch das Lachen werde ich an dieser Stelle nicht eingehen. Siehe hierzu: Alfred Stern: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: R. Oldenbourg 1980. Siehe hierzu auch meine Analyse von QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMĀ (BRA 2015, R: Anna Muylaert).

72 Vgl. G. Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, S. 427.

73 Zu Raymond Williams und der Definition des *flow* siehe Lorenz Engell: *Fernsehtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2012, S. 176ff.

Der Film verweist dabei zu Beginn in einem kurzen Prolog selbst auf diese ungewöhnliche Verbindung unterschiedlicher visueller und medialer Referenzen. Zunächst sind unbewegte Ausschnitte von Bildern des Malers Max Ernst zu sehen, die dem Surrealismus zugeordnet werden können: »Das Auge der Stille« (1943/1944) und »Die Nymphe Echo« (1936). Daraufhin wird der Titel des Films eingeblendet, wobei der rote Buchstabe M von *Bem* in der Animation tropft als würde er bluten – ein Hinweis auf die gewalttätige und tödliche Seite der Baustelle.⁷⁴ Dann ist Juarez zu sehen wie er in der Dunkelheit allein und nah vor einem Fernseher sitzt, auf dem ein mehrfarbig gestreiftes Testbild flimmert. Er schlägt seine Hände über dem Kopf zusammen; es folgen schwarz-weiße Filmaufnahmen, die glückliche Impressionen von einer oder mehreren – das ist nicht genau zu erkennen – kinderreichen und bessergestellten Familien zeigen; begleitet werden all diese Bilder, die Gemälde, das Fernsehen und die historisch wirkenden Filmaufnahmen von einem Gesang, bei dem es sich offensichtlich um indigene Stimmen handelt. Dieser Einführung nimmt bereits die folgende, vielseitige Vermischung unterschiedlicher kultureller Referenzen des Films vorweg und macht dabei zugleich mit dem Fernsehen auf eine bestimmte mediale Epoche und künstlerische Rahmung dieses Apartmentfilms aufmerksam, die ihn narrativ wie ästhetisch durchzieht. So sind beispielsweise viele Kleidungsstücke der Mittelschichtsfamilie oder auch die Zimmerwände in monotonen Farben gehalten, die denen des anfänglichen Testbildes ähneln, welche die Wohnung als Raum eines bestimmten Mediums markieren und auf die Herkunft der Telenovela hinweisen.⁷⁵ Am Ende, wenn die Bauarbeiter aus der Wohnung vertrieben wurden und die Familie nach vollendeter Neugestaltung einen feierlichen Empfang gibt, ist auch der amerikanische Unternehmer Bill Thompson anwesend. Dieser erklärt der versammelten, gutgekleideten Gemeinschaft, dass nun Satelliten die Erde umkreisen und diese zu einem »global village« werde,⁷⁶ wobei sich die moderne Welt verkleinere, da die Menschheit auf universal-internationale Weise miteinander kommuniziere – was letztlich auch für den internationalen Fußball vorteilhaft sei, denn: wenn Pelé für seinen Club ›New York Cosmos‹ den Ball abschießt, dann fallen an der Copacabana die Tore. Mit der Rede des Unternehmers wird prophezeit, dass dank moderner Kommunikationstechnik bald alle Dämme brechen und die ganze Welt nach Brasilien und in die Wohnungen der Mittelschicht kommen wird. Dieser mediale Einbruch, respektive des Fernsehens und seiner Bilder, wird an einer Stelle auch ästhetisch inszeniert – und man könnte behaupten, dass es das Fernsehen ist, das erst die Modernisierung der Wohnung notwendig macht und für die gesellschaftliche Invasion verantwortlich ist: in einer Szene sitzt der Hausherr Juarez erschüttert vor dem Fernsehapparat und schaut die blau-flackernden Bilder einer Reportage, in welcher ei-

74 Kurz vor Ende des Films wird ein Arbeiter von einem anderen erschlagen, was jedoch keine weiteren Folgen für die Handlung hat.

75 Zur Einführung in die brasilianische Telenovela siehe Marta Maria Klagsbrunn: *Brasiliens Fernsehserien. Telenovela, die allabendliche Faszination*, Mettingen: Institut für Brasilienkunde und Brasilienkundeverlag 1987.

76 Wobei hier McLuhans Idee eines globalen Dorfs aufgerufen wird, siehe Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf: Econ Verlag 1968.

ne aufgeregte Off-Stimme berichtet, dass riesige Wassermengen das Land überfluten.⁷⁷ Direkt nach den Fernsehbildern wird mit einem harten Schnitt und einem folgenden langsamen Zoom eine Wand der Wohnung gezeigt, auf der sich anscheinend aufgrund eines Wasserschadens ein dunkler Stockfleck und Risse im Putz gebildet haben. Durch diese Montage wirkt es als hätte die gewaltige Flut im Fernsehen etwas mit dem Verfall und folglich der Umgestaltung der Wohnung zu tun.

Im Anschluss an die euphorische Erwähnung des Films durch Glauber Rocha würde ich meinen, dass es weniger eine surreale oder psychoanalytische Ästhetik ist, die Jabor's Film so modern macht, sondern seine medienästhetische Neuartigkeit, mit der all seine Elemente vereint werden. Mit *TUDO BEM* bricht nicht nur, wenn man so möchte, das Unbewusste der brasilianischen Kultur in das Apartment der Mittelschicht ein, sondern es wird auch der Einfluss televisiver Formen im Film sichtbar. Mit diesen kommt nicht nur potenziell die ganze Welt in ihrer künstlerischen und musikalischen Vielfalt in die privaten Wände, sondern auch ein ästhetisches Außen, das die Räume der filmischen Apartments sowie die Fluchtpunkte in der Abgeschlossenheit und Enge neu konfiguriert.⁷⁸

5.3.3 Die Essenz der Postmoderne: EU TE AMO/PENTHOUSE DER LEIDENSHAFT (1981, Arnaldo Jabor)

In meiner Geschichte der Bilder der Enge ging es mir zunächst darum, Verbindungen zwischen den poetischen, experimentellen Engen von Mário Peixoto und Glauber Rocha zu den sozialen Engen in *NOITE VAZIA* und *TUDO BEM* zu beschreiben. Während die ersten Arbeiten ihre Figuren in formal abgeschlossenen Räumen beheimaten, in denen das menschliche Sein durch die Bilder des Meeres limitiert wird – aber in denen durch diese auch die Aussicht auf etwas anderes versprochen wird, das sich im Film selbst nicht darstellen lässt –, so verlagert sich die existenzielle Begrenztheit zur Zeit der Diktatur in die modernen Apartments der Mittelschicht, in denen die Protagonisten neuartige Wirklichkeiten bewohnen, die mit einem globalen filmästhetischen Inventar und mit Bildern anderer Medien ausgestattet sind. *TUDO BEM* ist dabei ein wichtiger Film, da er die Invasion der sozialen Gegensätze nicht als einen politischen oder ideologischen, sondern auch als einen ästhetischen Einbruch reflektiert.

-
- 77 Hierbei handelt es sich offensichtlich um Bilder der sogenannten *Pororoca* (großer Lärm), eine Gezeitenwelle, die bei Voll- und Neumond große Wassermengen aus dem Atlantischen Ozean in den Amazonas drückt. Zugleich kann diese Flut der flimmernden Fernsehbilder auch als das Eintreten des revolutionären, filmischen *Sertão*-Meer-Mythos gedeutet werden, demnach sich das trockene Hinterland in ein Meer verwandeln wird, und umgekehrt. Siehe hierzu die Analyse von Peixotos *LIMITE* und Rochas *PÁTIO*.
- 78 Zumindest kurz möchte ich erwähnen, dass Glauber Rocha 1979/80 im Programm *ABERTURA* (TV Tupi, Rio de Janeiro) selbst mit einem eigenen Fernsehformat experimentierte, in dem er entgegen der für das Kino postulierten, surrealen Ästhetik des Traumes: in Monologen und Interviews sehr klare politische Botschaften vermittelte. Siehe hierzu *Regina Mota: A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*, Belo Horizonte: Editora UFMG 2001; sowie Oliver Fahle: »Televisionalidade segundo Glauber«, in: P. W. Schulze/P. B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina* (= Biblioteca Luso-Brasileira Bd. 26 – Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin), S. 137-148.

Daneben gibt es während der Diktatur noch andere Apartmentfilme, die auf melancholische und weniger medienreflexive Weise gesellschaftliche Atmosphären ihrer Zeit zu fassen versuchen. Erwähnen möchte ich hier kurz *NUNCA FOMOS TÃO FELIZES/HAPPIER THAN EVER* (BRA 1984, R: Murilo Salles), auch wenn dieser nicht ausschließlich in einer Wohnung spielt, der im letzten Jahr der Militärdiktatur entstand und von der Leere erzählt, die das autoritäre Regime wie auch seine militanten Gegner einer neuen Generation hinterließen. Als spezielles Coming-of-Age-Drama eines einsamen Jugendlichen in Zeiten der Diktatur kann der Film zugleich als Porträt einer allgemeinen gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit gesehen werden. Ein Vater holt seinen heranwachsenden Sohn Gabriel, mit dem er kaum Kontakt hatte, da er einige Jahre im Gefängnis saß, aus einem religiösen Internat im Landesinneren ab, um ihn nach Rio de Janeiro zu bringen. Dort quartiert er ihn direkt an der Copacabana in ein leerstehendes, nahezu unmöbliertes Apartment mit Meerblick ein. Der Junge weiß nicht viel über seinen Vater und dessen aktuelles Leben, aber er erfährt, dass er sich auf der Flucht vor der Militärpolizei befindet und stets gewisse Sicherheitsvorkehrungen treffen muss. Gabriel soll in der leeren Wohnung auf seinen Vater warten und bekommt dafür ausreichend Geld.⁷⁹ Dieses gibt er nicht nur für Lebensmittel, sondern beispielsweise für eine E-Gitarre und großzügig für Prostituierte aus, um sich die Langeweile nicht nur mit Fernsehen oder Spaziergängen am Meer zu vertreiben.

Für die weitere Entwicklung der Bilder der Enge erscheinen jedoch andere Filme interessanter, welche wie im Falle von *TUDO BEM* die Abgeschlossenheit der Wohnungen und die soziale Enge im Kontext filmischer und medialer Veränderungen reflektieren. Und es ist Arnaldo Jabor selbst, der in seinem darauffolgenden Film *EU TE AMO/I LOVE YOU* (BRA 1981) den brasilianischen Apartmentfilm nochmals modernisiert. Dabei verfolgt er gewissermaßen eine gegensätzliche Strategie, wenn er diesmal die soziale Verschiedenartigkeit und die kulturellen Kontraste der brasilianischen Kultur außerhalb des Apartments lässt und stattdessen einen neuartigen, postmodernen Innenraum schafft, in dem sich andere Formen und Formate begegnen.

EU TE AMO erzählt von der Begegnung zwischen dem bankroten Industriellen Paulo, der von seiner Frau verlassen wurde, und Maria, die sich am Ende ihrer Beziehung mit einem Piloten befindet. Beide treffen zufällig in den Straßen Rio de Janeiros aufeinander, wobei Paulo Maria betrunken und ungalant anpöbelt und sie ihm dennoch in sein luxuriöses Penthouse-Apartment folgt. Maria gibt sich als die Edelprostituierte Mônica aus, Paulo gibt vor, ein erfolgreicher Geschäftsmann zu sein, sodass sie aufgrund ihrer Lügen zunächst ein kühles ökonomisches Verhältnis eingehen. Sie tun dies anfangs, um ihre alten Liebschaften zu vergessen, entwickeln jedoch nach und nach eine ehrlichere Zuneigung zueinander. Beide öffnen sich dem anderen und beginnen einen recht theatralen, künstlerischen wie körperlichen Dialog über ihr Begehr und ihre Vorstellungen von Liebe unter den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen, bei dem sie oftmals nackt zu sehen sind und beständig miteinander schlafen. Bis auf ein paar

79 Dieses Motiv des Wartens der Kinder auf ihre Eltern wurde 2006 auch von Cao Hamburger in seinem Diktaturdrama *O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS/THE YEAR MY PARENTS WENT ON VACATION* aufgenommen, in dem der Junge Mauro im Jahre 1970 in São Paulo auf die Rückkehr seiner Eltern hofft, die im politischen Widerstand untertauchen müssen.

Szenen, in denen Paulo mit vergangenen Liebschaften schläft oder Maria mit ihrem Piloten diskutiert, ereignet sich der gesamte Film in diesem sonderbaren Apartment, durch dessen große Scheiben die urbane Küstenlandschaft von Rio de Janeiro bei Tag und Nacht zu einem beeindruckenden Hintergrund wird.

Das Apartment und seine Einrichtungsgegenstände bieten eine mysteriöse Bühne für die Inszenierung dieser Intimität, welche durch unterschiedliche Requisiten und Medien geformt wird. Die Komponenten dieses Szenariums sind vielfältig: in einer Ecke hängen mehrere Röhrenbildschirme übereinander, über die einige Male Videoaufnahmen zu sehen sind, welche die Körper der Protagonisten vergrößern und fragmentieren; neben modernen Möbeln befinden sich Videokameras und vielerlei elektronische Apparate im Raum, wie beispielsweise Tonaufnahmegeräte; Neonbeleuchtungen treffen auf silberne Kerzenständer; Schaufensterpuppen begegnen renaissancestischen und neoklassischen Skulpturen sowie den aufgestapelten Schachteln mit anatomischen Büstenhaltern von Paulos gescheitertem Unternehmen. Neben den großen Fenstern reflektiert und verlängert im Korridor ein Spiegel den Raum und das grün-blaue Neonlicht, wodurch der Blick des Zuschauers verwirrt wird und der Eindruck eines kleinen Labyrinths, oder besser, eines Kaleidoskops entsteht, das die teils wirren Gespräche visuell unterstützt.

In seiner Arbeit über die Repräsentation der Liebe in *EU TE AMO* bezeichnet Pedro Augusto Fontoura Argenti diese Wohnung aufgrund der Kombination unterschiedlicher Objekte und Materialien, von modernen Technologien mit klassischen Figuren, die ein strukturloses, asymmetrisches Formspiel hervorbringen, als postmodern.⁸⁰ Auch die Beziehung der beiden Protagonisten kann ihm zufolge als eine postmoderne Liebe verstanden werden, die sich beispielsweise durch ein von Konsum bestimmtes Machtspiel, durch eine Fetischisierung der Körper mittels unterschiedlicher Medien, wie Videokameras oder Bildschirme, oder durch eine Produkt-Werdung der Liebe auszeichnet.⁸¹ Die Bedeutung dieses finalen Produktcharakters der Beziehung ist ein sehr abstrakter Höhepunkt des Films, wenn Maria und Paulo plötzlich im Liebesakt vom Apartment in eine durch buntes, flackerndes Neonlicht beleuchtete Wüste gelangen, die zum Ort einer seltsamen Seifenwerbung wird, die Paulo aus dem Off kommentiert:

»Was ist Liebe? Was ist Begierde? Die Liebe, die Romeo und Julia, Abaelard und Heloisa, Ödipus und seine Mutter vereinte. Mit den seltensten Extrakten haben wir die Seife *Eu Te Amo* geschaffen, in den Aromen Jasmin, *rêve d'amour* und *american alpine*. *Eu Te Amo*, der Romeo unter den Seifen. Jetzt in neuer Verpackung.«⁸²

In ihrer finalen Vereinigung werden Maria und Paulo, beziehungsweise die Essenzen ihrer Liebe in unterschiedlichen Aromarichtungen, selbst zu einem käuflichen Objekt

80 Vgl. Pedro Augusto Fontoura Argenti: »*Eu te amo*. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, Bachelorarbeit an der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 2010, <http://goo.gl/kaXPbv>, S. 56.

81 Vgl. ebd., S. 65ff.

82 Übersetzung M. S.: »O que é o amor? O que é o desejo? O amor que uniu Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa, Édipo e sua mãe. E foi com as mais raras essências que fizemos o sabonete *Eu Te Amo*, nas essências jasmim, *rêve d'amour* e *american alpine*. *Eu Te Amo*, o Romeu dos sabonetes. Agora em nova embalagem.«

der Begierde – wobei man in der formalen Überhöhung auch von einer Anti-Werbung sprechen könnte.⁸³ Aber auch an anderen Stellen werden sie und ihre Körper als Formen und Träger künstlerischer, medialer, televisiver, videografischer und filmischer Umstände reflektiert: beispielsweise, wenn sich die beiden mit Farben bedecken und eng umschlungen mit ihren Körpern eine Wohnungswand bemalen; wenn Paulo zu Beginn wie ein Nachrichtensprecher in die Kamera spricht; wenn sich Maria am Ende mit einem Blick in die Kamera direkt an die Zuschauer wendet und sich bei diesen für die Möglichkeit bedankt, ihre Kunst und ihr schauspielerisches Können in einem Film zeigen zu dürfen; in den abstrakten Liebesakten, die sich zwischen den Körpern und ihren Bildern auf den Schirmen der Installation aus Fernsehern abspielen; oder in der finalen Szene des Films, in der Maria und Paulo in Abendkleid und Frack wie in einer Hollywood-Musical-Romanze singend durch eine nächtliche Fußgängerzone mit beleuchteten Schaufenstern tanzen.⁸⁴

Fontoura Argenti betont, dass diese Bilder, mit denen Jabor das über Bildschirme und elektronische Geräte vermittelte Verlangen und Begehren inszeniert, visionär ist, da es die virtuelle Sexualität der Netzwerkkommunikation des Internets voraus sieht, durch welche der Liebe als beständig neu konstruiertes Glücksversprechen eine wichtige Rolle zukommt.⁸⁵ Zugleich sei seine postmoderne Gestaltung innovativ und bei spielslos, da er nicht die Liebe als menschliche Erfahrung neu erfindet, sondern sie für ein neues Brasilien neuzeitlich verpackt. In dieser frischen Umhüllung wird die befreite, vielseitig künstlerische Liebe zwischen Maria und Paulo, die sich zwischen Prostituierter und Kunde, Konkubine und Liebhaber, Ehefrau und Ehemann, keiner klaren Identität zuschreiben lassen, zu einem Sinnbild für die politische und soziale Situation am Ende der Diktatur und in Zeiten der Öffnung nationaler wie identitärer Grenzen.

»Die Abwesenheit jeglicher voreingenommenen Identität ist es, die alle Grenzen für die Errichtung einer Liebe öffnet, deren erwirtschaftetes und proportioniertes Vergnügen das einzige wirkliche Kapital ist; im konkreten Fall, das aus den sexuellen Beziehungen. Die postmoderne Liebe ist daher ein Mittel, um der Geißel des Lebens durch die Regeln eines Spiels von Unsicherheiten und Spekulation zu widerstehen.«⁸⁶

-
- 83 Dieser Höhepunkt wirkt wie eine Mischung aus der Werbesprache in Jean-Luc Godards *PIERROT LE FOU/ELF UHR NACHTS* (FRA/ITA 1965) und der erotischen Wüstenszene in Michelangelo Antonionis *ZABRISKIE POINT* (USA 1970).
- 84 Die Schauspieler Sônia Braga und Paulo César Peréio, aber auch die ehemalige ›Miss Brasilien‹ Vera Fischer und die kurz auftauchende Regina Casé waren zu dieser Zeit bereits berühmte Gesichter. Peréio spielte in Filmen Glauber Rochas, zusammen mit Casé war er auch in *TUDO BEM* zu sehen. Durch die medial bekannten Personen wird der Charakter des Films als postmodernes Erzeugnis wesentlich getragen, wobei sie sich durch ihre Nacktheit – dazu gleich mehr – auch kulturpolitisch positionieren.
- 85 Vgl. P. A. Fontoura Argenti: »Eu te amo. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, S. 87.
- 86 Ebd., S. 84. Übersetzung M. S.: »A ausência de quaisquer pressuposições identitárias é que abre todas as fronteiras para a instituição de um amor cujo prazer obtido e proporcionado é o capital único e verdadeiro; no caso específico, aquele proveniente das relações sexuais. O amor pós-moderno, portanto, é um meio de resistir ao flagelo da vida através das regras de um jogo de incertezas e especulações.«

Aufgrund dieses sich von jeder Moral befreienen Gestus und mit all seiner Nacktheit lässt sich Jabor's Film der *Pornochanchada* zuordnen, einem spezifisch brasilianischen Genre, das sich in den 1970er-Jahren entwickelte. In seiner Definition werden die komischen, burlesken, populären Filme der *Chanchada* der 1940/50er-Jahre mit dem Pornofilm verknüpft, auch wenn es sich nicht um explizit pornografische, sondern vielmehr erotische Filme handelt. Ursprünglich entstand die *Pornochanchada* durch eine Gruppe von Filmemachern, die sich nach der inoffiziellen Region *Boca do Lixo* im Stadtzentrum São Paulos benannte und die sich mit einem marginalen, kostengünstigen, provokanten Kino vor allem auch vom politischen *Cinema Novo* abgrenzen wollte.⁸⁷ In der Südregion Rio de Janeiros erfuhr dieses Genre bereits durch Neville de Almeida und A DAMA DO LOTAÇÃO/DIE DAME IM BUS (BRA 1978) eine Transformation, durch welche die populäre Erotik in das Milieu der Mittelschicht und an die sonnige Küste verlagert wurde. In diesem ersten Film, der gewissermaßen das Subgenre der Luxus-*Pornochanchada* begründete und diese Gattung aus der Marginalität holte,⁸⁸ ist bereits Sônia Braga zu sehen, die sich als leidenschaftslose, verheiratete Frau mit sexuellen Abenteuern in der Öffentlichkeit selbst beweisen möchte, dass sie nicht frigide ist. Bereits in diesem Film ist jedoch die emanzipatorische Heldinnenreise, die im Nahverkehr ihre unterdrückte Sexualität erforscht, weniger pornografisch als erotisch provokant. Wie im Falle von EU TE AMO handelt es sich weniger um einen Sexfilm als um einen Film über Sexualität und Liebe, der die Nacktheit aus der filmischen Marginalität befreit und sich gegen die Diktatur, gegen ihre kulturelle Zensur und ihre impotente Moral stellt. In EU TE AMO wird dieser kulturpolitische, ästhetische Widerstand zu einer Reflexion über die Möglichkeiten von Intimität und Liebe in Zeiten einer ästhetischen Pluralisierung, aber auch einer neuen filmischen Abgeschlossenheit.

In seiner Analyse des Films DIVA (FRA 1981, R: Jean-Jacques Beineix) beschreibt Oliver Fahle, wie im postmodernen Film durch die Emanzipation der visuellen Aufmachung, von heterogenen Dingen und des Designs, die zu den eigentlichen Protagonisten werden, zum einen entsemantisierte Oberflächen in den Vordergrund rücken, zum anderen die Bilder einen neuartigen, immanenten Status erhalten.⁸⁹ Durch diesen kommt es zu einer neuen Konfiguration des visuellen Raums, in dem die Bilder, Geschichten, Motive, Texte immer schon Teile des filmischen Universums sind, und nicht einer Wirklichkeit, die irgendwo im Außerhalb liegt. Aufgrund eines solchen filmischen Binnensinns lässt sich DIVA als ein Meta-Film begreifen.⁹⁰

Das Apartment in EU TE AMO lässt sich demnach ebenfalls als ein postmoderner, selbstreferentieller, filmischer Binnenraum bezeichnen, in dem aus einem Fundus an vorhandenen, mediatisierten Formen, Stilen oder Verhaltensweisen geschöpft wird.

⁸⁷ Zur Einführung in die *Pornochanchada* siehe Nuno César Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP 2006, S. 139ff. Siehe hierzu auch meine Ausführungen in der Analyse von O CHEIRO DO RALO.

⁸⁸ Vgl. P. A. Fontoura Argenti: »Eu te amo«. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, S. 18.

⁸⁹ Vgl. Oliver Fahle: »5. Vorlesung: Postmoderne und Diva (Jean-Jacques Beineix, F 1980)«, Der Film der Zweiten Moderne, Vorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Sommersemester 2005, <http://goo.gl/ryv2s7>

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 32ff.

Dabei geht es nicht mehr darum, die Handlungen im Inneren auf eine gesellschaftliche Realität Brasiliens im Außen zu beziehen. In dieser mit verschiedenartigen Dingen angefüllten Wirklichkeit des Films beziehen sich Bilder einer weiteren Medienkultur immer schon auf andere Bilder, auf das Fernsehen, Video, Malerei oder Skulpturen. Paulos Wohnung ist in ihrer Abgeschlossenheit jedoch ein besonderer filmischer Binnenraum, da Maria und Paulo zum einen architektonische, zugleich aber filmästhetische Grenzen bewohnen. Wenn nach Fahle im postmodernen Film ein Außen der filmischen Wirklichkeit verloren geht, so ist es interessant, dass letztlich im Höhepunkt dieser Liebesgeschichte die Protagonisten im finalen Sexualakt das Apartment verlassen und sich in einer Neonwüste räkeln. Auch dieser Ortswechsel, der zugleich mit der Werbestimme ein Formatwechsel ist, kann als Selbstreferenzialität filmischer Bilder gedeutet werden. Im Kontext der Bilder der Enge spielt es allerdings eine entscheidende Rolle, dass sich in der Zusitzung des Formenspiels letztlich ein eigenartiger Ausweg aus dem Apartment ergibt, der diesen sonderbaren Binnenraum wandelt und der schließlich dazu führt, dass Maria und Paulo als Filmfiguren durch die Straßen tanzen. Während in den bisher besprochenen Bildern der Enge den filmischen Wirklichkeiten Grenzen gesetzt waren – durch das Meer oder durch die Wände der Wohnungen –, so wird in EU TE AMO der postmoderne Binnenraum als einer sichtbar, in dem die Protagonisten nach einer Verdichtung heterogener Formen über formale Auswege das Apartment verlassen können. In einer historischen Situation, in der Brasilien eine Öffnung der nationalen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Grenzen erwartete, ermöglicht der postmoderne filmische Binnenraum seinen Figuren zugleich einen neuartigen medialen Lebensraum jenseits der bisherigen ästhetischen Limitationen.

Während bereits in den zuvor erwähnten Werken ein filmisches Bewusstsein für die Konstruktion der Enge aus schon vorhandenen Bildern, Referenzen, Formen und Stilen beschrieben werden konnte und die Figuren sich immer auch durch filmische – und nicht etwa durch natürliche, unvermittelte, reale – Räume bewegten, so erlangen die Bilder der Enge im postmodernen Apartmentfilm eine neue Qualität. Die selbstreferentielle Gestaltung des Binnenraums in EU TE AMO hat den Charakter eines Meta-Films, das heißt, er erschafft eine eigene Wirklichkeit, zu der es keine äußere Wirklichkeit mehr gibt, in welcher neben den Figuren die Dinge, das Dekor, die Oberflächen zu gleichwertigen Protagonisten werden. Das, was man in diesem Film noch als spezifisch brasilianisch bezeichnen könnte, ist nun verdichtet mit einem globalen, medialen, ästhetischen Referenzkosmos, in dem nicht mehr schlicht ausgewählte Vorbilder separiert und formale Merkmale einfach einer Vorliebe des Regisseurs zugeschrieben werden können.⁹¹ Wichtig ist jedoch, dass dabei mediale Übergänge sichtbar werden, in denen beispielsweise die Liebesbeziehung zwischen Maria und Paulo als eine multimedial vermittelte wahrnehmbar wird und sich das Begehren der Figuren über verschiedenartige Formen erstreckt. In ihrem affektiven Verhältnis erlangen die Protagonisten mediale Fähigkeiten, die es ihnen vielleicht nicht erlaubt dem Bilderkosmos zu entfliehen, aber zumindest der Begrenztheit des Apartments, um in einer Art körperlicher wie ästhetischer Synthese einen abstrakten, »essentiellen« Zustand zu erreichen.

91 Wie z.B. der deutsche Expressionismus bei Peixoto, Eisenstein bei Rocha oder Antonioni bei Khouri.

Diese formale Perspektive, die in einer Art ästhetischen Transgression aus der Enge des Apartments führt, ist entscheidend, denn sie bietet einen neuartigen Fluchtpunkt. Die Protagonisten bewohnen nicht nur einen abgeschlossenen Raum, ein Apartment, sondern im begrenzten Innen- und filmischen Binnenraum eröffnet sich durch die affektive, mediale Konstellation eine neue Wahrnehmung und Wirklichkeit.

5.3.4 Andere Engen

Die Geschichte der brasilianischen Bilder der Enge müsste anhand weiterer Werke und Betrachtungen vervollständigt werden. Neben den in diesem Buch ausgewählten gibt es andere Filme, die in einer detaillierteren Historiografie sicherlich noch eine ausführlichere Beschreibung verdient hätten.

Direkt im Anschluss wäre da erneut Jabor zu nennen, der mit *EU SEI QUE VOU TE AMAR/LOVE ME FOREVER OR NEVER* (BRA 1986) eine Art Fortsetzung von *EU TE AMO* drehte, in der sich wieder ein von der Welt abgeschiedenes Paar in einem Apartment und in einer expressiven *talking cure* mit sich selbst auseinandersetzen muss; wobei er jedoch leider nicht an die eigene ästhetische Innovation seiner Apartmentreihe anschließen konnte.

Der Einbruch und der Einfluss von Ästhetiken und Produktionsweisen verschiedener Medien wird auch in anderen Filmen thematisiert. In den 1990er-Jahren sind es beispielsweise *UM CÉU DE ESTRELAS/A STARRY SKY* (BRA 1996, Tata Amaral) und *COMO NASCEM OS ANJOS/HOW ANGELS ARE BORN* (BRA 1996, R: Murilo Salles), in denen die Berichterstattung des Fernsehens zum einen private Auseinandersetzungen, zum anderen einen sozialen Konflikt belagert und dramatisiert. In beiden Fällen wird jedoch kenntlich gemacht, wann es sich um Bilder des Films und wann um die des Fernsehens handelt, sodass sich die Einschlusssituationen inszenatorisch und ästhetisch relativ überschaubar gestalten. Einige weitere Filme wie *CÃO SEM DONO/STRAY DOG* (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Ciasca) oder *NOME PRÓPRIO/CAMILA JAM* (BRA 2007, R: Murilo Salles) erzählen von urbaner Vereinsamung in den eigenen Wänden und von komplizierten Beziehungsgeschichten; letzterer versucht dabei Bilder für die Auswirkungen der digitalen Sphäre auf das Sexualverhalten einer experimentierfreudigen Bloggerin zu finden und holt das flüchtige Begehrten und den eigenen Internetvoyeurismus nicht nur in den privaten, sondern auch in den filmischen Raum. Andere Filme halten sich von der Thematisierung neuer Medien, von modernen oder modernistischen Stilen fern und schaffen vielmehr im Anschluss an ein experimentelleres, poetisches Kino Apartmentfilme, in denen sich eigentlich theatrale, performative, diskursive, affektive Choreografien entwickeln. Hier sticht *FILME DE AMOR/A LOVE MOVIE* (BRA 2003) von Júlio Bressane hervor, in dem sich in einer sinnbildlichen Ménage-à-trois zwei Frauen und ein Mann – die entsprechend des variierten Mythos der drei Musen Liebe, Schönheit und Lust repräsentieren sollen – in einer kleinen städtischen Wohnung treffen, um ausschweifend zu reden, zu trinken und sich in eigenwillig traumhaften Bildern zu begehren; wobei am Ende nicht klar ist, ob sich der gesamte Film nicht nur in einer flüchtigen Begegnung als sonderbare, kollektive Vorstellung in den Köpfen der Protagonisten ereignet hat. Um größere, aber ebenfalls poetische Gemeinschaften geht es in *MALDITA COINCIDÊNCIA/VERDAMMTER ZUFALL* (BRA 1979, R: Sergio Bianchi) und *OS RESIDENTES/THE*

RESIDENTS (BRA 2010, R: Tiago Mata Machado), die eigenartige Formen von künstlerischen Kommunen zeigen. All diese Werke, die in der Tradition von LA CHINOISE/DIE CHINESIN (FRA 1967, R: Jean-Luc Godard) weniger von einer kontinuierlichen Handlung vorangetrieben werden, sondern eher experimentell durch ästhetische Fragmente und thesenhafte Dialoge, zeichnen sich durch heterotopische Räume aus,⁹² da sie in urbanen, brüchigen brasilianischen Architekturen von künstlerischen, sozialen und poetischen Zwischenzonen erzählen.

Aufgrund des speziellen Fokus auf ganz bestimmte Architekturen der Bilder der Enge fallen auch weitere Filmformen, einzelne Regisseure und Gattungen konzeptuell aus dem Rahmen. Ich werde nicht über Filme sprechen, deren Handlungen sich allein in institutionell begrenzten Orten und in Überwachungsdispositiven wie Gefängnissen oder Psychiatrien ereignen. Hier gibt es sowohl im Spiel- wie im Dokumentarfilm einige bekannte Werke, wie beispielsweise BICHO DE SETE CABEÇAS/BRAINSTORM (BRA 2000, R: Laís Bodanzky), CARANDIRU (BRA 2003, R: Héctor Babenco) oder O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO/PRISONER OF THE IRON BARS (BRA 2003, R: Paulo Sacramento). Zugleich werde ich auch nicht weiter auf Verengungen im Sinne sozialer Ausweglosigkeiten eingehen, wie sie beispielsweise im Dokumentarfilm ÔNIBUS 174/BUS 174 – GEISELDRAMA IN RIO (BRA 2002, R: José Padilha/Felipe Lacerda) auftreten, wenn in der Nacherzählung sozialer und politischer Umstände alle narrativen Linien auf die verfahrene Situation des Straßenjungens Sandro Barbosa do Nascimento in einem von ihm entführten Bus zulaufen.⁹³ Da sich die Bilder der Enge vor allem in anderen sozialen Schichten ausbilden, so meine Behauptung, werde ich ebenfalls nicht näher auf den Favela-Film eingehen, auch wenn sich in Bildern dieser besonderen brasilianischen Armentviertel punktuell Ästhetiken verorten lassen, die als dicht bezeichnet werden können.⁹⁴

In der Konzentration auf fiktionale Handlungen – wobei O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG von Beto Brant mit seiner dokumentarischen Ästhetik diese Eingrenzung auf experimentelle Weise aufbricht und reflektiert – möchte ich jedoch zumindest kurz einen Regisseur aufrufen, der in einigen seiner Dokumentarfilme wie kein anderer Innenräume verschiedener Wohnlagen der brasilianischen Gesellschaft erfasst hat. So hat Eduardo Coutinho in SANTO FORTE/THE MIGHTY SPIRIT (BRA 1999) und BABILONIA 2000

92 Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

93 In seinen Ausmaßen als markantes Medienspektakel, begleitet von einem Versagen der Polizei und der Presse, ist diese Entführung eines Busses der Linie 174, die sich am 12. Juni 2000 im Zentrum von Rio de Janeiro ereignete, mit der Geiselnahme von Gladbeck im August 1988 vergleichbar.

94 Siehe hierzu die bereits erwähnten Raumkonzepte einer »Ästhetik der Dichte«, die Oliver Fahle anhand von CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD (BRA 2002, Fernando Meirelles/Kátia Lund) entwickelt hat: Oliver Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.): *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, Bielefeld: transcript 2007, S. 225–238. Vgl. dazu auch die Analyse dieses Films in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, hier: S. 79. Zum Favela-Film siehe ebd., S. 64ff. Auch TROPA DE ELITE/ELITE SQUAD (BRA 2007, R: José Padilha) ist hier erwähnenswert, der soziale und politische Verstrickungen des Drogenhandels in Rio de Janeiro thematisiert.

(BRA 1999) in flüchtigen Begegnungen und spontanen Interviews Einblicke in das Leben von Favela-Bewohnern festgehalten oder in EDIFÍCIO MASTER (BRA 2002) persönliche Geschichten von Vertretern der unteren Mittelschicht in einem Wohnkomplex des wohlhabenderen Stadtteils Copacabana in Rio de Janeiro.⁹⁵ Sowohl in der Favela als auch in der Südzone der Stadt werden im Hintergrund der emotionalen Porträts Räume sichtbar, die zweifellos wenig geräumig, klein und eng sind. Vor allem in den schmalen Apartments der Mittelschicht, in denen die Kamera aufgrund des Platzmangels nah an die Gesichter heranrücken muss, werden Ausschnitte der Wohnungen wie zugleich die Bilder durch ihre Kadrierungen zu intimen Zellen. Dabei liegt Coutinhos Fokus insbesondere auf den Erzählungen der interviewten Personen und nebenbei auf der Sichtbarmachung dieser Begegnung zwischen ihnen und ihm und seinem Filmteam, jedoch weniger auf einer Herausarbeitung der räumlichen Enge als ein ästhetisches Konzept oder eine filmische Frage.

Ähnlich verhält es sich auch mit Cao Guimarães, der in RUA DE MÃO DUPLA (BRA 2002), ein videokünstlerischer Dokumentarfilm, seine Protagonisten mit Handkameras ausstattet, damit diese ihren Aufenthalt in den Wohnungen fremder Menschen aufnehmen.⁹⁶ Auch hier haben wir es mit einem Apartmentfilm zu tun, der in seiner Inszenierung der visuellen Lebensbedingungen der Anderen als eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit brasilianischen Architekturen gesehen werden kann; wobei letztlich die Erfahrungsberichte der Protagonisten und das gesprochene Wort im Mittelpunkt stehen und weniger eine ästhetische Reflexion durch die Kameraarbeit oder die Montage.

Es ist verlockend, anhand der hier getätigten Zusammenstellung und Verknüpfung von Filmen verschiedener Genres und Epochen, vom avantgardistischen zum modernen bis zum postmodernen Film, den historischen Horizont selbst als eine Verengung wahrzunehmen. Ich möchte jedoch in diesem Versuch einer Perspektivierung die Verkettung von Gemeinsamkeiten nicht allzu zwingend systematisch oder geradlinig begreifen, sondern vielmehr die Heterogenität dieser Filme hervorheben, welche die Enge zu unterschiedlichen Zeiten und Bedingungen jeweils auf eigene Weise reflektieren. Mir ist bewusst, dass die Auswahl der in diesem historischen Abriss besprochenen Filme lückenhaft oder einseitig erscheinen könnte. Von Peixoto zu Rocha und Khouri habe ich fragmentarisch einen sehr spezifischen politischen Diskurs aufgerufen; aber auch durch die Apartmentfilme von Jabor mag diese Epochen umfassende Montage möglicherweise zu sehr wie eine Akzentuierung einzelner Autorenfilmer anmuten. Darüber hinaus ging es mir jedoch in den einzelnen Beispielen, von den Bildern des Meeres bis zu denen anderer Medien, letztlich vielmehr um eine spezifische Dialektik zwischen Innen und Außen, zwischen Innenräumen und anderen Zonen und Sphären, die sich in der formalen Geschlossenheit und durch die filmästhetische Verengung eröffnen.

Auf der einen Seite soll hier nicht der Eindruck entstehen, die Bilder der Enge wären eine Angelegenheit von wenigen Filmemachern; auf der anderen erscheint es mir jedoch wichtig zu betonen, dass es die persönliche Beschäftigung einzelner Regisseure

95 Zur Einführung in die Filme von Eduardo Coutinho siehe Consuelo Lins: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora 2004.

96 Für eine Beschreibung dieses amateurhaften künstlerischen Dispositivs siehe Consuelo Lins: »Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea«, <http://goo.gl/wNemHz>

mit brasilianischen räumlichen Verhältnissen und mit filmischen Architekturen unterschiedlicher Ausformungen ist, durch welche diese Bilder der Enge zu bestimmten Zeiten sichtbar werden. Heitor Dhalia, Fernando Meirelles, Beto Brant und Kleber Mendonça Filho sind gegenwärtige Persönlichkeiten des brasilianischen Kinos, die in der deutschen Filmwissenschaft bisher kaum bis gar nicht beachtet wurden. Daher ist es mir ein Anliegen, neben den ausführlichen Analysen ihrer Filme, diese auch kurz in den einzelnen Œuvres der Regisseure zu verorten. An mancher Stelle nehme ich daher Bezug auf Vorarbeiten, die mir für die Hervorhebung der individuellen Zugänge zur filmischen Enge aufschlussreich erscheinen. So beispielsweise im Falle von Meirelles, der in seinen Filmen eine globale Ästhetik urbaner Räume weiterentwickelt; oder bei Brant, der die räumliche Abgeschlossenheit als urbanes Phänomen, aber vor allem als ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Schauplätze, künstlerischer Dispositive und filmischer Zonen beleuchtet.

Die ausgewählten Filme zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie nicht nur national bekannt sind, sondern dass sie durch ihre Teilnahme an Filmfestivals, und beinahe alle auch durch Auszeichnungen, internationale Bekanntheit erlangen konnten, auch wenn einige berühmter sind als andere, wie *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und *O SOM AO REDOR*, die eine deutlich größere Reichweite hatten.

Ein weiteres Argument, weshalb ich mich gerade für diese und nicht für andere Filme entschieden habe, ist, dass sich nach meinen Sichtungen und ersten Beobachtungen insbesondere zwischen ihnen die Gemeinsamkeiten und Definitionen der Bilder der Enge herauskristallisierten, die ich im vorherigen Kapitel beschrieben habe.

In einer ausführlicheren Betrachtung der brasilianischen Filmgeschichte könnte man sicherlich noch genauer auf die Entwicklungslinien des Experimentalfilms von Peixoto bis zur experimentellen Videokunst der Gegenwart eingehen. Neben dem *Cinema Novo* wäre das *Cinema Marginal* mit einem Filmemacher wie Rogério Sganzerla auch eine gründlichere Untersuchung wert;⁹⁷ ebenso kurzzeitige Gruppierungen von Filmen, wie beispielsweise die postmodernen, urbanen ‚Nacht-Filme‘ der 1980er-Jahre aus São Paulo;⁹⁸ insgesamt kommen natürlich nicht nur die marginalen, sondern allgemein die Filme der Minderheiten zu kurz; nicht nur die Werke über und aus den Favelas, sondern auch beispielsweise die der indigenen Bevölkerung. Die natürliche Enge des Amazonas-Regenwaldes wäre möglicherweise ebenfalls ein Ansatz, aber es wäre ein anderer als der, den ich hier verfolge. Die sehr spezifische Kritik am studentischen Filmgeschehen diente mir nur als ein kurzer, passender Einstieg, obwohl universitäre wie unabhängige Filmemacher und Produktionskollektive in den letzten Jahren von der brasilianischen Filmwissenschaft detaillierter erfasst wurden und über die hiesige Festivallandschaft in vielen Städten Sichtbarkeit erlangen.⁹⁹ Im Bereich des hier ausgeklammerten Dokumentarfilms gibt es schließlich auch Filme, die sich mit den abgeschlossenen Wohnsiedlungen, mit Gated Communities oder mit den luxuriösen Apart-

97 Siehe hierzu die Analyse von *O CHEIRO DO RALO*.

98 Siehe hierzu Renato Luiz Pucci Jr.: *Cinema brasileiro pós-moderno. O neon-realismo*, Porto Alegre: Editora Sulina 2008.

99 Siehe hierzu z.B. Marcelo Ikeda/Dellani Lima (Hg.): *Cinema de Garagem. Panorama da produção brasileira independente do novo século*, Rio de Janeiro: WSET Multimídia 2012.

ments der Oberschicht beschäftigen, wie zum Beispiel *UM LUGAR AO SOL/HIGH-RISE* (BRA 2009) von Gabriel Mascaro. Ebenso erschien mir lange Zeit ein ungewöhnlicher Spielfilm wie *NOSSO LAR/ASTRAL CITY: UNSER HEIM* (BRA 2010, R: Wagner de Assis) unbedingt relevant, um in dieser fiktiven Vision eines jenseitigen Brasiliens der Mittelschicht zum einen auf eine neuartige filmische Inszenierung der modernen Architektur Oscar Niemeyers eingehen zu können, wie zum anderen auf die abgeschlossenen Räume einer spiritistisch-religiösen Filmproduktion.¹⁰⁰ Die Einengung und Zuspitzung all der möglichen Bilder auf genau diese wenigen hier ausgewählten birgt die Gefahr einer zu engen Wahrnehmung und von blinden Flecken – aber genau von derartigen Gefahren erzählen auch diese Bilder der Enge.

100 2010 kam es zu einer Reihe von Spiritismusfilmen um das berühmteste brasilianische Medium Chico Xavier alias Francisco Cândido Xavier, der in diesem Jahr hundert Jahre alt geworden wäre. Diese kleine Welle begann mit dem gleichnamigen Film *CHICO XAVIER* (BRA 2010, R: Daniel Filho), es folgten *Nosso LAR/ASTRAL CITY: UNSER HEIM* (BRA 2010, R: Wagner de Assis), der auf einem von Xavier psychografierten Buch basiert, und *As MÃES DO CHICO XAVIER/THE MOTHERS OF CHICO XAVIER* (BRA 2011, R: Glauber Filho/Halder Gomes). Vor allem *Nosso LAR* ist aufgrund seiner Inszenierung einer jenseitigen, abgeschlossenen Wohnsiedlung, die architektonisch sehr an die Hauptstadt Brasília erinnert, sehenswert.