

**Im Schatten
des
cinema novo**

Kino und Filmwissenschaft in Brasilien

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft im Fachbereich 09
der Philipps-Universität Marburg

Heft 38

Juli 2006

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/2824657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft € 7,90 (SFr 14,70)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: Difo Druck, Bamberg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-048-4

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Fernão Pessoa Ramos	
Filmwissenschaft in Brasilien	9
Artur Autran	
Anmerkungen zur brasilianischen Filmtheorie	25
Anita Simis	
Kulturpolitik und Filmwesen	27
Gustavo Dahl	
Projekt „X“: Die Förderung	51
Umberto Brasil	
Dichtkunst und Autor.	
Eine Theorie von Glauber Rocha	58
Ivana Bentes	
Bilder von <i>Sertao</i> und <i>Favela</i> im zeitgenössischen brasilianischen Kino	75
Luciana Corrêa de Araújo	
Widerspenstigkeit und Humor	89
Ismail Xavier	
Nelson Rodrigues: Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien	99
Jean-Claude Bernardet	
Das Interview	115
Filmverzeichnis	128

Herausgeberin dieses Heftes und Übersetzerin: Gizelda Alves-Hengstl

Bilder: Pressephotos aus dem Internet: Ss. 80, 83 und 117; *Le cinéma brésilien*, Hrgs. Centre Georges Pompidou, Paris 1987: Ss. 94, 107 und Umschlag; Jose Carlos Monteiro: *Cinema Brasileiro. Historia visual*, Rio de Janeiro, Ministerio da Cultura 1996: S 94

Umschlagbild: Limite, von Marion Peixoto, 1930.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Arthur Aufran, Dr., Professor für Filmgeschichte und Filmtheorie an der Fakultät für Kunst und Kommunikation der Universität São Carlos

Ivana Bentes, Dr., Professor für Kommunikationswissenschaft an der UFRJ (Bundes Universität Rio de Janeiro); Mitarbeiterin des Kulturteils des "Jornal do Brasil" und der "Folha de São Paulo".

Jean-Claude Bernardet, Dr., Professor für Medientheorie, Medienanalyse und Mediengeschichte an der Fakultät für Kunst und Kommunikation der USP (Universität São Paulo) ist Regisseur, Autor und Kritiker.

Umbelino Brasil, Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Fakultät für Kommunikation der UFBA (Bundes Universität Bahia).

Luciana Corrêa de Araújo ist Gastdozentin des Medien-Programms am Graduiertenkolleg der Universität Campinas

Gustavo Dahl, Regisseur, zählt zur Generation der Filmemacher des brasilianische *Cinema Novo*, u.a. mit *Um bravo Guerreiro 1968*, *Uirá, um índio em busca de Deus 1972*. Seit 2002 ist er Vorsitzender der ANCINE (Bundesamt für Kino) in Zusammenarbeit mit dem brasilianischen Kulturministerium.

Fernão Ramos, Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Fakultät für Kommunikation der UNICAMP (Universität Campinas); Herausgeber der "Enciclopédia Brasileira de Cinema" 2000.

Anita Simis, Dr., Professor für Medientheorie und Filmkunde an der Soziologischen Fakultät der UNESP (Landesuniversität zu São Paulo).

Ismail Xavier, Dr. Dr., Professor für Medientheorie, Medienanalyse und Mediengeschichte an der Fakultät für Kunst und Kommunikation der USP (Universität São Paulo).

Einleitung

Es ist nicht leicht, ein so umfangreiches und vielgestaltiges Thema auf dem begrenzten Raum eines Zeitschriftenbandes repräsentativ darzustellen. Die brasilianische Filmforschung hat seit den 60er Jahren einen beachtlichen Diskussionsstand erreicht. Außerhalb Brasiliens sind diese Arbeiten aber nicht leicht zugänglich. Hieraus ergab sich der Gedanke, durch eine Sammlung von Beiträgen ganz unterschiedlicher Ausrichtung einen ersten Einstieg in die Welt des brasilianischen Films und der Filmwissenschaft Brasiliens zu ermöglichen. Dankbar ist zu verzeichnen, daß fast alle wichtigen Vertreter der brasilianischen Filmwissenschaft sowie bedeutende Regisseure und Filmkritiker durch ihre Beiträge diese Sammlung ermöglicht haben.

Die Kolonialgeschichte Brasiliens hat die Filmgeschichte des Landes stark geprägt. Die Kolonie exportierte Produkte wie Kaffee, Zucker, Brasilholz, Gold und Edelsteine. Den Kolonialherren erschien die Eingeborenenkultur wertlos, und alles, was sie für wertvoll erachteten – vom Porzellan, Parfüm bis zu geistigen Gütern wie Literatur und Theater – wurde importiert. Dies gilt auch für die Erfindung des Films. Das neue Medium wurde in Brasilien zwar sehr schnell als Unterhaltungsmittel bekannt und beliebt, aber die Filme wurden selbstverständlich überwiegend importiert. Das Bedürfnis nach Filmkonsum in Brasilien blieb den ausländischen Produzenten nämlich nicht verborgen, und alle suchten auf diesem Markt ihr Geschäft zu machen. Es war deshalb kein leichter Weg, eine nationale Filmindustrie aufzubauen.¹

Großen Einfluß auf Brasiliens Filmgeschichte besaß von Anfang an die politische Geschichte des Landes. Erst vor 117 Jahren wurde in Brasilien die Sklaverei abgeschafft, und nur rund hundert Jahre, davon über die Hälfte als Kaiserreich, lagen zwischen der Unabhängigkeit des Landes und der ersten Diktatur, der von Getulio Vargas 1937.² Die Militärdiktatur folgte alsbald (1964) und währte bis 1983. Sie unterdrückte mit dem *Cinema Novo* die bislang einzige auch international angesehene brasilianische Filmrichtung von Bedeutung. Selbst die im Ausland als demokratisch angesehene, tatsächlich auch demokratisch gewählte Regierung von Collor de Mello wies bedeutende demokratische Defizite auf³. Die Entwicklung einer alle sozialen Schichten

¹ Vgl. dazu J.-C. Bernadet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro 1979.

² Vgl. dazu und zum folgenden in diesem Band A. Simis.

³ Collor de Mello wurde am 15. November 1989 zum brasilianischen Präsidenten gewählt. Er war

umfassenden Demokratie ist deshalb bis heute kaum verwirklicht, und das Filmwesen war von Anfang an immer wieder politischen Einflüssen ausgesetzt, die mal populistisch, mal diktatorisch, neoliberal oder demokratisch ausgerichtet und oft dirigistisch, ablehnend oder gar destruktiv waren.

Unter diesen Umständen bot das Filmwesen Brasiliens bis in die 1950er Jahre keinen besonderen Anreiz, eine Geschichte des brasilianischen Films zu schreiben sowie seine Stilformen, Erzählweisen und Konzepte kritisch zu untersuchen und zu diskutieren. Sowohl im Inland wie im Ausland weckte es, von den üblichen Pressebeiträgen abgesehen, kaum Interesse. Erst die 1960er Jahre, das bereits erwähnte *Cinema Novo* und andere Aspekte führten zu einer neuwertigen brasilianischen Filmgeschichtsschreibung, und Filmforschung.⁴

Heute sind Filmforschung und Filmgeschichte etablierte Disziplinen an mehreren brasilianischen Universitäten und Fachhochschulen.⁵ Einige der in diesem Band vertretenen Autoren haben dabei Marksteine gesetzt,⁶ und weitere wichtige Namen sowie eine Vielzahl bedeutender Filme⁷ sind in den Beiträgen genannt; Andere, jüngere Hochschullehrer bemühen sich, einen eigenen Stil in Filmkritik und Filmanalyse zu entwickeln sowie neue Aspekte und Fragestellungen zu eröffnen:⁸ Ein kleines Kaleidoskop des brasilianischen Films tut sich anhand dieser repräsentativen Auswahl an Themen auf.

Die Übersetzungen, die hier vorgelegt werden, bedürfen einer Erläuterung. Brasilien ist das drittgrößte Land der Welt und besitzt in vielfältiger Beziehung eine Kultur, die sich von der zentraleuropäischen wie der anglo-amerikanischen durchaus unterscheidet. Zu diesen Unterschieden gehören auch Besonderheiten der Darstellungsform in wissenschaftlichen Texten, und davon zeugen die hier abgedruckten Beiträge. Das Bemühen um eine klare und terminolo-

der erste direkt gewählte Präsident nach 29 Jahren autoritärer Herrschaft. Mit 40 Jahren war er verhältnismäßig jung, stammte aus einer sehr reichen Familie, welche eine Fernsehgesellschaft im Nordosten Brasiliens besaß, und er war der Enkel ersten Arbeitsministers der Regierung Getúlio Vargas. Für seinen Wahlkampf gründete er eine eigene Partei und bediente sich als erster des Fernsehens als Medium; dabei war er zudem der Wunschkandidat von Roberto Marinho, des damaligen Eigentümers des brasilianischen Medienimperiums *Rede Globo*. Die Situation Brasiliens zu der Zeit war chaotisch: Die Inflation belief sich in 12 Monate von 72,78% auf 2751,34%. Die zwei Jahre seiner Regierungszeit nützte Collor de Mello auf seine Weise, zur persönlichen Bereicherung. Der Amtsenthebung kam er nach einer sechsmonatigen Suspendierung durch das Parlament mittels Rücktritt zuvor, aber er verlor dennoch für 8 Jahre alle politischen Rechte.

⁴ Vgl. dazu in diesem Band A. Autran.

⁵ Vgl. dazu und zum Folgenden in diesem Band F. Ramos.

⁶ J. C. Bernardet; I. Xavier; G. Dahl; F. Ramos; A. Simis.

⁷ Vgl. das Filmverzeichnis am Ende dieses Bandes.

⁸ z.B. L. Correia Oliveira, A. Autran.

logisch exakte Wiedergabe der Erkenntnisse kann dabei durchaus in den Hintergrund treten gegenüber einer bildlichen und schön klingenden Sprache der Darstellung. Als Beispiel hierfür sei die folgende Wendung angeführt: „Disziplinen, die sich mit dem Universum der klangvollen Bildern in Bewegung beschäftigen“ (*disciplinas que trabalham com o universo de imagens sonoras em movimento*). Sachlich sind schlicht die dem Tonfilm gewidmeten Forschungsdisziplinen gemeint. Der nüchterne Begriff „Tonfilm“ vermag den Stil der Vorlage aber keineswegs wiederzugeben. In einer Beitragssammlung, welche der Einführung in die brasilianische Medienwissenschaft gewidmet ist, sollten diese Besonderheiten jedoch nicht einfach zugunsten einer für die hiesige Rezeption „geglätteten“ Übersetzung aufgegeben werden. Bei der Übersetzung ist vielmehr versucht worden, die Tonalität der Vorlage zu bewahren und von diesem Grundsatz nur dann abzugehen, wenn es um einer verständlichen Terminologie willen als unerlässlich schien. Häufig erschien es darüber hinaus auch angezeigt, doch recht freie Formulierungen zu wählen, um Gedanken besser nachvollziehbar zu machen. Die wort- und stilgetreue Übersetzung ist in solchen Fällen vom Herausgeber redigiert und anschließend nochmals auf sachliche Übereinstimmung mit der Vorlage überprüft worden. Dennoch ist das Ergebnis als eine Einführung nicht nur in die brasilianische Filmwissenschaft, sondern auch in die brasilianische Wissenschaftskultur zu verstehen.

Gizelda Alves-Hengstl

Editorische Notiz:

Lateinamerikanische, brasilianische Film haben, das wissen wir, ihre eigene Bildersprache, Metaphorik, Atmosphäre. Was wir uns nicht klar gemacht hatten, ist, daß dies auch für die brasilianische Filmwissenschaft gilt. Die Arbeit des Übersetzens gestaltete sich deshalb unerwartet schwierig. Genau übersetzt, blieben viele Passagen einem deutschen filmwissenschaftlichen Verständnis kaum verständlich. Es mußte deshalb ein Weg gefunden werden, die Gedanken der brasilianischen Kolleginnen und Kollegen so zu vermitteln, daß sie nachvollziehbar und doch nicht in ihrer Eigenheit verfälscht waren. Dies war nicht ohne gelegentliche Veränderungen im Text möglich, die sich vor allem auf einen uns geläufigen Gebrauch von Fachtermini sowie auf die Übertragung von im Deutschen nicht verständlichen Bildern und Metaphern bezog. Trotzdem haben wir versucht, auch die Eigenheiten einer oft weniger abstrakten, bildhaften Ausdrucksweise beizubehalten. In schwierigen Fällen wurde (das betrifft vor allem den Aufsatz von Umbelino Brasil) in Fußnoten der Originalwortlaut als Referenz mitgeteilt. Außerdem zitiert der Autor dieses Aufsatzes häufig Theoretiker oder Filmwissenschaftler aus Europa, die er in portugiesischen Übersetzungen rezipiert und für seine Überlegungen nutzbar gemacht hat. Es wurde auf eine Verifikation mit dem jeweiligen originalsprachlichen (französischen, englischen, italienischen) Wortlaut verzichtet, da dies zwar ein Bedürfnis nach philologischer Pedanterie befriedigt hätte, kaum aber einem besseren Verständnis der vorliegenden Gedanken dienlich wäre. Wir haben uns deshalb auch auf das Einfügen einzelner bibliographischer Angaben zu den Originalausgaben beschränkt.

Die Redaktion ist der Übersetzerin zu großen Dank verpflichtet, die nicht nur die Artikel übersetzt hat, sondern auch mit großer Geduld die Einwände der Redaktion erwogen und geholfen hat, schließlich in jedem Einzelfall eine sowohl stilistisch als auch vom Verständnis her befriedigende Lösung zu finden. Übersetzerin und Redaktion möchten Herrn Dr. Joachim Hengstl für seine unentbehrliche Unterstützung bei der Übersetzung und Korrektur danken. Dies gilt auch für Dr. Sebastião Iken, Tina Schenk und Fernanda Lorek. Alle diese Personen haben uns bei dieser mühsamen, aber faszinierenden Arbeit sehr geholfen.

Günter Giesenfeld

Fernão Pessoa Ramos

Filmwissenschaft in Brasilien

Die Filmwissenschaft an den brasilianischen Universitäten ist durch folgende Probleme und Fragestellungen geprägt: erstens durch die Veränderungen, welche die neuen Technologien hervorgerufen haben, zweitens durch eine post-strukturalistische Ideologie, d.h. die subjektive Positionsbestimmung hinsichtlich der Ausgestaltung der Wissensbereiche und schließlich drittens durch das Übergewicht an Professoren und Studenten, welche in ihren Interessen und in ihrer Lernorientierung auf eine praktische Ausbildung für eine Tätigkeit in der Produktion ausgerichtet sind. Das Ergebnis des Zusammenwirkens dieser drei Faktoren, das wir hier detailliert darstellen wollen, ist eine starke Reduzierung der eigentlichen Filmforschung. Als „dem Filmschaffen gewidmete Wissenschaftsdisziplin“ werden wir im folgenden die Gesamtheit aller Bemühungen bezeichnen, die mit Film anhand einer Methodik arbeiten, die auf Filmgeschichte (Zeit; Genre; Untersuchungen zu den Autoren; brasilianische Filmproduktion) zielt sowie auf Filmtheorie und Filmanalyse – Untersuchungsrichtungen, die das Filmwesen im weiteren Sinn zum Gegenstand haben, und zwar im Hinblick auf Erzähl- und Abbildungsformen mit strukturellen Merkmalen. Dazu ist die Analyse der sozialen Bezüge der Filmproduktion zu rechnen, seit man die wirtschaftliche Bedeutung des Filmmarktes im Kreislauf von Vorführung, Vertrieb und Produktion erkannt hat. „Filmwesen“ muß verstanden werden als der zentrale Gesichtspunkt von verschiedenen Forschungen, die sich mit dem Tonfilm beschäftigen. In diesem Sinn können und müssen auch benachbarten Darstellungsformen – wie Video, Theater, Tonbild-Schau und auch Fernseh-Erzählformen wie Telenovelas, Miniserien und Fernsehfilme, oder auch eine Gattung mit großer Tradition wie der Dokumentarfilm – im Filmstudium behandelt werden. Dafür ist es nicht nötig, das Gebiet in undifferenzierter Weise und in Richtung auf ein allgemeines Ganzes der Audiovisualität auszuweiten. Kino, Fernsehen, Fotografie, Informationsverarbeitung sind faszinierende Studienfelder im Gesamtgebiet der zeitgenössischen Medien, welche nur verlieren können, wenn sie durch eine Sammellinse betrachtet werden.

Auf der anderen Seite führt die Überbewertung des technologischen Aspekts zu einer Überbetonung der „Mittel“ gegenüber dem „Inhalt“, die methodisch wenig nützlich ist. Betrachtet man die Kinogeschichte unter dem

Aspekt des medialen Gesamtstroms, so springt die Verengung des Blickwinkels der Analyse in die Augen. Was für Fallstudien und Monographien genügt, reicht nicht aus, um eine werkübergreifende Filmforschung oder Kommunikationswissenschaft zu begründen. Wenn in Seminaren zum Kinobereich Gegenstände ohne filmgeschichtliche Tradition oder solide Bibliographie behandelt werden, dann kommt das Gebiet der Kommunikation als Ganzes zu kurz. Oft werden Studiengänge aufgrund von subjektiven Vorstellungen, anhand von subjektiven Forschungsvorhaben geschaffen oder reformiert, ohne Verbindung zur gesellschaftlichen Gegenwart oder zur Geschichte des zu untersuchenden Gegenstandes. Eine gegenwärtig herrschende Neigung, sich von technologischen Innovationen faszinieren zu lassen, schafft eher ein Chaos anstatt Erkenntnisse. Auch die Mode einer exzessiven Interdisziplinarität unter dem Schlagwort des „Audiovisuellen“ behindert die historische, diachrone Analyse und die notwendige didaktische Spezialisierung. Man wird Absolventen bekommen, welche nur das Glaubensbekenntnis der technologischen Transformation zu wiederholen wissen, die Vorstellung des medialen Zusammenfließens, die aber weder den Sinn für Geschichte haben, noch zu den theoretischen Reflexionen fähig sind, die ihrer Arbeit erst einen Sinn geben. Dies spiegelt sich in Studiengängen mit Fachgebieten wider, die kaum auf fachliterarische Voraussetzungen rekurrieren und mit Dozenten, die nicht in der Lage sind, die Lehre auf stichhaltigere Kenntnisfelder auszurichten. Eine von Mal zu Mal größere Schar von Absolventen, ausgebildet, um konkret in unserer alltäglichen Realität von Kino und Fernsehen zu wirken, sieht auf der anderen Seite ihre beruflichen Chancen gemindert, wenn sie sich nicht der, wie es heißt, „technologischen Katzenmusik“ (*samba do crioulo doido tecnologico*) unterwerfen, die in den derzeitigen Berufsmilieus gespielt wird. Der vorliegende Beitrag versucht Gesichtspunkte dieser Situation herauszuarbeiten, wobei er sich auf die Schwierigkeiten konzentriert, auf die man beim Studium, Erforschen und Lehren von „Cinema“ an den brasilianischen Universitäten trifft.

1) Der Fetischismus der Technik und der Trugschluß von der Übereinstimmung zwischen dem audiovisuellen Allgemeinen und dem kinematographischen Besonderen

Der Intensität, mit der das Problem der technologischen Entwicklung heutzutage Studierende, Professoren, Regisseure und Journalisten beschäftigt, hat etwas zu tun mit der intellektuellen Unsicherheit, wie sie einem Randland eigen ist. Die Faszination welche die technologische Innovation auf die Geisteswissen-

schaften, und insbesondere auf die Kommunikationswissenschaften ausübt, ist im Zusammenhang zu sehen mit anderen intellektuellen „Moden“, die unser Land heimsuchten. In einer interessanten Studie über das Dilemma des Liberalismus im Brasilien der Sklavenhalter des 19. Jahrhunderts entdeckte Roberto Schwarz¹ einige ähnliche Widersprüche, ausgehend vom fruchtbaren Gedanken der „Idee am falschen Platz“. Könnte der „Fetischismus“ der Technik, die Verblendung durch die technologische Innovation, eine solche „Idee am falschen Platz“ sein? Könnte man, was da jetzt geschieht, in einen Zusammenhang bringen mit dem, was dieser Autor als die traditionelle „ideologische Heiterkeit der Eliten“ aufzeigt, die der „Ewigkeit der sozialen Beziehungen“ gegenübersteht und die „jene Art kultureller Verrenkung, in der wir uns wiedererkennen“², hervorruft? Könnten wir – mit einer nicht allzu weit entfernten Denkschule – mit Paulo Emílio Gomez an diese Beschreibung denken, wenn wir über die *chanchadas*³ nachdenken, angefangen mit den emsigen (wenn auch manchmal wirklich komischen) Ergebnissen unserer „schöpferischen Unfähigkeit, [ausländische Filme wenigstens gut] nachzumachen“. Die Bemühungen, die technizistische Faszination zu beseitigen, müssen erst noch angestellt werden. Fakt ist, daß das Alltagsleben der Bevölkerung unseres Landes sich ganz und gar nicht um diese Achse dreht. So wie das brasilianische Armutsdasein am Rande steht, weitab vom Zentrum, gibt es bei dieser Bevölkerung eine einstellungsbedingte Aufnahmebereitschaft für solche Filme. Sie ist urwüchsig und bar jeder Fähigkeit, zu erkennen, wie das, was sie konsumiert, gemacht ist, und es fehlen die gewachsenen sozialen Strukturen, die es ihr erlauben würden, auf eine Modewelle kritisch und verändernd zu reagieren.

Obwohl sie so von der technischen Innovation geprägt sind, präsentieren sich die Filmwissenschaften derzeit als ein akademisches Feld, für das in bezug auf den größten Teil seiner Fächer die technologische Erneuerung kein bestimmendes Element ist. Filmwissenschaft studieren ist heute etwa wie Literaturwissenschaft studieren. Film wird angesehen als ein diskursives Format mit Bildern und Tönen, das feste, vorrangig erzählende Strukturen aufweist, die zwischen der Tradition der Avantgarde – wo man gewohnt ist, eher fragmenta-

¹ Schwarz, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo 1977.

² Schwarz, R., a.a.O., S. 21-22.

³ Chanchada, von italienisch „Cianciata“ (französisch „Pochade“, flüchtige Skizze), ist ein Filmgenre, welches in Brasilien seit den 1930er bis in die 1950er Jahre große Erfolg hatte, vor allem durch die Darstellung des brasilianischen Karnevals und durch populäre Musikfilme. S. dazu Augusto, Sergio, *Chanchada: qu'est-ce en réalité?* www.3continentes.com/cinema/infosdiverses/Chanchada.html sowie Viera, João Luiz, in: Ramos, Fernão und Miranda, L. Felipe (Hrsg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo 2000, S. 117-119 [Ann. d. Übers.].

rische Gebilde anzutreffen – und dem mehr klassischen Vorbild oszillieren. Neben dem Spielfilm läßt sich in gleichem Maße eine dokumentarische Tradition feststellen, die von einem affirmativen Diskurs über das außerhalb der Kamera befindliche Universum ausgeht. Hinsichtlich der Sprache sind sich beide Felder – sowohl der Spielfilm wie der Dokumentarfilm – offenkundig nahe und haben zugleich doch historisch-stilistische Besonderheiten. Einige benachbarte, und, auf die erzählende Ausdrucksweise bezogen, unmittelbar verwandte Gebilde – die oft direkt in kinematographischen Traditionen zu stehen scheinen – können in Formen gefunden werden, welche spezifischer durch das Fernsehen ausgebildet wurden.

Es ist wichtig, nicht das Medium und die mittels dieses Mediums übermittelte Erzählform miteinander zu vermischen. Einige Erzähl- oder Darstellungsformen sind für das Fernsehen spezifisch, andere nicht. Das Kino im eigentlichen Sinn muß als eine Erzählform verstanden werden, die auch durch das Fernsehen und neuerdings im Internet übermittelt werden kann. Die Übermittlung von Film im Fernsehen verändert die Erzählform in wenig bedeutsamer Weise. Diese vermittelte Präsentation scheint mir kein grundlegendes Argument dafür zu sein, die Aufweichung des ganzen Felds der Filmwissenschaften mit Hilfe einer Kategorie wie „audiovisuell“ zu rechtfertigen. Die Tatsache, daß Film durch die Kamera mit Hilfe von Digitalisierung oder Filmmaterial entsteht, ist Untersuchungen und Darstellungen wert, aber deckt sich nicht mit dem Gebiet der Filmwissenschaften als Ganzes, geschweige denn verwischt sie dessen Grenzen. Die große Zahl der jüngst mit Hilfe der Digitalisierung produzierten Filme ist der stärkste Beweis für diese Aussage. Die Digitalisierung dient sowohl den Experimenten der Avantgarde, in den Grenzen des Machbaren, als auch der klassischen Erzählung und hat dabei auf die Form des Films keine prägende Auswirkung.

Im Grenzbereich von Kino/Film finden wir in einer dynamischen Wechselbeziehung auch die *telenovela*, die Miniserie und andere für das Fernsehen typische Formen, wie die sogenannten Fernsehfilme. Die Telenovela ist eigentlich nur ein sehr langer, in einzelne Stücke aufgeteilter Film. Mit ihrer besonderen Disposition der Handlung und der Darsteller wahrt sie eine deutliche Beziehung zur Erzähltradition des Films, wie sie im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstanden ist, und die wir als „klassische Erzählung“ bezeichnen. Obgleich das Kino die große Stammutter der Erzählsprache des Fernsehens ist, bildet das Fernsehen doch eine eigene Realität, die sich durchaus neben der Erzählform des Tonfilms hält: Die Gesamtheit der sozialen Einordnung und der Kommunikationsform der Sendungen mit Publikum, Nachrichten, Live-Sendungen, Musiksendungen, Talkshows, Sportereignissen usw. bildet einen Pro-

grammfluß, der über das Stammgebiet der Kinematographie hinausweist und in Besonderheit beachtet werden kann und muß. In entsprechender Weise erstreckt sich die kinematographische Tradition, selbst wenn sie mittels des Fernsehens verbreitet wird, nicht auf diese Gesamtkategorie des Programms. Einzeluntersuchungen, bei denen die Vermischung von Film und Fernsehen bedeutsam ist, können extrem interessant sein, sind aber zu speziell, um als Stütze für eine methodische Verflechtung der beiden Fachgebiete in ein organisches Ganzes dienen zu können. Das Gebiet der Filmforschung kann und muß seine geschichtliche, theoretische, konzeptionelle und analytische Vielfalt bewahren.

Die These, nach der die kinematographische Tradition zwingend unter dem Aspekt ihres unausweichlichen Zusammenfließens mit anderen Medien zu untersuchen wäre, ist auf eine andere trügerische Vorstellung zurückzuführen, die ihrerseits in einem ein auf die technologische Innovation fixierten Denken ihren Ursprung hat. Die Zukunftsvision eines Kinos, das nicht mehr von einem Filmband analoge Bilder auf eine Leinwand wirft, sondern durch die audiovisuellen Techniken eingefangene Bilder und Töne, ist für diese Ideologie besonders empfänglich. Man stelle sich eine lineare Entwicklung vor, welche als Horizont die Dimension der technischen Innovation hat, durch die jegliche Koexistenz ungleicher Formen ausgeschaltet wird. Soziale und wirtschaftliche Faktoren, welche die lineare Entwicklung der technologischen Achse hinderten, würden dann ebenfalls nicht beachtet. Der Hauptmythos, den die technologische Evolutionstheorie hervorgerufen hat, ist der vom Zusammenfließen oder von der Konvergenz der Mittel. In Wirklichkeit beobachten wir heute einer Divergenz der Mittel, mit einer Koexistenz unterschiedlicher bildlich-akustischer Ausdrucksweisen, übertragen durch unterschiedliche Medien, deren momentane Übereinstimmungen jeweils lokalisiert und erklärt werden können. Die Faszination durch die technologischen *gadgets* verwandelt die punktuelle Konvergenz in etwas Systematisches. Die Reduzierung der Vielfalt des Universums der Bilder auf einen uniformierenden Zusammenfluß mündet in eine amorphe Idee, die mit dem nivellierenden Begriff des Audiovisuellen die Beschreibung der Realität dominiert. Das Ergebnis ist eine Analyse, die von den Varianten des Zusammenspiels von Grundlagen und Ausdrucksweisen übermäßig bestimmt wird.

Konkret können wir im Rahmen unserer alltäglichen Praxis auf die Nutzung zweier Hauptmedien verweisen, das Internet und das Fernsehen (ohne das Radio zu nennen). Ungeachtet des übereinstimmenden Sprachgebrauchs werden diese Medien heute noch überwiegend in einer voneinander unabhängigen Weise verwendet. Das Zusammengehen von Fernsehen und Internet vollzieht sich jedoch mit reduzierter Geschwindigkeit, die eine Realisierung in absehba-

rer Zeit nicht erwarten läßt, vor allem wenn wir uns bei unserer Analyse auf einen fragwürdigen Grundsatz technischer Entwicklungen beschränken. Der Irrtum beim Konvergenzgedanken besteht darin, daß man sich die konvergierenden Vorgänge in globaler Form vorstellt, in einem großen Einheitsrahmen, unter dem Kommando technologischer Innovation. Noch sind wir weder gewohnt, e-mails über das Fernsehen zu senden, noch navigieren wir durchs Internet mit unserem Fernsehempfänger. Dem entsprechend verfolgen wir Talkshows, Telenovelas oder Hörprogramme nicht über das Internet. Ja, das ist technisch machbar, aber es ist gesellschaftlich noch nicht die Praxis. Es ist das Ausblenden dieses Unterschieds, was uns von einem *reducionismo* (Reduktionismus) zu sprechen erlaubt, welcher der oben zur technologischen Verblendung gemachten Bemerkung zugrunde liegt. Selbst wenn etwas technologisch machbar ist, bedeutet das nicht, daß es gesellschaftlich gemacht wird. Die Tatsache, daß etwas in 50 Jahren geschehen kann, ist wohl bedeutungslos für die Analyse der heutigen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wir bedürfen einer Analyse, die sich der tatsächlichen, nicht der wahrscheinlichen Form des Verhältnisses der zeitgenössischen Gesellschaft zu den Medien zuwendet.

Das Gebiet der filmwissenschaftlichen Studien muß also in seiner Besonderheit durchdacht werden, in einer aktiven, nicht in einer statischen Beziehung zur bildlich-akustischen Erzähltradition, wie sie sich im 20. Jahrhundert herausgebildet hat. Diese muß die strukturelle Referenz für die Definition unseres Arbeitshorizontes sein, selbst wenn wir uns in ihren Außenbereichen und Zwischenräumen bewegen. Wir müssen die Furcht verlieren, mit dem Kino zu arbeiten, als würden wir uns mit einer weit entfernten Vergangenheit beschäftigen. Selbst wenn Kino nun plötzlich nicht mehr weiter produziert und rezipiert würde, wäre es trotzdem ein faszinierendes und weites Universum, das zu durchforschen wäre. Aber das ist nicht der Fall. Wenn wir die wesentlichen Erzählwelten unseres und des 20. Jahrhunderts in unserer Gesellschaft untersuchen, stoßen wir auf die Vermittlungsform des Filmtheaters ebenso wie die des Fernsehens und in – bis auf weiteres –geringem Umfang des Internets. Einen Film ansehen ist in unserer Gesellschaft etwas Gegenwärtiges und Verbreitetes und stellt sich als eine organische Aktivität unseres täglichen Lebens dar, und die kann schwerlich ignoriert werden.

2) *Fachgebiete und Curricula. Die Architektur der „Filmwissenschaft“*

Die Kinowissenschaften bilden eine Tradition, welche in einer besonderen Weise in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Die Historiogra-

phie der Filmwissenschaft beschreibt übereinstimmend eine Entwicklungslinie, nach der diese mit den großen „Historikern/Kritikern“ (Sadoul, Mitry, Jacobs) beginnt und eine allmähliche Etablierung der Filmwissenschaften in den Universitätscurricula in die Wege leitete, parallel zur Entwicklung einer größeren methodischen Strenge, erworben in der akademischen Zusammenarbeit mit traditionellen Disziplinen wie Geschichte, Philosophie, Literaturwissenschaft usw. Die Filmwissenschaft entstand folglich im Rahmen der Tradition der Filmkritik, in Perioden gegliedert (Sadoul; Bazin; bei uns Salles Gomes), mitunter von Praktikern entwickelt. (Jacobs; Mitry).⁴ Im Fall von Nordamerika vollzieht sich seit den 1960er Jahren das Eindringen in die Universität vor allem über die Literaturwissenschaften. In diesem Sinn bildet die wechselseitige Einwirkung von Film und Literatur eines der klassischen Gebiete der Filmwissenschaften, mit einer ziemlich umfangreichen Fachliteratur in den USA, und diese deckt das gemeinsame Gebiet zwischen Film und Literatur ab: narrative Unterschiede, Literaturverfilmungen, Analyse von Drehbüchern usw. In Brasilien gibt es die Einfallspforte der Kommunikationswissenschaften, eine universitäre Neuheit der 1960er Jahre, welche mit der immer intensiveren Präsenz der Massenmedien in unserer Gesellschaft verbunden ist. Die Tatsache, daß der Film weder zu den bildenden Künsten noch zur Literatur gezählt werden kann, läßt ihn oftmals wie das „Medium an sich“ erscheinen. Indessen hat der Film seine spezifische Narrativität erst in einem langen Prozeß entwickelt und sich dabei oft an der Literatur orientiert (wenn wir uns für den Augenblick auf das Buch als Medium beschränken) und sich vom Fernsehen, seit es dieses gibt, abzugrenzen versucht. Ein irriges Verständnis vom Kino als dem zentralen Medium der Massenkommunikation ist vielleicht die Wurzel der Probleme, denen wir uns heute in den filmwissenschaftlichen Studien an brasilianischen Universitäten gegenüber sehen.

Um das Gebiet, welches wir als „Filmwissenschaft“ bezeichnen, ein wenig näher zu definieren, ist es unabdingbar, daß wir uns mit den verschiedenen Disziplinen beschäftigen, welche seine Einrichtung beeinflussen können. Es ist wichtig zu betonen, daß wir es hier nicht mit einer exakten (Natur-) Wissenschaft zu tun haben, und daß wir nicht versuchen, eine klassifikatorische Formenlehre für dieses Gebiet zu erstellen. Die Einteilung in Kenntnissfelder, anhand derer wir das Filmwesen erforschen können, folgt eher den Notwendig-

⁴ Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, New York 1968 (Erstauflage 1939); Sadoul, Georges: *Histoire Générale du Cinéma*, Paris 1973; Mitry, Jean: *Histoire du Cinéma*, Paris, 1967; Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1957. Portug. *O cinema*, São Paulo 1991; Salles Gomes, Paulo Emílio und Gonzaga, Ademar: *70 Anos de Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1966.

keiten der akademisch-didaktischen Lehre und steht mit der eigentlichen historischen und bibliographischen Ausrichtung unseres Forschungsgebiets in einer Wechselbeziehung. Indem wir uns auf dem Gebiet der Filmwissenschaft innerhalb des Dreiecks „Geschichte“, „Theorie“ und „Filmanalyse“ bewegen, gehen wir aus von einer Achse mit einer eher diachronen/stilistischen Ausrichtung, einer weiteren, auf die theoretische Vertiefung gerichteten und einer dritten, im eigentlichen Sinn analytischen, welche auf das Filmwesen als Einheit konzentriert ist. Umgekehrt durchdringen die Wechselbeziehungen einander in einer dynamischen Weise. Ihre Überdimensionierung kann jedoch zu einer Unübersichtlichkeit der Grunddisziplin führen, mit negativen Konsequenzen für die Forschung und die Lehre.

In seiner *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*⁵ hat Jean-Claude Bernardet über die Notwendigkeit oder Angemessenheit nachgedacht, das Gebiet „Brasilianisches Filmwesen“ im Verbund der filmgeschichtlichen Fachrichtungen zu spezifizieren, und dabei auch auf die Grenzen einer chronologischen Geschichtsdarstellung hingewiesen. Diese Relativierung der dort üblichen Kriterien trifft sich mit den Kritikpunkten an der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, die von Autoren wie David Bordwell⁶ oder Michèle Lagny⁷ (aus unterschiedlichen Perspektiven) vorgebracht wurden. Sie begleitet die in den 1980er und 1990er Jahren geführten Diskussionen über die Notwendigkeit, sich von einem impressionistischen und nicht methodisch reflektierten Stil zu lösen, in dem die ersten Filmgeschichten erstellt worden waren. Dies gilt auch für den Fall Brasilien, und Jean-Claude Bernardet führt eine Reihe von methodischen und sachlichen Argumenten an gegen die Periodisierungsansätze der klassischen brasilianischen Filmgeschichtsschreibung. Der Autor will darüber im Sinne einer strengeren Methodik hinausgehen.⁸ So erörtert er die Mög-

⁵ Bernardet, Jean Claude: *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1994.

⁶ Bordwell, David und Thomson, Kristin: *Film History: an introduction*, New York 1994. Vgl. auch Bordwell, David: *Contemporary Film Theory and the Vicissitudes of Grand Theory*, in: Bordwell, David und Carroll, Noël (ed.): *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, Wisconsin 1996.

⁷ Lagny, Michèle: *De l'Histoire du Cinéma. Méthode Historique et Histoire du Cinéma*, Paris 1992.

⁸ Vgl. dazu Nobre, Silva Francisco: *Pequena História do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1955; Viány, Alex: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1959; Souza, Carlos Roberto e Salles, Francisco de Almeida: *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*, João Pessoa 1976; Rocha, Glauber: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1963; Sales Gomes, Paulo Emílio und Gonzaga, Ademar: *70 Anos de Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1966 (eine andere Version des hier vorliegenden Aufsatzes bildet unter dem Titel *Panorama do Cinema Brasileiro: 1986/1966* ein Kapitel in: Sales Gomes, Paulo Emílio, *Cinema: Trajetória no Subdesen-*

lichkeit einer „Geschichte“ im Rahmen einer subjektiven Betrachtungsweise, die stark beeinflusst ist durch poststrukturalistische Fragestellungen. Waren etwa während der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts die Wechselwirkungen zwischen dem Kino und anderen Bereichen der Schauspielwelt der legitime Ausgangspunkt für eine angemessene Definition des untersuchten Gegenstands (das bekannteste Beispiel hierfür ist der Kinounternehmer Paschoal Segreto⁹), so war dieser Gesichtspunkt später nicht mehr imstand, das eigentliche Gebiet des Filmwesens zu erfassen.

Die konkrete, besorgniserregende Tatsache ist, daß immer weniger Institute es als notwendig ansehen, in der Lehre die Kinogeschichte zu berücksichtigen und, wenigstens derzeit, das Studium des brasilianischen Films. Interessanterweise gibt es in diesem Studienggebiet, das sich in der Herausbildungsphase befindet, eine Konvergenz zwischen der Überbewertung der technologischen Aspekte und einer poststrukturalistischen Sicht – was zu einer „weichen“ Betrachtungsweise ohne Trennschärfe führt. Daß es Seminare über Filmgeschichte oder Filmtheorie gibt, und daß man in synchroner oder diachroner Weise Filmgenres und Filmautoren studiert, ist selbstverständlich in den Universitäten der ganzen Welt. In den brasilianischen Universitäten sind solche Themen wie Erscheinungen von einem anderen Planeten. Sie werden gleichsam unter der Hand behandelt, entweder im Rahmen von Fachgebieten, die die Filmwissenschaft in der Medienwissenschaft oder in audiovisuellen Disziplinen nebenbei behandeln, oder in vage definierten, interdisziplinären Veranstaltungen ohne jede Verbindlichkeit. Das Tor, von dem wir in *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* gesehen haben, daß es geöffnet sein müsse, bleibt geschlossen, man schaut bestenfalls durch das Schlüsselloch oder eine Spalte im Holz, durch die alles und jedes dringen kann. So kann die Filmwissenschaft als solche kaum gedeihen.

Die Geschichte des Kinos ist ein hinreichend umfangreiches Gebiet mit beträchtlicher Literatur sowohl in Brasilien, als auch im Ausland. Das Kino ist die bild- und klangvolle Stammutter der Massenmedien in unserer zeitgenössischen Gesellschaft. Die Kenntnis seiner historischen Entwicklung ist eine unverzichtbare Voraussetzung für das Verständnis zeitgenössischer Formen der

volvimento, 2. Aufl. São Paulo 1996); Ramos, Fernão (Hrsg.): *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1987. Araújo, Vicente de Paula: *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1976.

⁹ Paschoal Segreto (1868-1920) war unter anderem Filmregisseur und vor allem der erste in allen Produktionsstufen des Filmwesens tätige Unternehmer in Brasilien. Er war auf diese Weise auch verantwortlich für die Einführung des Produkts „Film“ auf dem brasilianischen Markt [Ann. d. Übers.].

Massenkommunikation. Die Filmtheorie verfügt ebenfalls über ein wohlumrissenes wissenschaftstheoretisches Gebiet, herausgebildet durch einige der wichtigsten Denker und Regisseure unserer Zeit. Das Studium dieser wissenschaftlichen Literatur und ihrer Konzepte erlaubt einen zuverlässigen Überblick über das Bild des Kinos im 20. Jahrhundert. Autoren wie Rudolf Arnheim, Hugo Münsterberg, Jean Mitry, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Siegfried Kracauer, André Bazin, Glauber Rocha, Christian Metz, David Bordwell, Noël Carroll, Robert Stam, Noël Burch, Vivian Sobchack, Raymond Bellour, Francesco Casetti, Jacques Aumont, Bill Nichols, Stanley Cavell¹⁰ und verschiedene andere haben sich in ganz besonderer Weise mit der filmischen Erzählweise beschäftigt und die notwendigen theoretischen Grundlagen für das Verständnis der audiovisuellen Darstellungsform entwickelt. Diese auf die filmische Tradition ausgerichtete Fachliteratur zu ignorieren und zu verlangen, aus dem Nichts Fachbereiche zu schaffen, welche sich mit der Gesamtheit der audiovisuellen Darstellungsformen beschäftigen, muß zur Verarmung führen. In gleicher Weise kann die wissenschaftliche Tradition, welche sich um das herum gebildet hat, was man als Filmanalyse bezeichnen kann, entscheidend zu einer ernsthaften Interpretation der Kinorealität und der Ströme von Bildern und Tönen beitragen, die die zeitgenössische Gesellschaft überfluten. Die durch die Filmanalyse entwickelte Methodik der Deutung von Bildern ist ein ausgereiftes Instrumentarium, das auf Autoren wie Eisenstein zurückgeht und in der heutigen Zeit unter anderem von Raymond

¹⁰ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Berkeley 1957; Münsterberg, Hugo, *The film: A Psychological Study - The Silent Photoplay in 1916*, New York 1970, (Erstauflage New York, 1916); Mitry, Jean, *Esthétique et Psychologie du Cinéma* (2 vol.), Paris 1963/65; Deleuze, Gilles, *Cinema - A Imagem Movimento*, São Paulo 1985, sowie ders., *Cinema - A Imagem Tempo*, São Paulo 1987; Merleau-Ponty, Maurice, *O Cinema e a Nova Psicologia*, in: XAVIER, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro 1983; Eisenstein, Sergei M., *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro 1990, sowie ders., *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro 1990; Vertov, Dziga, *Articles, Journaux, Projects*, Paris 1972; Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford 1960; Bazin, André, *O Cinema*, São Paulo 1991; Rocha, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro 1981; Metz, Christian, *A Significação no Cinema*, São Paulo 1972; ders., *Linguagem e Cinema*, São Paulo; ders., *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, 1977; Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985; Bordwell, David, and Carroll, Noël, a.a.O. (s. Anm. 6), *Carroll, Noël, Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton 1988; ders., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996; vgl. auch ders., *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, Campinas 1999; Stam, Robert, *Film Theory - an introduction*, New York 2000; Burch, Noël, *Praxis do Cinema*, São Paulo 1992; Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye - A Phenomenology of Film Experience*, New Jersey 1992; Bellour, Raymond, *Entre-Imagens*, Campinas 1997; Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo - Il Film e il suo spettatore*, 1986; Aumont, Jacques, *A Imagem*, 1993; ders., *L'Œil Interminable*, Paris 1989; Nichols, Bill, *Representing Reality*, Bloomington 1991. Cavell, Stanley, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Harvard 1971.

Bellour, Francesco Casetti, Jacques Aumont, Roger Odin, David Bordwell ausgearbeitet worden ist.

An dieser Stelle sind der Reichtum und die Komplexität der Filmwissenschaft hervorzuheben, sowie, daß es dazu an den brasilianischen Universitäten auch die Existenz von Studiengängen und Fachrichtungen geben müßte, welche speziell auf die Filmwissenschaft ausgerichtet sind.

Teilweise verantwortlich für das fortschreitende Verschwinden der Filmwissenschaft ist die Tatsache, daß konzeptionelle Fragestellungen wie Autorenfilm, Filmgeschichte, Filmanalyse, auf Theoriemodellen aufbauen müßten, die man hier als poststrukturalistisch bezeichnen würde. Obgleich sie unendlich inhaltsreicher sind, als es in der technisch-evolutionären Verwässerung erscheint, und weil Autoren von Format wie Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Jean-Claude Bernardet sie durchforscht haben, können die poststrukturalistischen Ansätze den Ausgangspunkt einer wissenschaftstheoretischen Fragestellung bilden, die die Fragmentierung der traditionellen Erkenntnisfelder beseitigt, indem sie Anregungen bietet zur Positionierung des Themas als Wissensgebiet.

Filmanalyse, Filmtheorie und Filmgeschichte bilden dann eine dreifache Basis, auf der man die Studiengänge der Filmwissenschaften aufbauen kann. „Filmgeschichte“ wird hier in einem weiteren Verständnis verwendet und umfaßt die Bildung und Entwicklung der verschiedenen Typen, Richtungen, Autoren und nationalen Kinematographien. Dabei sind andere Untergebiete denkbar, sofern sie von Interesse sind, beispielsweise die Tradition von Genres oder die Eigentümlichkeiten des Dokumentarfilms. Untersuchungen zum Autorenfilm bieten gleichfalls ein faszinierendes Feld, bei dem man neben den Autoren, Schauspielern, Kameraleuten, Drehbuchautoren usw. die Gestalt des Regisseurs wahrnimmt. Die Erörterung der sozialen Aspekte der Filmproduktion, insbesondere deren mehr oder minder kommerzielle Prägung durch die heutige Gesellschaft, wäre gleichfalls in dieses Feld einzubeziehen, ein Gebiet, dessen treffendere Bezeichnung „Filmsoziologie“ oder „Filmökonomie“ wäre. Synchrone und diachrone Aspekte der Filmdistribution und -rezeption gemäß den verschiedenen Weisen der Produktion (große Studios; unabhängige Produktion; usw.) würden in diesem Zusammenhang gleichfalls anhand von Fachrichtungen erörtert, die jene Strukturen detailliert darstellen, in denen sich die soziale Wechselbeziehung zwischen Kino und Produktionsform entfaltet.

In den mit der Filmanalyse verbundenen Fachrichtungen würden die stilistischen und sonst erörterungsbedürftigen Gesichtspunkte eben im Zentrum der Filmwissenschaft, am Gegenstand Film erörtert. Diese detaillierte Arbeit direkt am Filmtext ist unabdingbar, damit der Student der Filmwissenschaft lernt, sei-

nen Blick zu schulen, sein Studienobjekt „zu erkennen“ und dessen Stilistik umfassend zu beschreiben. Durch den täglichen Kontakt, den die Gesamtheit der Bevölkerung – zu der der Filmwissenschaftler ja auch zählt – mit diesem Objekt hat, ergibt sich eine gewisse Schwierigkeit, den nötigen analytischen Abstand für das Begreifen der stilistischen Strukturen und der Sprache des Films zu gewinnen. Das Studium der – inzwischen durch die bereits erwähnten Autoren verbindlich kodifizierten – Methode der Filmanalyse wird dem Studenten eine Annäherung an sein Arbeitsobjekt erlauben, wobei er sich vom „Impressionismus“ oder allgemein verbreiteten Sehgewohnheiten befreit oder sie selbst zum Gegenstand der Untersuchung macht.

Das dritte Basiselement, die Filmtheorie, gehört zur unabdingbaren Ausbildung der Studenten, indem es einen intensiven Kontakt mit der Tradition des philosophischen Denkens voraussetzt. Die zentrale Frage wird sein: Wie soll man heute über das Kino denken? Die Filmphilosophie ist stark bestimmt gewesen von den phänomenologischen, existentialistischen, strukturalistischen, poststrukturalistischen, analytischen Strömungen eines jeweils epochengebundenen Denkens. Filmphilosophie heute nötig zu einem engen Kontakt mit den Grundlagen der Philosophie, die für die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens nutzbar gemacht werden müssen. Methodische Aspekte der Wechselbeziehung zwischen dem Kino und den verschiedenen Geisteswissenschaften und insbesondere der visuellen Anthropologie, der Geschichte (Marc Ferro und andere¹¹), der Erziehungswissenschaft (Traditionen des pädagogischen Films), der Psychologie (entsprechend der üblichen Schnittstelle mit der Psychoanalyse¹², sofern man die anregenden jüngsten Arbeiten zur Erkenntnispsychologie heranzieht¹³) müßten in diesem Umfeld untersucht werden.

Offensichtlich – und das ist ein entscheidender Gesichtspunkt – sind diese Fachgebiete miteinander verknüpft. Wie kann man Filmgeschichte studieren, ohne mit Filmen zu arbeiten, ohne eingehende Filmanalyse? Oder wie hat man sich das Kino vorzustellen ohne ein detailliertes Studium der Filmproduktion, auf die sich die Theorie bezieht? Wie soll man beispielsweise das Denken ei-

¹¹ Überblick hierzu Ramos, Fernão Pessoa: *Teoria do Cinema e Psicanálise: Intersecções*, in Barucci, Giovanna (Hrsg.): *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*, Rio de Janeiro 2000.

¹² Hierzu gibt es eine umfangreiche Literatur. Einen guten Überblick findet man bei: Allen, Richard und Smith, Murray (ed.): *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997; Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge / New York 1995; Grodal, Torben: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognitions*, Oxford 1997; Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah (NJ) 1996.

¹³ Aumont, Jacques, *Les Théories des Cinéastes*, Paris 2002.

nes André Bazin untersuchen, ohne die Filme der neorealistischen Richtung zu berücksichtigen? Diese notwendige, ja unabdingbare Verbindung zwischen den Elementen jener dreifachen Basis und zwischen den verschiedenen Fachgebieten darf jedoch nicht zu etwas führen, was man als eine Paralyse der Methodik bezeichnen kann. Die grundsätzliche Möglichkeit einer geschichtlichen Periodenbildung (und, in Grenzen, eines „Wissens um Geschichte“) oder einer Rückbesinnung, um eine analytische Haltung zu gewinnen („Filmanalyse“), oder auch der Besonderheit des Gebietes „Film“ hinsichtlich des theoretischen Durchdenkens, all das bildet den Kern der Schwierigkeiten, auf die man heute beim Filmstudium an der brasilianischen Universität trifft. Die heftig geführte Diskussion um die Interdisziplinarität verschärft dieses Problem und bestimmt den Ton der Debatte, indem sie von außen kommende Wellen der Beeinflussung der exzessiv offenen brasilianischen Kultur mit einbezieht: Liberalismus und Romantik im 19. Jahrhundert, Rassentheorien und Positivismus um die Wende zum 20. Jahrhundert, Poststrukturalismus und neue Technologien am Ende des 20. Jahrhunderts – das sind die intellektuellen Einflüsse, welche Brasilien mit ungeheurer Intensität getroffen haben. Eine von ihnen scheint der Grund dafür zu sein, daß das Kino nicht als Studien- und Forschungsgebiet an den brasilianischen Universitäten eingeführt werden konnte.

3) Filmpraxis als notwendiges Element der Filmforschung

Eine unzulässige Auslegung des marxistischen Verständnisses von Praxis, die während der 1960er Jahre in Mode war, wirkt sich ebenfalls bis heute an den gegenwärtigen Filmhochschulen aus. Die Behauptung, daß das Wissen darüber, „wie man Filme macht“ ein unabdingbares Element der Analyse und der Forschung sei, taucht stets wie ein Axiom auf, mit der Macht eines Allgemeinplatzes. Die berufsbezogene Ausrichtung der Filmhochschulen verstärkt diese Ansicht. Die Lehre vom Film, so die gängige Auffassung, ist insofern etwas Eigenes, als es sich um einen Gegenstand mit technischen Aspekten handelt, die man an der Hochschule „lernen muß“, im Gegensatz beispielsweise zur Literaturwissenschaft. Man lehrt Studenten das Filmmachen, aber niemand käme auf die Idee, Studenten das Dichten beibringen, zumindest gibt es bislang nichts dergleichen. Andererseits ist es offenkundig, daß viele Studenten mit berufspraxisbezogenen Zielen an die Filmhochschule gehen, um etwas über die Produktion und den Vertrieb von Filmen für eine spätere Tätigkeit in der Produktion zu lernen. Dies hat in den Filmhochschulen dazu geführt, daß die Fachrichtungen sich nicht deutlich herausbilden konnten und daß die künftigen

Fachleute sich dem Filmstudium widmeten, ohne sich zuvor praktisches Wissen angeeignet zu haben.

Die Unterrichtung darüber, wie ein Film produziert wird, ist mit Fug und Recht ein akademisches Lernziel auf dem Gebiet der Filmwissenschaft. Viele der oben kritisierten Ansichten über das Audiovisuelle finden hier ihren Zusammenhang: Die dem Kino, dem Fernsehen und anderen Medien gemeinsame technische Ausbildung entspricht den Bedürfnissen besserer Berufschancen auf dem Arbeitsmarkt. Man kann nach dem Stellenwert der technischen Berufsausbildung fragen, die in der curricularen Ausgestaltung der aktuellen Filmkurse sowie bei der Berufung von Professoren absolute Prioritäten genießt. Sowohl beim Grund- wie beim Aufbaustudium ist es jedoch unabdingbar, Platz für Untersuchungen und Forschungen auch denjenigen Studenten einzuräumen, welche kein Berufsziel in der Filmproduktion anstreben. Die Einsicht, daß die filmwissenschaftlichen Institute nicht die eigentlichen Ausbildungsstätten für Filmproduzenten sind, ist eigentlich selbstverständlich. Es gibt in verschiedenen Ländern Film Institute – man kann die entsprechenden Institute der New York University und der Sorbonne Paris III anführen – welche ausschließlich der Forschung gewidmet sind. Die Ergebnisse hinsichtlich der Konzentration der materiellen und menschlichen Ressourcen sind ermutigend. Ausbildungsstätten von eher technischer Ausrichtung nach der Art der IDHEC/FEMIS in Frankreich mit der konkreten Möglichkeit, die Filmpraxis zu lehren, dürften eine gute Lösung der Widersprüche darstellen, denen die Filmproduktion an der Universität begegnet.¹⁴

Diese Ausrichtung auf die angeblich notwendige Filmpraxis hat als wesentliche negative Konsequenz, daß auch Filmgeschichte und Filmtheorie von Filmtechnikern und Regisseuren gelehrt werden, die dafür keine Ausbildung haben. Oftmals völlig in die Produktionswelt verstrickt, ohne profunde Auseinandersetzung mit der Literatur oder hinreichendes filmwissenschaftliches Verständnis, um stärker theoretische Themen zu behandeln, erschöpft sich ihre Lehre in der Übermittlung eines eher subjektiven Verständnisses der Filmgeschichte. Dieses Problem stellt sich noch verstärkt in den rein theoretischen Fächern. Es bildet sich ein *circulus vitiosus*, in dem Regisseure in subjektiver Weise Fächer lehren, in denen sie nicht kompetent sind, und folglich auch Regisseure ausbilden, die wenig von der Filmgeschichte verstehen, vielmehr sich

¹⁴ Diesen Ausführungen zufolge gibt es in Brasilien anscheinend nicht die anderswo etablierte klare Unterscheidung zwischen universitärer Filmwissenschaft und den Filmhochschulen, wo für die Berufspraxis ausgebildet wird – wobei die Behandlung von Elementen des jeweils anderen Lehrgebietes in beiden Institutionen sinnvoll wäre. [Anm. d. Red.]

genötigt sehen, sich am Beginn ihrer Erfahrung als Produzenten Gebiete zu erschließen, wo diese persönlich-ästhetische Erfahrung wenig bringt.

Offensichtlich darf man nicht generalisieren und einem den Verteidigern der verbreiteten praxisbezogenen Darlegung entgegengesetzten Irrtum verfallen. Es ist möglich, wenn auch keineswegs wahrscheinlich, daß ein Regisseur sich in einen großen Historiker oder Theoretiker des Films verwandelt. Die Filmgeschichte kennt einige Beispiele theoretischer Verarbeitung eigener Erfahrungen durch die Einbeziehung der eigenen stilistischen Praxis als Regisseur. Ein bekannter Filmtheoretiker schrieb kürzlich ein Buch mit dem Titel *Les Théories des Cinéastes*,¹⁵ das ein überzeugendes Beispiel eines seine eigene Kunst reflektierenden und theoretisierenden Filmkünstlers ist. Im Falle von Brasilien gibt es unter anderen Glauber Rocha, einen Autor, der die Theorie des brasilianischen Kinos in Verbindung mit seinen eigenen Filmwerken behandelte. Hier ist jedoch zu fragen nach der unabdingbaren Notwendigkeit der Filmpraxis für das Filmdenken. Im besonderen Fall des akademischen Bereichs, von dem die vorliegenden Betrachtungen ausgegangen sind, hat die Filmpraxis sich – im Gegensatz zu dem, was behauptet wird – konkret zum Nachteil der Lehre der Filmgeschichte und -theorie entwickelt. Die Überbetonung der Filmpraxis endete damit, daß exzellente Filmleute auf den Gebieten, in denen sie arbeiten (Schnittmeister, Kameraleute, Drehbuchautoren; Regisseure) Kompetenzen erwerben müssen, wenn sie außerhalb ihrer jeweiligen Spezialisierung tätig werden wollen, etwa in Disziplinen, die das Studium von Literatur und Filmgeschichte bedingen, was eben diese Fachleute gewöhnlich eigentlich nicht gewöhnt sind. Der subjektive Unterricht über Filmgeschichte und -theorie durch dafür nicht ausgebildete Lehrpersonen bildet ein ernstes Problem für die heutigen filmwissenschaftlichen Institute, weil sie einem populären Verständnis von Praxis voll ausgesetzt sind. Wenn Fachleute gewandt und kompetent in anderweitige Bereiche vorzudringen vermögen, so kann dies begrüßenswert und stimulierend sein. Wichtig ist aber der klare Grundsatz, daß man keine effektiven Studiengänge auf dem Gebiet der Filmwissenschaft aufbauen kann, in denen die Ausnahme als bestimmender methodischer Faktor dominiert.

Zweifellos muß man im Rahmen der Filmstudiengänge dem speziell akademisch ausgebildeten Filmhistoriker und -theoretiker Raum für seine Gebiete geben. Die Fachleute, die auf diesen Gebieten tätig sind, müssen in ihrer fachlichen Besonderheit anerkannt werden. An den Universitäten muß Raum sein sowohl für diejenigen, die Filme produzieren wollen, als auch für diejenigen,

¹⁵ s. Anm. 13

die das Kino nur studieren wollen. Mir scheint ein Gleichgewicht zwischen den unterschiedlichen, dem selben Zweck dienenden Zielen unabdingbar zu sein. Von einem gewissen Grad der Spezialisierung an verlieren die eher theoretisch, analytisch und geschichtlich ausgerichteten Fächer für diejenigen an Interesse, die eine Fachausbildung wünschen, um Praktiker zu werden. Wer aber Filmwissenschaft studiert, um die Filmgeschichte so kennenzulernen, wie man Literaturgeschichte, Kunstgeschichte oder Philosophie studiert, muß darin stimuliert und respektiert werden. Die Debatte um den Praxisbezug behindert solche Ausbildungsgänge, während Filmstudiengänge im Hauptstudium oft dazu führen, daß es am Ende alle möglichen Absolventen der Geistes-, aber selten solche der Filmwissenschaften gibt. Die Ursache scheint mir in der mangelnden Attraktivität eines Studiums der Filmwissenschaft zu liegen, was wiederum mit dem beschriebenen, an den brasilianischen Universitäten derzeit herrschenden Klima zusammenhängt.

Wir haben in diesem Beitrag versucht, einen Überblick über das Studium der Filmwissenschaft an den brasilianischen Universitäten zu geben, und haben dabei einige Faktoren betrachtet, die wir als relevant erachten. Diese sind kurz gefaßt die folgenden: eine kritische Betrachtung der Dominanz, welche der technischen Ausbildung im Studium allgemein und besonders hinsichtlich des Kinos eingeräumt wird; die Konsequenzen für das Verständnisses von „Kino“ als Studiengebiet; schließlich die Implikationen einer Betrachtungsweise des Kinos, die die Verbindung von Praxis, Theorie und Forschung als notwendig erachtet. Unser Hauptgegenstand war es, vermittels der gebotenen Gesamt-schau eine Debatte über die Rolle und die Bedeutung in Gang zu setzen, welche die Filmwissenschaft an den Universitäten und im heutigen Denken haben sollte.

Arthur Autran

Anmerkungen zur brasilianischen Filmtheorie^{*)}

Zu Beginn seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Kino, anfang der 40er Jahre, hatte Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977)¹, wie die Mehrheit der Filmkritiker seiner Generation, keinerlei Interesse für die brasilianische Filmproduktion. Später kritisierte er dies mit Bedauern als Versäumnis und spielte dann eine grundlegende Rolle bei der Schöpfung dessen, was Jean-Claude Bernadet als „Klassische Geschichtsschreibung des brasilianischen Kinos“² bezeichnet.

Erst Mitte der 1950er Jahre begann Salles Gomes sich eingehender mit der Geschichte des brasilianischen Kinos zu beschäftigen – nach seinem zweiten Aufenthalt in Europa, wo er Kurse an der *Cinematèque Française* besucht hatte und Beziehungen zu Intellektuellen wie André Bazin und Henri Langlois knüpfte, und wo er auch sein Buch über Jean Vigo schrieb³. Zurück in Brasilien, 1954, um am – anlässlich der 400-Jahr-Feier der Stadt São Paulo veranstalteten – I. (brasilianischen) Internationalen Filmfestival teilzunehmen, nutzte Salles Gomes dieses Ereignis, um Kontakte zu Filmgesellschaften zu knüpfen, Persönlichkeiten der internationalen Kinowelt einzuladen. Außerdem war er an der Erstellung der Kataloge beteiligt.⁴

*) Dieser Text war die Grundlage eines Vortrags, der im Rahmen der Veranstaltung *Atualidade de Paulo Emílio* („Die Aktualität von Salles Gomes“) gehalten worden ist, veranstaltet von der *Cinemateca Brasileira* im September 2002, um des 25jährigen Todestags von Paulo Emílio Salles Gomez zu gedenken. Eine frühere Fassung ist unter dem Titel „Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil“ in der *Revista USP*, São Paulo, Nr. 60, Dez. 2003. Feb. 2004, S. 114-121 veröffentlicht worden.

¹ Paulo Emílio Salles Gomes ist ein der wichtigsten Persönlichkeiten der brasilianischen Filmforschung und Filmanalyse. Er gilt als ein Klassiker der brasilianischen Kulturkritik. [A.d.Ü.]

² Bernadet, Jean-Claude: *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1995.

³ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Jean Vigo*, Paris 1957 [A.d.Ü.].

⁴ Vgl. Souza, José Inácio de Melo: *Paulo Emílio no Paraíso*, Rio de Janeiro 2002, S. 347-357..

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß Salles Gomes selbst während seines Aufenthalts in Europa der *Vereinigung für brasilianische Kinokultur* verbunden blieb – einer dank der Tätigkeit mehrerer bedeutender Filmkritiker, der Veranstaltung von Filmvorführungen, den Aktivitäten von Filmclubs, der Veröffentlichung von Fachzeitschriften und der Publikation von Büchern damals ziemlich aktiven Bewegung. Diese Verbindung wurde verstärkt durch den Umstand, daß Salles Gomes die Filmothek des *Museu de Arte Moderna* von São Paulo in Europa repräsentiert hatte sowie durch seine Tätigkeit als Korrespondent der Zeitschrift *Anhembi* und der Zeitung *O Estado de São Paulo*.

Im Vergleich zum Geschehen im vorausgehenden Jahrzehnt war es das großartige Verdienst der *Vereinigung für Kinokultur* der 1950er Jahre, an der Salles Gomes als Organisator des ersten Filmvereins von São Paulo und als Kritiker für die Zeitschrift *Clima* beteiligt war, eine Begeisterung für geschichtliche Studien über das zuvor gänzlich unbeachtete brasilianische Kino initiiert zu haben. Repräsentativ für diese Veränderung ist die Tatsache, daß im Umfeld des eigentlichen Festivals die „II. Retrospektive des Brasilianischen Kinos“ stattfand, deren Katalog den ambitionierten, historisch geprägten Text *As Idades do Cinem Brasileiro* („Die Epochen des brasilianischen Kinos“) enthält, verfaßt von dem liberalen Kritiker B.J. Duarte.

Als er sich wieder in Brasilien etabliert hatte, wurde Salles Gomes zum Konservator der Filmothek des *Museu de Arte Moderna* von São Paulo ernannt, aus der 1956 die *Cinemateca Brasileira* wurde. 1956 übernahm er die Filmkolumne der literarischen Beilage von *O Estado de São Paulo* – von da an sein Hauptforum.

Trotz der insgesamt anregenden Umstände schrieb Salles Gomes in dieser Zeit verhältnismäßig wenig über die Geschichte des brasilianischen Kinos, wenn man damit die Zahl seiner Artikel vergleicht, die er der Geschichte des Kinos der übrigen Welt, den Problemen der Kinematheken, den wirtschaftlichen Fragen der nationalen Filmproduktion und den großen zeitgenössischen Regisseuren widmete. Vier Aufsätze zeigen trefflich, worüber er sich in dieser Periode hinsichtlich der Geschichte des brasilianischen Kinos Gedanken machte: „Um Pioneiro Esquecido“, „Evocação Campineira“, „Dramas e Enigmas Gaúchos“ und „Visita a Pedro Lima“.

In „Um Pioneiro Esquecido“ (Ein vergessener Pionier),⁵ einem am 6. Oktober 1956 veröffentlichten Aufsatz, der von dem Filmpionier Aníbal Requião handelt, macht der Autor die damals dominierende Auffassung zur Geschichte des internationalen Kinos zum Thema und verweist auf deren Unangemessenheit im Zusammenhang mit der geschichtsbezogenen Untersuchung der brasilianische Filmproduktion:

Man stellt vor allem auf das Problem ab, das ursprüngliche brasilianische Kino in seiner Zeit anzusiedeln. Was man bisher als Geschichte des Weltkinos zu bezeichnen pflegte, was in Wirklichkeit aber nicht mehr ist als die Geschichte des europäischen und nordamerikanischen Films, diese Frage ist seit langer Zeit schon abgeschlossen.⁶

Die geschichtlichen Darstellungen zum Weltkino, die bis dahin entstanden waren, betrafen – nach Salles Gomes – tatsächlich die USA und Europa, ohne andere Filmnationen einzubegreifen. In der Kinogeschichte der Industrieländer reicht die Frühphase von den ersten Filmen der Gebrüder Lumière bis zu Produktion von *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), während es in Brasilien keine vertrauenswürdigen Informationen über den ersten hier produzierten Film gibt. Das macht die Chronologie der Anfangsjahre schwierig, und auch hinsichtlich des Endes dieser Periode gibt es größte Zweifel, an welchem Werk sich erstmals eine erzählerische Reife nachweisen läßt.

„Evocação Campineira“ („Erinnerung an Campinas“),⁷ veröffentlicht am 15. Dezember 1956, handelt von einem während der 20er Jahren in dieser Stadt gedrehten „Filmzyklus“. Der Gedanke von „Zyklen“, der sich durch die brasilianische Filmgeschichtsschreibung bis heute ohne genauere Begriffsbildung zieht, betrifft die zahlenmäßig intensive Produktion von Spielfilmen in einer bestimmten Zeitspanne und in einem Gebiet außerhalb der Achse Rio de Janeiro–São Paulo, deren Niedergang betont dargestellt wird. Über den in Campinas, einer im Staat São Paulo gelegenen Stadt gedrehten Film *A Carne* (Felipe Ricci, 1925) verfaßte Salles Gomes einen kritischen Kommentar:

Die Story wurde als kühn betrachtet, und es wurde gefürchtet, daß die Hauptdarstellerin ihre Rolle aufgeben werde, falls sie die exakte Bedeutung der Handlung erkennen würde. Um diese Schwierigkeit zu umgehen, nahm Ricci in einer Sze-

⁵ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Um Pioneiro Esquecido*, in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. 2, Rio de Janeiro 1982, Bd. I, S. 8-10.

⁶ a.a.O..

⁷ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 54-57.

ne seines Films die berühmte Sequenz mit den Pferden in *Extase* mit Heddy Lamarr (Gustav Machaty, 1933) vorweg: Da er keine wirklich realistische Liebeszene in einem Wald drehen konnte, ließ sich Ricci von einer romantischen Vorstellung inspirieren und griff auf das merkwürdige Bild eines Stiers und einer Kuh zurück. In Unkenntnis der bildsprachlichen Möglichkeiten des Films verstand die Darstellerin nicht, weshalb der Regisseur von ihr nach einer idyllischen Szene im Wald verlangte, tiefgehende Entspannung auszudrücken.“⁸

Hier formuliert Salles Gomes eine eingehende Analyse über den Entwicklungsgrad der Filmsprache im *Campinas*-Film, obgleich es davon keine Kopien gibt. Das heißt, er interpretierte allein aufgrund seiner Informationen über jenen „Zyklus“ und seines Verständnisses der wenigen erhaltenen brasilianischen Spielfilme der Stummfilmepoche. Diese Art der Interpretation ist faszinierend durch das, was sie an Vorstellungskraft ausdrückt, sie ist eine Eigenheit dieses Filmhistorikers, die seine Texte durchgängig kennzeichnet.

„Dramas e Enigmas Gaúchos“ („Dramen und Rätsel in Rio Grande do Sul“),⁹ veröffentlicht am 29. Dezember 1956 und „Visita a Pedro Lima“ („Besuch bei Pedro Lima“),¹⁰ veröffentlicht am 19. Januar 1957, drücken die Bestürzung von Salles Gomes angesichts der Schwierigkeit aus, mangels einer zugänglichen Dokumentationsbasis die filmgeschichtliche Analyse zu vertiefen. Im erstgenannten Artikel, über die in Rio Grande do Sul gedrehten Filme, stellt der Autor fest, daß die Untersuchungen zur brasilianischen Filmgeschichte erst spät einsetzten, als mehrere Pioniere schon verstorben waren, ohne Zeugnisse zu hinterlassen, und daß ihre Archive zerstreut worden seien. Im zweiten, nach einem Besuch bei einem alten Kinochronisten verfaßten Artikel erzählt er über einige Abschnitte aus dessen Leben und unterstreicht dabei, daß die Pioniere Pedro Lima, Pery Ribas und Adhemar Gonzaga bedeutsame Gestalten der brasilianischen Filmgeschichte seien und daß ihre erhaltenen Archive deshalb außerordentliche Quellen darstellten.

Diese kleine, aber wertvolle historiographische Leistung von Salles Gomes aus den 50er Jahren hat mehrere Vorzüge: einmal die Sorge um die Periodisierung, die konfrontierende Verwendung der Quellen sowie die sorgsame und zugleich schöpferische Interpretation der Informationen im Bewußtsein der

⁸a.a.O.

⁹Gomes, Paulo Emílio Salles: Dramas e Enigmas Gaúchos, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 54-57.

¹⁰Gomes, Paulo Emílio Salles: Visita a Pedro Lima, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 66-70.

Schwierigkeit, angesichts der in den ersten Anfängen steckenden Sammlung und Erschließung der Unterlagen aus der Vergangenheit des brasilianischen Kinos zu schreiben.

Die Publikation von „Introdução ao Cinema Brasileiro“ („Einführung in das brasilianische Kino“)¹¹ von Alex Viany – ein Ereignis, von dem Salles Gomes erhoffte, es werde „der Beginn der so sehr ersehnten Phase methodischer Studien über das brasilianische Kino“ sein¹² – gab Gelegenheit zu wichtigen Diskussionen über Untersuchungen zur Periodisierung, weil das Buch die erste systematische Darstellung über unsere filmgeschichtliche Vergangenheit war.

Im Artikel „Estudos Históricos“ („Historische Studien“) vom 23. Januar 1960 betont Salles Gomes den „höchst verzögerten“ (*atrasadíssimo*) Stand der Untersuchungen und bestätigt, daß das „Bewußtmachen“ (*tomada de consciência*) der Existenz der brasilianischen Filmgeschichte dem industriellen und kulturellen Aufschwung der Kinematographie zu verdanken sei, welcher ab 1950 stattgefunden habe.¹³

Der Artikel „Contribuição de Alex Viany“ („Der Beitrag von Alex Viany“)¹⁴ vom 30. Januar 1960 betont die Bedeutung des Anhangs der „Introdução ao Cinema Brasileiro“, in dem eine Auflistung der im Filmwesen tätigen Fachleute sowie Hinweise zur Gesetzgebung, zum Filmwesen, Filmfotos und insbesondere Filmographien enthalten sind:

Man erkennt, daß es dieser Anhang gewesen ist, dem sich der Autor am intensivsten widmet hat, und die Mühe hat sich voll gelohnt. Mit der in seine „Introdução ao Cinema Brasileiro“ integrierten Filmographie ist Alex Viany zum wichtigsten Förderer der Bewegung für die Kinokultur Brasiliens geworden.¹⁵

Um die Filmographie zu optimieren, wurden die Titeleinträge um die Filmdauer erweitert; wurden die Beiträge von Pery Ribas, Adhemar Gonzaga und Pedro Lima zur brasilianischen Filmgeschichte eingefügt sowie genauere Kriterien für die Erstellung der Filmographie, da verschiedene lange Dokumentarfilme berücksichtigt worden waren und andere nicht; und schließlich wurden

¹¹ Viany, Alex: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1959.

¹² „... o início da tão esperada fase de estudos em torno do cinema brasileiro“, Gomes, Paulo Emílio Salles: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I S. 168.

¹³ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Estudos Históricos*, Bd. II S. 139-144.

¹⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles, *Contribuição de Alex Viany*, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. II S. 145-149.

¹⁵ A.a.O.,

die Filme chronologisch angeordnet und nicht alphabetisch.

Im Kommentar zum Register der Filmschaffenden des brasilianischen Kinobeginns beginnt Salles Gomes jedoch eine gereizte Polemik mit dem brasilianischen Filmkritiker B.J. Duarte über die Methode der Verzeichniserstellung. Für B.J. Duarte war es ein Fehler, herausragende Filmkritiker wie Moniz Viana, Almeida Salles, Décio Vieira Otoni und andere nicht aufzunehmen, statt dessen hingegen Personen zu erwähnen, welche für die Filmgeschichte im engen Sinn bedeutungslos seien, wie César de Alencar¹⁶ oder Joãozinho da Goméia,¹⁷ das Ballet „Pigalle“ und andere mehr.¹⁸ Die Position von Salles Gomes war eine ganz andere:

Auf jedem Fall, und im Widerspruch zu der jüngst von B.J. Duarte ausgesprochenen Meinung glaube ich, daß Alex Viany recht hat, wenn er sich im Register auf die Namen von Personen, Gruppen (E.C. Corinthians oder „Balé Pigalle“) oder Tiere (den Hund Duque) beschränkt, welche unmittelbar oder indirekt – wie es der Fall bei einigen Schriftstellern ist – an der Entstehung der Filme beteiligt waren, während er die Kritiker, Essayisten, Archivare und Mitglieder von Filmclubs beiseite läßt, auf deren Aktivität man nicht unbedingt im Zusammenhang mit der Filmproduktion trifft.¹⁹

B.J. Duarte war davon nicht überzeugt und schrieb eine Entgegnung, in der er wiederholte, daß er mit den Kriterien Alex Vianys für das Register-Formular nicht übereinstimme, weil einerseits für die Geschichte des brasilianischen Films wichtige Namen ausgelassen worden seien, während andere ohne „geschichtlichen oder ästhetischen Wert“ (*valor histórico ou estético*) in jenen Index aufgenommen worden seien.²⁰

Ich vermag nicht zu erkennen, was es zur kinematographischen Kultur beitragen kann, wenn jemand sich Kenntnis darüber verschafft, daß der Sportclub Corinthians Paulista an der Auswahl eines äußerst mittelmäßigen Streifens der ausgestorbenen *Multifilmes* mitgewirkt hat.

Mit Bedauern bemerke ich hingegen das Fehlen der Namen vieler brasilianischer

¹⁶ Bekanntter Radiomoderator der 20er Jahre in Rio de Janeiro [A.d.Ü.].

¹⁷ Einflußreicher *Pai de Santo* der 30er Jahre in der Stadt Salvador da Bahia; *Pai de Santo* ist ein mit einem höheren Priester vergleichbare „Kultleiter“ in der afrobrasilianischen Religion *Candomblé* [A.d.Ü.].

¹⁸ Duarte, B. J.: Introdução ao Cinema Brasileiro, *São Paulo* S. XXXVII, N. 111, Feb. 1960.

¹⁹ a.a.O.

²⁰ Duarte, B.J.: Ainda a Introdução ao Cinema Brasileiro, in: *Anhembi* (São Paulo), Jg. 38, Nr. 112, März. 1960.

Kritiker, Essayisten, Analysten unseres Kinos in den Einträgen des Registers und den Abschnitten der *Introdução* – sei es vorbedacht oder aus bloßer Unwissenheit und Eile des Herrn Alex Viany.²¹

Worum es bei diesem Streit geht, ist auf der einen Seite – Alex Viany & Salles Gomes – das Eintreten für objektive Kriterien für die Auflistung, auf der anderen Seite – B.J. Duarte – das Eintreten für das Verdienst als Kriterium. Im ersten Fall ist die Bedeutung des Films wie des Beitrags belanglos, wohl aber die Tatsache, an der Produktion effektiv mitgewirkt zu haben; im zweiten Fall zählt allein der Wert des Beitrags zur kinematographischen Kunst, und das könnte sich auch auf die Mitwirkung der Kritiker beziehen, die niemals an der Produktion beteiligt sind. Es kommt B. J. Duarte nicht in den Sinn, daß ein derartiges „Verdienst“ in jedem Fall eine andere Bedeutung hätte. Der Artikelschreiber versteht seinen Blickwinkel als umfassend und unbestreitbar, demnach könnte man mit seiner Hilfe die Persönlichkeiten – oder Filme – beliebig auswählen, welche es verdienten, in der Geschichte des brasilianischen Films verzeichnet zu werden.

Anschließend widmete Salles Gomes einen Text mit dem Titel „Decepção e Esperança“ („Enttäuschung und Hoffnung“)²² vom 6. Februar 1960 der Analyse der von Alex Viany verfaßten geschichtlichen Darstellung („*Introdução ao Cinema Brasileiro*“). Der Kommentar ist frei heraus negativ:

Meine Unzufriedenheit angesichts dieser *Einführung in das Brasilianische Kino* hält an. Auch abgesehen von den Anhängen scheint mir der persönliche Beitrag von Alex Viany zu den Untersuchungen zur brasilianischen Filmgeschichte sehr gering zu sein.²³

Von den hauptsächlichsten Kritikpunkten sind die folgenden hervorzuheben: die Unzulänglichkeit der herangezogenen Dokumentation; die mangelnde Sorgfalt bei der Identifikation der Quellen, insofern als verschiedene Berichte aus Zeitungen und Zeitschriften nicht datiert sind; der Mangel einer systematischen Untersuchung, ohne auch nur eine der wichtigsten alten Filmzeitschrift heranzuziehen; außerdem sei die Strukturierung des Buchs mangelhaft und folge nur einer „lässigen Chronologie“; schließlich fehle ein „kritisches Unterscheidungsvermögen“ bei der Benutzung der gesammelten Informationen. Nach all diesen Beobachtungen schließt Salles Gomes:

²¹ a.a.O.

²² Gomes, Paulo Emílio Salles: *Decepção e Esperança*, a.a.O. (o. Anm. 5), Bd. II S. 150-155.

²³ a.a.O.

Der Text von Alex Viány lenkt unsere Aufmerksamkeit eben durch seine Mängel auf die Dringlichkeit, eine systematische filmgeschichtliche Untersuchung einzuleiten. Ich habe noch Hoffnungen auf die Möglichkeiten der Selbstkritik bei Alex Viány. Wenn er all die Fehler seines Konzepts der Filmgeschichte und seiner Methodik einsieht, kann man noch viel von der zweiten Auflage erwarten²⁴.

Angesichts der obigen Bemerkung sind die Probleme weniger Viány anzulasten als dem allgemeinen Rückstand der filmgeschichtlichen Studien bei uns. Salles Gomes weist darauf hin, daß dieser Rückstand es sehr schwer macht, eine filmgeschichtliche Gesamtschau zu schreiben, wegen der zahllosen Lücken in der Erfassung der Vergangenheit – deshalb die Dringlichkeit, die „systematische“ Untersuchung zu beginnen.

Aus einem allgemeineren ideologischen Blickwinkel stimmt Salles Gomes Denken mit den Betrachtungen überein, die im ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros / Hochschule für Brasilianische Studien) angestellt wurden, einer wichtigen staatlichen Kultureinrichtung, die in der zweiten Hälfte der 1950er und der ersten Hälfte der 1960er Jahre die Ideologie der Fortschrittsgläubigkeit (*desenvolvimentismo*)²⁵ verbreitete. Das Beharren auf der „Bewußtheit“ jenes Rückstandes zum Zwecke seiner Überwindung hatte beispielsweise eine starke Auswirkung auf die im ISEB angestellten Überlegungen und ist in den Texten der Filmkritik häufig erwähnt, ebenso wie der Glaube an die industrielle Entwicklung als Zentrum der nationalen Aktivitäten. Hier sei noch angemerkt, daß der Autor in einem wichtigen Essay „Uma Situação Colonial?“ („Ein kolonialer Zustand?“)²⁶ – nach der beim „Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica“ vorgetragenen und im *Suplemento Literário* am 19 November 1960 veröffentlichten These – allen im Land entwickelten kinematographischen Aktivitäten pauschal „Mediokrität“ bescheinigt, als das „grausame Brandmal der Unterentwicklung“. Schon für die Intellektuellen des ISEB war – Caio Navarro de Toledo²⁷ zufolge – die Lage in Brasilien einmütig als unter-

²⁴ a.a.O.

²⁵ Idealplan zur Entwicklung Brasiliens in den 1930er und den 80er Jahren.

²⁶ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Uma Situação Colonial?*, a.a.O. (o. Anm. 5), Bd. II S. 286-291.

²⁷ Philosophie-Professor der Universität Campinas in São Paulo [A.d.Ü.].

entwickelt verstanden worden, ohne jeden Grad an Unabhängigkeit auf wirtschaftlichem, kulturellem und ideologischem Gebiet, eine auch mit dem Schlagwort „in der Unterentwicklung ist alles unterentwickelt“ ausgedrückte Auffassung.²⁸

Zu den wesentlichen Fragestellungen der klassischen Geschichte des brasilianischen Kinos gehört die nach den Ursprüngen des brasilianischen Kinos; außerdem die „regionalen Zyklen“, die künstlerische Dekadenz der Filmproduktion zu Beginn des Tonfilms, die Kritik an den *Chanchadas*²⁹ und die Herausbildung eines kinematographischen Bewußtseins („consciência cinematográfica“) bei uns. Der Ausdruck „consciência cinematográfica“ geht auf Alex Viany zurück,³⁰ aber seine endgültige Bedeutungsdimension erhielt er durch Paulo Emílio Salles Gomes erst in der Mitte der 60er Jahre in einem unter dem Titel „Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966“ („Überblick über das brasilianische Kino 1896-1966“) veröffentlichten Text.³¹ Die „Consciência Cinematográfica“ definiert sich für Salles Gomes wie folgt:

Pedro Lima in *Selecta* und Adhemar Gonzaga in *Paratodos*, beide später in [der Filmzeitschrift] *Cinearte*, sprachen im allgemeinen Gruppen von jungen Leute an, die über das ganze Land verteilt waren, um sie miteinander in Verbindung zu bringen. Es ist dies der Augenblick, an dem sich die Herausbildung eines kinematographischen Bewußtseins zeigte: Die von diesen Zeitschriften angebotenen Informationen und Kontakte, ihre Einladung zum Dialog und ihre Propaganda riefen ein Organisationsnetz ins Leben, das schließlich zu einer Bewegung „Brasilianisches Kino“ wurde.

In diesem Text wird auch noch die Sorge über die mangelnde Definition der eigenen Geschichte ausgesprochen, der die unterentwickelten Länder unterworfen waren; dem entsprechend kann man in der obigen Kommentierung

²⁸ „*tudo é subdesenvolvido no subdesenvolvimento*“ – Toledo, Caio Navarro de, ISEB: Fábrica de Ideologias, São Paulo 1978, S. 18, 86, 87.

²⁹ *Chanchada* von der italienische „Cianciata“, französisch „Pochade“, ist ein Filmgenre, welches in Brasilien ab den 30er bis in die 50er Jahre große Erfolg hatte, vor allem durch die Darstellung des brasilianischen Karnevals und durch populäre Musikfilme. S. dazu Augusto, Sergio: *Chanchada: qu'est-ce en réalité?* <www.3continentes.com/cinema/infosdiverses/Chanchada.html> sowie Viera, João Luiz, in: Ramos, Fernão und Miranda, L. Felipe (HRSG.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo 2000, S. 117-119 [A.d.Ü.].

³⁰ Viany, Alex: *O cinema Brasileiro Por Dentro – II. A Escola Não Foi Risonha e Franca*, in: *Manchete* (Rio de Janeiro), Nr. 111, 5. Juni 1954.

³¹ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, (beispielsweise) Rio de Janeiro 2001, S. 19-83.

beobachten, daß die Produktion von Meisterwerken des brasilianischen Stummfilms wie *Brasa Dormida* (Humberto Mauro; 1928) und *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga; 1929) zusammenfiel mit dem Niedergang der Bildersprache dieses Filmtyps beim Auftretens des Tonfilms.

Mit „Panorama do Cinema Brasileiro 1896/1966“ legte Salles Gomes eine Chronologie der brasilianischen Filmgeschichte vor, in der er deren wesentliche Perioden oder „Epochen“ – wie er sie bezeichnet – charakterisiert. Die Periodisierung stützt sich auf Produktionskrisen, verstanden als Marksteine verschiedener „Epochen“, mit Ausnahme der fünften und letzten „Epoche“, welche durch das Aufkommen der brasilianischen Filmgesellschaft Vera Cruz³² gekennzeichnet ist. Verglichen mit früheren und selbst späteren Versuchen der Periodisierung des brasilianischen Kinos wird hier ziemlich einleuchtend vorgegangen.

Wie schon Jean-Claude Bernardet bemängelte, beachtet man auf der anderen Seite nicht hinreichend die wirtschaftlichen Produktionsbedingungen: so zum Beispiel beim „naturgemäßen“ Film – eine Bezeichnung der 20er Jahre für den Dokumentarfilm. „Tendenz der Filmhistoriker war es, auf Brasilien kritiklos ein historisches Modell anzuwenden, das für die industrialisierten Länder erarbeitet worden war, wonach der Spielfilm die Stütze der Produktion ist.“³³

Salles Gomes selbst schrieb 1974, als er die Beschränktheit seiner Analyse hinsichtlich des „naturgemäßen“ Films bemerkte, den aufschlußreichen Essay „A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro 1898-1930“ („Die soziale Aussage der Dokumentarfilme im brasilianischen Stummfilm“)³⁴, in dem er Rechenschaft abzulegen suchte über die ideologische Bedeutung dieses bis dahin unbeachteten Gebiets der Filmproduktion. Bis dahin waren die Filme mit den Begriffen „Berço Esplêndido“ und „Ritual do Poder“ klassifiziert worden. *Berço Esplêndido* („Glänzende Wiege“)³⁵ nannte

³² Mit der Filmgesellschaft Vera Cruz verbindet sich der erste bedeutende Versuch, in den Jahren 1949-1954 mit moderner Technologie und dem Streben nach Qualität eine nationale Filmindustrie in Brasilien aufzubauen [A.d.Ü.].

³³ Bernardet, Jean-Claude: *Cinema Brasileiro: Proposta Para uma História*, Rio de Janeiro 1979, S. 28.

³⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles: *A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)*. Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, São Paulo / Rio de Janeiro 1986, S. 323-330.

³⁵ Zitat aus der brasilianischen Nationalhymne, welche in einer Strophe die landschaftlichen Schönheiten Brasiliens preist.

man die Beschreibung der brasilianischen Naturschönheiten, ein während der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts im Überfluß ausgebeutetes Thema; während *Ritual do Poder* („Machtspiele“) die Aktivitäten der großen Autoritäten der Republik umschrieb, insbesondere des Präsidenten. Nach Meinung des Historiographen [Salles Gomes] verschwanden die Filme der *Berço Esplêndido* im Lauf der Zeit, indem sie sich zu einer Art von Dokumentarfilm wandelten, und die das Leben und die Gebräuche der Menschen des Hinterlandes darstellten. Diese Einschätzung hatte ein lebhaftes Echo in der Presse von Rio de Janeiro bei Kritikern wie Adhemar Gonzaga und Pedro Lima, für die lediglich der Spielfilm der Aufmerksamkeit wert war, während sie die schlechte künstlerische Qualität der Dokumentarfilme beklagten und diesen Filmen vorwarfen, den Rückstand des Landes anstatt dessen Entwicklung zu zeigen. Es gab indessen andere Kommentatoren, wie den Intellektuellen Oliveira Vianna, welche von den Bildern der in naiver Weise in diesen Filmen ausgedrückten Irspürlichkeit beeindruckt waren und darin einen thematisch und formal besonderen Ausdruck sahen. Abschließend stellt Salles Gomes fest, daß es nicht die Aufgabe des Dokumentarfilms gewesen sei, den Menschen des Hinterlandes Erziehung und Kultur zu bringen, wie es u.a. der Journalist Mario Behring³⁶ erwartete, daß diese vielmehr „dem Küstenbewohner den Anblick der unerträglichen Zurückgebliebenheit des Hinterlandes liefern“ sollten.³⁷

Es muß allerdings auf eine Einschränkung in bezug auf die monumentale Arbeit hingewiesen werden, welche Salles Gomes als wichtigste Gestalt der Erforschung und klassischen Geschichtsschreibung des brasilianischen Kinos geleistet hat. Damit ist nicht beabsichtigt, die zentrale Bedeutung seines Denkens zu mindern, sondern lediglich einen Dialog unter Lebenden mit ihm zu führen und ihn vor der Mumifizierung zu bewahren.

Aus unserer Sicht ist der Mangel einer Vertiefung der ideologischen Kritik ein großes Problem von Salles Gomes historiographischem Projekt, vor allem hinsichtlich der älteren Filme und Regisseure. Diese Haltung war tatsächlich gewollt und darauf ausgerichtet, die Wegbereiter des brasilianischen Kinos und die geschichtliche Erfahrung dieser Kinematographie als etwas durch und durch Positives zu bewerten angesichts der Unterdrückung durch die auch den brasilianischen Markt beherrschenden nordamerikanischen Produktionen. Diese Strategie ist, neben anderem, dem Umstand geschuldet, daß die nationale

³⁶ Mário Marinho de Carvalho Behring (1876-1933), Ingenieur und Journalist [A.d.Ü.].

³⁷ „levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior“.

Filmproduktion über lange Zeit von der intellektuellen Elite verachtet wurde.

Hierdurch wurden einige grundlegende Fragen, wenn sie nicht überhaupt außer acht geblieben sind, im den Hintergrund gerückt. Erwähnen wir nur ein Beispiel, die Darstellung der Neger (*dos negros*) im brasilianischen Film. Abgesehen von einigen wenigen Stellen in dem Buch „Humberto Mauro, Cataguases, Cineaste“,³⁸ wird das Thema im Werk von Salles Gomes praktisch nicht erwähnt.

Hinzu kommt, wie João Carlos Rodrigues beobachtet hat, die Argumentation von Salles Gomes zum Rassismus in *O Tesouro Perdido* (Humberto Mauro; 1927), wo ein schwarzes Kind, welches raucht, mit einer Kröte verglichen wird, was Salles Gomes lediglich dazu bringt, die Sequenz als „Naivität“ (*candura*) und „brasilianische Nuance“ (*tonalidade brasileira*) zu bezeichnen.³⁹ Wir haben besonderen in den letzten zehn Jahren intensive Diskussionen um die Rolle der schwarzen Bevölkerung in der brasilianischen Filmgeschichte geführt. Dabei wurden Stellungnahmen wie die o.g. von Salles Gomes als beschränkt kritisiert. Insofern legte die Argumentation von Salles Gomes die Lücken der klassischen Filmgeschichte und die Unfähigkeit nationalistischer Vorgaben offen, eine Antwort auf die sozialen brasilianischen Widersprüche zu geben, sofern sie nicht durch außerbrasilianischen Druck begründet sind.

Derzeit ist eine solche Beschränktheit eher wahrnehmbar, nicht nur durch die Kritik an dem, was das Ziel des Nationalismus gewesen ist, sondern auch durch den aktuellen Aufschwung der Negerbewegung (*Movimento Negro*) in Brasilien, auch im Bereich des Audiovisuellen. Deswegen muß nun endlich die Präsenz von Negern vor und hinter der Kamera analysiert werden. Arbeiten wie die von João Carlos Rodrigues und Robert Stam⁴⁰ über die Darstellung von Negern verweisen auf eine Möglichkeit, den Diskurs über das brasilianische Kino wieder aufzunehmen, und diese Wiederaufnahme beinhaltet auch die ethnische Frage.

³⁸ Gomes, Paulo Emílio Salles: Humberto Mauro, Cataguases, Cineaste, São Paulo 1974., S. 146, 147, 310.

³⁹ Rodrigues, João Carlos: O Negro Brasileiro e o Cinema, Rio de Janeiro 2001, S. 80.

⁴⁰ Stam, Robert: Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Films and Culture, Durham 1997.

Anita Simis

Kulturpolitik und Filmwesen

Dieser Beitrag untersucht die Auswirkungen politischer Maßnahmen auf die brasilianische Filmproduktion unter verschiedenen Herrschaftssystemen in der brasilianischen Geschichte. Es sollen die wesentlichen Gesichtspunkte beschrieben werden, die das Verhältnis von Staat und Filmwesen betreffen, von der Diktatur des Getúlio Vargas (1937-1945) über die demokratische Epoche zwischen 1945-1964 bis zur Zeit der Militärdiktatur ab 1964, zur Wahl von Tancredo Neves zum Präsidenten 1985, und schließlich bis heute.

Die Erörterung dieser Wechselbeziehung ist nicht darauf ausgerichtet, eine einheitliche Hypothese zu entwickeln, sie soll auch nicht eine eingehende Studie darstellen. Das Augenmerk soll darauf gerichtet sein, wie Aktivitäten der Kulturpolitik zwar mit dem jeweils herrschenden politischen System verknüpft sind, sich aber oft wiederholen oder einen Wechsel der Regierung überdauern und so doch eine gewisse Kontinuität schaffen, welche die Entwicklung des Kinos stimuliert.

Die Zeit der Diktaturen

Das erste Gesetz zur Regelung verschiedener Bereiche des Filmwesens stammt aus dem Jahre 1932 und ist Vorläufer vieler Maßnahmen, die später ergriffen wurden. Zu dieser Zeit konnte man in Brasilien noch nicht von einer Diktatur sprechen, doch Getúlio Vargas beherrschte das politische Leben seit der Revolution von 1930¹ für zwei Jahre fast völlig. Zusammen mit den aufständischen Leutnants bestimmte hauptsächlich er den Aufbau des Staatswesens, eines autoritären und zentralistischen Staats, um einheitliche Wirtschaftspläne für alle Bundesstaaten auszuarbeiten, ungeachtet einiger nationalistischer Maßnahmen, die auf die Industrialisierung gerichtet waren. Die Diktatur unter Vargas, eine unter der Bezeichnung „Neuer Staat“ (*Estado Novo*) bekannte Periode, die

¹ Am 24. 10 1930, übergibt die Militärjunta die Macht am Getúlio Vargas. Das Datum markiert das Ende der Alten Republik und den Beginn von 15 Jahren „Getulismo“. [Anm. d. Übers.]

1937 begann, wurde sogar mit dem Argument verteidigt, sie sei der Situation in diesem Augenblick am ehesten angemessen, zugleich wurde sie als Korrektur einer geschichtlichen Fehlentwicklung dargestellt. Mit anderen Worten: die Revolution von 1930 war der Mythos, den man 1937 als vollendete Revolution präsentierte.

In diesem Zusammenhang begann der Staat auch das Filmwesen zu organisieren, und es ist kein Zufall, daß die Regelungen von 1932 nicht mit einem formellen Gesetz, sondern in Form einer Verordnung – mit der Nummer 21240 – erlassen wurden. Dieses Dekret enthält Artikel, welche die Interessen verschiedener Sektoren formulieren, sie reichen im Filmwesen vom Erziehungsziel bis zu kommerziellen Aspekten und von der Zensur bis zum Aufbau einer Filmbehörde (der Kinoabteilung im Kulturministerium). Man darf indessen nicht davon ausgehen, das Dekret habe lediglich einen politischen Interessenausgleich angestrebt zur Bereinigung von Pressionen und Konflikten. Eigentlicher Zweck war, die Möglichkeit zur Beseitigung von Konflikte mit disziplinierenden, zentralisierenden und willkürlichen Mitteln zu schaffen. Wohl einzigartig an diesem Dekret ist, daß all das, was es an Erneuerung von Kunst und Kultur verspricht, der Gesellschaft gleich wieder weggenommen wurde, denn die provisorische Regierung von 1930 hatte eine ziemlich genaue Vorstellung von der Rolle des Kinos und über die Tendenzen, welche sich seit den 20er Jahren abzeichneten. So ist die Verwendung des Films zur Durchsetzung von Reformen im Schul- und Hochschulwesen, zur Verbreitung einer integrativen und einheitlichen patriotischen Ideologie, bis hin zur Schaffung eines entsprechenden nationalen Identitätsgefühls in diesem Text ausdrücklich vorgesehen. Das Kino ist Teil des Projekts der nationalen Integration und der industriellen Entwicklung und sollte darin eingebunden sein als ein Werkzeug und Hilfsmittel für die kulturellen und pädagogischen Aktivitäten des Staates.

1932 bis 1964

Schon während der 1964 beginnenden Militärdiktatur, in der Geltungszeit des Verfassungsaktes (*Ato Institucional AI*) Nr. 5 von 1968², als das Regime sich verschärfte, wurde 1969 die *EMBRAFILME*³ gegründet; Dies war, neben der

² Mit dieser Verordnung wurde die Verfassung de facto aufgehoben, so konnte z.B. der Präsident Abgeordnetenmandate einziehen, politische Rechte suspendieren und selbst Gesetze erlassen. [Anm. d. Übers.]

³ *Empresa Brasileira de Filmes S/A* = Brasilianische Filmgesellschaft AG. [Anm. d. Übers.]

Schaffung des Nationalen Filmrats (*Conselho Nacional de Cinema CNC*) 1976, ein Versuch, bei allen wirtschaftlichen und industriellen Aktivitäten der Filmindustrie zentral intervenieren zu können. Der Umstand, daß diese Organisationen während der Militärdiktatur gegründet wurden, vermittelte den Eindruck, daß das Militärregime das Filmwesen beaufsichtigen wollte. Wie Roberto Farias, der erste Filmfachmann als Leiter von *EMBRAFILME*, jedoch bestätigt, „waren diese Organisationen das Ergebnis einer Forderung von Seiten des brasilianischen Kinos schon vor der Diktatur, der Gedanke wurde von der Militärdiktatur nur aufgegriffen und verwirklicht“.⁴ In der Tat, wenn man nach dem Modell einer staatlichen Filmbehörde suchte, in der die Entscheidungen über kinematographische Angelegenheiten unter der Kontrolle des Produktionssektors zentralisiert und konzentriert ist, dann hätte wohl eher das 1947 vorgelegte Projekt des damaligen Abgeordneten der Brasilianischen Kommunistischen Partei Jorge Amado Pilotfunktion.

Aber selbst wenn die Vorschläge aus der Zeit vor den beiden Perioden stammen, so war es ein gemeinsames Nationalgefühl, das Filmleute und Regierung in dieser Zeit und auch während der Diktatur Vargas einander nahebrachte. Aus der Zeit der Regierung Vargas stammt jener bekannte Dokumentarfilm, der die feierliche Verbrennung der Fahnen der Bundesstaaten zeigt⁵, mit der das Bedürfnis, die Nation in einem Körper zu einen, besiegelt worden war; Damit wurde der Film als Sprachrohr für eine nationalistische Ideologie verwendet, das damit den Auftrag erfüllt, einen historischen, auf die „Nation“ bezogenen Gemeinschaftsgeist fördern, der sich aus ethnischen, geographischen und kulturellen Elementen zusammensetzt. Die Filmleute wollten dabei eigentlich nur die Filmindustrie im Lande aufbauen und forderten lediglich, daß ihre Filme dem Publikum zugänglich sein sollten, denn „das nationale Kino wird durch seine Qualität und den Erfolg beim Publikum gewinnen“.

Für die Zeit nach 1964 kann die nationale Frage unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden, zum einen suchte man eine Allianz zwischen den Klassen zu bilden, um dem ausländischen Kapital die Stirn zu bieten, und zum anderen förderte der Staat seit Beginn der 1970er Jahre besonders die kulturelle Produktion und in diesem Rahmen die nationale Filmindustrie; Hierbei sollte die *EMBRAFILME* als Instrument dienen.

⁴ Farias, Roberto: *Embrafilme, Pra Frente, Brasil!* e algumas questões, in Simis, Anita (Hrsg.), *Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar*, Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP, 2004.

⁵ Eine die Zentralisierung und die Abschaffung der Einzelstaaten symbolisierende zeremonielle Verbrennung der entsprechenden Fahnen. [Anm. d. Übers.]

Außerdem erfolgte der Eingriff in beiden Fällen sowohl auf der Ebene der Produktion, als auch denen des Verleihs, des Imports und der Rezeption. Damit hörte das Kino auf, eine lediglich vom Markt bestimmte Branche zu sein. Wie Farias bestätigt, „traf man sich“ bei *EMBRAFILME*, „debattierte, formulierte die gewünschten Maßnahmen und wandte sich an den Nationalen Filmrat, der sie diskutieren und dafür stimmen sollte. Dabei kam eine Reihe von Maßnahmen zustande, die dem Fortschritt des Filmwesens dienen.“⁶ Während der Staat in der Diktatur Vargas das Geschehen dadurch kontrollierte, daß er die Ansprüche der verschiedenen, nunmehr als selbständige Einheiten organisierten Sektoren zur Kenntnis nahm und sich dann zum Schiedsrichter der verschiedenen Partikularinteressen aufwarf, kann man für die Militärdiktatur feststellen, daß es der Patriotismus der Filmleute war, der dazu führte, daß die Filmpolitik durch sie selbst betrieben wurde, ohne bürokratische Eingriffe.

Das im genannten Dekret von 1932 enthaltene Projekt hatte indessen keinen Erfolg.

Wie ich in meiner Dissertation „Estado e Cinema no Brasil“⁷ ausgeführt habe, wurde das Projekt eines zugleich marktorientierten und erzieherisch wirkenden Kinos in dem Augenblick aufgegeben und durch das Propagandakino mit seinen Filmzeitschriften ersetzt, als die Diktatur die Institutionen bereits überschattete, wie beispielsweise das „Amt für Propaganda und Kulturverbreitung“ (*Departamento de Propaganda e Difusão Cultural DPDC*), das man – offensichtlich nach dem Vorbild des deutschen Propagandaministeriums – in das berüchtigte Amt für Presse und Propaganda (*Departamento de Imprensa e Propaganda DIP*) verwandelte. Letzteres unterstützte die großen Filmunternehmen, einschließlich der *CINEDIA*, die früher eine Gegnerin des subventionierten Films gewesen war. Man muß ferner vermerken, daß unter der Diktatur die in jenem Dekret von 1932 vorgesehene Verpflichtung zur Vorführung von Kurzfilmen dank der Überwachung durch das DIP zuverlässiger durchgesetzt wurde. So wurde eigentlich, als das DIP aufhörte, Filme in Auftrag zu geben, und dazu übergang, selbst zu produzieren, woran die Regierung interessiert war, den Filmproduzenten ein alter Wunsch erfüllt: die Verpflichtung, pro Jahr und Filmtheater mindestens einen brasilianischen Spielfilm vorzuführen. Tatsächlich gelang es *EMBRAFILME*, den Marktanteil der brasilianischen Filme beträchtlich zu steigern, indem sie verschiedene Titel finanzierte, die Kinokassen wirkungsvoll kontrollierte und die Verpflichtung zur Vorführung brasilianischer Langfilme durchsetzte; Deren Anteil stieg fortschreitend auf 140 Tage

⁶ Farias, Roberto, a.a.O. (Anm. 4).

⁷ Simis, Anita: *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo, 1995.

pro Jahr. *EMBRASILME* stärkte ferner die Figur des Regisseur-Produzenten. Dieser Filmemacher konnte ungeachtet seines bisherigen finanziellen Erfolgs vom bekannteren Lustspielfilmproduzenten bis zum Ex-Regisseur des *Cinema Novo* alles sein und drehte folglich manchmal sogar einen *blockbuster*. Aber er hatte sein eigenes Marktsegment, und dies war einer der Faktoren, die zur Schließung von *EMBRASILME* beitrugen.⁸ Übrigens ist es – auch wenn wir keine genauen Daten haben – wahrscheinlich, daß diese Politik den größten Teil der Produktionen auf wenige Unternehmen konzentrierte, eine Tendenz, welche sich schon bei der Gründung des *DIP* abzeichnete.

Man kann sagen, daß in beiden Diktaturen der Zentralisation der politischen Macht die Zentralisierung der Macht der Zeichen entsprach, deren Kontrolle dazu beitrug, die Verbreitung anderer Meinungen zu verhindern, indem ein ideologisch homogenes Klima geschaffen wurde, besonders seit der Gründung des *DIP* und in der Nach-*AI-5*-Ära.

Angesichts des hier Ausgeführten muß man resümieren, daß die Einflüsse des kulturellen Erbes und der angestrebten Bewilligungen zwar dem Interesse der wichtigsten Filmgesellschaften entsprachen, diese aber damit zu einem Modell der staatlichen Oberherrschaft wurden und diese stärkten.

Die Demokratie

Es ist wahr, daß das *DIP* in allen Bereichen der Kultur und der Information auch Zensur ausübte. Im Umfeld der den Film betreffenden Aktivitäten aber kann die Abteilung für Film und Theater (*Divisão de Cinema et Teatro*) in Verbindung mit dem Nationalen Filmrat kaum verglichen werden mit der Wirkung von *EMBRASILME* und *CONCINE*, die niemals für Zensur zuständig waren, und man muß feststellen, daß diese beiden das Ende der Diktatur überlebten. Das *DIP* verwandelte sich noch vor dem Sturz von Gétúlio Vargas in das Nationale Informationsamt (*Departamento Nacional de Informações*) und wurde erst Ende 1946 abgeschafft. Immerhin wurden verschiedene seiner Zu-

⁸ Campos, Renato Márcio Martins de: *Cinema brasileiro: ciclos de produção de mercado*: Carla Camurati: um referencial de mercado para o cinema da retomada, Dissertação de mestrado em Comunicação e Mercado, Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2003, S. 55. – Es soll hier nicht eindeutig geklärt werden, warum *EMBRASILME* in Schwierigkeiten geraten ist. Es gibt viele mögliche Gründe: interne Streitigkeiten, die Neubesetzung der Firmenleitung, das Versäumnis, neue Medien, wie Video, zu bedienen, der Anstieg der Vertriebskosten, eine kreative Krise, das Verfehlen des Publikumsgeschmacks, die Versuche des nordamerikanischen Kinos, die Unterstützung für das brasilianische Kino zu untergraben etc.

ständigkeiten auf andere Organe übertragen, und nicht auf solche Institutionen, die als Strukturen der neuen Herrschaftsform bereits existierten. Was *EMBRA-FILME* angeht, so wurde ihre Zuständigkeit auf mit dem Filmwesen verbundene Aktivitäten beschränkt, und *CONCINE*, ein Kollegialorgan mit eigener Entscheidungsbefugnis, das normierte, kontrollierte und überwachte, aber keine Verbindung mit der Zensur besaß, wurde erst mit dem Amtsantritt des neoliberalen Präsidenten Fernando Collor De Mello (1990) aufgelöst, womit ein Zeitabschnitt begann, den wir weiter unten analysieren werden.

In der Zeit nach der Varga-Diktatur gab es an Filmgesellschaften die *CINÉDIA* und die *ATLÂNTICA*, welche das *Cinejournal*, eine Wochenschau von im Sinn der Regierung erzieherischem Charakter machte, und danach, ab 1949 die *VERA CRUZ* (*Companhia Cinematographica Vera Cruz – Empresa Produtora CMC*), die 1950 gegründete *MARISELA*, und *MULTIFILMES S.A.* ab 1954. Die Vermehrung der Produktionsgesellschaften für Kinofilme täuscht, denn das Filmwesen geriet in eine Krise. Die Erklärungen hierfür sind höchst unterschiedlich, weisen aber tendenziell immer auf die Dominanz ausländischer, d. h. US-nordamerikanischer Filme in den Kinos als Hauptproblem des brasilianischen Films hin. Daraufhin wurden zwei Kongresse veranstaltet, der 1. und der 2. Nationalkongreß des brasilianischen Kinos (1952 bzw. 1953), zugleich entstand eine Reihe von Studien, die weitere Fragestellungen erörterten und herausarbeiteten. Von der Regierung wurden nur wenige Vorschläge eingebracht, so die Steigerung der Quoten für brasilianische Filme im Kinoprogramm. Andere wurden von der ab 1964 herrschenden Militärregierung vorangetrieben oder lediglich übernommen. Was wir hier tatsächlich zeigen wollen, ist, daß als Folge der auf dem 2. Nationalen Filmkongreß geführten Debatten 1955 die Kommunale Filmkommission der Stadt São Paulo (*Comissão Municipal de Cinema*) geschaffen wurde, ein Organ mit beratendem Charakter. Im gleichen Jahr entstand die Staatliche Filmkommission des Bundesstaates São Paulo (*Comissão Estadual de Cinema CEC*) und – 1956 – die Bundesfilmkommission (*Comissão Federal de Cinema CFC*), welche die Interessen verschiedener Bereiche in sich vereinigte. Die letztgenannte Kommission wurde später in die Studiengruppe der Filmindustrie (*Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica GEIC*) umgewandelt, die dann in einer Anpassung an neue Zeiten der Exekutivgruppe der Filmindustrie (*Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica GEICINE*) Platz machte. Die während der Erörterungen in den verschiedenen Ministerien und Regierungsbüros angehäuften Erfahrungen aktualisierten die Struktur der mit Film befaßten Organe.

Untersucht man die demokratische Epoche vor dem Umsturz von 1964, so muß man betonen, daß es die Kongresse der 1950er Jahre waren, die als Anre-

gung für den 3. von 2000, den 4. von 2002 und den 5. Kongreß von 2003 dienen; das heißt, daß es eine deutliche Absicht zur Weiterführung dessen gab, was während der demokratischen Epoche vor dem Staatsstreich des Militärs geplant gewesen war. Man muß ferner hervorheben, daß das US-amerikanische Kino sich erneut mit Macht aufdrängte – gerade während der demokratischen Epoche. Laut Roberto Farias

wurde der Einfluß des ausländischen Kinos wesentlich stärker, als man zur Demokratie zurückkehrte. Die 'Industrie zum Erwerb von Verfügungen korrupter Richter'⁹ bevorzugte das ausländische Kino gegenüber dem brasilianischen. Man ließ gerichtlich die Geschäfte von *EMBRAFILME* untersuchen, den Anteil ihrer Filme am Programm, den Eintrittskartenverkauf, und so schloß man den Belagerungskreis um die Firma herum. Und indem man *EMBRAFILME* erstickte, sie daran hinderte, an Mittel zur Entwicklung des brasilianischen Kinos zu kommen, blieb die Konkurrenz unbehelligt und wurde dabei unterstützt, den brasilianischen Film zu ersticken.¹⁰

Eine weitere Parallele ist die Schaffung der Exekutivgruppen. Der Vorschlag, die Exekutivgruppe zur Entwicklung der Filmindustrie (*Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica GEDIC*) in ähnlicher Weise wie die *GEICINE* zu installieren, ging übrigens von einer Filmkommission aus. Die *GEDIC* war Vorläufer der heutigen Film-Nationalagentur (*Agência Nacional do Cinema ANCINE*) aus dem Jahr 2001, deren leitender Direktor der ehemalige *Cinema Novo*-Filmemacher Gustavo Dahl ist.

Die Schaffung der *ANCINE* ermöglichte die Restrukturierung der Aktivitäten der dem Kulturministerium beigeordneten Abteilung für Audiovisuelles (*Secretaria do Audiovisual*), die sich durch Effektivität abhob und allmählich auf das Verfahren zur Herausbildung der kulturellen Aktivitäten im eigentlichen Sinn konzentrierte.¹¹

Es ist zu erwarten daß die *ANCINE* sich in eine Nationalagentur für Film und Audiovisuelles (*Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual ANCINAV*) verwandelt, das heißt in eine Behörde mit einer Zuständigkeit ähnlich der von *EMBRAFILME* und *CONCINE*; die jetzt auch das Audiovisuelle einschloß.

Interessanter ist es zu beobachten, wie verschiedene, zuvor abgeschaffte Instrumente wiederkehrten, um wieder angewendet oder zumindest angedacht zu werden. Doch zuvor bedarf es einer kurzen Retrospektive auf das, was zu Beginn der Regierung von Fernando Collor De Mello 1990, geschehen ist.

⁹ *Indústria de liminares*. Informelle Geschäftskreise, die sich zur Durchsetzung von wirtschaftlichen Zielen von korrupten Richtern entsprechende Verfügungen ausstellen ließen.

¹⁰ Farias, Roberto: a.a.O. (o. Anm. 4).

¹¹ *Cultura no Brasil*, 2001.

Auflösungen durch den Staat

Sobald die Regierung Collor De Mello im Amt war, löste sie verschiedene mit dem kulturellen Schaffen befaßte Behörden auf, wie das Ministerium für Kultur (gegründet 1985), das lediglich 5 % des brasilianischen Staatshaushaltes verwaltete, die Brasilianische Filmstiftung (*Fundação do Cinema Brasileiro*, gegründet 1987), die neben der Veranstaltung von Festivals und der Verleihung von Preisen auch Forschungen durchführte sowie die Filmkonservierung und die Berufsausbildung einführte, die *CONCINE* (gegründet 1976), welche die Film- und Video Aktivitäten regelte, und die *EMBRAFILME* (gegründet 1969), die für die Finanzierung, den Vertrieb und die Vorführung brasilianischer Filme zuständig war.

Des weiteren hob die Regierung Collor de Mello die steuerlichen Anreize für kulturelle Aktivitäten auf, welche das Gesetz 7505 von 1986 – besser bekannt als Sarney-Gesetz (*lei Sarney*) – eingeführt hatte. Es sah einen Ausgleich zwischen Steuerbefreiung der Unternehmen und in Kulturelles investierten Mitteln vor, wobei Unternehmen bis zu 70% der Projektkosten selbst aufbrachten, während die übrigen 30% dem Kulturproduzenten zur Last fielen.

In dem so entstandenen Vakuum schuf man ein Kultursekretariat (*Secretaria da Cultura*). In Wahrheit gab der Staat seine Rolle als Schiedsrichter in den vielen kulturpolitischen Debatten auf, ohne jedoch eine Politik vorzuschlagen, die Vorstellungen für eine kulturelle Entwicklung ausgewiesen hätte.

Die Folgen waren verhängnisvoll und traten unmittelbar ein: Die Filmproduktion in Brasilien war quasi vollständig paralysiert; die Daten vom Filmmarkt wurden nicht einmal mehr ermittelt, was den Überblick über das Filmmarktgeschehen außerordentlich beeinträchtigte.¹² Die Vereinbarungen über Koproduktionen und über die Integration des iberamerikanischen Kinos mittels eines gemeinsamen Marktes verschwanden in der Schublade.¹³ Auf dem Videomarkt wurde das Autorenrecht verwässert, und bei mangelnder Kontrolle begann die Produktpiraterie zu wachsen, so daß die Verluste sich 1996 auf insgesamt 100 Millionen US-\$ beliefen.

Im März 1991, als der damalige Kultursekretär Ipojuca Pontes durch Sérgio Paulo Rouanet ersetzt wurde, witterten die mit dem Kulturschaffen verbundenen Kräfte die Chance, vereint bei der öffentlichen Hand vorzusprechen und

¹² Heute gibt es von seiten der Regierung Bemühungen, diese Lücke wieder zu schließen, aber die Internet-Seite des Ministeriums für Kultur wird mit Daten aus verschiedenen Quellen gespeist, was oftmals zu widersprüchliche Informationen führt.

¹³ Später wurden verschiedene Vereinbarungen geschlossen oder wieder aufgenommen.

suchten nach Maßnahmen, die das Kulturschaffen unterstützen sollten. Aber obgleich eine in den brasilianischen Kongreß eingebrachter Vorlage dem vereinten Bemühen von Filmfachleuten, Videoproduzenten, Produzenten, Direktoren von Cinematheken wie auch von Kinobesitzern ausging, wurden 11 ihrer 32 Artikel durch Veto verhindert, als sie vom brasilianischen Präsidenten gebilligt werden sollte (Gesetz 8.401/92).

In Bezug auf das Impeachment gegen Fernando Collor De Mello ist als merkwürdig festzuhalten, daß Itamar Franco, der statt seiner Präsident wurde, ein neues Gesetz – Nr. 8685/93, besser bekannt als Gesetz über Audiovisuelles (*Lei do Audiovisual*) – wieder einführte, das nur geringe Modifikationen gegenüber dem früheren Gesetz aufweist und viele der von Collor De Mello mit dem Veto belegte Maßnahmen wieder einführte; Unter anderem wurde das Ministerium für Kultur wieder eingerichtet. Unter den wieder geltenden Artikeln ist am bekanntesten jener, der die steuerlichen Anreize betrifft.

Der „Neubeginn“ der Produktion

Nun, mit dem Ausscheiden des Staates kam der Niedergang für einen Teil des Kinos in Brasilien. Der „Neubeginn“ soll also der Wiedererlangung der Produktionskapazität dienen. Der „Neubeginn“ der Filmproduktion ist den Anreizen zu verdanken, die das „Gesetz über das Audiovisuelle“ bot, vor allem den Vorschriften, welche den Verzicht auf einen Teil der geschuldeten Steuer, bemessen nach der Investition in die Filmproduktion, vorsah.

Nach dem „Gesetz über das Audiovisuelle“, wonach die steuerlichen Anreize lediglich bis zum Jahr 2003 vorgesehen waren (allerdings verlängert bis 2006), reichte der Regisseur sein Filmprojekt beim Minister für Kultur ein. Dieser bestätigte die Finanzierungsquoten, die auf dem Kapitalmarkt mit Dividenden ähnelnden Zinsbeteiligungsrechten aufzunehmen waren. Mit dem amtlichen Bescheid in der Hand begann der Regisseur Unternehmen und Banken zu suchen, um ihnen sein „Produkt“ zu verkaufen.

Aus der Sicht des Investors ist der Unterschied der, daß die Unternehmen nach dem „Gesetz über das Audiovisuelle“ 100 % der in die Filmproduktion investierten Summe bis zu einem gewissen Prozentsatz der Steuerschuld absetzen können, während nach dem „Gesetz Rouanet“ die Steuerminderung anteilig ist. Ferner werden – im Gegensatz zum „Gesetz über das Audiovisuelle“ – nach dem „Gesetz Rouanet“ die Unternehmer nicht zu Teilhabern am Produktionsergebnis; sie liefern lediglich das, was man als „kulturellen Beitrag“ zu be-

zeichnen gewohnt ist.¹⁴

Man muß also berücksichtigen, daß noch 1991 der vorrangige Impuls zum Ankurbeln der Filmproduktion sich aus den Gesetzen der Kommunen und der Einzelstaaten ergab; bis 1995 wurden nahezu 80 % der Steuervergütung nach den Bundesgesetzen nicht in Anspruch genommen.

Um den Neubeginn der Filmproduktion zu fördern; schuf man daher ab 1995 verschiedene Filmpreise, wie den „Resgate“, der sich 1996 auf R\$ 20 Millionen belief, die aus Initiativmitteln der alten *EMBRASILME* kamen, ferner Kreditlinien für die Entwicklung audiovisueller Projekte mit kleineren Darlehen von bis zu R\$ 80.000. Ein weiteres, im „Gesetz über das Audiovisuelle“ vorgesehenes Instrument zur Stimulierung der Filmproduktion ist die Möglichkeit einer Kooperation mit den „Großen“; wir kommen darauf noch zurück.

Man kann also resümieren, daß sich in den 90er Jahren eine neue Beziehung zum Staat herausbildete, dem es mittelbar zukam, die Filmproduktion zu stimulieren. In der Tat ist es der Staat, der eigentlich – auf krummen Wegen wie ein Mäzen neuer Art – die audiovisuelle Produktion finanziert; dabei ist zu berücksichtigen, daß viele der Unternehmen, die Unterstützungen bei kulturellen Aktivitäten gewähren, dem Staat gehören: *Petrobrás*, *Banco do Brasil*, *BANESPA*, *EMBRATEL*, *TELEBRAS*, *TELESP*, *TELEMIG* und *TELERJ*, und weitere. Im Jahre 1997 gab es elf Staatsfirmen unter den zwanzig größeren Investoren, die sich des „Gesetzes Rouanet“ bedienen. Mit anderen Worten: Wer die Filmproduktion finanzierte, war der Steuerzahler, obgleich der Ruhm der Privatinitiative gezollt wurde. Es gab zwar die Vormundschaft des Staates und seiner Kommissionen, welche die staatlicher Unterstützung würdigen Filme auswählten, nicht mehr, dafür zählte nun nur noch die Fähigkeit des Produzenten, auf ein steuerzahlendes Unternehmen zurückgreifen zu können, das seinerseits kein Risiko zu tragen hatte.

Die Rezeption

Auf der Seite der Rezeption, also des Verleihs und der Kinovorführung lassen sich gleichfalls große Veränderungen feststellen, wenn man die 50er Jahre mit den 90er Jahren vergleicht. Die Statistiken zeigen, daß das Publikum sich bis

¹⁴ Anfänglich betrug der Prozentsatz der maximalen Minderung der Steuerschuld für – nach dem „Gesetz über das Audiovisuelle“ zugelassene – juristische Personen 1 %. Drei Jahre später erhöhte man den Satz aber auf 3 % (Gesetz 9323), und derzeit beläuft er sich – bezogen auf die steuerlichen Anreize, welche das „Gesetz Rouanet“ erlaubt – auf 4 % und 6 %.

zum Jahre 1984 etwa doppelt so viele brasilianische Filme wie ausländische angesehen hat.¹⁵ Der Gewinn der Verleiher ausländischer Filme hing aber von der Zahl vertriebenen Filmen ab. Es läßt sich folglich feststellen, daß der Widerstand der Kinobesitzer gegen die Vorführung brasilianischer Filme während dieser ganzen Zeit ist also nicht eine Folge des fehlenden Publikums für brasilianische Filme war, sondern eine des brasilianischen Verleihsystems.

Die Zahl der Kinos in Brasilien ist gering im Verhältnis zur Größe des Landes. Gegenwärtig gibt es nur in rund 8 % der brasilianischen Kommunen Filmtheater; ihre Zahl beläuft sich auf rund 1.800, was deutlich unter den 3.276 Filmtheatern des Jahres 1975 liegt und wenig über der des Jahres 1922 mit 1.439 Filmtheatern. Diesen Rückgang gibt es nicht nur in Brasilien; In verschiedenen anderen Ländern wurden ebenfalls Filmtheater geschlossen, obgleich einige von ihnen, mit einer weit kleineren Bevölkerung als Brasilien, heute im Verhältnis zu dieser mehr Filmtheater haben. Es gab schon vor den 1980er Jahren eine Tendenz zum Rückgang der Zahl der Filmtheater, die sich aber verstärkte, als in dieser Zeit die Videokassette auf dem Markt erschien und sich die Zahl der Videoverleiher in Brasilien stark erhöhte (von 200 in 1982 auf 12.528 in 1998). Wichtiger als die Konkurrenz von Video ist für den Rückgang der Zahl der Filmtheater wegen ausbleibender Zuschauer allerdings die Wirtschaftskrise in Brasilien, die alle Produktionsbereiche drastisch beeinträchtigte.

Ein anderer, mit der Krise verbundener Umstand, der den Rückgang der Zuschauerzahl erklärt, war die Verlegung der Filmtheater aus den Zentren sowie den Randgebieten der großen Städte – die in diesen Jahren einen Niedergang erlebten – in Einkaufszentren; damit verbunden war eine beträchtliche Erhöhung der Eintrittspreise, die sich die einfacheren Bevölkerungsschichten, die immer das vorrangige Publikum brasilianischer Filme gebildet hatten, nicht mehr leisten konnten. Gab es 1975 noch 275 Mio. Zuschauer, so war diese Zahl 2001 auf 74.884.491 gefallen. Nun, nachdem die wirtschaftliche Stabilität, die durch den „Realplan“ (*Plano Real*) der Regierung Fernando Henrique Cardoso 1994 in die Wege geleitet worden war, die Rückkehr der Zuschauer erleichtert hat, tut sich die brasilianische Filmproduktion immer noch schwer, wieder soviel Publikum anzuziehen, wie sie während der 1970er Jahre hatte.

Die Zuschauerzahlen in den Filmtheatern gingen gegenüber den vorausgegangenen Dekaden – wie wir vermerkt haben – stark zurück, und dies war ebenso ein weltweites Phänomen wie die Eröffnung von Filmtheatern des neuen Typs Multiplex durch ausländische Investorengruppen. Für Brasilien wich-

¹⁵ Relatório de Atividades do CONCINE, Segundo Semestre de 1988.

tig waren vor allem zwei Unternehmen, *CINEMARK* und *NATIONAL AMUSEMENT*; dabei handelt es sich bei der erstgenannten um eine nordamerikanische Kinokette, welche den brasilianischen Markt mit 272 Filmtheatern jetzt schon dominiert; bis Ende 2004 sollte sich diese Zahl auf 300 erhöhen.

Es gibt also zum ersten Mal ein spürbares Interesse ausländischer Investoren an Brasilien, und dies ist hauptsächlich in der Geldstabilität und in den gegenwärtigen hohen Eintrittspreisen, die sich gegenüber den 80er Jahren vervierfacht haben, begründet. Der durchschnittliche Eintrittspreis, der sich anfangs der 80er Jahre auf etwa 0,59 US-\$ belaufen hat, beträgt heute circa 2,30 US-\$. Diese Erhöhung bedeutet, daß jede heute verkaufte Eintrittskarte sozusagen 4 Kartenverkäufen zu Beginn der 80er Jahre entspricht. Es ist offensichtlich, daß diese Situation das Publikum der einfacheren Schichten und damit die hauptsächlichsten Zuschauer der brasilianischen Filme abschreckt. Deswegen und weil die Multiplex-Kinos kein Interesse an der lokalen Filmproduktion haben, richten sich ihre Werbung und ihre Ausstattung an den kaufkräftigen Zuschauer, etwa mit Angeboten in den Foyers der Filmtheater wie Schnellimbiß oder Läden usf. Schließlich ist festzustellen, daß dort, wo solche Komplexe entstanden, eine tödliche Konkurrenz zu den traditionellen „Straßenkinos“ (*salas de rua*) entstand; diese wurden allmählich leer.

Ein weiterer Grund, weshalb die US-Gruppierungen beschlossen, im Ausland zu investieren, ist, daß die Nachfrage in den USA nicht mehr gesteigert werden kann, und so bleibt ihnen u.a. Lateinamerika als vielversprechendes Absatzgebiet, auf dem Brasilien, Mexiko und Argentinien die aussichtsreichsten, größten Märkte sind. Sogar die traditionellen Vertriebsgesellschaften in Brasilien sind im Begriff, sich zu verändern, um zu überleben, wie beispielsweise der 1917 gegründete *Severiano Ribeiro*-Konzern, der sich zwecks Wachstum mit *UNITED CINEMAS INTERNATIONAL (UCI)* zusammenschloß.

Man darf aber auch nicht übersehen, daß unabhängige Rezeptionsformen wie Filmclubs, die sich an ein anspruchsvolles und intellektuelles Publikum wenden, relativ erfolgreich sind. In jedem Fall ist der – von 0,1 auf 4 % gestiegerte Anteil des brasilianischen Kinos an den verkauften Eintrittskarten noch ungenügend, um eine Filmindustrie zu unterhalten, und ist, gemessen an den 33 % der 70er Jahre, als mäßig anzusehen.

Produktionsanreize in der demokratischen Periode

Kehren wir zum Vergleich zwischen den politischen Epochen zurück, so fällt auf, daß angesichts der Situation, in der sich Filmproduktion und -verleih befanden, die Filmfachleute keine innovativen Vorschläge hatten. Im Gegenteil

werden in der gegenwärtigen demokratischen Epoche alte Mittel zum Stimulieren des brasilianischen Kinos wiederaufgelegt und durchgedacht. Obwohl die Marktsituation sich substantiell verändert hat, gibt es also nach wie vor:

1. den Billetzuschlag, der von verschiedenen Filmfachleuten erörtert und verteidigt wird. Ursprünglich in der Stadt São Paulo im Jahr 1955 eingeführt, hielt er sich bis 1974. Er stellte eher einen Ausgleich für Verluste aus der Ende der 40er Jahre erfolgten Fixierung der Eintrittspreise dar; er war also ein die Einkünfte ergänzender Mechanismus, der auf Erfahrungen in Italien, Frankreich und anderen Ländern beruhte und als eine der Hauptmaßnahmen der Filmpolitik angesehen wurde.
2. die Anreize zur Koproduktion. Im Jahr 1962 berechtigte ein auf die *GEICINE* zurückgehendes Gesetz die Importgesellschaften ausländischer Filme, 40 % der auf die Produktion brasilianischer Filme aufgewendeten Kosten von der Einkommenssteuer abzusetzen, wobei sie sich untereinander oder mit anderen nationalen oder internationalen Filmproduzenten zusammenschließen durften.¹⁶ Dieser Anreiz führte zu Auseinandersetzungen während der 1960er Jahre. Man behauptete, daß der Anreiz zur Koproduktion die unabhängige Filmproduktion benachteilige, das „brasilianische“ Kino „entnationalisiere“ und die Durchschnittskosten der internen Produktion erhöhe. Diese Kritiken haben die heute triumphierende Globalisierung nicht einmal erahnt! Das „Gesetz über das Audiovisuelle“ bot die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit den großen US-amerikanischen Filmgesellschaften, die zu einer Steuerminderung von 70 % auf die 25 % Einkommenssteuer berechtigte, welche auf die Gewinnüberweisungen der ausländischen Filmverleiher zu zahlen war. *COLUMBIA PICTURES* bediente sich dieser Bestimmung bei den Aufwendungen für mehr als 8 Filmprojekte, darunter der Film *O que é isso companheiro?*, bei dem sie ein Drittel der Produktionskosten zu tragen hatte.¹⁷

¹⁶ Vgl. Gesetz 4.131/62, das die Verwendung ausländischen Kapitals und den Kapitalexport regelt, und das in seinem Art. 45 eigens auf die Gewinnübertragung bei importierten Filme eingeht, und den Erlaß 52.405/63, der die Ausführungsbestimmungen zum Gesetz enthält und dem Steuerpflichtigen ermöglicht, 40 % der 40-prozentigen Steuerrückzahlung in die brasilianische Filmproduktion zu investieren. Bei Nichtverwendung binnen 36 Monaten verfiel der Betrag zugunsten des brasilianischen Fiskus. Nach Schaffung des *INC* floß der Betrag, falls er innerhalb von 18 Monaten nicht verwendet worden war, an dieses Organ. Die Maßnahme erstreckte sich auch auf ins Ausland gerichtete Zahlungen für zu Fixpreisen importierte Filme (Verordnung – *Decreto-Lei* – 43/66). Als 1969 die *EMBRAFILME* geschaffen wurde, hatte der Steuerpflichtige nicht mehr die Möglichkeit, sich mit einem brasilianischen Produzenten zu assoziieren, und der Betrag wurde zu einer Einnahme des Unternehmens (*Decreto-Lei* 862/69).

¹⁷ Dieser Mechanismus wurde vermehrt angewendet seit der Vorläufigen Maßnahme (*Medida Provisoria* – *MP* –) 2.228-1/01, genau genommen ab 2002, denn der Art. 32 sah einen Steuer-

3. die „Abgabe für die Entwicklung der nationalen Filmindustrie“ (*Contribuição para o desenvolvimento da indústria nacional*), Diese Abgabe war in dem Dekret enthalten, welches 1966 das *Nationale Filminstitut* schuf, in einem Augenblick, in dem die Militärs das Filmwesen neu gliederten. Neben den Haushaltsmitteln bildete diese Abgabe die Haupteinnahme des neuen Organs. Sie wurde jährlich fällig und anhand der Filmlänge der für die kommerzielle Filmvorführung in Kino und Fernsehen bestimmten Kopien berechnet, unterschiedslos für brasilianische und ausländische Filme, und sie bedeutete für den Filmimporteur eine beträchtliche Erhöhung der Kosten. Die sich aus dieser „Abgabe“ ergebenden Mittel waren vor allem für die Prämierung (abhängig vom Ertrag) und die Finanzierung brasilianischer Filme bestimmt; Das bewirkte, daß der Produzent die Abgabe nur dann zahlte, wenn er einen solchen Preis erhielt. In den 90er Jahren sahen die mit dem Kulturschaffen befaßten Kräfte darin eine Möglichkeit, sich gemeinsam an die öffentliche Hand zu wenden im Hinblick auf Maßnahmen zur Unterstützung des kulturellen Schaffens. Als eine solche Maßnahme schlugen sie eine Abgabe zugunsten der Entwicklung der brasilianischen audiovisuellen Industrie vor, welche aus einem Aufschlag von 5 % auf jeden Vertrag über eine werbewirksame audiovisuelle Produktion finanziert werden sollte. Hätte es ihn bereits zuvor gegeben, so wäre der Aufschlag für die Entwicklung der nationalen Filmindustrie für ausländische Produktionen sowohl von ausländischen Produzenten, als auch von den brasilianischen Produktions- und Verleihabteilungen gezahlt worden: Jetzt käme, was früher die Zuschüsse der abgeschafften *PROCINE* finanziert hatte, einem Sektor zugute, der derzeit auf den internationalen Filmfestivals Preise erhält: der brasilianischen Werbebranche, die – wie der Film *Cidade de Deus* (2002) zeigt – mit Erfolg auch in der Spielfilmproduktion tätig geworden ist.

Ergebnis

Anhand des oben Ausgeführten läßt sich folgern, daß es Parallelen und Kontinuitäten in der Kulturpolitik unter den Diktaturen wie in den demokratischen Perioden gegeben hat. Auch als die Marktsituation sich radikal veränderte, gab es keine filmspezifische Politik – zumindest wurde das, was in anderen Ländern längst selbstverständlich war, in Brasilien nie praktiziert.

satz von 11 % – die *Condecine* – neben der zuvor bereits festgesetzten Steuer vor. Damit wuchs der Umfang des aufgrund dieses Mechanismus Abgeführten in bedeutendem Maße.

Gustavo Dahl

Projekt „X“: die Förderung

In der Öffentlichkeit ist immer noch die Auffassung von Delfin Neto (Wirtschaftsminister der brasilianischen Militärregierung 1967-1974) allgemein anerkannt, daß die erste Reform, die gemacht werden muß, die Kosten betrifft. Das nationale brasilianische Kino, das nahezu vollständig vom Staat finanziert wird, hat nie Anlaß gehabt, darüber nachzudenken, daß dies nicht immer so sein muß – nicht einmal als Idee oder Arbeitshypothese im Sinne einer vernünftigen Reform der öffentlichen Investitionspolitik. Die vollständige Macht über den Binnenmarkt – so die derzeitige Situation der wirtschaftlich starken Kinoindustrie – läßt jegliche Vorstellung einer Selbstfinanzierung als Hirngespinnst erscheinen, und als undenkbar, utopisch den Gedanken, daß der menschliche Fortschritt sich in einem Ausgleich zwischen dem, was ist, und dem, was hätte werden können, entfaltet. Würde man die verschiedenen Elemente Filmproduktion, Filmverleih, Kinobetrieb und Publikum in ein System integrieren, hätte die dann mögliche Selbstfinanzierung tiefgreifende Folgen: sie wäre anti-bürokratisch (leistungsgerecht), würde die verschiedenen Elemente der Wirtschaftskette integrieren und eine Aufwertung der Marktkriterien gegenüber einer zentralisierten Selektion bewirken. Damit wäre das alte Konzept einer zentralisierten Planwirtschaft, deren Trugbild drei Viertel des 20. Jahrhunderts überschattet hat, überwunden. Denn im Brutkasten des staatlichen Protektionismus litt das nationale Kino unter Blutarmut und mußte sich immer wieder beim Fernsehen eine Transfusion holen. Eine solche Reform kann erfolgreich sein – wie im Fall der *Globo*-Filme¹ des Jahres 2003 – oder mißlingen, wie im Fall der Gruppe *Vivendi*, die große Verluste hinnehmen mußte bei der Zusammenarbeit mit dem französischen Sender *Canal Plus*, weil dieser gesetzlich verpflichtet ist, die französische Filmproduktion zu stützen. Allein der Gedanke, daß das funktionierende Modell angesichts der Globalisierung überprüft werden müsse, läßt die Vertreter aller betroffenen Gruppen vor Schreck erstarren, auch diejenigen, die von den besonders günstigen Urheberrechtsbestimmungen des subventionierten Systems begünstigt werden.

¹ *Globo* ist ein großer privater Fernsehsender, der vor allem mit den sogenannten Telenovelas viel Erfolg hat. [Anm. d. Übers.]

In einem Erlaß der brasilianischen Bundesregierung aus dem Jahre 2001 mit der Nummer 2228-1 wurde das anderweitig bereits existierende Steuerprivileg in den Artikel III des Gesetzes Nr. 8685 mit dem Titel „Audiovisuelles“ eingefügt, und zwar auf Vorschlag des Film-Industrieverbandes GEDIC². Der Erlaß betrifft die internationalen großen Verleihfirmen und bietet die Möglichkeit, 70 % der für Gewinnübertragungen ins Ausland fälligen Einkommenssteuer in die unabhängige brasilianische Filmproduktion zu investieren. Um in den Genuß von Rückzahlungen des amerikanischen Fiskus zu kommen und um eine Doppelbesteuerung der sogenannten tax credits zu vermeiden, zogen einige „Große“ es vor, keine Kredite zu beantragen. Man erhob deshalb einen Zuschlag von 11 % auf die geschuldete Steuer, der den ursprünglichen, 1966 eingerichteten „Beitrag für die Entwicklung der nationalen Filmindustrie“ ergänzte. Der Vizepräsident der *Motion Pictures Association* für Lateinamerika bezeichnete das unverblümt als „Erpressung durch den Fiskus“. Verschiedene Gesellschaften zogen gegen ihre Zahlungspflicht vor Gericht. In Wahrheit aber beteiligten sich die „Großen“ – abgesehen von *Columbia-Tristar*, die dies schon seit Jahren tat, dann doch an der Produktion. Das hatte positive und negative Folgen. Von den zwanzig Millionen Zuschauern brasilianischer Filme, die man für 2003 erwartete, gehörten neunzehn in die Kategorie „Erpressung durch den Fiskus“, und daraus ergab sich rein rechnerisch eine höhere Gesamtzahl für das ganze Jahr. Synergieeffekte zwischen dem Produkt mit ausgeprägtem Unterhaltungscharakter (wenn auch nunmehr mit öffentlichen Mitteln gefördert), der Investitionskapazität der „Großen“ und mehr noch der Macht ihrer Lagerbestände – zu denen jährlich neue Erfolgstitel dazukamen – hatten sich bereits zuvor ergeben. Neu hinzugekommen waren ungleich intensivere Publizitäts- und Marketingaktivitäten, für die *Globo-Films* die Maßstäbe setzte. Daraus ergab sich eine Steigerung des Anteils der nationalen Filmproduktion an den Programmen der Filmtheater, die an die sogenannte goldene Ära der Jahre 1978-1984 erinnert, als der Marktanteil brasilianischer Filme zwischen 29 und 36 % betrug. Man verwirklichte einen der großen strategischen Vorschläge der GEDIC: die Integration verschiedener Elemente der Filmwirtschaft. Anhand dieses Beispiels kann man das Auftauchen eines freilich nicht allzu neuen Modells der Arbeitsteilung auf dem Markt studieren: ein exakt umrissenes Produkt, eine mit dem Verleih abgestimmte Produktion, massive Investitionen in Kopien und Werbung, bevorzugte Sendeplätze im Fernsehen, ein gesichertes Absatzsystem im Netz der Multiplex-Kinos. Also alles in Butter? Das Problem sind diejenigen Produzenten, die sich von dieser Vereinigung

² *Grupo Executivo de Desenvolvimento da Industria do Cinema* - Exekutivvereinigung zur Entwicklung der Filmindustrie

ausgeschlossen sehen. Für sie muß ein ähnliches Modell geschaffen werden, damit für diesen bedeutenden Produktionsanteil Gleichberechtigung im Wettbewerb und Marktzugang garantiert werden kann. Denn er darf von einer von den eigenen Epigonen bereits als „populäres brasilianisches Kino“ bezeichnete Bewegung nicht ausgeschlossen bleiben.

Das Kernproblem ist der Vertrieb! Die Filmtheaterbesitzer brauchen einen ununterbrochenen Zufluß von Filmen, damit sie ihr Publikum bedienen können. Es ist keine Frage, daß das Hollywoodkino hinsichtlich der Produktionskapazitäten und der Zuverlässigkeit andauernder Lieferung einzigartig ist, wozu auch die Etablierung des Englischen als weltumspannende *lingua franca* beiträgt. Diese Situation bildet ein Hindernis beim Zugang zum Weltmarkt, gegen das die nationalen Kinematographien, aber auch die unabhängigen Produktionen – einschließlich der nordamerikanischen – kämpfen müssen. In dieser Lage einen konkurrierenden Vertrieb aufzubauen, heißt – unter bloßen Marktgesichtspunkten betrachtet –, in einen Wettbewerb unter ungleichen Bedingungen einzutreten. „Markt ist Kultur“, würden die Alten sagen. Hier und auf dem Gebiet der Religion findet der Kampf der Kulturen statt, einschließlich des traditionellen Kolonialismus. Aus brasilianischer Sicht, d.h. aus der Sicht eines in vielfacher Hinsicht (politisch, wirtschaftlich, filmwirtschaftlich usw.) kolonisierten Landes ist dieser Kampf immer mit Kolonisierung verbunden „Man kann nicht abstreiten, daß die Dynamik des globalen Kapitalismus die Dynamik der Welt von heute ist (...) Und auf diesem Feld wird unsere Zukunft entschieden werden“, sagt der Philosoph Slavoj Žižek, der zugleich voll Anerkennung über Bewegungen wie dem Feminismus, den Anti-Rassismus, der Dritten Welt spricht.³ Genau deshalb ist die Situation so schwierig. In einem Land wie Brasilien ist es unerlässlich, sich aus dieser Lage zu befreien, wenn die staatlichen Investitionen in die Filmproduktion etwas bewirken sollen.

Der erste Schritt auf dem Weg, eine einheitliche Strategie zu entwickeln und dem Modell der „Großen“ etwas entgegen zu setzen, besteht darin, den unabhängigen brasilianischen Verleihfirmen durch massive Vorschüsse auf den Verleih Investitionen in die Produktion zu ermöglichen. Ohne die Aussicht, daß dabei auch „Blockbuster“ entstehen können, und ohne Vorschüsse auf den Verleih wäre dies ein wenig aussichtsreiches Vorgehen. Dies ist kein Plädoyer gegen unabhängige, auf Autorenfilme spezialisierte Verleihfirmen! Im Gegenteil: Diese haben eine innovative und faszinierende Funktion, mit dem aufrichtigen Ziel, den Publikumsgeschmack zu diversifizieren. Obgleich sie den Angriff aus der Isolation führen muß, ist es der unabhängigen brasilianischen Pro-

³ In einem Artikel betitelt „Mais“, in: *Folha de São Paulo*, 30. November 2003..

duktion bereits gelungen, sich auf einem relevanten Sektor des von den faktisch verbündeten großen Firmen und dem Fernsehen besetzten Territoriums zu etablieren. Erfolgreiche Filme sind Produkte der kulturellen Vielfalt, aber das Marketing ist ebenfalls wichtig. Sie sind sowohl in kulturellen wie auch in besten Autorenfilm-Traditionen verwurzelt. Aber die Trennung beider kann und muß aufgehoben werden, vor allem bei solchen brasilianischen Filmen, die „Qualität“ außerhalb des Mainstream repräsentieren wollen. Es scheint auch einen Markt für solche Filme zu geben, und daran ist niemand mehr interessiert als die unabhängigen Vertriebsfirmen selbst, die, wie zu erinnern ist, nicht subventioniert werden. Sie müssen in harter Währung für die ausländischen Titel zahlen, die die Masse ihres Bestandes bilden, aber auf der anderen Seite werden sie dann in weicher Währung bezahlt. Wenn sie die riskanten Investitionen durch die geschickte Auswertung erfolgreicher brasilianischer Filme bis zu einem gewissen Grad ausgleichen wollen, fördern sie zugleich durch Zuwendung, Mühe, Talent und Glück den brasilianischen unabhängigen Film.

Die Konzentration von Macht auf dem Verleihmarkt ist jenseits einer gewissen Grenze unausweichlich. Ein Beispiel ist die Situation in Frankreich, wo es über hundert kleine, subventionierte Verleihfirmen gibt, von denen nur zwei oder drei tatsächlich für Marktgeschehen relevant sind. Dieses Modell für Brasilien zu übernehmen, scheint riskant, ist aber ohne Alternative. Man muß in den Vertrieb investieren, und das bedeutet, das Betriebsvermögen zu erhöhen, Kapital zu investieren, um die Filmproduktion in Gang zu halten und für Kopien und Werbung. Und es muß der Export nationaler Produktionen in andere Länder gefördert werden, die uns interessieren und bereit sind, auch uns ihre Märkte zu öffnen. Fangen wir an mit Lateinamerika (Argentinien; Mexiko), der Iberischen Halbinsel (Portugal, Spanien einschließlich Galizien) und Afrika (den portugiesischsprachigen Ländern).

Zwischen 1996 und 2002 haben 80 % der brasilianischen Produzenten lediglich je einen Film hervorgebracht – darf man sie noch als Profis betrachten? Im gleichen Zeitraum haben 13 % von den restlichen 20 % je sechs bis zwölf Filme gedreht, insgesamt 44. Das ist die kleine Welt, in der sich die kleine regelmäßige Produktion konzentriert. Es ist unkorrekt, sie undifferenziert mit den anderen Produktionsgruppen zu vergleichen. Produktionskapazität ist zwar gleichbedeutend mit Leistungsfähigkeit. Aber man muß berücksichtigen, daß es zur Zeit⁴ 15 fertige Filme mit festem Starttermin gibt, 24 Filme ohne festen Starttermin, einundfünfzig Filme, die sich im Schnitt oder in der Postproduktion befinden und neun Filme in der Drehphase, insgesamt 99 neue Produktio-

⁴ 2002 [Anm. d. Red.].

nen. Bedenkt man, daß der Kinomarkt gewöhnlich etwa dreißig Titel pro Jahr verkraftet, so wird die Notwendigkeit einer Änderung deutlich. Diese könnte darin bestehen, daß man für einen Großteil der Produktion die Vorführkinos übergeht und sich auf den Direktvertrieb auf dem Video- und DVD-Markt verläßt oder daß man die Filme zwangsweise in die Kinos bringt. Ohne daß dies tiefer erörtert werden müßte, ist klar, daß beide Möglichkeiten unrealistisch sind.

Seit Anfang 1995 und bis heute gelten Gesetze, die der Filmproduktion durch Steuerbegünstigungen Mittel verschaffen, über deren Höhe der Steuerpflichtige selbst entscheidet. Das Gesetz Nr. 8685 und der die Filmproduktion betreffende Abschnitt des Gesetzes 8313⁵ sind mit der Intention konzipiert worden, die Gesellschaft in die Finanzierung und die Kontrolle über Kino und Kultur einzubinden – als ein Weg, die staatliche Investition zu demokratisieren und effizient zu machen, fernab des bürokratischen und möglicherweise dirigistischen Blickwinkels eines Teils der Regierung. Sie sind in Kraft gesetzt worden durch die Präsidenten Itamar Franco [1992-1994] bzw. Fernando Collor de Mello [1990-1992], vor dem fernandistischen System⁶, obgleich sie in dieser Phase erst ihre breiteste Wirkung entfalteten. Die beiden genannten Präsidenten haben demokratisiert, aber damit unwillentlich die Produktion auch entprofessionalisiert, weil die Bewilligung von Förderungsmitteln unabhängig von jedem Markterfolg erfolgte. Im Falle des „Gesetzes über das Audiovisuelle“ war diese Wirkung bereits programmiert worden in Form des Betriebskostenabzugs, der die von den Unternehmen zu zahlenden Steuern reduzierte, ohne eine Qualitätskontrolle der Ergebnisse.

Das Gesetz Rouanet [Gesetz n° 8.313/1991], auf das sich vorwiegend Staatsbetriebe bezogen, stellte schlicht Förderungsmittel bereit, ohne weitere Bedingungen zu formulieren. Gemäß ihrer eigentlichen inneren Logik etablierten beide Gesetze eine Abhängigkeit von Interessengruppen („Lobbyisten“), von persönlichen Beziehungen, um gefördert zu werden. Der Erfolg der Investition wird am subjektiven Kriterium des institutionellen Ausgleichs gemessen. Denn in Wirklichkeit dauerte das Antragsverfahren immer länger, es konnte sich über Jahre erstrecken (erlaubt ist ein maximaler Bearbeitungszeitraum von vier Jahren) und belastet schließlich eher die Produktionskosten. Die unerledigten Fälle sowie die Zahl der Förderer und der Investoren häufen sich immer mehr. Offensichtlich muß das Modell, welches mit dem „Gesetzes über das Audiovisuelle“ 2006 ausläuft, dringend reformiert werden. Wenn die bis heute

⁵ Brasilianische Gesetze haben offiziell keine Namen. [Anm. d. Übers.]

⁶ Vgl. dazu detailliert in diesem Heft Anita Simis. [Anm. d. Übers.]

erfolgende Ausdehnung – „Diastole“ – sowohl in der Produktion wie in der Regie neue Talente auf den Weg gebracht hat, so ist nun der Augenblick der Kontraktion – „Systole“⁷ – gekommen, Vorgänge, die einander ablösen im Herzen und in der brasilianischen Gesellschaft, um den alten Hexenmeister Golbery do Couto e Silva⁸ zu zitieren. Aber Wachstum schmerzt.

Die Möglichkeit, daß sich Fonds bilden und verwaltet werden von nach dem Rotationsprinzip zu besetzenden Kommissionen, erscheint als ein Fortschritt, könnte aber illusorisch sein. Sollten wir mit dem Modell selektiver Unterstützung fortfahren, wie müßten dann Transparenz und Öffentlichkeit der Kriterien verbessert werden, ohne daß sowohl bei dieser Unterstützung als auch bei ihrer Verwendung der Eindruck einer Almosenverteilung entsteht? Schon die Auswahl der geförderten Projekte hat ja bereits Einfluß auf ihre Vermarktung. Das Wesen des Mechanismus wird sich, ungeachtet einer möglichen Demokratisierung, nicht ändern. In Wirklichkeit könnte nur die Kombination der selektiven und der automatischen, marktorientierten Unterstützung ein System von Gewichten und Gegengewichten schaffen, welches durch seine Verfeinerung zu Gerechtigkeit beiträgt. Maßnahmen des Eingriffs in den Markt in Form von zusätzlichen Ertragsprämien oder der Berücksichtigung von Sekundärmarktsegmenten (Video/DVD; Fernsehen; Export) bringen eine Dynamik hervor, wie sie bereits erfolgreich in Ländern wie Frankreich oder dem benachbarten Argentinien erprobt worden ist. Es wäre leicht, Tabellen aufzustellen, in denen die nötige Zusatzförderung für Filme mit durchschnittlichem Erfolg ausgewiesen wäre, wodurch nach und nach die Kontinuität einer Produktion ermöglicht würde, die hernach durch eine Unterstützung für die Markteinführung zu ergänzen wäre. Dies bedeutet, erst einmal die bestehenden Modelle zu analysieren und anzupassen. In neue Produktionen oder in die Entwicklung von Projekten wieder investierbare Kredite für sehr erfolgreiche Unternehmen und Regisseure würden die verlorenen Investitionen ins Gleichgewicht bringen und sie freisetzen für neue Regisseure oder Spitzenproduktionen mit schwierigerem Marktzugang. So könnten Erfolge beim Publikum oder ein Prestigegegewinn, das heißt ein guter Ruf in der Gesellschaft oder in der nationalen und internationalen Medienwelt, im Kreislauf einer nationalen, kinematografischen Qualitätssteigerung zum Ausdruck kommen. Dies ist nicht ein politisch korrek-

⁷ Die beiden Begriffe bezeichnen einen medizinischen Vorgang: den des Zusammenziehens und Ausdehnen der Herzmuskeln im Zuge der Pumpaktivität dieses Organs. Das Begriffspaar wird auch (zuerst von Goethe) für das „Aus- und Einatmen“ – auch in einem übertragenen Sinn – verwendet, sowie in der Poetologie zur Bezeichnung von verlängerten und verkürzten Vokalen innerhalb eines Versmaßes. [Anm. d. Red.]

⁸ Brasilianischer General, hochrangiger Angehöriger der brasilianischen Militärregierung. [Anm. d. Übers.]

ter Mittelweg. Es ist alles, gleichzeitig, jetzt, und es entspricht darüber hinaus dem Antlitz der Welt, in der wir leben.

Plan „X“, wie „unendlich“, geht weiter. Planen, Schreiben, Reden, Kritisieren, Vorschlagen bis zum eigentlichen Gesetzmachen ist leicht. Die wirtschaftliche Realität zu treffen, sie zu verändern, ist schwieriger. Viel schwieriger!

Umbelino Brasil

Dichtkunst und Autor: eine Theorie von Glauber Rocha

I. „Der Prozeß Film“

Der Aufsatz *Der Prozeß Film (O processo cinema)*, 1961 von Glauber Rocha geschrieben,¹ behandelt die Autorschaft am Film und geht von der Frage aus, wer letztlich der Urheber eines Films sei. Nach der Meinung dieses Filmkritikers könnte die Fragestellung als naiv betrachtet werden, wenn sie in der herkömmlichen Weise beantwortet würde, in der die Filmkritik darauf einzugehen pflegt: Es seien dabei verschiedene Erklärungen und Beweggründe zu berücksichtigen, insbesondere die Veränderungen des Systems der Filmproduktion, mit denen sich auch die Funktionen jener änderten, die daran teilhaben, und dabei natürlich auch die der Autoren.

Die Diskussion um die Autorschaft, die Beantwortung der Frage, wer wirklich den Film „macht“ – das heißt, wer der eigentliche Urheber ist –, hat sich in Übereinstimmung mit Rocha mit der Entwicklung von Produktion, Technik und Filmsprache zu befassen. Denn die Produktionsweise hat sich in diesem Medium stets auf das Produkt ausgewirkt, als ein bestimmendes Element sowohl in bezug auf die Absichten bei der Produktion, als auch in bezug auf die Wirkung, die ein Film im gesellschaftlichen Raum haben kann oder soll.

Nach Rocha haben die ständigen Veränderungen des Filmwesens die Dichter oder Autoren dem Filmschaffen entfremdet. Es sei ihnen also nicht mehr möglich, ihre eigenen Vorstellungen zu realisieren, nachdem die ästhetischen, technischen und wirtschaftlichen Entstehungsbedingungen des Films immer komplexer würden und das Kino seitdem keine Ideenfabrik mehr sei, sondern in erster Linie eine politische Organisation von großer Reichweite.

¹ Ursprünglich veröffentlicht im *Diário de Notícias* vom 6. Mai 1961 und hernach wieder abgedruckt in Glauber Rocha; *Revolução do Cinema Novo*, Editora Alhambra e Embrafilme, 1981, S. 8-15.

Zu Beginn der 1960er Jahre veränderte man bestimmte Regeln, Methoden und Techniken der Filmproduktion so einschneidend, daß – nach Rocha – „jeder Künstler sich unausweichlich schrittweise von diesem System absorbieren lassen“ müsse.² Und wo bliebe die Autonomie des Autors, wenn er in diesem Absorbierungsprozeß erst einmal in das Räderwerk integriert sei. Rocha bekräftigt:

Alle wissen, daß Film das Ergebnis eines Produktionsvorgangs ist und daß diese Produktion, wie jede andere, eine Kapitalinvestition ist, von einer speziellen Eigenheit abgesehen: Sie braucht Sensibilität, guten Geschmack, Intelligenz, das was man als „Kunst“ bezeichnet und andere unabdingbare Merkmale, für die die Ware Film vom *Volksgeist der Leute* (Hervorhebung U.B.) konsumiert wird. Die Ware Film ist für das „Empfinden“ bestimmt. Manchmal werden Poeten hierdurch – und gerade dadurch – angezogen, denn der Film bietet eine komplexere Möglichkeit des Ausdrucks als die strenge Form eines Verses oder Gemäldes. Und vor allem gibt es das einfache Verlangen der Leute, das den Dichter in dem Augenblick korrumpiert, in dem er die Grenzen zum Kino überschreitet.“³

Das Kino, an dem Rocha mit anderen Filmtheoretikern⁴ zu der Zeit Anteil nahm, wurde in seiner Sicht als eine Form der Dichtkunst behandelt, das heißt: Als eine Poesie mit Syntax und Stil wäre das Kino eine Bilderschrift, oder eher ein Lesestoff, ein Mittel, um Gedanken mitzuteilen, Ideen weiterzutragen und Gefühle auszudrücken. Film als eine Ausdrucksform, die ebenso spezifisch und

² „*seria límpido que qualquer artista gradativamente deixasse absorver pelo sistema*“ In diesem Aufsatz, dessen sprachliche Form oft schwierig zu verstehen und zu übersetzen war, teilen wir deshalb für zentrale Zitate den portugiesischen Originaltext in Fußnoten mit. [Anm. d. Übers.]

³ „*Todos sabem que o filme é fruto de uma produção e que uma produção é investimento de capital, como outro qualquer, apenas com uma característica particular: necessita de sensibilidade, bom gosto, inteligência, o convencional chamado arte e outros atributos indispensáveis para que a mercadoria seja consumida pelo espírito do povo (meine Hervorhebung). A mercadoria é destinada ao espírito. Talvez seja por isto – é por isto mesmo – que poetas são atraídos. Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso ou do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema.*“

⁴ Rocha war damals in seinem Denken auf die Theorien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgerichtet, als man das Kino zu einer sich dem Denken anpassenden und dessen – selbst abstrakten – Veränderungen folgenden Ausdrucksweise machen wollte. An Cineasten/Schriftstellern, die diesen Gedanken teilten, können wir anführen: Jean Epstein (*Bonjour Cinéma*, 1921; *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* und *Le cinéma du diable*, Paris, 1947), oder die Surrealisten Robert Desnos (*O sonho e o cinema, Os sonhos da noite transportada para tela, Cinema frenético e cinema acadêmica, Amor e cinema*, [alle zunächst 1927 in *Le Soir* veröffentlicht] und Luis Buñuel (*Cinema: instrumento de poesia*) [deutsch in: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Band 2, München 1954], worin der spanische Autor die Poesie verteidigt und die Angriffe wiederaufnimmt, die die Surrealisten seit den 20er Jahren gegen die herrschende Kinoauffassung richteten. Vgl. dazu Ismail Xavier (Hrsg.), *A Experiência do cinema*, Graal/Embrafilme, 1983, ferner Henri Agel, *O cinema tem alma?* Belo Horizonte 1963 [Le cinéma, a-t-il une âme? Paris 1952]

einmalig wäre wie andere Ausdrucksformen – Literatur, Malerei, Theater und Musik –, und Filmemachen hieße für Rocha Bildelemente zu gliedern, um eine ästhetische, gleichermaßen objektive wie subjektive und vor allem poetische Sicht der Welt zu ermöglichen. Mehr noch, dies würde sich nicht in Worten vollziehen, aber doch in einer sichtbaren Sprache, die wie die Poesie vom Rezipienten entschlüsselt werden muß. Der Zuschauer hätte zu entziffern, was der Dichter-Filmmacher in Form einer persönlichen und ungewöhnlichen Form anböte: Der Zauber der Welt – ein magisches Etwas, dem „Volksgeist“ gewidmet.

Ich ziehe den französischen Filmtheoretiker Henri Agel heran, um das ästhetische Kinomodell aus der Sicht Rochas besser zu erklären, eines Kinos, dessen Bestimmung die geistige Beeinflussung des Zuschauers wäre. Agel betrachtete den Film ebenfalls als eine Kunst der heutigen Welt, die dem Ausdruck von Gedanken dient und sagt:

Das Kino, weit davon entfernt, sich auf eine mehr oder weniger romanhafte Wiedergabe des Alltagslebens zu beschränken, versteht es im Gegenteil in einzigartiger Weise, das Tragische, das Schöne oder die zeitlose Größe zu erschließen; vielleicht können wir dahin kommen, daß wahres Kino sich wesensmäßig durch seinen geistigen Realismus charakterisiert.“⁵

Agel meint ferner, „zum Film gehört alles, was die Welt entmaterialisiert“, weil er der Auffassung war, der Film besitze ein hohes Maß an Anschaulichkeit und intellektuellen Eigenschaften, und diese erlaubten, geschickt angewendet, eine geistige Erneuerung mittels filmischer Mittel wie Kamerabewegung, Kadrierung, Bildeinstellung, Beleuchtungsabstufungen oder schnellem bzw. langsamem Tempo und schließlich der Betonung der Details – Mittel, deren Wirkung darin besteht, allen Lebewesen, allen Gegenständen und allen Szenarien des Filmprojekts eine Art von Über-Realität zu verleihen, in der sich alle Eigenschaften des Films und seiner Ausdruckskraft verwirklichen, interpretiert durch den „Autor“ oder vermittelt durch den „Kunsthändler“.⁶ Aber wie ist dieser „Autor“ oder dieser „Kunsthändler“ zu definieren, und wie sind sie in die wesentlichen Urheber einer Filmschöpfung einzuordnen?

2. *Kunsthändler und Autoren*

In dem Aufsatz *Kunsthändler und Autoren* von Paulo Emílio Salles Gomes wird nach der besten Definition von „Kunsthändler“ bzw. „Autor“ eines

⁵ H. Agel, a.a.O. S. 93

⁶ H. Agel, a.a.O., S. 8.

Films gesucht.⁷ Salles Gomes untersucht die möglichen Unterschiede oder gar die Distanz zwischen der Bedeutung beider Ausdrücke und sieht sie als recht willkürlich an; allerdings böten sie ungeachtet aller Vereinfachung bestimmte Vorzüge bei der Beschreibung und könnten, behutsam verwendet, eine gewisse Hierarchie bei den Cineasten-Funktionen andeuten, um die verschiedenen Definitionsebenen beim Gebrauch der Begriffe „Kunsthändler“ und „Autor“ zu erhellen.⁸ Laut Salles Gomes „wagte es niemand zu behaupten, John Ford beispielsweise sei lediglich ein ‚Kunsthändler‘, andererseits ist er offenkundig weit weniger ein ‚Autor‘ als Orson Welles.“⁹ Die Unterschiede zwischen Autor und Kunsthändler wären also nach Salles Gomes folgende:

Der Kunsthändler – selbst wenn er in der Produktion Autorität besitzt – ist ein Mann mit festem Teamgeist, ein schlichter Beteiligter an einer Teamarbeit, im Gegensatz zum Autor, der sich um den Ausdruck seiner Persönlichkeit bemüht. Diese Auffassung ist etwas Neues, denn sie ist Element einer individuellen, verhältnismäßig jungen Konzeption vom Kunst. Der Kunsthändler steht eher den Herstellern von Epen und Kathedralen nah.¹⁰

⁷ P. E. Salles Gomes, *Artesões e autores*, in: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 14. April 1961 (Nebenbei bemerkt ein Monat, bevor Rocha *“O processo cinema”*, im *Diário de Notícias* veröffentlichte.), nachgedruckt in P. E. Salles Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982, S. 333-340. In dem Artikel nimmt Salles Gomes die beiden brasilianischen Filmemacher Carlos Coimbra (*Morte Comanda o Canção*, 1960) und Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1960) als Beispiele, um seine Überlegung zur Bedeutung von „Autor“ und „Kunsthändler“ zu veranschaulichen; die Charakterisierung der beiden Regisseure erleichtert Salles Gomes' Vorgehen sehr, denn sie präsentierten sich freimütig in öffentlichen Erklärungen oder im alltäglichen Verhalten, der eine als „Kunsthändler“ und der andere als „Autor“: „Coimbra macht den Eindruck, anspruchslos, genau und vorsichtig, in gewisser Weise scheu zu sein, das bedeutet, daß er eine Reihe von Eigenschaften hat, die man gewöhnlich mit einem ‚Kunsthändler‘ verbindet. Das Erscheinungsbild von Trigueirinho erinnert uns sehr an ‚Autoren‘: ein starkes Selbstvertrauen, Unvorsichtigkeit, unter Umständen eine gewisse Frechheit“ – „Coimbra dá a impressão de ser modesto, preciso e cauteloso, de certo modo tímido, isto é, tem uma serie de características associadas habitualmente ao artesão. A aparência de Trigueirinho lembra os de muito autores: muita confiança em si próprio, imprudência, eventualmente alguma impertinência.“, P.E. Salles Gomes, a.a.O.

⁸ Im vorliegenden Text, der als ein Beitrag zur Diskussion um die Unterschiede zwischen Autorenfilm und Studiostil gelesen werden kann, steht „Kunsthändler“ offensichtlich für den „normalen“ Hollywood-Regisseur, dessen Produkt ebenso sehr seinem wie dem Einfluß des Produzenten unterliegt, wobei im Zweifel letzterer die Entscheidungsmacht hat. [Anm. d. Red.]

⁹ *ninguém ousaria afirmar, por exemplo, que John Ford é apenas um artesão, mas evidentemente ele é muito menos autor que Orson Welles*

¹⁰ *O artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo a sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopéias e catedrais.*

In dem Sinn wäre der Kunsthandwerker einbezogen in das Verständnis vom Film als Kollektivarbeit, während der Autor seine schöpferische Intimität im einsamen Schaffen bewahrte – von der Idee, über das Thema, das Drehbuch bis zur Regie –, und mit dem Filmschnitt vollendete er sein Produkt. Immerhin beschränkt sich nach Salles Gomes der Begriff des Kunsthandwerkers nicht nur auf die, die Regie führen, sondern seine Bedeutung ist dehnbar. Sie ist auch vortrefflich anwendbar auf Produzenten, Drehbuchschreiber, Kameraleute und Cutter und sonst mit technischen Aufgaben Betrauten, und in diesem Fall „kennzeichnete die automatische Verknüpfung des Films mit dem Namen des Regisseurs lediglich eine Konvention“, obgleich Salles Gomes hervorhebt, daß „in jedem Fall der Charakter eines Films sicherlich vom dominanten Einfluß des Kunsthandwerkers und des Autors abhängt.“¹¹

Der Unterschied zwischen Kunsthandwerker und Autor zeichnet sich, so meint Salles Gomes weiter, wesentlich stärker in Form und Inhalt eines Films ab:

Das Produkt eines Kunsthandwerkers tendiert dazu, gesellschaftsbezogen zu sein, nicht im Sinn einer revolutionären oder aus der Perspektive einer ihr Recht beanspruchenden gesellschaftlichen Position, sondern als Ausdruck bereits strukturierter kollektiver Ideen. Das Werk eines Autors hat eine psychologisierende Tendenz und geht von der menschlichen Natur als einer konfliktbezogenen aus. Der kunsthandwerkliche Film verbindet sich besser mit den klassischen oder akademischen Modellen, der Autorenfilm ist romantisch oder avantgardistisch.¹²

Nach Rocha wurde der mit der Herstellung der Ware Film nach klassischen oder akademischem Vorbild beschäftigte Kunsthandwerker, dessen Aufgabe es war, die Gefühle des Publikums zu bedienen, von dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergmann verteidigt als „ein begabter Mensch, der in der Stille arbeite und der in dem friedlichen Bewußtsein sterbe, ein Arbeiter wie jeder andere gewesen zu sein“. Er sei ein Individuum, das mit einem Repertoire geeigneter Zutaten die kunsthandwerklichen Kreationen mit verschiedenen Wertvorstellungen ausstatte, unter Verwendung geeigneter Ausdrucksmittel und unter Beachtung bestimmter ästhetischer Standards.¹³ Aber – so Rocha weiter – dieser

¹¹ *a associação automática entre o filme e o nome do diretor significaria apenas uma convenção --- em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesão e do autor.*

¹² *A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de idéias coletivas já estruturadas. A autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito. O filme artesanal coaduna-se melhor nos moldes clássicos, ou acadêmicos, o de autoria é romântico ou vanguardista..*

¹³ Vgl. G. Rocha, *O processo cinema*, a.a.O.. – Zitat: „um homem dotado que trabalhava em silêncio e que morria tendo a consciência tranqüila de que era um operário como outro qual-quer (...) artesão é um objeto de atração pública --- converte-lo em monstro sagrado“.

„Kunsthändler ist ein Objekt der öffentlichen Attraktion“ und sobald er unmittelbar mit der Filmindustrie verbunden ist, in der die Produzenten Millionen investieren, wird es nötig, „ihn in ein geheiligtes Monster“ zu verwandeln.

Im Laufe der Veränderungen des Kinos hat das Produktionssystem nicht nur Kunsthändler absorbiert, sondern auch Autoren, selbst solche, die an avantgardistischen Strömungen teilgenommen hatten. In Frankreich wurden junge, der *Nouvelle Vague* verbundene Cineasten wie Roger Vadim, Louis Malle, Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard und andere zu „Stars“¹⁴ obgleich nur Brigitte Bardot dauerhaften Glanz erlangte. In Italien gelangten die Neorealisten Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Luchino Visconti zu Ruhm und erreichten Prestige und Volkstümlichkeit, wie zuvor nur die Schauspieler. Die amerikanischen Regisseure Hitchcock, Ford, Welles, Wyler und andere wurden unter vielen Kontroversen in den Rang von Autoren erhoben, was die „Autorenpolitik“ entstehen ließ, die sich zu einer der Strömungen des Filmdenkens der 60er Jahre entwickelte und die insbesondere „eine neue Weise des Filmmachens und zugleich eine neue Haltung, Front gegen das Kino zu machen“ sein wollte, wie der Filmhistoriker Antonio Costa bekräftigt.^{15 16}

3. Wer macht den Film?

Die mit dem Erscheinen der „politique des auteurs“ verbundenen Cineasten verblüfften, neben anderen Schriften, mit Texten von Alexandre Astruc, in denen dieser behauptete, „ein Regisseur muß mit der Kamera schreiben wie der Romancier mit der Feder“ Für diesen französischen Filmtheoretiker der 40er Jahre war der Film auf dem Wege, sich Schritt für Schritt von der visuellen Tyrannei durch das Bild zu befreien, um sich in ein Ausdrucksmittel zu verwandeln, das so tiefgründig sein sollte wie die geschriebene Sprache.¹⁷ Die jungen

¹⁴ so wörtlich im Originaltext. Hier in Anführungsstriche gesetzt, weil der Begriff im Deutschen (Englischen) offenbar strenger begrifflich festgelegt ist. [Anm. d. Red.]

¹⁵ „*novo modo de fazer os filmes e, simultaneamente, uma nova atitude de fazer frente ao cinema*“, Antonio Costa, *Compreender o cinema*, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1987, S. 116.

¹⁶ Filmhistorisch nicht korrekt: Die „politique des auteurs“ war eine europäische Bewegung, die nicht von den erwähnten US-Regisseuren ausging. Diese wiederum haben sich nicht plötzlich in „Autoren“ verwandelt, sondern dieses Attribut haben sie von europäischen Filmkritikern (darunter Vertretern der *nouvelle vague*) zugesprochen bekommen, und daraufhin haben die US-Studios bemerkt, daß man damit die Filme in Europa besser verkaufen konnte und sie mit dem Autorenkonzept beworben. Einzig Welles ist wirklich eine Ausnahme. [Anm. d. Red.]

¹⁷ Vgl. Alexandre Astruc „*Naissance d'une nouvelle avant-garde; la caméra-stylo*“ in *L'Ecran Français*, 114, 30.03.1948.

französischen Cineasten, so schreibt Antonio Costa, „stellten sich eine Art persönliches Kino vor, bei dem die Kamera so einfach verwendet würde, wie der Romancier und der Essayist die Feder gebrauchen.“ Aber indem sie einer schriftstellerischen, nicht zum Filmschaffen passenden Autonomie folgten, banden sie sich an eine „Vorgehensweise beim Filmen“ („*método de filme*“), bei der die „*mise-en-scène*“ erkennbar wurde, das heißt „bei der Regiearbeit und nicht in programmatischen Erklärungen oder in einer politisch geprägten Werkauffassung“.¹⁸

Die Zusammenstellung dieser für das System der Filmproduktion so uneinheitlichen Termini entstellte teilweise den Begriff des Autors, und Rocha wandte sich gegen die von den französischen Filmtheoretikern in den *Cahiers du Cinéma* vertretene „Autorenpolitik“. Er argumentiert:

Seit dem Neorealismus und schon zuvor begann der französische Film (...) sein Erscheinungsbild zu verändern. Mit dem Beginn der *Nouvelle-Vague* ist die gesamte traditionelle Erzählstruktur umgestürzt worden (...) Man hat ausdrücklich den sozialen Niedergang des Filmemachers eingeläutet, jenes einst verborgenen Kunsthandwerkers, der nun dem Kassenerfolg überantwortet worden ist.¹⁹

Die Industrialisierung des Filmbetriebs, so Rocha, war ein Hindernis für das Filmemachen und die poetische Freiheit, wie sie anfänglich vorgeschlagen worden waren, während nun ein Produktionssystem kam, welches – so sieht er es – die Autoren korrumpierte und dem wenige widerstehen und ihre Unabhängigkeit gänzlich wahren konnten:

Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine und nahezu alle aktuellen amerikanischen Regisseure mit Ausnahme von Hitchcock zeigten nicht das mindeste kreative Gefühl (oder vermochten es nicht zu zeigen). Es gibt nur Kunsthandwerker unter Vertrag ohne Ideen, jedoch – was sich als lukrativ erweist – mit bestimmten persönlichen Eigenschaften, die als neue Schablonen ausgebeutet werden können. Dieses Minimum an erlaubter Würde ist höchst bezeichnend für die Filmindustrie. Welcher moderne amerikanische Autor wäre frei von Schuld, wenn sich selbst eine Hoffnung wie Stanley Kubrick in eine Superproduktion wie *Spartakus* schmiß?²⁰

¹⁸ Antonio Costa, a.a.O., S. 117.

¹⁹ *Desde o Neo-Realismo, e mesmo antes, o cinema francês (...) vem substituindo a vedete do programa publicitário. Com o advento da Nouvelle-Vague, todo um plano tradicional foi subvertido (...) Estava oficialmente estabelecida à corrupção social do criador de filmes, arte-são que se antes era obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheteiras.*

²⁰ *Hitchcock, Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine e quase todos os diretores americanos da moda, diretores que a exceção de Hitchcock, não possuem o menor sentido criativo (ou não podem demonstrá-lo). São apenas artesões contratados sem idéias, mas, lucrativamente, portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões. Este mínimo de dignidade permitido significa muito den-*

Worin bestünde also der Begriff des Autors von heute, wenn Rocha Kubricks Regie bei einer Superproduktion als ein völlig negatives Verhalten ansieht? Ich fange damit an, die unleugbare Veränderung zu betrachten, die die „Autorenpolitik“ durchgemacht hat, von ihren französischen Anfängen bis zur Übernahme durch Rocha in Bezug auf das zeitgenössische brasilianische Kino.

Ich unterstreiche folglich, daß der Begriff „Autor“ anfangs in Brasilien nicht durch Rochas Schriften, sondern durch den Artikel „Qual é o autor do filme?“ des französischen Filmtheoretikers Henri Agel eingeführt worden ist.²¹ Hierin schreibt er: „Ein Film ist zur Betrachtung bestimmt, wie ein Buch zur Lektüre. ... ‘Autor’ kann nur derjenige sein, der die Eindrücke bestimmt.“²²

Der Gedanke der Autorschaft wurde – so meint auch Jean-Claude Bernardet – von da an in Brasilien verbreitet, aber es kam zu keiner Diskussion der von Agel vorgetragenen Positionen in den späteren Fachbeiträgen, obgleich diese von renommierten Kritikern wie Alex Vianny und Antônio Muniz Vianna verfaßt waren. Aber die anfängliche Beachtung interessierte weder Kritiker noch Cineasten, und wer es unternahm, nach dem Begriff „Autor“ in Anfang der 1950er Jahre verfaßtem Schrifttum zu suchen, stieß ins Nichts. Tauchte der Terminus auf, so bezeichnete er nur den Drehbuchschreiber als jemanden, der die Filmstory schrieb; abgesehen von dieser üblichen Bedeutung wurde er gelegentlich als Synonym für Produzent, Regisseur oder Cineast benützt.²³

Die Wiederbelebung des Begriffs „Autor“²⁴ durch die zeitgenössischen jungen Kritiker des *Cahiers du Cinéma*²⁵ gab dem Konzept eine politische

tro do complexo industrial. Qual o autor moderno americano livre do pecado, se mesmo a esperança Stanley Kubrick mergulhou numa superprodução como Spartacus? [Die zweifache Erwähnung von Hitchcock ist offenbar ein Versehen Anm. d. Red.].

²¹ S. Henri Agel, „Qual é o autor do filme?“ (*Cena Muda* n°. 40 - Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1949)

²² S. Jean-Claude Bernardet, *O autor no cinema – a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Editora Brasiliense e Edusp, 1994, S. 67.

²³ S. Jean-Claude Bernardet, a.a.O., S. 68.

²⁴ Im Deutschen und Englischen wird zuweilen, um die Differenz zum gängigen Begriff des Autors zu kennzeichnen, die französische Form „auteur“ benutzt. [Anm. d. Red.]

²⁵ In der vorausgehenden Epoche, in den 40er Jahren, als das Wort „Autor“ relativ häufig in den französischen mit Filmen befaßten Zeitschriften und Periodika vorkam, war seine Bedeutung noch unbestimmt. Der Kritiker Marcel L’Herbier suchte in dem Artikel von 1943 „O papel essencial do autor de filme“ klarzustellen, daß „Autor“ nicht derjenige ist, der die Filmgeschichte (Filmhandlung und Drehbuch) schreibt, sondern der sie realisiert: der Regisseur – der Kritiker meint, das Drehbuch sei nicht mehr als ein Kompaß; wenn der Regisseur nicht das Bild erfände, bliebe der Text ein Text und es entstünde kein Film. Es war die Vorankündigung des *mise en scène*-Konzepts, das in den 1950er Jahren zu einem der beiden Pfeiler der Autorenpolitik wurde. Der Ausdruck „Autorschaft“ besaß nach Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, 1947, gleichfalls eine Tradition in den französischen Filmtheorien. 1923 verband Epstein den Stil eines Films mit der Persönlichkeit des Regisseurs: „Diese Landschaft, wo dieses Dramen-

Konnotation. Sie bezeichneten sie in der ersten Hälfte der 50er Jahre als „Autorenpolitik“; Dieses Dogma wurde dann bekannt und erlangte einen weltweiten Widerhall – insbesondere Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in Brasilien, wo die Kritiker und Cineasten die ersten Beispiele des „Cinema Novo“ skizzierten.

Folgt man der Behauptung des Filmwissenschaftlers Jean-Claude Bernardet, der Autor sei „ein Cineast, der sich zum Ausdruck bringt, der ausdrückt, was in ihm ist“ (*é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele*), so geht es indessen nicht nur um den Begriff des Autors im Sinne der *Politique des Auteurs*; Die Verfechter dieser Politik versuchen, die Prägung durch den Regisseur in Produzentenfilmen durchzusetzen, das heißt, der Terminus „Auteur“ in der französischen Filmszene ist ein Kampfbegriff gegen den Produzentenfilm, insbesondere den amerikanischen.²⁶

Die Verwendung des Begriffs „Auteur“²⁷ war zunächst nur polemisch; in den zeitgenössischen filmtheoretischen Äußerungen setzte man sich also vom herkömmlichen, orthodoxen französischen Kino ab²⁸, und als die einstigen Kritiker der *Cahiers du Cinéma* – mit dem Segen des Filmtheoretikers André Bazin²⁹, der sich dann aber mehr und mehr von der Gruppe distanzieren sollte,

fragment von einem (Abel) Gance inszeniert wurde, ist nicht zu vergleichen mit dem, was durch Griffith' oder eines L'Herbier Augen und Herz gesehen worden wäre.“ Jean Epstein schätzte den Stil und benutzte den Begriff häufig, verwendete ihn aber später nicht mehr für Regisseure oder Autoren, mit vielleicht einer einzigen Ausnahme – Chaplin. 1947 hielt er einen Vortrag mit dem Titel „Geburt eines Stils“ (*Nascimento de um estilo*), später publiziert unter *Nascimento de uma linguagem*, in dem er die Bezeichnungen als gleichwertig einschätzte. Um die Unterschiede zu kennzeichnen, macht Epstein keine individuellen stilistischen Unterscheidungen, sondern nationale, er spricht von einem „amerikanischen Filmstil“, einem deutschen oder einem französischen. Vgl. Jean Claude Bernardet, a.a.O. S. 26-28.

²⁶ Vgl. Jean-Claude Bernardet, a.a.O.

²⁷ hier im Sinne von *auteur* (s.o.) [Anm. d. Red.]

²⁸ Truffaut nannte es polemisch „cinéma de qualité“ [Anm. d. Red.]

²⁹ André Bazin (1918-1958), der wichtigste Theoretiker des französischen Kinos, war der erste, der wirklich die erzieherische Tradition des Kinos zu hinterfragen und ein Filmverständnis und eine Kinotradition im Glauben an die Macht technisch aufgezeichneter – und künstlerisch intendierter – Bilder zu vertreten begann. Zwischen 1945 und 1950 wandelte sich Bazin zum Exponenten eines realistischen Kinos, und seine Gedanken sind tatsächlich für den Beginn des italienischen Neorealismus wichtig geworden. Bazins Theorien erlangten zusammen mit diesen Filmen Popularität, und 1951 gründeten er und Jacques Doniol-Valcroze die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma*, die einflussreichste filmkritische Zeitschrift. Die *Cahiers du Cinéma* gaben Bazin die Plattform, die er für seine Filmkritik brauchte. Junge Kritiker scharten sich um ihn und übernahmen zum Teil seine Ideen: Truffaut, Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer und Claude Chabrol – alsbald hernach bildeten ihre Filme die *Nouvelle Vague*. Wie bekannt, hat Bazin selbst kein systematisches Theoriwerk hinterlassen; er scheint immer mit Leuten zusammen gewesen zu sein, die dabei waren, Filme zu machen oder sie zu diskutieren, und seine Essays haben oft den Anschein, als handle es sich um fiktive Dialoge mit einem Cineasten oder einem

– letzten Endes begannen, selbst Filme zu drehen, blieben sie zunächst weit entfernt vom übrigen französischen Kino. Sie benützten den Begriff „Autor“ mit Bezug auf die Autorität einiger amerikanischer Regisseure in dem Bemühen, sich dem traditionellen europäischen Kino zu widersetzen. Es gab keine einheitliche Auffassung unter den Ideologen der „Autorenpolitik“, und die Namen der amerikanischen Regisseure, auf die man sich berief, waren andere in jedem Zirkel und selbst von Kritiker zu Kritiker. Immerhin, die am meisten erwähnten Namen waren – neben weiteren, dem Publikum weniger geläufigen – Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Joseph Losey und Otto Preminger, und dies galt auch für einen Teil der Kritiker.

Nach Meinung des englischen Filmtheoretikers Andrew Tudor³⁰ gab es damals zwei wesentliche Richtungen, zwei zentrale Auffassungen zur Definition des Begriffes und folglich zur „Politik“ des „Autors“. Die eine Richtung fußte auf dem – bereits in den gängigen Filmzirkeln der 1920er Jahre erörterten – Gedanken, daß der Regisseur der wahre Schöpfer eines Films sei. Die andere ordnete den Begriff „Autor“ Regisseuren nordamerikanischer Filme zu. Hinsichtlich der Anwendung des Begriffes „Autor“ auf die Hollywood-Welt entstand eine ganze Reihe an Diskussionen, denn man sah doch, daß ein „Autor“ in Wahrheit verhältnismäßig frei von wirtschaftlichen Zwängen sein sollte, und es war diese angebliche Freiheit, die es erlaubte, den Begriff „Autor“ auf einen Filmregisseur anzuwenden. Vom Standpunkt Rochas aus unterstreicht und bekräftigt die Auffassung vom „Autor“ deutlich, daß „der Produzent ein Feind“ (*o produtor é um inimigo*) ist. Nach Rochas Verständnis „ist der Film vor dem Gesetz eine Ware, und sein geistiger Schöpfer hat kein Recht an seinem Werk, welches entsprechend den Bedürfnissen des Verleihs verstümmelt wird“. Er bezog sich dabei offensichtlich auf das amerikanische Produktionssystem, wo der Regisseur kein Recht zum abschließenden Schnitt (*final cut*) hat und die Entscheidung allein dem Produzenten überlassen bleibt, und er schloß: „Der Cineast hat keine Wahl und muß sich abfinden mit der Erwartung, daß noch etwas übrigbleibt von seinen Intentionen.“³¹

Kritiker. Man sagt, daß der beste Teil seiner Kritik verloren gegangen sei, weil sie in Form von Vorträgen und Debatten an Orten wie dem IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), der Französischen Filmhochschule, geäußert wurden. Besorgt um das Schicksal seiner Ideen begann Bazin 1957 seine Essays zu sammeln, und diese wurden posthum in vier Bänden mit dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris, 1958) veröffentlicht. Es gibt eine 326 Seiten umfassende portugiesische Kurzausgabe in einem Band mit dem Titel *O Cinema – ensaios* (São Paulo, 1991). Vgl. J. Dudley Andrew, *As principais teorias do cinema – uma introdução* (Rio de Janeiro, 1989), capítulo II Teoria realista do cinema – André Bazin, pp. 138-180.

³⁰ Vgl. Andrew Tudor, *Teorias do cinema*, Martins Fontes Editora, Edições 70, São Paulo, o.J., S. 123-158.

³¹ *o filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre a sua obra,*

„Sich abfinden“ meint hier, die Rechte oder das Eigentum an der Autorschaft jemandem anderen zu übertragen, ohne daß dies immer bedeuten muß, der Künstler sei dem System gänzlich ausgeliefert. Zur Erläuterung seines Standpunkts vereist Rocha auf Antonioni, der bis zur Eruption von *L'avventura* (Italien 1960) ein verachteter Autor gewesen sei, und gleich danach spielte sein Film „*La notte*“ (Italien, 1961) in Paris Millionen Francs ein, und das verwandelte den italienischen Cineasten zu einem Kino-Bestsellerautor.

Rocha würde sagen, daß für die Produzenten von *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Frankreich 1960) anfangs keine Hoffnung auf einen Erfolg bestanden hätte, aber der Kassenerfolg war phantastisch und die Produzenten wandten sich dem nächsten Projekt des Regisseurs zu: *L'année dernière à Marienbad* (1961), einem in seiner Erzählweise radikaler Film nach einem Drehbuch des dem *nouveau roman* verbundenen Schriftstellers Alain Robbe-Grillet, dessen Verfilmung damit den Erfolg seiner Bücher übertraf, wie es zuvor bereits der Schriftstellerin Marguerite Duras widerfahren war, der Drehbuchautorin von *Hiroshima mon amour*.

Rocha zieht die genannten Vorläufer heran und betont, daß „die Idee ihren Preis hat“ („*a idéia tem seu preço*“), und in diesem Fall sei der Autor ein Wesen mit der Natur eines Poeten, der bei seinem Eintritt in die Filmbranche mit dem Anliegen „typische und originelle Welten“ („*mundos próprios e originais*“) zu schaffen, der aber nach dieser Initiation dazu neige, sich zu unterwerfen, und er sucht diese Tat oder Wirkung des Sich-selbst-Züchtigen anhand seiner eigenen Erfahrungen zu erklären:

Als ich den Beruf eines Filmemachers ergriff und dafür als Buße 90 Tage an einem einsamen Strand verbrachte, ohne viel Geld und mit einem menschlich heterogenen Team, nahm ich diese meinen ursprünglichen Ideen über das Kino entgegengesetzte Arbeit nur hin, weil ich mir des Grundproblems dieses Landes [Brasilien] bewußt war, des Hungers und der Hörigkeit in den ländlichen Regionen. So konnte ich mich zwischen meinem Ehrgeiz und einer Nebenrolle des Kinos entscheiden, nämlich der, Verbreitungsmittel meiner als zutreffend empfundenen Ideen zu sein, Ideen, die nicht auf meinen persönlichen Frustrationen und Komplexen beruhten, sondern in universellen Gedanken, selbst wenn man sie an einer ganz einfachen Werteskala mißt: der Welt zu zeigen, daß unter dem Mantel des Exotischen und der dekorativen Schönheit mystischer afrobrasilianischer Erscheinungsformen ein leidendes, hungerndes, analphabetisches, sehnüchtiges und versklavtes Volk vegetiert.

Und Rocha fährt in seiner schmerzhaften Erzählung fort:

Das Beispiel ist keine persönliche Selbstinszenierung, aber das Bekenntnis dazu,

que é mutilada segundo as necessidades da distribuição --- o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo.

daß das Kino, als Transportmittel für Ideen ganz ehrbar akzeptiert werden kann, um dem Menschen zu dem zu verhelfen, was er zum Leben auch braucht: Brot. Wenn er für nichts anderes leben will als nur für Lyrik, Metaphysik, Leidenschaft (wie es die Kritiker schätzen) – dann muß er vorher seine drei täglichen Mahlzeiten zubereiten können, auch wenn man dieses Bedürfnis in verschiedenen Gegenden der Welt, wo übermäßig Blut fließt, mit dem Tod bezahlen muß.³²

Rocha bezieht sich auf diese Aspekte, um klarzustellen, was er als hinderlich für eine Überwindung von im herkömmlichen Produktionssystem auftauchenden Widrigkeiten und Zweifeln einschätzt. Seines Erachtens „interessiert zu wissen, wo dieses physische und moralische Leiden aufhört und vielleicht masochistisch in verdeckte Demagogie übergeht.“³³ Um dieser Versuchung zu entgehen, müßte der Autor Demut (*humildade*) bewahren, unabdingbar gebunden an einen persönlichen unbändigen Ehrgeiz. Die Bescheidenheit zu bewahren sei eine energische Haltung, um Glück und Ruhm (*a fortuna e a glória*) zu verschmähen.

Diese Umstände paßten zu einem Regisseur im Brasilien jener Zeit, da unsichere Arbeitsbedingungen, ein geringes Maß an Professionalität und Mangel an guter Technik herrschten. Und Rocha meint,

„schlechter ist, daß der Cineast hier in einer verständnisleeren Öde lebt, die seine schwierige Lage noch erschwert. (...) Cineast in Brasilien zu sein, heißt, am Rande des großen Experiments verbleiben und deshalb können wir die Klimax, die die Überwindung der Frustration ermöglicht, nicht erreichen. Unsere Frustration ist rudimentär und oberflächlich. Sie ist eher eine Konsequenz aus dem vorherigen wirtschaftlichen und sozialen Ehrgeiz. Es ist nicht erlogen, wenn wir sagen, daß der brasilianische Cineast ein Mensch ist, der ständig zur Nutzlosigkeit verurteilt ist. Sein täglicher Kampf mit den Subsystemen der Filmproduktion beansprucht seine gesamte Zeit. Er setzt seinen Arbeitsplatz aufs Spiel (...) Er ist

³² *Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de 90 dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrario as minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre a minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias. Idéias que não fossem as minhas frustrações e complexos pessoais, mas idéias que fossem universais, mesmo se consideradas no plano mais simples de valores: mostrar ao mundo que sob forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava. --- O exemplo não é cabotinismo pessoal, mas sim a franqueza de confessar que o cinema como veículo de idéias pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de pathos (como os críticos gostam), é preciso antes fazer três refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado.*

³³ *o que interessa saber até que ponto esse sofrimento físico e moral deixava de ser talvez um masoquismo para adquirir formas disfarçadas de demagogia.*

dabei, kulturell zu verkümmern. Er schwankt meist zu einer linken Einstellung oder wandelt sich dann in einen extrem reaktionären Anti-Nationalisten, (...) Diese Leute haben nicht den Mut zu einem Blick in den Spiegel und zu der Feststellung, daß der Asphalt der Großstadt eine Pseudo-Entwicklung ist und daß wir im Grunde mehr oder weniger das sind, was der Europäer von uns glaubt – Indios mit Krawatte und Paletot.“³⁴

Rochas Monolog ist in einem antikolonialistischen Ton gehalten, um die „Politik der Autoren“ zu positionieren, was in seinen Schriften häufig der Fall ist. Am Ende seines Artikels „*O processo cinema*“ verweist Rocha auf die *conditio sine qua non*, um dem Dilemma zwischen dem Betreiben bloßer cineastischer Poesie und der Manipulation des Autors durch das Produktionssystem die Stirn zu bieten. „Wir können zu jener alten Form des obskuren Künstler­tums zurückkehren und mit unseren miserablen Kameras und einigen Metern Film versuchen, jene geheimnisvolle und faszinierende Sprache des wahren Kinos zu entwerfen“, sagt Rocha – eine ernst zu nehmende Aktion, mit der der „Cineast sich auf den Zustand des Poeten beschränkt und gereinigt sein Amt mit Ernsthaftigkeit und Hingabe ausübt.“³⁵ Trotzdem will er seinen Vorschlag nicht als Manifest verstanden wissen, sondern eher als romantischen Traum oder auch als eine stupide Geste.

Einige Jahre später untermauerte Rocha mit *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Civilização Brasileira, 1963)³⁶ den Begriff des Autors methodisch, um „das brasilianische Kino als kulturelle Ausdrucksmöglichkeit“ (*cinema brasileiro como expressão cultural*) und seine Geschichte und Widersprüche zu reflektieren. Demnach könne das Kino sich erst dann wirklich als Instrument seiner Autoren verstehen, und die moderne Filmgeschichte sei in der Tradition von Lumière zu beschreiben und es gäbe keine Begrenzungen oder Barrieren,

³⁴ (...) *pior é que o cineasta aqui vive num deserto da compreensão, o que agrava mais o seu drama. (...) Ser cineasta no Brasil é permanecer no vestibulo da grande experiência e, por isto, não podemos atingir nem o clímax que possibilita a frustração como resultado orgânico. A nossa frustração é primária, superficial. Ela esta mais em consequência da anterior ambição econômica e social. Não é mentira se dissermos que o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade. A sua luta diária com os subsistemas de produção toma o tempo todo. Ele abandona o emprego pela loteria. (...) Vai se estiolando culturalmente. Descamba na maioria das vezes para uma posição de esquerda ou então se converte num antinacionalista extremamente reacionário, (...) Estes não possuem a coragem de dar uma olhada no espelho e ver que o asfalto das metrópoles é um pseudodesenvolvimento e que, no fundo, somos mais ou menos o que o europeu pensa: índios de gravata e paletó.*

³⁵ *poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar com nossas miseráveis câmeras e poucos metros de filmes que dispomos aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema ... cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado exercer o seu ofício com a seriedade e sacrifício.*

³⁶ Neue Ausgabe von Cosak & Naify 2003.

wenn da nicht die ästhetischen und technischen Schwierigkeiten wären, welche die Werke von Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti und Truffaut aufwerfen. Auf diese Weise faßt Rocha verschiedene Optionen zusammen, um seine „Methode des Autors“ zu akzentuieren. Für ihn sind sie alle Autoren: der Kommunist Eisenstein ebenso wie der surrealistische Dichter Jean Vigo oder seinerzeit der Handwerker Humberto Mauro und der Avantgardist Mário Peixoto. Rocha argumentiert:

Wenn das kommerzielle Kino die Tradition ist, so ist das Autorenkino die Revolution. Die Politik eines modernen Autors ist eine revolutionäre Politik. In der heutigen Zeit muß aber niemand mehr einen Autor als Revolutionär bezeichnen, weil der Status des Autors ein umfassender Begriff ist. Zu sagen, ein Autor im Kino sei reaktionär, ist das Gleiche, wie ihn als Regisseur des kommerziellen Kinos einzuordnen, ihn als Kunsthandwerker herauszustellen – er wäre kein Autor.³⁷

Diese Einstufung des Wortes „Autor“ als absoluten, nicht verhandelbaren Begriff³⁸ nach einem revolutionären Vorschlag von Rocha bildet einen Gegensatz zu der ursprünglichen in Frankreich entstandenen Auffassung; in diesem Moment trennt Rocha bereits den Autor vom Kunsthandwerker, indem er letzteren mit einer eindeutig kommerziellen Konnotation versieht. In diesem Fall ist der Autor – so sieht es Rocha – durch seine mit einem ethischen Vorgang verknüpfte Ästhetik und seine mit einer politischen Form verknüpften *mise-en-scène* definiert. Es gibt in Rochas Kinokonzeptionen keinen Unterschied in der Bewertung zwischen Autor und *metteur en scène*, wenn sich der letztere in besonderem Maße politisch und ethisch engagiert zeigt; Vielleicht ignorierte oder scheute der Kritiker die Schwierigkeit, die spezifischen Unterschiede zwischen einem Autor und einem *metteur en scène* herauszuarbeiten.

Peter Wollen zufolge

besitzt die Arbeit des Autors im Film eine semantische Dimension, sie ist nicht rein formal, während der *metteur en scène* im Gegensatz dazu die Grenzen der Abarbeitung und des Umsetzens eines vorgegebenen Texts – eines Themas, eines Buches oder eines Stücks – in den spezifischen Bereich filmischen Codes und filmischer Mittel nicht überschreitet.³⁹

³⁷ Vgl. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*: Civilização Brasileira, 1963, S. 14. – Zitat: „*Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracteriza-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor.*“

³⁸ im Original: „totalisierendes Substantiv“ (*substantivo totalizante*) [Anm. d. Übers.]

³⁹ Vgl. Peter Wollen, *Signos e significações no cinema*: Livros Horizonte, Lisboa, 1984, S. 76-

Zur Analyse filmischer Zeichen führt Wollen als Theoretiker aus, die Zeichensprache des Autorenfilms sei nachträglich konstruiert, das heiße, sie erscheine nach der Realisierung des Films, während die stärker semantische, stilisierte oder expressive Zeichensprache des *metteur en scène*-Films bereits früher vorliege.

Es ist Tatsache, daß die „Autorenpolitik“ niemals in nüchterner Weise ausgearbeitet worden und niemals in einem Manifest oder gar in einer gemeinsamen Erklärung ihrer heterogenen Schöpfer formuliert worden ist, daß sie deshalb ganz logisch in unterschiedliche Richtungen interpretiert werden kann durch Kritiker, die jeweils eigene und vom Einzelfall bestimmte Vorgehensweisen anwenden – Rocha benutzte bei der Entwicklung seiner „Politik der Autoren“ also eine nicht fest umrissene und exakt abgeleitete Form der „Autorenpolitik“.

Sein Vorschlag zielt nicht auf den bequemen Beifall des Regisseurs, den er als wesentlichen Schöpfer eines Films bestätigt; Er unterzieht vor allem den jeweils erwähnten Autor einer Dechiffrierungs- und Deutungsarbeit, insbesondere, wenn er im Gegensatz zum traditionellen Produktionssystem steht. Rocha postuliert zwei Voraussetzungen, um den Autor in seine Vorstellungsweise einzuschließen. Zum einen könne ein Autor die Welt nicht geschminkt, mit Scheinwerfern ausgeleuchtet und vor einer Pappkulissee zeigen. Er lasse sich auch nicht einschränken durch traditionelle und dramatische Konventionen, das heißt, er lasse sich keinem Kinostil anpassen, der eine bourgeoise, konservative Moral bestrke. Zum anderen und erst recht sollte der Autor das Chaos nicht übertünchen, in das der Kapitalismus die Welt geführt hat; dabei sollte er mit denselben erzieherischen Mitteln und phantasievollen Klischees, wie sie die kommerziellen Filme sattsam bieten, ihre inhrente Dialektik negieren und ihr Vorgehen systematisieren.

Für Glauber wäre die „Politik der Autoren“ – die als Handeln ihrer Protagonisten, zu denen er sich selbst zählte, zu sehen ist – „eine freie, nonkonformistische, rebellische, heftige, unverschämte Vision“ (*uma viso livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente*) und wenn es nötig wäre „ein Schuß nach der Sonne“ („*dar um tiro no sol*“). Als er dies schrieb, bezog er sich auf die Eingangsszene des Films *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), eines Marksteins der *Nouvelle Vague*. Nach Meinung von Rocha habe Godard beim

116. [*Signs and Meaning in the cinema*, London 1969. Anm. d. Red.] – Zitat: „o trabalho do autor no cinema possui uma dimenso semntica, no  puramente formal, enquanto um *metteur en scène*, ao contrrio do autor, no ultrapassa o domnio da execuo, da transposio para o complexo especfico de cdigos e canais cinemticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma pea“.

Erlernen des Filmemachens auch verstanden, wie die Realität sich präsentiert, weil „Kino kein Werkzeug ist – Kino ist eine Ontologie“ (*o cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia*). Glauber benutzt spontan einen Begriff, den André Bazin in „*Ontologie de l’image fotografique* – einer Untersuchung zum Realismus in der Filmfotografie – verwendet hatte.⁴⁰

Rochas Emphase galt den radikaleren Autoren, deren Kunstbegriff nicht vom politischen Aspekt zu trennen war, und die Wert darauf legten, ihre Autonomie gegenüber den sie unterstützenden Organisationen zu wahren. Rocha hob Autoren hervor, die ihre künstlerische Freiheit gegenüber der Gesellschaft und der Definition der Avantgarde betonten und zählte die Vorgehensweisen und Wertvorstellungen der von ihm Genannten auf:

Das Werkzeug, das der Autor in dem großen Konflikt für diese *Ontologie* (Hervorhebung U.B.) einsetzt, gehört der Begriffswelt an, gegen die er seine Kritik richtet. Das Kino ist eine Kultur des kapitalistischen Überbaus. Der diese Kultur bekämpfende Autor predigt ihre Zerstörung, wenn er ein Anarchist wie Buñuel ist, er zerstört sie, wenn ein Anarchist wie Godard ist; er betrachtet sie in ihrer Selbstzerstörung, wenn er ein enttäuschter Bourgeois wie Antonioni ist, er genießt sie in leidenschaftlichem Protest, wenn er ein Mystiker wie Rossellini ist, oder predigt eine neue Ordnung, wenn er ein Kommunist wie Visconti ist.“⁴¹

⁴⁰ Zur Definition der Ontologie vgl. André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. I *Ontologie et langage*. Editions du Cerf, 1958, S. 11-19 (in portugiesischer Übersetzung s. André Bazin, *O cinema – ensaios*: Editora Brasiliense, 1991, S. 19-28). Nach der von Bazin in seinem Artikel „*Ontologia da imagem fotográfica*“ ausführlich entwickelten Theorie entstammt der Realismus vor allem der Malerei, die seit der Renaissance die konkrete Welt erklären will. Für Bazin, der einen der Geometrie entlehnten Begriff verwendet, ist der Film eine Asymptote der Realität, der sich der Realität mehr und mehr annähert und für immer von ihr abhängt. Dieser Theoretiker des Filmrealismus entwickelte dazu die beiden Grundthesen, indem er zum einen beobachtete, daß der Film vor allem die Kunst des Realen ist, weil er die Räumlichkeit der Objekte und des von ihm besetzten Raums registriert. Diese Grundthese des Filmrealismus ist in der Praxis wenig fruchtbar, denn sie kann uns nicht sagen, warum der Film realistisch erscheint. Es handelt sich um einen physischen Realismus, der den Zuschauer nicht berücksichtigt. Die zweite von Bazin entwickelte These geht unmittelbar von unserer Filmferfahrung aus und kann als eine Psychologie des Realismus bezeichnet werden. Sie wird eingeleitet mit einer Analyse der Psychologie der Photographie, die er völlig von der Malerei unterschied und dies dahingehend begründete, daß „zum ersten Mal das Bild der Welt automatisch dargestellt wird, ohne die kreative Vermittlung des Menschen ...; alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Photographie gewinnt durch sein Fehlen“ (*pela primeira vez, a imagem do mundo é formada automaticamente sem a intervenção criativa do homem (...) todas as artes baseiam-se na presença do homem, apenas a fotografia tira vantagem da sua ausência*). Bazins Ansicht über den Filmrealismus beruht in verschiedenen Formulierungen wie dieser nicht auf der physischen Auffassung von Realität, sondern auf der psychologischen: Wir sehen das Kino, wie wir die Realität sehen, nicht wegen der Weise, wie sie zu sein scheint (sie könnte unwirklich wirken), sondern weil sie mechanisch aufgezeichnet worden ist. Vgl. J. Dudley Andrew, a.a.O., S. 138-180.

⁴¹ *O que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia (grifo meu)*

Die Aufzählung von Regisseuren derart unterschiedlicher Stile und Akzentuierungen als Belege für seine „Methode des Autors“ berechtigt sich für Rocha in der gemeinsamen Vorgehensweise: im Bruch gegen die von Seiten der Produzenten auferlegten Zwänge. Und Rocha okkupiert diese Autoren – Luís Buñuel, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini und Luchino Visconti –, um das historische Projekt eines von ihm als endgültig angesehenen modernen Kinos zu belegen, in dem Filmgeschichte als ein ideologisches Schlachtfeld verstanden wird (*campo de batalha ideológica*). Diese historische Neuordnung wäre dem komplexen Werk der erwähnten Cineasten zu verdanken: Es wäre aber eine Tradition – so Jean-Claude Bernardet –, die nicht den Charakter einer bereits bestehenden Überlieferung hat, aus der sie abgeleitet wird; sondern Rocha „konstruiert“ „eine Tradition, die von einer Zäsur ausgeht, die eine gleichzeitig rückwärts- und zukunftsgerichtete Perspektive hat.“⁴²

Rochas politische und ästhetische Manifestationen reagierten auf die Veränderungen ihrer Zeit. Ein wenig später, während seiner Ausbürgerung zwischen 1971 und 1976, verfaßte Rocha eine „Analyse der jüngsten Epoche“ (*Análise do último período*), in der er detailliert über seine Konzepte meditiert, sie einer Kontrolle unterzieht, um seine eigenes Gedankengebäude zu reorganisieren und zu revidieren:

Ich habe Brasilien wiedergesehen. Ich habe meine Geschichte wiedergesehen und ich habe die Weltgeschichte wiedergesehen. Nach der Überprüfung der Universalgeschichte habe ich meine Geschichte universalisiert. Es bleibt das Buch über meine Erfahrungen zu schreiben, aber das ist eine große Arbeit, die zur Revision all meiner Texte zwingt und zur Analyse einer Epoche, der 1950er, 60er und 70er Jahre in Brasilien, und es ist notwendig, die Filmreise am Ende des Schreibens zu vollenden, was eine anthropologische Arbeit wäre. Die Wissenschaft verlangt Analyse und Muße. Ich bin Kämpfer – das heißt Cineast – und Philosoph. Das zu schreibende Werk wird nach dem gefilmten Werk kommen; letzteres wird mir das völlige Verständnis der Phänomene ermöglichen. Es muß die Geschichte eines *sertanejo* aus Vitória da Conquista erzählen, der zum wissenschaftlichen Verständnis der Welt gelangte und dieses im Film, in Schrift und in Politik ausgedrückt hat“.⁴³

pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona a sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor inimigo desta cultura, ele prega a sua destruição, se é um anarquista como Buñuel; ou a destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Anonioni; ou se consome, no protesto passional, se é místico como Rossellini; ou prega uma nova ordem, se é comunista como Visconti.

⁴² Vgl. Jean-Claude Bernardet, a.a.O., S. 144. – Zitat: „constrói uma tradição a partir da ruptura, que passa a ter um efeito simultaneamente retrospectivo e prospectivo“.

⁴³ Hektographierter Text, undatiert und ohne weitere Angaben aus dem Arquivo Tempo Glauber

Ivana Bentes

Bilder von *Sertão* und *Favela* im zeitgenössischen brasilianischen Kino¹

Ästhetik und Beschönigung des Hungers

Als Grenzregionen und soziale Brennpunkte, als sagenumwobene Orte, belastet mit Symbolik, waren *Sertão*² und *Favela*³ stets ausgegrenzte Randgebiete im modernen und optimistischen Brasilien: Stätten des Elends, des Wunderglaubens, der vom Leben Enterbten, unwirkliche Orte und zugleich eine Art perverter Postkartenbilder mit ihrem Gehalt an „Authentizität“ und „Folklore“, die durch die Gegensätzlichkeit von Überlieferung und Erfindung geprägt sind.

Der *Sertão*, die *favelas* und die Elendsgürtel waren Schauplätze wichtiger Werke des brasilianischen Films der Sechziger Jahre – unter anderem *Vidas Secas* (1963), *Rio Zona Norte* (1957) und *Rio 40 graus* (1955), alle von Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Câncer* (1972) und *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) von Glauber Rocha; *Cinco Vezes Favela* (1962), *Os Fuzis* (1963) von Ruy Guerra; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965) von Roberto Santos; *A Grande Cidade* (1965) von Carlos Diegues.

Es sind Stätten der Wirklichkeit und der Symbolik, welche die Phantasie ansprechen, Gebiete in der Krise, wo ohnmächtige Menschen im Umbruch leben, Zeichen eines kommenden Umsturzes oder einer mißlungenen Modernisierung.

¹ Früher veröffentlicht als „*Sertões e Favelas nel cinema brasileiro contemporaneo. Estetica e Cosmética da Fome*“, in: *Alle Radici del Cinema Brasileiro*, hrsg. von Gian Luigi De Rosa, Milano 2003, S. 223-234; „The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film“, in: *The Brazilian Cinema*. I.B. Tauris/ The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. London/New York: 2003.

² Portug. „das Landesinnere“, gemeint sind hier die dünn besiedelten Gebiete im Nordosten Brasiliens mit extrem trockenem Klima (Anm.d.Hrsg.)

³ Elendsviertel (Slums) in den brasilianischen Großstädten (Anm.d.Hrsg)

Im Zuge der Entwicklung vom ländlichen zum urbanen Brasilien, die das Kino der 1960er Jahre thematisiert, wandeln sich die *sertanejos* zu Bewohnern der *favelas* und der Elendsgürtel, zu „Unwissenden und Entpolitisierten“, aber auch zu Rebellen im ursprünglichen Sinne und zu Revolutionären, befähigt zu radikalen Veränderungen, wie in den Filmen von Glauber Rocha.

Das brasilianische Kino der 1990er Jahre bricht radikal mit dieser Darstellungsweise der Regionen der Armut und ihrer Bewohner mit Filmen, die den *Sertão* oder die *favelas* in „exotische Gärten“ oder historische Museen verwandeln, wie etwa in *Guerra de Canudos* (1996) von Sérgio Resende oder die bloß folkloristische und feuilletonistische Verfilmung *O Cangaceiro* (1995/96) von Massaini. Aber diese Filme erneuern auch das Bild und bringen neue Figuren und Handlungsmuster ein wie in *Baile Perfumado* (1996) von Lirio Ferreira und Paulo Caldas oder in den dokumentarischen Filmen *Santo Forte* (1999) von Eduardo Coutinho und *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999) von João Moreira Salles; sie konzentrieren sich auf neue Personentypen (der *favela*-Bewohner, der Polizist, der Drogenhändler). Ein experimenteller Dokumentarfilm, wie etwa *Sonhos e Histórias de Fantasma* (1995) von Arthur Omar, wählt den Rap und seine aggressive Sinnlichkeit und politisch-musikalischen Schlagworte, um einen neuen Zugang zu diesem Bereich zu finden.

Diese Filme sind Beispiele für die Vielfalt an Stilen und Topoi des heutigen brasilianischen Kinos. *Central do Brasil* (1997) von Walter Salles Jr. verbindet den *Sertão* eines Glauber Rocha mit der Tradition des lateinamerikanischen Melodrams; *Sertão de memórias* (1996) von José Araújo greift die mythische und legendenhafte Darstellungsweise auf; *Como nascem os anjos* (1996) von Murilo Salles und *Um céu de estrelas* (1997) von Tata Amaral richten auf die *favelas* und die Elendsgürtel einen mitleidslosen Blick ohne die emphatische Zuwendung, die ihnen früher gegolten hatte; *Orfeu* (1999) von Carlos Diegues streicht die Gestalten des Popstars und des Drogenhändlers heraus.

Auf welche Weise sind diese Gebiete und Gestalten im Kino der 1990er Jahre dargestellt? Oder was hat sich im Vergleich zum Kino der 1960er Jahre verändert?

Bevor man einen Überblick formulieren kann, muß man zurückgehen und untersuchen, wie sich diese Frage im Zusammenhang mit dem *Cinema Novo* und besonders mit dem Werk Glauber Rochas darstellt. Dort sind nämlich die entscheidenden Themen der brasilianischen Filmgeschichte gestaltet, trotz aller politischen und ästhetischen Unterschiede im Kontext der Epochen. Auf den ersten Blick fällt bei diesem Vergleich die mangelnde politische Perspektive und die schwindende Bereitschaft zu ästhetischen Experimente der zeitgenössischen Filme ins Auge.

Der Schlüsseltext, der diese Fragestellungen thematisiert, ist das Manifest „Ästhetik des Hungers“ (*Estética da Fome*), verfaßt von Glauber Rocha im Jahre 1956, ein grundlegender und folgenreicher Text.

Mit ihm hatte Glauber Rocha auf einem Kongreß in Genua, Italien eine radikale Wende vollzogen. Er verwarf die in den 1960er und 1970er Jahren anhaltende politisch-soziologische Diskussion über die „Anprangerung“ oder „Viktimisierung“ der Armut, um die Erscheinungen des Hungers, der Armut und des lateinamerikanischen Elends statt dessen zwar zu gestalten, ihnen aber ein verwandeltes Verständnis entgegenzubringen. Er wollte die „in hohem Grade selbstzerstörerischen Kräfte“, die das Elend auslöste, in einen schöpferischen, mythischen und traumhaften Impuls verwandeln.

Glauber Rocha war einer der wichtigsten Anreger zum Denken und zur Politisierung im modernen brasilianischen Kino. In *Ästhetik des Hungers* thematisiert er eindringlich und engagiert, ja zornig „den Paternalismus der Europäer bezüglich der Dritten Welt“. Er analysiert die „Sprache der Tränen und das stumme Leiden“ des Humanismus als einen politischen Diskurs und eine Ästhetik, die unfähig seien, die Brutalität der Armut auszudrücken. Die Verwandlung des Hungers in „Folklore“ sei wie ein resigniertes Weinen.

Es ist ein mutiger Text gegen einen gewissen frommen Humanismus, gegen Klischeevorstellungen von einem Elend, die bis heute die international kursierenden Informationen prägen. Rocha stellt eine Frage, die sich meines Erachtens nicht erledigt hat und auch nicht beantwortet worden ist, weder durch das brasilianische Kino oder Fernsehen noch durch das internationale Kino.

Es ist eine ethisch-ästhetische Frage, welche direkten Bezug hat zu den Problemen des *Sertão* und der *Favela*, gestern wie heute.

Die ethische Frage ist: Wie kann man das Leiden zeigen, wie die Territorien der Armut, der Verlassenen, der Ausgeschlossenen darstellen, ohne in Folklore, in Paternalismus oder in angepaßten und gefühltsduseligen Humanismus zu verfallen?

Die ästhetische Frage ist: Wie soll man eine neue Weise des Ausdrucks, des Verständnisses und der Darstellung dieser Erscheinungen schaffen, welche die Verbundenheit mit den Territorien der Armut, mit dem *Sertão* und der *Favela*, mit deren Menschen und deren erschütterndem Schicksal ausdrückt? Wie kann man, soll man auf ästhetische Weise den Betrachter dazu führen, das Ausmaß des Hungers und der Wirkungen der Armut und des Ausgeschlossenseins „zu verstehen“ und zu erleben, innerhalb oder außerhalb von Lateinamerika? Das sind einander ergänzende Fragestellungen, und Rocha gibt eine – eben die in jenen Augenblick mögliche – politische, ethische und ästhetische Antwort: durch die Ästhetik der Gewalt. So soll die Wahrnehmung, sollen die Gefühle

und das Denken des Betrachters gezielt verletzt werden, um die soziologischen, politischen, verhaltensbezogenen Klischees vom Elend zu zerstören.

Rocha schlägt eine Ästhetik der Gewalt vor, die den Anblick dieser Bilder unerträglich machen soll. Es handelt sich nicht um die ästhetische oder explizite Gewalt des Aktionskinos, sondern um die Last der symbolischen Gewalt, welche die Not und die Krise auf allen Ebenen ausüben.

Mit einem abrupten Sprung von 1964 nach 2001 sind *Sertão* und *Favela* nun in einen anderen Kontext und eine andere Vorstellungswelt versetzt worden, wo das Elend immer weiter relativiert wird als ein „typisches“ oder „natürliches“ Element, angesichts dessen nichts mehr zu tun möglich ist.

Ich möchte ein lehrreiches außer-kinematographisches Ereignis erwähnen, das diese neue Vorstellungswelt und ihre Zweideutigkeit illustriert: die Ankunft von Michael Jackson in Brasilien 1998, als er sich entschieden hatte, seinen jüngsten Videoclip in einer *favela* von Rio zu drehen und die *favela*-Bewohner als Statisten in einem visuellen Superspektakel einzusetzen.

Es ist typisch für diesen neuen Kontext, daß ein internationaler Popstar Bilder des Elends als „Zusatzelement“ benutzt, das sein eigenes Image fördern soll, und dazu die Bilder der *favela* „Santa Maria“ als etwas Typisches und Ursprüngliches in den internationalen visuellen Kreislauf einschleust. Der Titel des Clips ist noch ein vager politischer Appell: *They D'ont Care About Us*.

Diese Auseinandersetzung hat etwas höchst Zweideutiges an sich, das sich auf die neuen Vermittler der Kultur und der Politik an den Schauplätzen der Armut bezieht – Sujet eines Films wie *Orfeu* von Carlos Diegues, wie wir gesehen haben. An Michael Jacksons Strategie ist die effiziente Weise interessant, mit der die Armut und die sozialen Probleme von Ländern wie Brasilien vor Augen geführt werden, ohne daß ein politischer Diskurs herkömmlicher Art stattfände. Fragwürdig ist, daß diese mediale Sichtbarmachung keine wirkliche Meinungsäußerung zur Frage der Armut einschließt; sie wird statt dessen zum Ansatzpunkt eines vage humanistischen und mediengemäßen Diskurses, der die Anklage zur Banalität und zum „Sammelsurium“ werden läßt.

Da man nicht *tabula rasa* machen und die Vergangenheit vergessen kann, wie einige Cineasten es wünschen, die jeden Vergleich mit der geschichtlichen Erfahrung – wie dem *Cinema Novo* – verwerfen, halten wir es für produktiv, die Veränderungen von Ästhetik und Ausdrucksweise in einem weiteren Kontext zu verstehen, und zwar vor allem, weil die größten Kassenschlager des aktuellen brasilianischen Kinos (*Central do Brasil*; *Orfeu*; *Eu, Tu, Eles*, 2000 und jüngst *Cidade de Deus*, 2002) sich von Themen nähren, die dem *Cinema Novo* wichtig waren und von daher international Akzeptanz und Verständnis fanden. Aber was hat sich geändert?

Der Sertão als Museum und Geschichte

Kann man sagen, daß Filme wie *Vidas Secas* und *Deus e o Diabo na Terra do Sol* eine Ästhetik und „Beschreibung“ des *Sertão* initiiert haben? Eine Ästhetik der Roheit des *Sertão*, dargestellt durch die Montage, den kurzen Schnitt, die Schärfentiefe der Einstellungen, die Weißblende, die Kontraste und den Gebrauch der Handkamera? Eine cineastische Ästhetik, deren Zweck es ist, die Folklorisierung des Elends zu vermeiden, und die eine grundlegende Frage zu beantworten sucht: Wie läßt sich eine Ethik und eine Ästhetik für diese Bilder des Schmerzes und der Revolte finden?

Die – in den Filmen des *cinema novo* verworfene – Idee, das Leiden und das Unerträgliche inmitten einer schönen Landschaft zu zeigen oder die Armut mit Flitter zu verdecken, ist in einigen zeitgenössischen Filmen wiederauferstanden, in Filmen, in denen durch eine klassische Filmsprache und Bildführung der *Sertão* in einen Garten Eden oder in ein exotisches Museum verwandelt wird, um durch ein großes Spektakel „befreit“ zu werden. Das ist in Filmen der Fall wie *Guerra de Canudos* (1996) von Sérgio Rezende, basierend auf dem Buch *Os Sertões* von Euclides da Cunha oder *O Cangaceiro*, dem von Aníbal Massaini gedrehten Remake des Klassikers von Lima Barreto, das sich mitten in den 1990er Jahren vornimmt, die Wertvorstellungen von *Vera Cruz* wiederaufzunehmen, ohne den Glanz und die Neuheit des Originals. Die neue Ästhetik ist aber auch in qualitätvollen Filmen vorhanden, wie *Eu, Tu, Eles* von Andrucha Waddington über die Beziehungen einer *Sertão*-Bewohnerin zu ihren drei Ehemännern.

Der Übergang von der *Ästhetik des Hungers* zur „Beschönigung des Hungers“, von der Idee im Kopf und der Kamera in der Hand (im *tête à tête* mit der Wirklichkeit) zur *steadicam*⁴, der Kamera, die über die Wirklichkeit hinweghuscht, ist Ausfluß einer Diskussion, die „das Schöne“ und „die Qualität“ des Bildes als maßgebliche Werte herausstellt, das heißt im Grunde die Beherrschung der klassischen Technik und Erzählweise. Ein „international populäres“ oder „globalisiertes“ Kino setzt eine „internationale“ Ästhetik voraus, auch wenn sein Ausgangspunkt ein lokales, geschichtliches oder traditionelles Thema ist. Der *Sertão* wird dann zur Bühne, zum Museum, um als ein historischspektakuläres oder „folkloristisch-weltliches“ Kino „erlöst“ und dem Konsum eines beliebigen Publikums angepaßt zu werden.

⁴ Eine technische Vorrichtung, mit der es möglich ist, ruckfreie Fahraufnahmen ohne Wagen oder Schienen im Gehen zu realisieren. Ein System von Gegengewichten gleicht die Schrittbewegungen aus. (Anm. d. Red.)

Der romantisierte Sertão

Das Verkitschen des *Sertão* und seiner Bevölkerung als ein großes cinematographisches Spektakel hat als Gegenstück den *Sertão* der kleinen Leidenschaften und der Wiederbegegnung mit dem Humanismus. Das sehen wir in *Central do Brasil* von Walter Salles Jr. Dieser Film stellt die urbane Welt der rasch verfliegenden Leidenschaften, der Einsamkeit und der Auflösung ethischer Werte einer ländlichen Szenerie dauerhafter Gefühle gegenüber, einer Welt des Austauschs und des Gesprächs, wo das Wort noch etwas zählt, und auch einer Welt der Erinnerung, der sakralen und bekannten Bilder und der Briefe⁵, die alle Versprechungen bewahren.

Central do Brasil setzt sich mit den Topoi des *Cinema Novo* auseinander: Anspielungen sind etwa die Verzückung, mit der die Figur der Dora (Fernanda Montenegro) der Prozession folgt, gedreht in einem umfassenden Schwenk, oder die Drehorte Milagres, welches auch der Drehort von Glauber Rochas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ist, und



Central do Brasil

Vitória da Conquista, der Geburtsort Glauber Rochas. Das ist eine Art cineastischer „Tourismus“ durch den „glauber-rochanischen“ *Sertão* und zugleich das „dokumentarische Gesicht“ der ewig gleichen Bilder eines Alltags, die in der filmischen Wiederholung schon unwirklich geworden waren. *Central do Brasil* unterscheidet sich aber zugleich von den Bildern des *Cinema Novo*, indem ein verspielter, unverbildeter, folglich unschuldiger, „jungfräulicher“ *Sertão* gezeigt wird. Ein Beispiel ist jene Szene, in der der achtjährige Josué aus der Großstadt in den heimischen *Sertão* zurückgebracht wird und seine älteren Brüder trifft, die sich seiner sogleich liebevoll annehmen. Auf diese Weise vermeidet es *Central do Brasil*, den unbarmherzigen, unerträglichen *Sertão* des *Cinema Novo* zu zitieren. Die eintönige, schlichte Armut des *Sertão* und seine heimliche Gewalt, wie *Central do Brasil* sie zeigt, sind erträglicher als das urbane Inferno mit seinen rüden Straßenhändlern und skrupellosen Rabauken in jenem fiktiven Zentralbahnhof, wo *Central do Brasil* spielt: Eben das scheint der Film zu behaupten.

⁵ Das Schreiben von Briefen ist ein bestimmendes Motiv von *Central do Brasil* [Anm. d. Übers.]

Central do Brasil ist der Film eines romantisierten *Sertão*, der idealisierten Rückkehr zur „Ursprünglichkeit“, zu einem ästhetischen Realismus und zugleich zu Elementen und Szenarien des *Cinema Novo*. Wo der Film rückhaltlos eine Utopie behauptet, erzeugt er eine märchenhafte Stimmung. Der *Sertão* taucht hier auf als die Projektion einer verloren gegangenen Würde und als das Gelobte Land eines außergewöhnlichen Exodus von der Küste ins Landesinnere – nicht wie sonst umgekehrt –, und somit als eine Art Rückkehr der Erfolglosen und Verlassenen, die in den großen Städten nicht zu überleben vermochten, keine ersehnte oder geplante, sondern eine impulsive, durch die Umstände verursachte Rückkehr. Der *Sertão* wird zum Ort der sozialen Versöhnung und Befriedung, an den der Knabe zurückkehrt, in die Kleinstadt mit ihren Sozialwohnungen, um in einer Schreinerfamilie zu leben.

Ein multikultureller und volkstümlicher *Sertão* erscheint in Filmen wie *Baile Perfumado* von Lírío Ferreira und Paulo Caldas¹, einer popularisierenden Rückbesinnung auf den „klassischen“ *Sertão*, wo es weniger um die Bandengewalt geht als um deren mythische Darstellung aus der Sicht eines Ausländers, des libanesischen Photographen und Cineasten Benjamin Abraão, der der Bande des – berühmten *cangaçeiros* – Lampião folgt und sie fotografiert und filmt.

Der Film, durch den Fotografen arabisch mit Untertiteln erzählt, gestaltet den Augenblick, in dem die Bande mit der beginnenden Massenkultur und der Lichtbildkunst zusammentrifft, die in der Lage ist, sie zu verewigen und zu einem Mythos werden zu lassen – ein Zusammentreffen einer archaischen mit einer modernen Welt, in einem grünen, stilisierten, anständigen *Sertão*, eingebettet in die aus Recife stammende Popmusik des *mangue-beat* von dem [aus Recife stammenden Pop-Star] *Chico Science*. Der Film sucht die Stilisierung in den Kameranähen, in der Fotografie, in der Musik, in der Spielweise der Schauspieler und zeigt die Bande wie eine Stilisierung der Gewalt und Ästhetik des Daseins (Lampiãos Eitelkeit; seine Besorgnis um sein Bild; seine Selbstmystifizierung durch das Kino) – eine Darstellung des *Sertão*, welche nicht die geringste Spur einer Suche nach Identität oder brasilianischer Lebensart ausdrückt, sondern sich statt dessen unterschiedlichen Sicht- und Konstruktionsweisen eines *Sertão* unter ausländischem Blickwinkel öffnet. Der *Sertão* ist da schon in einer Bildsprache und Darstellungsweise gestaltet, welche die urbane brasilianische Popkultur zu entwickeln im Begriff ist.

¹ Vgl. das Interview mit Paulo Caldas und Lírío Ferreira, „A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião“, in: *Cinemas* Nr. 4, März/April 1997.

Favelas: Folklore, Gewalt und Popästhetik

Der Faszination, die von der Beschaffenheit und Landschaft des *Sertão* ausgeht, steht als urbanes Gegenstück die Faszination durch die städtischen Elendsgürtel und die *favelas* gegenüber, eine mit Elementen des Horrors und des Schauderns durchsetzte Faszination, widersprüchliche Gefühle, die zu vermitteln das Kino stets prädestiniert war.

Grob gesagt können wir von jener Faszination ausgehen, das die Elend romantisiert, und ihrem Gegenstück, der „Pädagogik der Gewalt“, die einige Filme des *Cinema Novo* kennzeichnet, und wir gelangen zum zeitgenössischen Film, in dem die Gewalt und das Elend Ausgangspunkte sind für Situationen der Macht- und Ratlosigkeit, in denen das Bild der *favelas* im Zusammenhang mit der Globalisierung und der Massenkultur gesehen wird.

Die Romantisierung hat zur Grundlage die Samba-Kultur der Elendshügel in Filmen wie *Orfeu Negro*, *Favela dos meus Amores* (1935) und *Rio, Zona Norte* (1957). Das Verhältnis der Ausplünderung zwischen den Küstenbewohnern und den Bewohnern des *Sertão*, zwischen den Menschen des Asphalt und der *favela* wird in einen lyrischen und romantischen Elendsdiskurs eingebunden, der auch Raum gibt für Kunst und Volkskultur, für den Karneval und für die Samba.

Die beiden Orfeu-Filme – 1959 und 1999

Orfeu Negro von Marcel Camus (1959), entstanden vor *Rio, Zona Norte* von Nelson Pereira dos Santos, der sich schon den Elendshügel der *favelas* zugewendet hatte, vernachlässigt völlig jeglichen historischen oder geschichtlichen Zusammenhang. Daher rührt die Fremdartigkeit des Films und erklärt sich die zornige Reaktion der Cineasten des beginnenden *Cinema Novo* gegenüber diesem „mythischen“ und touristischen Rio de Janeiro in Camus' Film. Dieser arbeitet mit einem Elendsbegriff, der bereits ins „Archaische“, in die Einfachheit abgedriftet ist. Die Leute leben in einer urtümlichen, aber nicht in einer elenden Welt. Das Elend verschwindet unter dem Mantel einer „Andersartigkeit“ und einer pittoresken Armut ohne Probleme.

Orfeu von Carlos Diegues (1999) folgt den gleichen Ideen wie Camus' Film, selbst wenn Diegues ihn und auch *Rio, Zona Norte* von Nelson Pereira dos Santos (1957) ablehnt. Obwohl der Film eine deutlich mythologisierende Narrativik aufweist, wendet er sich der Gegenwart und Aktualität zu: Das Mythische bildet gleichsam nur den Anlaß, soziologische, politische und ästhetische



Orfeu Negro, Marcel Camus, 1959

sche Fragen zu stellen und zu gestalten.

Der Film bietet einen Diskurs über die volkstümliche, dionysische, überaus positiv gezeichnete Zentralfigur des Orpheus, und tut dies zum einen mit einer realistischen Erzählweise, die das Magische akzentuiert, und zum anderen mittels einer filmischen Ästhetik, die mit der spektakulären Inszenierung von Rio de Janeiro im Postkarten-Stil arbeitet und damit erneut die Rolle bestätigt, die diese Stadt als nationaler Mikrokosmos und Allegorie der Nation spielt.

Ein erster grundlegender Unterschied ist, daß sein volkstümlicher Held – im Gegensatz zu Espírito da Luz (dargestellt von dem Schauspieler Grande Otelo in *Rio, Zona Norte*) und dem *Orfeu Negro* – bei Carlos Diegues gesellschaftlich integriert erscheint. Diegues' Orpheus ist ein nationaler Heros, der sein eigenes Bild verkauft wie eine symbolische und reale Ware. Er ist ein Mythos der Massenkultur, seines Wertes bewußt und eifer-

süchtig auf sein Selbstbildnis. Er tritt wie ein Modell auf, wie eine mögliche Alternative zu Lucinhos Figur eines Drogenhändlers [in *Orfeu*].

Er ist sich der Rolle bewußt, die er im örtlichen und nationalen Rahmen bei der Entstehung einer neuen Erscheinungsform des Populären spielt. Orpheus weiß, daß er von der Polizei respektiert und von den Leuten der Elendshügel nur verehrt wird, weil er ein „Medium“ besitzt: Seine Kunst ist allerorten anerkannt. Orpheus ist eine mythische und eine mediale Gestalt.

In diesem Film erscheint die *favela* als Ort des Mythos und der sozialen Konflikte, der Spannungen und der Gewalt, aber eben auch als einer, wo Musikstile wie der *samba*, der *pagode*⁶, der *funk*, der *rap* entstehen. Rio de Janeiro und die Elendshügel werden in dem Film wie eine Art Mikrokosmos gezeigt, wo Fragen nationalen Ranges in den Konflikten von zweitrangigen Personen ausgetragen werden. Die Geschichte der Liebe zwischen Orpheus und Eurydike ist kaum mehr interessant und nur noch eine unter anderen zweitrangigen dramatischen Verwicklungen.

Die Fixierung und Faszination, welche die Kinder [der *favelas*] in diesem Film für Waffen und für Gewaltausübung zeigen, entspringt dem angenehmen Gefühl, stark zu sein, gefürchtet zu sein, respektiert zu werden – und wenn schon nicht als Bürger, dann als mythische Gestalt, als Künstler oder als Krimineller.

Zwar unterläßt der Film es nicht, das Elend zu verklären durch die Aussicht auf ein Medientraumbild des Ruhmes und der Popularität, weicht aber dann doch dem Problem der Gewalt und der Spannungen in diesen Gebieten nicht aus; er zeigt auch die dort wirksamen treibenden und sie verstärkenden Kräfte: Polizei, Medien, die Geldeintreiber, die Drogenhändler, die Stars. Wenn es eine Erlösung gibt, dann über die Medien. Das Fernsehen ist in dem Film allgegenwärtig. Die Erlösung von der Armut durch den Medien-Ruhm ist ein Symbol unseres Zeitgeistes.

Die zeitgenössischen brasilianischen Filme, welche von den *favelas* handeln, spiegeln eine gewisse Faszination durch diesen sozialen Randbereich, in dem Außenseiter sich artikulieren und das Bild beflecken: dies geschieht vor allem in der Literatur und in der Musik (*funk*; *hip-hop*) durch Diskurse, die den Alltag der *favela*-Bewohner spiegeln. Die Arbeitslosen; die Strafgefangenen; die Unterbeschäftigten; die Drogenabhängigen bilden eine diffuse Marginalität, die in die Medien drängt und dort in Erscheinung tritt, eben in dieser mehrdeutigen Weise. Die Armut tritt als eine Kraft auf, die ebenso einen Platz auf dem Medienmarkt beansprucht wie die anderen derzeit drängenden Themen.

⁶ *Pagode* ist wie *funk* oder *hip-hop* eine Modewelle im Tanz, von der Samba abgeleitet und typisch für Rio de Janeiro [Anm. d. Übers.].

Die „ethischen“ Dokumentarfilme eines Eduardo Coutinho (*Santo Forte; Babilonia* 2000) zeigen einen anderen Weg, indem sie Leute ins Fernsehen bringen, sie dort über ihre eigene Existenz erzählen lassen, ohne die Menschen und die Gebiete des Elends zu dämonisieren oder zu verklären. Filme wie *Céu de Estrelas*, *Como Nascem dos Anjos*, *O Invasor*, setzen die Linie fort, sie zeigen diese Brutalität auf wirklich beunruhigende Art; ein anderer Dokumentarfilm (*Notícias de Uma Guerra Particular*) schafft es sogar, eine gänzlich neue Art des Einblicks in diese Menschen und Probleme zu vermitteln. Aber da plagen wir uns mit einem schwierigen und bodenlosen Thema.

Konsumtive Armut

Neben der Mediendarstellung diffuser Angst und dem Ruf nach ihrer Bekämpfung gibt es noch weitere Formen, die Armut „konsumierbar zu machen“, die mit dem Tourismus und dem kulturellen Austausch verbunden sind.

Die *favela* ist die Bildpostkarte der Schattenseite, eine Art Museum des Elends, eine unerledigte historische Etappe der Dialektik zwischen Kapitalismus und Armut – denn diese sollte doch angesichts der immensen Produktion an Reichtum auf dieser Welt ausgelöscht sein, und nicht als ein fremdartiges „Schutzgebiet“ weiter existieren, das in jedem Augenblick der Kontrolle des Staates entkommen und explodieren kann, um die ganze Stadt zu bedrohen.

Wir analysieren die diesen Themen zugewandten zeitgenössischen brasilianischen Filme aus der Perspektive einer Kultur, die voll Stolz, Faszination und Schrecken mit dem Elend und der Gewalt in Beziehung tritt. Es sind Filme, die sozusagen niemals vorgeben, in irgendeinem Zusammenhang Erklärungen zu versuchen, die keine Gefahr laufen, ein Urteil zu fällen. Sie sind geprägt durch einen Erzählstil der Ratlosigkeit, durch die Ästhetik von Post-MTV und Videoclip, wir haben es mit einer Art lateinamerikanischem „Neorealismus“ zu tun, der Filme umfaßt, die von *Amores Perros* bis zu *O Invasor* (2001) reichen, und die, in den genannten beiden Fällen, mit Ironie und Schwarzem Humor vor den Ruinen der Slum-Metropolen spielen. Ein ätzender Filmstil, der sich vom schieren, spektakulären Vergnügen an der Gewalt, wie es in *Cidade de Deus* häufig vorkommt, unterscheidet.

In Wahrheit stehen wir vor ganz unterschiedlichen Entwürfen und Erzählweisen, die in ihrer Einzigartigkeit analysiert werden müssen. Filme, von denen jeder einen eigenen Bereich erschließt, wie *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles, *O Matador* und *O Invasor* von Beto Brant, *Um Céu de Estrelas* (1997) von Tata Amaral – Filme, welche einen zerstörten gesellschaftlichen Zusam-

menhang beschreiben, wo die Gewalt häufig verbunden ist mit ganz spezifischen sozialen Gruppen: Arme, unterer Mittelstand; Elende.

Mit Ausnahme von *O Invasor* und *O Matador* erzählt die Mehrzahl dieser Filme weder von der Gewalt noch von der Armseligkeit im Verhältnis zu den Eliten, zur Unternehmenskultur, den Bankiers, den Wirtschaftsleuten, dem Mittelstand, sondern weist auf ein retrospektives Thema: auf das mörderische Schauspiel der einander selbst umbringenden Armen.

Die Gewalt taucht da wie eine neue, urbane Folklore auf, in Geschichten von Verbrechen, von Massakern, von schrecklichen Begebenheiten. Bei dieser neuen Brutalität können wir bemerken, daß keiner dieser Filme mit der Idee einer Komplizenschaft oder des Mitleids arbeitet. Es geht vielmehr um pure Konfrontation.

Diese zufällige, jeden Gefühls entkleidete Gewalt, wird zum bloßen Spektakel und kennzeichnet die zeitgenössische audiovisuelle Produktion. Während die Spielfilme der 1990er Jahre seltene Momente der Versöhnung oder der Integration zwischen den *favelas* und der übrigen Stadt enthielten, ist der Kontext jetzt die Konfrontation oder die Komplizenschaft im Verbrechen allein. Erneut fehlt jede politische Ableitung, welche die Misere und die Gewalt erklären könnte, wie in den Filmen über die *favela* der 1960er Jahre. In den gewalterfüllten Bildern beleidigen und vergewaltigen heute die neuen Außenseiter die Welt, die sie zurückgestoßen hat, in diesen Bildern werden sie durch die Medien dämonisiert, aber gerade auch durch diese Bilder nehmen sie von den Medien und deren Hilfsmitteln – Verführung, Erzeugen falschen Glanzes, Auftrettsweise, Spektakel – Besitz, um gesellschaftlich existieren zu können.

Der Mangel an Ethik und Moral hat die Auflösung des Sozialvertrags zur Folge, das sagen Leute wie Vitor und Dalva in *Um Céu de Estrelas* von Tata Amaral, das wird deutlich im anarchisch-triebhaften Verhalten der Kinder in *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles oder im richtungslosen Handeln des jungen Titelhelden in *O Matador* von Beto Brant. Das ist ein Kino, das den Paternalismus und das Lyrische, worin sich bei den Randgruppen die Träume der Mittelklasse entfalten konnten, ebenso zerstört wie die Vorstellungen einer toleranten und gegen die alltägliche Gewalt resistenten Mittelklasse, die zudem bereit wäre, die Misere zu verstehen.

In *Como Nascem os Anjos* ist die Kameraführung distanziert und teilnahmslos, quasi kontemplativ. In *Um Céu de Estrelas* geht es darum, den Zuschauer die Perspektive jenes Anderen zu vermitteln, weniger darum, die Möglichkeit einer wirklichen Identifizierung zu schaffen, sondern eher um eine existentielle oder anthropologische Erfahrung dieses radikalen Andersseins. Das bedeutet, sich dem Dargestellten zu nähern und es zu erschließen in straffen Plansequen-

zen, einzudringen in diese Gebiete wie ein Chirurg in einen sterbenden Körper, mit Neugier, ja sogar Leidenschaft, aber ohne Hoffnung auf einen wirklichen heilenden Eingriff.

In *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles oder in *Um Céu de Estrelas* wird eine Art „Sozial-Laboratorium“ aufgebaut, ein gewaltgefüllter abgeschiedener Ort, wo das Unerträgliche einem zerstörten Alltag entspringt. In Salles Film sind sechs aus völlig verschiedenen Lebensbereichen stammende Personen in einer Luxuswohnung miteinander konfrontiert. Auf der einen Seite stehen zwei *favela*-Kinder (Braquinha und Japa) und ein ziemlich ungehobelter, mit dem Drogengeschäft verbundener Erwachsener (Maguila) und auf der anderen ein amerikanischer Unternehmer (Willis), dessen hübsche Tochter und ein treuer Angestellter. Der Film beginnt in dem Augenblick, als diese sechs Menschen jeweils zur Geisel der anderen werden. Der Film thematisiert die Gewalt in der brasilianischen Großstadt als soziale Sackgasse. In die gleiche Richtung geht *Um Céu de Estrelas*. Dalva und ihre Mutter geraten mit Vitor in eine ausweglose Lage; Der Schauplatz ist ein geschlossener Raum, ein Ort ohne Ausgang, Es gibt aus dieser Lage nur scheinbare Auswege (für die im Zentrum der Handlung stehende Friseurin die Abreise und ein völliger Neubeginn in Miami) oder die Ankunft der Polizei Beide sind falsche Lösungen, die entweder gewaltsam eine Entscheidung herbeiführten oder die Tragödie entschärfen würden

Die Zwiespältigkeit der Personen und das Fehlen jeglicher Moralität sind in beiden Filmen der Ausgangspunkt. Die Tatsache, daß zwei *favela*-Kinder vom Erzähler zu Außenseitern werden, zu „Entführern“, und daß sie Anteil an der alltäglichen Gewalt haben, macht sie nicht zu Ungeheuern. Es ist die gleiche Art, wie Vitor in *Um Céu de Estrelas* Dalva gleichzeitig Widerwillen und Verlangen einflößt. In vielen Momenten fragt sich der Zuschauer, ob das Leiden dieser Personen (die reichen, entführten amerikanischen Bürger und die Armen, alle Gefangene der eigenen Lage) ihn zu tangieren vermag. Dem Betrachter ist es nicht gegeben, über irgend jemanden zu urteilen, wenn die Situation einer möglichen Komplizenschaft besteht; Das Ende ist geprägt durch Eskalation und Überspitzung.

Keiner dieser Filme arbeitet mit der Idee von Komplizenschaft oder Mitleid. In *Como Nascem os Anjos* ist die Kameraführung frontal und kühl. Die Fotografie neutralisiert. Sie zeigt keinerlei cineastische Virtuosität. Die Bauten sind theaterhaft. Der Film versteckt nicht seinen künstlichen Charakter und seine rationalistische Handlungskonstruktion. *Como Nascem os Anjos* stellt keine Hypothesen zum Erzählten auf, er bescheidet sich damit, in distanzierter Weise den Konflikt zwischen den Ausgeschlossenen und den Eingeschlossenen zu

schildern. Es ist symptomatisch, daß in diesem Film die Armen sich gegenseitig umbringen. Die Tat erscheint wie ein Unglück. Der Film gerät darüber nicht in Wut, sondern berichtet schlicht und konstatiert aus einer scheinbaren Hilflosigkeit.

In beiden Filmen wird die Gewalt durch mediale Bilder vermittelt, die den sozialen Tatsachen und Dramen Existenz und Sichtbarkeit geben, ohne den Versuch einer Einordnung oder des Aufbaus von Verständnis. Es ist nur das Schauspiel der Ohnmacht und der Ausweglosigkeit, das interessiert – Transformieren und Banalisieren des Tragischen werden vermischt und damit zum Feuilleton.

Es gibt keinen Sinn mehr, nur noch Bilder. Und dank der Bilder wird diesen Menschen und ihrem Milieu der Wunsch nach einer flüchtigen Existenz erfüllt, ohne jedes Versprechen einer Erlösung oder Integration.

Luciana Corrêa de Araújo

Widerspenstigkeit und Humor

Joaquim Pedro de Andrade, der Modernismus, die *Chanchada*

Als sich das *Cinema Novo* in den 60er Jahren mit einem auf Brasilien ausgerichteten Projekt ästhetischer Erneuerung durchsetzt, bezieht es sich bewußt auf den brasilianischen literarischen Modernismus und greift Diskussionen aus den 20er Jahren wieder auf, deren Höhepunkt die „Woche der Modernen Kunst“ (*Semana de Arte Moderna de 1922*¹) war. Der Kritiker João Luiz Lafetá identifiziert als ästhetisches Projekt des Modernismus die „Erneuerung der Medien, den Bruch mit der traditionellen Sprache“, während sein ideologisches Projekt „ein nationales Bewußtsein und die Suche nach einem nationalen künstlerischen Ausdruck“ forderte.² Die Definitionen können ohne größere Abänderungen auf die Vorschläge der Cineasten des *Cinema Novo* übertragen werden, die sich dafür einsetzten, eine moderne brasilianische – kritische und selbstbestimmte – Filmproduktion herauszubilden. Filme wie *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos; 1963) und *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior; 1965), Verfilmungen von Romanen von Graciliano Ramos beziehungsweise José Lins do Rego, lassen die Produktion der *Cinema Novo*-Cineasten als sehr ähnlich der zweiten Phase des Modernismus (1930-1945) erscheinen, in der Romane, deren Handlung in den Binnenregionen angesiedelt sind und die die Realität des brasilianischen Nordostens politisch darstellen, eine große Rolle spielen.

Der Regisseur Joaquim Pedro de Andrade hat sich an den beiden Schlüsselfiguren der ersten Phase der Bewegung (1922-1930), Mário de Andrade und Oswald de Andrade, mit Filmen orientiert, die bestimmte Momente seiner Karriere und des brasilianischen Kinos prägen: *Macunaíma* (1969) und *O homem do pau-brasil* (1981). Die Beschäftigung mit diesen beiden Filmen ermöglicht

¹ Vgl. dazu u. Anm. 7.

² Lafetá, João Luiz, 1930: A crítica e o modernismo, São Paulo 2000, S. 21.

es, Merkmale des Verhältnisses zwischen der Generation der *Cinema Novo*-Cineasten und der Literatur, insbesondere des Modernismus, zu beobachten. Es wird sich herausstellen, wie sehr die Geschichte des brasilianischen Kinos durch diesen Dialog bestimmt worden ist.

Macunaíma ist die Verfilmung des gleichnamigen, 1928 veröffentlichten Romans von Mário de Andrade. Gilda de Mello e Souza erachtet ihn als „wichtigste Buch des brasilianischen modernistischen Nationalbewußtseins“³, und sie steht nicht allein mit dieser Meinung. Der Schriftsteller sammelt, nach dem Vorbild des Deutschen Theodor Koch Grünberg, Sagen aus der brasilianischen und lateinamerikanischen Folklore, um vom ereignisreichen Schicksal eines „Helden ohne jeglichen Charakter“ zu erzählen, in dessen Lebensweg sich, facettenreich und erschütternd, das Bild der brasilianischen Realität und Vorstellungswelt spiegelt. *Macunaíma* wird im Wald geboren, lernt dann die Großstadt kennen und hat als Antagonisten den Riesen Venceslau Pietro Pietra, an den er den „*muiraquitã*“, den Glückstalisman, verliert. Bei der Verfilmung orientiert sich Joaquim Pedro de Andrade an den Ideen eines anderen wichtigen modernistischen Autors, Oswald de Andrade, insbesondere an dessen 1928 veröffentlichtes „Menschenfresser-Manifest“ (*Manifesto Antropófago*). Der Regisseur erläutert, er habe den Schlüssel zur Verfilmung darin gesehen, *Macunaíma* sei die Geschichte eines von Brasilien „aufgefressenen“ Brasilianers ist:

In unserer Gesellschaft verschlingen die Menschen einander. *Macunaíma* handelt von dieser menschenfresserischen Wirklichkeit in Form einer respektlosen Figur, die mit unseren anerzogenen Zwängen bricht (...) Aller Konsum läßt sich genau genommen auf Kannibalismus zurückführen. Die Arbeitsbeziehungen wie die zwischenmenschlichen gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Beziehungen sind grundsätzlich kannibalisch.⁴

Eine radikale Veränderung der Vorlage ist die fast vollständige Eliminierung der im Roman präsenten magischen Elemente, wodurch die Geschichte wirklichkeitsnaher werde, um – so der Regisseur – eine größere Nähe zum Publikum zu erreichen. Außerdem wolle er, sagt er mit Emphase, eine kafkaeske Strategie anwenden, die darin besteht, „das Absurde in minutiös realistischer Weise zu behandeln, um ihm so eine höhere aggressive Macht zu verleihen.“

Mehr als zehn Jahre nach *Macunaíma* kehrt Joaquim Pedro de Andrade

³ Souza, Gilda de Mello e, „O tupi e o alaúde“, in: de Andrade, Mário, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo 1996, S. 255.

⁴ Hollanda Buarque, Heloisa, *Macunaíma – Da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro 2002, S. 101-102.

zum Modernismus zurück, wobei er diesmal in *O homem de pau-brasil* Leben und Werk von Oswald de Andrade miteinander mischt. Obwohl das Drehbuch kein bestimmtes Werk zur Grundlage hat, tritt der starke Bezug zu den Memoiren des Schriftstellers deutlich hervor: *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe* („Ein Mann ohne Beruf – Unter Mama’s Zucht“), erschienen 1954, behandelt, mit den



O homem de pau-brasil

Worten des Kritikers Antonio Candido ausgedrückt, die „poetische Fusion des Realen mit dem Phantastischen“,⁵ eine Vorgehensweise, der auch der Film nacheifert. Der Cineast erzählt die Biographie Oswald de Andrades, beginnend mit seiner Jugend (einschließlich des berühmten Treffens mit der Tänzerin Isadora Duncan während ihrer Brasilienreise), behandelt dann die Aufregtheit der ersten Jahre des Modernismus und die Periode kommunistischer Aktionen, bis zum allegorischen Schlußakt, in dem Oswald de Andrades Utopie des Matriarchats von Pindorama⁶ zelebriert wird. Im Gegensatz zur realistischen Tendenz von *Macunaíma* bringt *O homem do pau-brasil* (Co-Autor des Drehbuchs war der Literaturkritiker Alexandre Eulálio) eine starke Stilisierung.

Indem er auf eine festere Verankerung im Realen verzichtet, akzentuiert der Film den Charakter der Künstlichkeit, sei es durch Übertreibung bei den Kostümen und den Kulissen, sei es durch die explizit literarischen Dialoge und das nicht-naturalistische Spiel der Schauspieler.

Sowohl *Macunaíma* als auch *O homem do pau-brasil* haben nicht nur die

⁵ Candido, Antonio, „Prefácio inútil“, in: Andrade, Oswald de, *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*. São Paulo 1990, S. 17.

⁶ „Daß ein neues Matriarchat sich ankündigt mit seinen Ausdrucksformen und seiner sozialen Realität, etwa, daß das Kind dem Mutterrecht folgt, oder das gemeinsame Eigentum am Boden und der klassenlose Staat oder das Verschwinden des Staats.“, in: de Andrade, Oswald, *A crise da filosofia messiânica*, in: ders. *A utopia antropofágica*. São Paulo² 1995. – „Pindorama“ ist die Bezeichnung Brasiliens von Seiten der eingeborenen Bevölkerung der Anden und der Pampa.

Rückkehr zur „Bewegung von 22“ (*Movimento de 22*⁷) gemeinsam, sondern auch einen wichtigen Vermittler in dieser Beziehung: die *Chanchada*. Als stark an das Volkstümliche appellierende Gattung der musikalischen Komödie blüht die *Chanchada* in den 40er und 50er Jahre, wird von den Zuschauern geliebt und von der Kritik verachtet, die ihnen nur einen geringen oder keinen künstlerischen Wert zuspricht und sie als schlechte Nachahmungen des amerikanischen Kinos einschätzt, als bloße Werbeträger für gängige Radiosongs und -sänger, voll des vulgären und groben Humors. Mitte der 1960er Jahre gibt es noch starke Vorurteile gegen dieses Genre, das als fremd und als zweitrangige Form des Hollywoodkino gilt. Ab der zweiten Hälfte dieser Dekade kommt es indessen – innerhalb eines von der „*Tropicalista*-Bewegung“ sowie dem Film *Macunaíma* ausgelösten Umschwungs – zu weniger negativen Reaktionen, man war nun eher geneigt, die Verdienste der *Chanchada* als originäre Kulturform anzuerkennen.

Als dann Joaquim Pedro de Andrade *Macunaíma* auf den Markt brachte, gegen Ende der 60er Jahre, befand sich das *Cinema Novo* auf der Suche nach Strategien, das Autorenkino mit dem Publikumserfolg zu verbinden. Der Regisseur sprach über diese Idee schon kurz nach der erste Vorführung seines ersten Spielfilms, *O padre e a moça* (1966). In einem Interview mit dem Kritiker Alex Viany hebt Joaquim Pedro de Andrade hervor, wie wichtig es gewesen sei, auf die „Bewegung von 1922“ zurückzukommen, wenn es um Fragen wie die der Autorenschaft, der Distanz zwischen den produzierten Werken und dem Publikum, der Haltung gegenüber dem Ausland geht. Der Regisseur weist mit Nachdruck auf die aus dem Modernismus von 1922 herrührende „Ablehnung all dessen, was direkt importierte Werte und Vorgehensweisen repräsentierte, die in keinem besonders engen Zusammenhang mit unserer Realität stehen, und ein Versuch, sich mit den genuin brasilianischen Vorgehensweisen auseinanderzusetzen, die ohne weiteres verstanden würden und nicht entfremdend wären“⁸ Ein solches Projekt wäre dennoch nicht so offen, wie man es anstrebte, denn es bedeute „einen komplexen intellektuellen Prozeß, einen intellektuellen Anspruch, wodurch die Kommunikation mit den Massen beeinträchtigt würde.“ Viany führt die Betrachtungen von Joaquim Pedro de Andrade weiter aus, indem er erklärt, wie das *Cinema Novo* bei seinem Erfolg, ein akademisches Pu-

⁷ Künstlerische Bewegung von 1922, welche mit der eingangs genannten, in jenem Jahr veranstalteten „Woche der Modernen Kunst“ (*Semana de Arte Moderna de 1922*) verbunden ist, bei der erstmals der genuin „brasilianischen“, also aus Elementen verschiedenster ethnischer Herkunft entstandenen Kultur Beachtung geschenkt worden ist.

⁸ Viany, Alex, „1966 – Joaquim Pedro de Andrade“, in: *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro 1999, S. 157-171. Auch das folgende Zitate stammt aus diesem Interview.

blikum aus der Elite ins brasilianische Kino zu locken, damit endete, sich „daß das erste Publikum, welche das brasilianische Kino erobert hatte, d.h. das breite Publikum der *Chanchada*“, sich von dem Medium abwendet, und er bedauert, „unglücklicherweise hat das *Cinema Novo* [die beiden Zuschauergruppen] nicht zusammengeführt.“

Bei der Produktion des Films *Macunaíma* versucht Joaquim Pedro de Andrade einige der Widersprüche zu überwinden, die sich aus dem Gespräch mit Alex Viany ergeben hatten, indem er zwar Autorenkino macht, raffiniert in seiner Konstruktion und mit dem Realismus, mit dem er die brasilianische Wirklichkeit einfängt, jedoch nicht auf den Anspruch verzichtete, ein breiteres Publikum anzuziehen. Der Film brachte mehr als zwei Millionen Zuschauer in die Filmtheater und war die kommerziell erfolgreichste Produktion des *Cinema Novo*.

Bei der Beschäftigung mit den Werken des Modernismus beschränkt sich Joaquim Pedro de Andrade nicht darauf, sie zu verfilmen. Er versucht, darüber hinaus, Rezeptionsangebote zu machen. So wie der Modernismus die künstlerische Rangordnung aufhebt, indem er die „einfache“ Literatur und die weniger gehobenen Formen der Unterhaltung, wie den Zirkus, einbezieht, greift de Andrade Elemente der *Chanchada* auf, ein besonders volkstümliches Kulturelement, das über lange Zeit in der Tradition des brasilianischen Kinos für belanglos erklärt worden war. Er führt dieses Genre in sein künstlerisches Konzept als besonders brasilianische Tradition ein und betont dabei diese nationale Bedeutung. Gleichzeitig macht er sich dessen Popularität zu Nutze, um zu erreichen, was der Modernismus selbst nicht erreicht hatte: die Eroberung eines breiteren Publikums. Es ist interessant festzustellen, daß der Zusammenprall zwischen hoher und niedriger Kultur – mit einer klaren Dominanz der letzteren – auch der *Chanchada* überhaupt nicht fremd ist. Es genügt, an *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle; 1952) zu erinnern, wo ein Griechischlehrer (Oscarito) gezeigt wird, der sich den Reizen einer Rumba-Tänzerin hingibt, und an die Schwierigkeiten, einen Historienfilm zu produzieren, der letztendlich zu einer karnevalesken Komödie wird.

In *Macunaíma* setzt der Humor gleich mit dem Filmanfang ein, der die Geburt des Helden zeigt – und der Held wird gespielt von Grande Otelo, dem wichtigsten Komiker der *Chanchada* neben Oscarito. Komische Situationen und Dialoge folgen, verlieren jedoch an Gewicht zum Ende des Films hin. Der breite und karnevaleske Humor der ersten Sequenzen wird immer bitterer, bis er dann von der Melancholie der Schlußszenen abgelöst wird, mit einem *Macunaíma* von trauriger Gestalt, zahnlos und verlassen. Der Film nutzt geschickt ein in Komödien beliebtes und in den *Chanchadas* oft verwendetes Mittel:

„Verkleidungen, Verdrehungen und unverschuldeten Identitätswandel“.⁹ Der Schein ändert sich ständig. Es beginnt damit, daß der Held als Schwarzer zur Welt kommt, ein blonder Prinz wird, und selbst, nachdem er endgültig weiß geworden ist, macht er weitere Veränderungen durch: Mal erscheint er mit blondem Kraushaar, mal als Frau. Die Identitäten von Schauspieler, Autor und Protagonist überschneiden sich: Paulo José spielt Macunaímas Mutter und den weißen Helden; Grande Otelo taucht als schwarzer Macunaíma auf, aber auch als Sohn des Helden mit der Kriegerin Ci.

In *O homem do pau-brasil* (1981) ist dagegen die Komik weniger körperhaft als verbal und – das muß man zugeben – weniger erfolgreich. Der Humor bevorzugt als Aktionsfeld die Rede und entfaltet sich in Wortwechseln, volkstümlicher Umgangssprache, Lügen, doppeldeutigen Sätzen, Wort-



Grande Otelo in *Macunaíma*

spielen, die den Schwung eines Oswald de Andrade mit der Frechheit und Boshaftigkeit, die der *Chanchada* und dem Revuetheater stets eigen waren, zu verbinden suchen. Der Film erreicht diese schwierige Symbiose an wenigen Stellen, und es erstaunt nicht, daß der vielleicht beste dieser Momente ausgerechnet von Grande Otelo dargestellt wird, in der Rolle eines afrikanischen Prinzen, der in Paris das Atelier der brasilianischen Malerin Tarsila Amaral besucht, die damals mit Oswald de Andrade verheiratet war. Beim Anblick des Bildes „Die Negerin“ ruft er aus „Aber das ist doch Oma!“ Auch in diesem Film beruht der Reiz auf dem Ungewöhnlichen und auf der Übertreibung, und er weckt ein Lachen, das mit Befremden verbunden ist – wie bei der Idee, die Person von Oswald de Andrade abwechselnd durch einen Schauspieler und eine Schauspielerin darstellen zu lassen.

Es ist möglich, eine Beziehung zwischen *O homem do pau-brasil* und den *Chanchadas* auch in bezug auf die Verwendung von Studiobauten herzustellen, insbesondere in den Szenen mit dem Schiff, als Oswald und Tarsila nach Europa reisen. Der Unterschied liegt darin, daß das Ambiente zwar in beiden Fil-

⁹ Augusto, Sérgio, *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo 1989, S. 177.

men bewußt künstlich erscheint. Im Gegensatz zu *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo; 1950), um eine *Chanchada* zu zitieren, in der ein guter Teil der Geschichte auf einem Luxusdampfer spielt, fehlt in Joaquim Pedro de Andrades Film jegliche realistische Absicht, an die Stelle einer realistischen Konstruktion treten die filmischen Mittel. Es handelt sich dabei um eine doppelte Anspielung: Die Bühnenbilder verweisen sowohl auf das Vorbild (das Kino der Hollywood-Studios) als auch auf die Kopie (das Kino der Studios der *Atlântida*, der wichtigsten Produzentin von *Chanchadas*). Es bietet sogar eine Satire zu den Musikfilmen, wenn beide Oswalds die Ideen des Kannibalenmanifests im Schiffssalon verkünden, während die Bühne im Hintergrund mit tropischen Motiven dekoriert und von als Phantasieindianer verkleideten Tänzern bevölkert ist.

Sowohl in *Macunaíma* als auch in *O Homem do pau-brasil* bringt Joaquim Pedro de Andrade Literatur und „volkstümliche“ Genres einander nahe, ohne auf ein weiteres, von ihren Gegnern immer kritisiertes Element der *Chanchada* zu verzichten: das Vulgäre. Beide Filme bedienen sich ganz ungezwungen des schlechten oder mangelnden Geschmacks. Es geht dabei nicht nur darum, lediglich den Kitsch zu betonen, auch wenn dies ein ins Auge springender Zug ist. Joaquim Pedro de Andrade zeigt Szenarien und Kostüme von eindeutiger Übertreibung und Unverhältnismäßigkeit, er betont oder fügt in den übernommenen Text Ausdrücke der volkstümlichen Sprache ein, auch die ordinärsten; er konstruiert innerhalb der legitimen Tradition der echten Komödie Szenen des Trivialkinos. In *Macunaíma* vermeidet er komplexe Inszenierungen, indem er auf stilistische Sophistereien verzichtet. Bereits in *O homem do pau-brasil* realisiert er ausgearbeitete Kamerabewegungen, aber, wie Randal Johnson beobachtet hat, „das Vulgäre in den Dialogen der Personen hintertreibt ständig auffällig die elegante *mise-en-scène* des Filmes, denn Joaquim Pedro de Andrade lehnt bürgerliche Werte wie den guten Geschmack ab.“¹⁰ Hinter dieser Aneignung des Vulgären, diesen lustvollen Ausflügen ins Vulgäre, auf die sich diese Filme begeben, steht allerdings auch die feste Absicht, einen Stil, eine brasilianische kinematographische Ästhetik zu identifizieren, verständlich zu machen und herauszustellen – das Vulgäre als Dekadenzform eines vorbildlichen und unantastbaren Modells, als Symptom einer strukturellen Unsicherheit, und als bewundernswürdige und aufmüpfige Kreativität.

Joaquim Pedro de Andrade benutzt die *Chanchada* als Sprache, aber es

¹⁰ Johnson, Randal, „Joaquim Pedro de Andrade: the poet of satire“, in: *Cinema Novo x5 – Masters of contemporary Brazilian film*, Austin 1984, S. 51. Eine ähnliche Analyse wurde von João Luiz Veira entwickelt, vgl. dies., „*Bibicos e tataronas versus pau brasil*“, in: *Filme Cultura*, Nr. 40, 1982.

handelt sich nicht um eine bedingungslose Übernahme. Ganz im Gegenteil. Es ist vor allem eine Strategie, um besser die Mechanismen der Herrschaft in diesem Spiel herauszustellen. Die Dialoge, die er in der Art der *Chanchada* in seinen Filmen realisiert, sind durchdrungen von Spannung, aber auch von Distanz. Indem er sich der *Chanchada* bedient, untergräbt er sie, stellt ihre Grundlagen in Frage, unterwirft sie einer kritischen Hinterfragung.

Für Ismail Xavier ist *Macunaíma* ein Disput über die *Chanchada* in dem der Regisseur „sich der Kommunikationsmöglichkeit des Genres bedient, aber den symbolischen Tod, die Leere seiner zentralen Figur gestaltet: des Schurken, des Helden der urbanen ‚Folklore‘ (der theatralischen und kinematographischen *Chanchada*, der Radiokultur, des populären Anekdotenschatzes)“¹¹. Der Held werde in einer pessimistischen Perspektive gesehen, sein Hedonismus und sein Individualismus seien Ergänzungen und keine Antagonismen zum Prozeß der Modernisierung, der solange nach dem Konsum ausgerichtet sei, bis die wirklich revolutionäre Idee keine bloße Anpassung und Angleichung an die Modernität mehr sei.

Während Joaquim Pedro de Andrade in *Macunaíma* die Figur des Schurken unter die Lupe nimmt, sucht er in *O homem do pau-brasil* einen anderen Mechanismus der brasilianischen Vorstellungs- und Lebenswelt aufzudecken, der auch in den Filmen der *Chanchada* sehr präsent ist: das Macho-Gehabe. In der *Chanchada* gelingt es den zahllosen Spielereien mit vertauschten Rollen, Transvestismen und selbst der Präsenz verstärkt handelnder Frauenrollen nicht, die Herrschaft des männlichen Blickwinkels zu erschüttern, wonach die Frau als Hauptaufgabe hat, gesehen und begehrt zu werden. In *O homem do pau-brasil* beginnt Joaquim Pedro de Andrade damit, daß er einen Schauspieler und eine Schauspielerin in der Rolle des Protagonisten Oswald de Andrade einsetzt, und so die sexuellen Codes durcheinander bringt mit einer männliche Rolle, die gleichzeitig als Mann und als Frau erscheint. Der Weg der Figur ist markiert durch die Präsenz der Frauen, bis zu dem Punkt, wo der Held selbst sich in eine von ihnen verwandelt, in die Sie-Oswald, die den Er-Oswald verschlingt und sich seinen Penis einverleibt. Hier greift der ideologische Kampf vor allem die Kluft zwischen den sexuellen Modellen und die Machtmechanismen an, die diese Kluft vertiefen.

Der Wunsch nach Glück, der die Triebkraft des utopischen Projekts von *O homem do pau-brasil* darstellt, kontrastiert mit der in *Macunaíma* dominierenden pessimistischen Sichtweise. Es ist sicher keine Mißachtung der ästhetischen Argumente, wenn man daran erinnert, daß beide Filme zu ganz unter-

¹¹ Xavier, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo 1993, S. 153-154.

schiedlichen Zeitpunkten entstanden sind: *Macunaíma* in der repressivsten Periode der Militärdiktatur und *O homem do pau-brasil* in einer Zeit, als es durch die Lockerung der Militärregierung, die Amnestien und die Arbeit der Gewerkschaften möglich wurde, für Brasilien eine demokratische Perspektive aufzuzeigen.

João Luiz Lafeté hat darauf hingewiesen, daß der brasilianische Modernismus in Anlehnung an die europäische Avantgarde „das Populäre und das Groteske als Gegengewicht zur falschen ‘akademistischen’ Raffinesse“ eingesetzt hat.¹² Joaquim Pedro de Andrade seinerseits wird, indem er das Buch von Mário de Andrade verfilmt (in *Macunaíma*) und Leben und Werk von Oswald de Andrade wieder zum Leben erweckt (in *O homem do pau-brasil*), die *Chanchada* als wichtiges Gegengewicht zum sogenannten „qualitätvollen Kino“ (*cinema de qualidade*)¹³ und zur Literatur selbst benutzen. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Literaturverfilmungen vermeidet er es, die Literatur als Vorwand zu benutzen, um das „künstlerische“ Prestige des Filmes zu erhöhen. Als einer der brasilianischen Cineasten von höchstem intellektuellem Raffinement hat es Joaquim Pedro de Andrade nicht nötig, sich in die Niederungen des offiziellen guten Geschmacks zu begeben.

In beiden Filmen erinnert die „Kontamination“ des Modernismus durch die *Chanchada* an einige Erwägungen von Alex Viany anlässlich des Films *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos; 1955), dessen Mängel – nach der Meinung des Kritikers – von der beständigen direkten Verbindung zum italienischen Neo-Realismus herrühren, ohne Berücksichtigung dessen, was in Brasilien schon realisiert worden war. Bei der Analyse der Haltung von Viany beobachtet Jean-Claude Bernadet, daß, wenn man das ernst nimmt, „die gelungene Assimilierung des Neo-Realismus über Filme aus Rio de Janeiro erfolgte und nicht vom Neo-Realismus direkt.“ Bernadet sieht darin „eine Form kannibalistischen Denkens, das in einer unterentwickelten Gesellschaft dynamisch und fruchtbar“ sein könne.¹⁴ In diesem Punkt zeigt sich für mich noch einmal und diesmal auf indirekte Weise, wie stimulierend der Ideenaustausch zwischen Alex Viany und Joaquim Pedro de Andrade war, etwa in dem Interview von 1966. Der Cineast nimmt zwar die modernistische Tradition auf, aber er legt Wert darauf, in diesen Prozeß die brasilianische kinematographische Tradition

¹² Lafeté, João Luiz, op.cit. (o. Anm. 2), S. 22.

¹³ „Cinéma de qualité“ war ein von François Truffaut geprägter, in der Debatte um die *nouvelle vague* zentraler polemischer Begriff gewesen.

¹⁴ Bernadet, Jean-Claude, „*Aventuras ideológicas do neo-realismo no Brasil*“, (unveröff. maschinenschriftl. Original in Portugiesisch für:) *Catálogo da X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro 1974.

auf die besagte kannibalistische Weise mit einzubeziehen. Für Joaquim Pedro de Andrade (und, paraphrasierend, Bernardet) erfolgte die beste Assimilation des Modernismus durch das brasilianische Kino nicht ausschließlich über den literarischen Einfluß, sondern auch über den kinematographischen. Letztendlich dürfe das brasilianische Kino bei der Formulierung einer eigenständigen Ausdrucksweise seine eigene Geschichte nicht ignorieren.

Ismail Xavier

Nelson Rodrigues

Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien

Modernes Theater und Kino haben sich in Brasilien erst in den 1960er Jahren einander angenähert. Das Verhältnis der beiden medialen Ausdrucksformen war in den prägenden Diskussionen des brasilianischen Modernismus der 1920er und 1930er Jahre unberücksichtigt geblieben. Abgesehen von dem Einzelfall *Limite* (Mário Peixoto; 1931) mußte der brasilianische Film auf das *Cinema Novo* warten, um von den Errungenschaften einer modernen Theaterästhetik zu profitieren. Was die Theatergeschichte angeht, so ist ein wichtiger Moment festzuhalten, nämlich der, als die Gruppe *Os Comediantes* 1943 das Stück *Vestido de Noiva* des noch jungen Dramatikers Nelson Rodrigues¹ aufführte. Zu einer kontinuierlichen Produktion moderner Inszenierungen von modernen Texten und einem Dialog zwischen Autor und Regisseur kam es indessen erst um 1960 durch eine Reform des Theaters, welche zwar noch nicht den Dialog mit dem Film suchte, wie man denken könnte, sondern eher eine Parallele zu dem Prozeß war, der das *Cinema Novo* vorbereitete.

Denn zu Beginn der 1960er Jahre gab es in Film und Theater gleichzeitig eine reformistische Bewegung als Ausfluß einer ähnlichen ideologisch-politischen Atmosphäre, aber die damit verbundenen Diskussionen um das Theater hatten kaum Einfluß auf das *Cinema Novo*. Zwar war eine neue Kulturdebatte, die sich als fruchtbarer Dialog mit modernen dramaturgischen Thesen von Brecht bis Artaud verstand, auch im Film spürbar, jedoch gab es in diesem Medium keine Mitwirkung durch brasilianische Dramatiker von Rang. Dann kam Dias Gomes, ein Dramatiker der Linken, über durch Anselmo Duarte für das Kino adaptierte Theaterstücke zum Film, einen der Tradition der

¹ 1912-1980

*Vera Cruz*² verhafteten Filmregisseur, der vom politischen Engagement der Jungen wenig berührt war. Dieser erste Versuch einer Adaption von Theaterstücken für den Film hatte enormen Erfolg in der vom Produzenten gewünschten Weise, und der Film *O pagador de promessas* erhielt 1962 beim Filmfestival von Cannes die Goldene Palme. Damals wurde er von den Europäern als Beispiel des *Cinema Novo* betrachtet – zum Mißfallen von Glauber Rocha, der sich eine andere, auf das Vermächtnis eines Brecht zurückgehende und auf den kulturellen Kontext Brasiliens bezogene Dramaturgie vorgestellt hatte. Nelson Rodrigues, der politisch konservativ war, mußte erleben, daß sein Theaterstück unter dem Titel *Boca de Ouro* verfilmt wurde (1962), und zwar von Nelson Pereira dos Santos. So kam es, daß ein Regisseur der Linken, der mit dem Neorealismus identifiziert wurde, einen Dramentext verfilmte, in dem es eine Szene gibt, die offenkundig ironisch den Neorealismus angriff. Der dem Neorealismus gegenüber kritisch eingestellte Autor hatte in seinem Theaterstück die Widersprüche kennzeichnen wollen zwischen der Gestaltung des alltäglichen Umfelds und seinem Protagonisten, einem provinziellen Gangster einfacher Herkunft. Wie der Held in *Scarface* von Howard Hawks (1932) verkörpert *Boca de Ouro*, was übersetzt „Goldmund“ heißt, den maßlosen Ehrgeiz, und seine Geschichte illustriert das Paradigma des kurzfristigen Ruhmes und des darauffolgenden Falls. Nelson Pereira dos Santos' Film hatte Erfolg, denn er gewann durch die spürbare Spannung zwischen seinem Blickwinkel und dem des Dramaturgen. Das von Grund auf tragische, pessimistische und von Ironie geprägte Drama bietet eine starke Vorlage für einen Film, der das Theaterstück aus einer anderen Sicht interpretiert, der realistisch und bemüht ist, ein weniger pessimistisches Bild der gewöhnlichen Menschen bei ihrem Kampf mit der sozialen Verunsicherung zu zeichnen.

Ein ähnlich spannender widersprüchlicher Dialog zwischen Kino und Theater wiederholte sich, als ein anderes Stück von Nelson Rodrigues, *A falecida*, 1964/5 von Leon Hirszmann, einem marxistischen Regisseur, in einer hochinteressanten Adaptation verfilmt wurde. Es findet sozusagen ein Lesen gegen den Strich des Dramas statt, und zwar in einem Film mit starken Bildern, die von einer noch schärferen Spannung zwischen Autor und Regisseur zeugen. Das Stück hat die Geschichte der Zulmira zum Gegenstand, einer gedemütigten Frau, die sich durch einen angekündigten und konsequent durchgeführten Selbstmord an ihrem mittelmäßigen Ehemann und, man kann sagen, an der Welt Rache übt. Die ironische Darstellung dieser List unter Betonung ihrer komödiantischen Züge wurde vom Filmregisseur in ein ernstes Drama verwan-

² *Companhia Cinematographica Vera Cruz – Empresa Produtora*. Siehe auch den Aufsatz von Anita Simis in diesem Heft. [Anm. d. Übers.]

delt, und die realistische Interpretation verlangt von den Schauspielern ein Pathos, das geeignet ist, bei den Zuschauern Reflexionen über die unglückliche Lage der Figuren, über ihre Einsamkeit anzuregen.³

Die filmische Auseinandersetzung mit Nelson Rodrigues dauerte in den 1960er Jahren an, nicht in dieser kreativen Weise und ohne größeren Erfolg, nahm aber dann einen neuen Aufschwung erst in den 1970er Jahren, als das brasilianische Kino den Brennpunkt seines Interesses verlagerte und sich von der Arbeitswelt und den sozialen Fragen des öffentlichen Lebens ab- und dem „Familiendrama“ zuwandte, wo es um Maßlosigkeit, verhängnisvolle Lösungen, den Konflikt zwischen Moral und Begierde, die durch Ressentiments genährte Rache ging.

a) Nelson Rodrigues' Dramen 1941-1978

In der gesamten dramatischen Laufbahn von Rodrigues – von *A mulher sem pecado* (1941) bis *A serpente* (1978) – ist die Welt der Familie der ständige Ort der Konflikte. Das dramatische Geschehen ist stets ein Machtkampf, ausgetragen mit archaischer Leidenschaft, mit inzestuösen Beziehungen, brudermörderischer Eifersucht, immer geprägt durch eine äußerste Steigerung der Gefühle, unter denen die Familie implodiert, und am Ende steht die Katastrophe. Im Gegensatz zur klassischen Tragödie schenkte Rodrigues' Drama seine Aufmerksamkeit den Antihelden aus niedriger Herkunft, den von den Umständen überwältigten einfachen Figuren, dem „kleinen Mann“, um seine Schwäche zu beklagen. Gefangen in einer Wertewelt, der er nicht gerecht werden kann, findet er auch keine Energie mehr, sich gegen sie aufzulehnen.

Die Leidenschaften und die Machtkämpfe auf der Bühne, die zur unmittelbaren unreflektierten Rezeption bestimmt waren, werfen die Frage nach der dramatischen Gattung auf, genauer: nach der Entwicklungsrichtung eines Theaters, das einerseits den Tod oder die Übertragung der Tragödie in die moderne Welt auf die Tagesordnung setzte und sich andererseits auf den Aufstieg des als „ernst und bourgeois“ bezeichneten Dramas des 19. Jahrhunderts bezog, eines Dramas, das durch die Konsolidierung des Melodrams ab 1800 geprägt war. Es gibt Spuren von all diesen Aspekten bei Nelson Rodrigues, denn er macht die Unterschiede seiner dramatischen Welt zu der der (klassischen oder barocken) Tragödie deutlich. Wenn wir die Kontinuität der Familie

³ Eingehende Analyse: I. Xavier: *A falecida e o realismo, a contrapelo*, de Leon Hirszman, abgedruckt in: I. Xavier: *O olhar e a cena: melodrama – Hollywood, Cinema novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo 2003, S. 255-323 (aus: *Novos Estudos Cebrap*, Nr. 50, März 1998).

als allgemeines Zentrum der dramatischen Handlung betrachten, dann wird der Unterschied darin deutlich, daß dieses Zentrum nicht mehr von Königen und Königinnen gebildet wird, also nicht mehr von Personen geprägt ist, deren Schicksal mit dem politischen Schicksal der Gesellschaft zusammenfließt, bei denen Pflicht und Neigung, persönliche Bedürfnisse und Funktion im Staat einander gegenüberstanden. In Theaterstücken wie *O beijo no asfalto* (1959) und *A falecida* (1953) inszenierte Nelson Rodrigues nicht mehr einen solchen Mythos, sondern ein Konglomerat von Problemen des alltäglichen bürgerlichen oder proletarischen Lebens in der Stadt. Diese Welt hat etwas Unwirkliches, denn sie ist verknüpft mit einer Fiktion, die nacheinander im Roman, im Theater und dann im Feuilleton, im Kino und Fernsehen auftaucht. Es handelt sich um ein sowohl vom sozialen Fundament, als auch von der antiken Mythologie abgehobenes moralisches System und eine Wertehierarchie, die als Bezugspunkt für die Verwicklungen jener kleinen Helden der modernen Familie erscheinen und ihnen eine universelle Bedeutung verleihen soll. Dieser Bezug erhielt in den als kanonisch zu bezeichnenden Dramen eine sentimentale, heilsorientierte Ausrichtung, wo eine „Ästhetik der Vorsehung“ waltete und das Christentum seine Vision vom menschlichen Drama und der Geschichte und sein Ideal der Gerechtigkeit zur Geltung brachte. Bei Nelson Rodrigues wie bei anderen modernen Autoren trifft diese Suche auf keine Erlösung und ist gekennzeichnet durch ein Wissen um die Krise der Werte und um den Zusammenbruch des religiösen Überbaus, der eine Lösung im Sinne einer Vorsehung nahegelegt hatte, im Sinne einer „poetischen Gerechtigkeit“, welche die grundlegenden Werte wieder in Kraft setzt, indem sie die Schuldigen bestraft und die Unschuldigen entschädigt. Zweifellos gibt es den Rückgriff auf die Klischees des Melodrams, aber ohne die Aussicht auf eine ästhetisch vorgegebene, vorhersehbare Erlösung, sondern vielmehr mit der Aussichtslosigkeit der Enttäuschung. Die Leidenden werden ihrem Schicksal überlassen.

Die Regisseure bearbeiteten Nelson Rodrigues' Stücke und Romane von Anfang an fast immer mit großer Aufmerksamkeit für die Historizität der Dramen, die die brasilianische Gesellschaft zum Gegenstand hatten, insbesondere die Krise des Patriarchats, die gerade von der „Tropikalistischen Bewegung“ (*Movimento Tropicalista*)⁴ ins Zentrum ihrer Ironie gestellt wurde. Diese 1968 entstandene Musikrichtung warf die Frage nach der Moral und dem Geschmack

⁴ *Movimento Tropicalista* (Tropikalistische Bewegung) entstand 1967 im Salvador da Bahia als eine Bewegung, die verschiedene Künste umfaßte, deren Schwerpunkt aber die Musik war. Name wie Capinan, Gal Costa, Gilberto Gil (zeitweise Kulturminister in Brasilien), Torquato Neto und Caetano Veloso zählen bis heute zu den populärsten und wichtigsten Künstlern der brasilianische Pop Musik. [Anm. d. Übers.]

in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft auf, und zwar auf sehr breiter Basis, die von der Parodie bis zum durch das Radio und das Fernsehen verbreiteten Kitsch reichte, und auch zum Niedergang einer engagierten Kunst der Linken, die das *Cinema Novo* und die Theatergruppen mit einschloß, führte. Die hauptsächlichen Ziele des parodistischen Witzes dieser Musikrichtung waren jedoch das traditionelle Familienleben und sein Anachronismus angesichts einer in die Widersprüche ökonomischer Modernisierung, patriarchalische Moral, ein religiöses Regelwerk und den Hedonismus der Konsumgesellschaft verwickelten Gesellschaft. Die vom *tropicalismo* praktizierte Methode der Collage und des ironischen Zitierens und ihr Verhältnis zur „nationalen Identität“ trug auf verschiedene Weise zum Entstehen einer Haltung der Enttäuschung und des Sarkasmus bei den jungen Regisseuren bei, vermittelt über den Pessimismus der Texte von Nelson Rodrigues. In den 1970er Jahren handelte es sich nicht mehr darum, den Stil seiner Stücke zu verändern, wie es Nelson Pereira dos Santos und Leon Hirszman taten, sondern seine ätzende Gestaltung der Figuren mit der Absicht einer Politisierung zu übernehmen.

Waren so die Absichten zwischen Autor und Regisseur erst einmal geklärt, konzentrierte sich die Auseinandersetzung auf die Figur mit der größten „Verantwortung“ für die Krise der Werte. Das Kino übernahm das zentrale Motiv: Der Schlüssel zu Nelson Rodrigues' *tragedias cariocas*⁵ ist der „Niedergang der Vaterfigur“, die Erniedrigung des schwachen Gatten, die Demoralisierung der in einer Welt voll Gehässigkeiten und Rachegeleüsten verlorenen männlichen Vaterfigur. Stück für Stück wird ein trauriger Sog in die Unversöhnlichkeit gestaltet, und zwar stets durch die Entlarvung eines in der Vergangenheit begangenen Fehlers, den es sogar im Leben eines Witwers gibt, einer geheimen Sünde, die letztendlich offenbar wird und einen Makel auf das Leben des früheren Ehepaars wirft, wohlplaziert und bis dahin unbemerkt. Dies wird besonders deutlich in dem Film *Dama do Lotação* unter der Regie von Neville de Almeida (1978), bei dem Nelson Rodrigues selbst Drehbuch-Koautor war. In seinen Stücken offenbart sich der Niedergang der patriarchalischen Ordnung mitten im Schoß der Familie, mitten in der traditionellen ländlichen Eigentumsordnung. Diese erscheint als Nährboden einer Inzest-Kultur, beherrscht von Begierden, die nicht mehr unterdrückt werden können und zur Barbarei führen (so in dem Stück *Álbum de família*). Oder der Niedergang zeigt sich in der einfachen Stadtfamilie: Der Mangel an Geld führt zu Frustrationen, die die Gefühlswelt zerfressen, und die Leute dazu bringen, ihren Groll gegen die zu

⁵ D. h. Tragödien „in der Art von Rio de Janeiro“: Die Cariocas, die Leute aus Rio de Janeiro, zeichnen sich nach Meinung der übrigen Brasilianer durch ein typisches Verhalten und entsprechend typische Probleme aus. [Anm. d. Übers.]

richten, die ihnen am nächsten stehen (so in *A falecida*, *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*). Oder man schmeichelt sich bei einer reichen Familie in der Stadt ein, bei der das Übermaß an Geld die Lust am Herrschen nährt und Begierden weckt. Auf diese Weise werden aus verschwenderischen Ehemännern ewige, unerträgliche Kinder und aus herausgeputzten Frauen unzufriedene und resignierte Mütter (so in *Bonitinha mas ordinária*).

Fragt man nach dem Kern dieser Wirrnisse, könnte man, wie im urtraditionellen Melodram, auf das Handeln von Kleinstädtern außerhalb ihrer häuslichen Sphäre verweisen, Gestalten mit seriösen Schnurrbärten, lüstern auf die Verführung neugieriger Frauen, deren Schicksal die exemplarische Bestrafung als Indikator für die Restauration der Ordnung wäre. Oder es werden unschuldige Frauen belästigt, damit sie ihre Tugend in der Zurückweisung erproben können und sich um den Schutz eines Ehegatten-Vaters bemühen, der seinerseits bestimmt in demselben Sinne handeln würde. Das geschieht bei Nelson Rodrigues nicht; bei ihm hat die wie im kanonischen Melodram die Reinheit suchende ethische Instanz einen für die Realität geschärften Sinn, der Platz läßt für Widersprüche, die ihrerseits ein maßvolles Verhalten bei internen Konflikten nahelegen. Dabei steht die Gestalt eines Vaters im Blickpunkt, der in die gegensätzlichen Anforderungen von Wünschen und Moralkodex verwickelt ist. In dieser Koexistenz eines für Moralisten traditionellen Pessimismus und eines modernen Zugs psychologischer Beobachtung ist Raum für ein Wechselspiel, das ein neues, geschlossenes, durch obsessives Verhalten geprägtes Ganzes bildet. Zur Überraschung vieler gibt es hier keine grundsätzliche Schuldzuweisung an die Frau, keine Forderung nach Resignation um jeden Preis. Die Dämonisierung des Weiblichen beschränkt sich auf die Konzeption junger Personen, jener verwöhnten Töchter reicher Väter, die aus allem ein Werkzeug ihrer Wünsche und Capricen machen. Hier suggerieren Nelson Rodrigues' Texte bereits in den Titeln eine moralische Bewertung, wie bei *Bonitinha mas ordinária* (Niedlich, aber ordinär) oder bei *Engraçadinha, seus amores, seus pecados dos 12 aos 18 anos* (Schönchen – seine Liebschaften, seine Fehler zwischen 12 und 18 Jahren). Diese Jugendlichen sind jedoch als „Produkt“ einer familiären Entwicklung gezeichnet, deren „Erbsünde“ sie nicht betrifft. Dabei handelt es sich um einen Abstieg, den die vorausgehende Generation bereits vollzogen hat und der die Ursache für das Unglück bildet. In den Stücken und Romanen ist das Bild der Jugend apokalyptisch und markiert einen von Rodrigues kritisierten Übergang von der rigiden Norm der Religion zum moralischen Relativismus der psychologischen Wissenschaft. Kernpunkt der Krise sind also nicht die – ganz allgemein als Symptom ihrer Zeit aufgefaßten – Jugendlichen der Brennpunkt des größten Makels, sondern die Vatergestalt,

bei der der Verrat der Werte zu suchen ist, das Übertreten der Norm, letztendlich jenes Handeln, welches ihre erzieherische Aufgabe von innen untergräbt. Dabei verlagert sich das Schicksal der Vaterfigur auf das pathetische Ende der Geschichten, wenn mit dem verderbten Familienoberhaupt oder dem schwachen Ehegatten die männliche Gestalt auf schmerzhaft Weise scheitert.

Das 1965 geschriebene Stück *Toda nudez será castigada* bringt den klarsten Ausdruck dieses Paradigmas der Erniedrigung des *pater familias*. Sie wird hier an der Gestalt des Witwers Herculano vorgeführt, der sich leidenschaftlich in die Prostituierte Geni verliebt und sie am Ende heiratet. Nach einer komplizierten Verwicklung wird er zum Opfer eines Rachefeldzuges, der von seinem eigenen Sohn ausgeht – ein Handlungsschema, das zu seiner Vollendung den Selbstmord der nun in einem bürgerlichen Milieu lebenden Geni herbeiführt. Als letztes Vermächtnis hinterläßt Geni ein Dokument, in dem sie alle Enthüllungen aufgeschrieben hat, und diese zerstören das Kartenhaus des Ehemanns, indem sie aufzeigen, daß sein Eheglück nur auf Illusionen beruhte. Im Roman *O Casamento* (1966) trifft man erneut auf ein ähnliches Schema von Rache und Erniedrigung: Die junge Glorinha führt ihren Vater am Vorabend ihrer Hochzeitsfeier mit einem jungen Mann – der das repräsentiert, was jede Familie fürchtet: die Homosexualität – zu einer Unterredung am Strand, und entlockt ihm, indem sie ihr verführerisches Spiel bis zum Äußersten treibt, eine Gebärde, die seinen inestuösen Wunsch deutlich macht. Um das aufgeheizte Klima abzukühlen, reagiert sie auf den Kuß des Vaters empört, weicht zurück, während er sich zu entschuldigen sucht, demoralisiert durch eine traumatische Tat, die ihn in eine Krise ohne Umkehr treibt. In dem Theaterstück *Sete gatinhos* durchläuft der schwache Vater und Moralist Noronha – das lebende Gekränktesein – einen Prozeß, in dessen Verlauf er als „Gestalt des Bösen“ vor der Familie demaskiert wird. Er wird dazu verurteilt, in den Händen seiner Töchter zu sterben; diese hatte er zuvor durch Prostitution erniedrigt. Der Dr. Werneck in *Bonitinha mas ordinária* ist die moderne Version des Patriarchen in Gestalt eines städtischen Unternehmers, der seine Aggressivität außerhalb der Familie auslebt, um sie zu kanalisieren. Er ist der reiche Vater einer verwöhnten Tochter; er erscheint als eine Person voller Perversionen, Käufer sexueller Schändlichkeiten, der sein Haus in eine römische Arena verwandelt und am Ende der Nacht zu Füßen seiner Frau kniet, in der sentimental Ekstase eines weinerlichen Kindes. Aprígio ist der Vater in *O beijo no asfalto* (Film: 1980), der seine Tochter vernachlässigt; Am Ende des Stücks offenbart er in einem letzten theatralischen Effekt seine Leidenschaft für seinen Schwiegersohn, den er schließlich aus Eifersucht tötet.

Der Grundton ist stets der gleiche: Im Zentrum stehen der verführbare Va-

ter, der schwache Ehemann. Das Familienoberhaupt ist außerstande, äußerem Druck zu widerstehen, ohnmächtig angesichts der Zeitläufte, denen er glanzlos verhaftet ist. Sein von sentimentaler Pathetik kleinbürgerlicher Art geprägtes Schicksal ist die ruhmlose Niederlage angesichts der Veränderungen einer modernen Welt. Gestaltet wird dies aus einer Perspektive voller Mißtrauen, aber unerbittlich beobachtet, mit einer aus moralischem Impuls und sezierender Genauigkeit zusammengesetzten Grundhaltung, die Rodrigues selbst als „unangenehmes Theater“ (*teatro desagradável*) bezeichnet hat. Ein Theater, das die jungen Leute seit dem Beginn ihrer politischen Frustrationen faszinierte, als ihr Kino – wie ich beobachtet habe – ihre Enttäuschung über die Grenzen der brasilianischen Modernisierung ausdrückte und dann unter die Herrschaft des 1964 eingerichteten Militärregimes geriet.

b) Kurze Bemerkung über eine Entwicklung

Insgesamt wurden zwischen 1952 und 1999 nach Theaterstücken, Chroniken und Romanen von Nelson Rodrigues 20 Filme gedreht. Ich nenne 1952, weil noch vor *Boca de Ouro* ein Feuilletonartikel von Rodrigues, *Meu destino é pecar*, von dem Regisseur Manuel Pelufo zu einem erfolglosen Streifen verarbeitet worden war, der im Text enthaltene Suggestionen gruseliger Art (*tipo gótico*) aufgriff. Der Film erzählt die Geschichte einer Frau, die sich mit einem Unbekannten verheiratet und schlimme Erfahrungen macht, als sie dazu verleitet wird, in der Villa der Familie ständig in Gegenwart von Feinden ihrer Vorgängerin zu leben. In den 1950er Jahren wurde sonst kein Stück verfilmt, obgleich Nelson Rodrigues bereits ein gefeierter Schriftsteller war. Auf diese Weise war *Boca de Ouro* der erste Film von größerer Bedeutung. Das sind zehn Jahre bezeichnenden Schweigens, 1952 bis 1962, hauptsächlich wenn man bedenkt, daß Rodrigues' erzählerische Gewandtheit, die Flüssigkeit seiner Dialoge, seine kunstvolle Sprache – kurzum all das, was zu jener Zeit außerhalb der Reichweite des Kinos war – ein derartiges Unternehmen begünstigt hätten, ohne den „kinematographischen“ Aspekt seiner Theaterstücke zu erwähnen, die voller Rückblenden und parallelen Montagen sind und geschickt melodramatische Züge einbinden. Diese Unentschlossenheit im Filmwesen erscheint uns, vergleichbar mit der Naivität der *Chanchada*, ein erneutes Beispiel zu sein für mangelndes Interesse an deren dramatischeren Themen, als den von der *Vera Cruz* produzierten.⁶ Zweifellos spielte neben anderen Fakto-

⁶ *Companhia Cinematographica Vera Cruz – Empresa Produtora*. – „Naivität der Chanchada“ („*inocência da chanchada*“) spielt auf die Problemlosigkeit der Filminhalte dieser Unterhaltungsgattung an, die nahezu ausschließlich von *Vera Cruz* bedient wurde. [Anm. d. Übers.]

ren auch die Zensur eine Rolle, wie die mit Verboten verknüpften Schwierigkeiten selbst der Bühnenstücke beweisen. In dieser Hinsicht ist das gleichzeitige Erscheinen von *Boca de Ouro* und Ruy Guerras Film *Os cafajestes* kein Zufall gewesen – beide waren „moralische Skandale“ und sind bezeichnend für die Sprengung der Grenzen bei der Darstellung der Sexualität und der Körperlichkeit, die der brasilianische Film 1962 vollzog. Ruy Guerras Film ist der erste brasilianische Film, der eine mit der *Nouvelle Vague* und der Einstellung zur Sexualität des europäischen Kinos vergleichbare Darstellung wagt. *Boca de Ouro* seinerseits ist der Beginn einer Serie von Filmen nach Werken von Nelson

Rodrigues; mit diesem Film beginnt die „erste ‘rodriguanische’ Welle“ im brasilianischen Kino (1962-1966), bestehend aus sechs Filmen. Neben *Boca de Ouro* und *A falecida* – die als Versionen des modernen Kinos angesehen werden können, welches im Kontrast steht zur eher konventionellen Machart der sonstigen Verfilmun-

gen der 60er Jahre – wurden *Bonitinha mas ordinária* (J.P. de Carvalho, 1964), *Asfalto selvagem* (J.B. Tanko; 1965), *Engraçadinha* (J.B. Tanko; 1966) und *O beijo* (Flávio Tambellini; 1965) verfilmt. Der letztgenannte Film ist eine naive Interpretation, bei der man dem Expressionismus durch die Imitation der Photographie und der typischen Gestik des deutschen Stummfilms nacheifern wollte – mit einem desaströsen Ergebnis vor allem bei der Darstellung der Qualen und Neurosen der handelnden Figuren.



Boca de Ouro

Es war niemals leicht, das Problem der Nuancierung beim Verfilmen der Werke von Nelson Rodrigues zu lösen, aber das Kino fand im Falle von *Toda nuda será castigada* (Arnaldo Jabor; 1972) eine angemessene Form, Rodrigues' Überschwang überzeugend umzusetzen und seine Kombination von Kitsch und ästhetisch entwickelter Erfahrung, zwischen der Andeutung moderner Tragik und Melodram, zwischen Dostojewski und Hollywood, Luis Buñuel und Douglas Sirk zu treffen. Jabor blieb näher am Original und ließ Nelson Rodrigues' Texte stärker durchklingen. Es handelt sich um einen bewußten Versuch, die mit dem Dialog zwischen Kino und Drama zusammenhängenden Probleme zu lösen, und so fügt sich dieser Film in einen Kontext des brasilianischen Kinos ein, in dem man – nach den Radikalisierungen Ende der 1960er Jahre – eine Verständigung mit dem breiteren Publikum suchte, angefangen mit der Inszenierung des Privatlebens. Diese Vermittlung wurde bewußt oder unbewußt als Versuch angesehen, die Lage Brasiliens in ihrer Gesamtheit zu erfassen, wie *Toda nuda será castigada* es tat, indem dieser Film Denkweise und Stil des *Cinema Novo* wiederaufleben ließ. Seine eigenständige Betrachtungsweise machte das Stück zum Medium der Debatte über die brasilianische Erfahrung, einer Debatte, die aus dem Modernismus resultierte und – mit der emphatischen Darstellung der stilistischen Krise um das patriarchalische Leben höchst lokaler Machart – durch den TROPICALISMUS von 1968 wieder aufgeworfen wurde. Die Dramen des Herculano, jenes dekadenten Patriarchen, oder von Geni, der reuigen Prostituierten, sind konstruiert wie Allegorien auf einen gesellschaftlichen Zustand, den der Film durch den Filter der Ironie betrachtet, indem er die Distanz zwischen Anspruch und Verhalten der dargestellten Personen betont. Aggressiv in der Auseinandersetzung mit dem Überschwang, sucht Jabor in der Tragikomödie eine neue Form, um die soziale Erfahrung zu gestalten, eine Form, die er 1975 mit der Verfilmung des Romans *O Casamento* festigte. Obwohl dieser Film nicht den gleichen Erfolg hatte, war er ohne Zweifel das riskanteste Wagnis, im Film jenes „Mißfallen Erregende“ durch die Komposition eines grotesken Gemäldes darzustellen, das den Zusammenbruch der Stadt Rio de Janeiro und des Landes nach der Art des *Cinema Novo* zu thematisieren suchte – einer Stilrichtung, die seit den 1960er Jahren ihre Neigung zu globalen Betrachtungen und allgemeinen Diagnosen über die Nation offengelegt hatte.

Mit diesen beiden Filmen bereicherte Jabor den Dialog mit Rodrigues durch eine Interpretation, welche die Elemente väterliche Krise, jugendliche Unsicherheit und familiäres Durcheinander in einer Art dramatischem Labor zusammenführte, das als Metapher für das moderne brasilianische Patriarchat dient. Der adäquate Ton und Stil bei der Schilderung des Konflikts zwischen

Archaik und Moderne sollte dadurch erzielt werden, daß bei der Darstellung des brasilianischen Experiments eine Verlagerung der Betonung vorgenommen wurde. Man geht von der politischen Diskussion um die Frage der Macht in der öffentlichen Sphäre aus und gelangt zum Zerfall des Privatlebens, ohne den thematischen Bereich des *Cinema Novo* zu verlassen, was den fruchtbaren Dialog mit anderen Erfahrungen der 1970er Jahre ermöglicht, wie die Filme *Mar de rosas* (Ana Carolina; 1976), *Chuvas de verão* (Carlos Diegues; 1978) und *Tudo bem* (ebenfalls von Jabor; 1978) zeigen. Der letztgenannte Film macht einen einzigen Raum – das Appartement einer Familie der Mittelklasse in Copacabana, einem Stadtteil von Rio de Janeiro – zur Allegorie des Landes, führt dazu in diesem Versuchsraum verschiedene gesellschaftliche Gruppen zusammen und schildert die familieninterne Krise – auf eine örtlich sehr begrenzte Weise des Umgangs mit dem Klassenkonflikt.

Ich habe dargestellt, wie Arnaldo Jabor seit *Toda nudez será castigada* die ironische Stilisierung der Maßlosigkeit zur Tragikomödie dazu genutzt hat, die Krise der traditionellen Werte darzustellen. Dies wurde erst nach einem Prozeß möglich, der mit dem durch *Terra em Transe* (Glauber Rocha; 1967) ausgelösten Schock und den Reaktionen auf diesen Film begann, die ihrerseits die parodistischen Strategien von 1968 auslösten. Versuche wie die Verfilmung von *O Rei da Vela* des modernistischen Schriftstellers Oswald de Andrade durch das *Teatro Oficina* und die im populären Lied vorgenommene Revision des Melodrams ermöglichten eine neue Rezeption des Werks von Nelson Rodrigues eben in den Jahren (1967-71), in denen seine Texte nicht verfilmt wurden. Dieser Perspektivwechsel beseitigte das Mißtrauen, das dem Dramaturgen von Seiten einer Generation entgegengebracht worden war, die – der Medienkultur: Kino, TV, Pop-Produktionen gegenüber eher passiv als kritisch eingestellt – weniger Reserven gegenüber einem Theater des Überschwangs hegte, was zuvor als ein Flirt der Kultur mit dem politischen Gaunertum angesehen worden war. Die von den jungen Regisseuren des *Cinema Novo* vollzogene Entwicklung war nicht einheitlich, sondern umfaßte zwei anregende Gegensätze: Manchmal gab man sich damit zufrieden, den Kitsch ohne Debatte als einen positiven „nationalen Charakterzug“ zu feiern. Oder man beschränkte sich darauf, die Ironie auf einen „Blick von oben“ zu reduzieren – und bestätigte damit Vorurteile, indem man Personen und Situationen abwertete, die Brasilien charakterisieren.

Diese Abwertung mit oder ohne Ironie war nicht neu und in ihrer provokativen Ambivalenz in der Entwicklung von Nelson Rodrigues angelegt. *Bonitinha mas ordinária*, ein 1962 geschriebenes Stück, ist ein gutes Beispiel für das „Phrasendreschen“ von Rodrigues in seinem Theater voll des – zu-

gleich komischen und erbitterten – „abschätzigen Bewertens“ der Brasilianer. Obgleich J.P. de Carvalho sonst manchmal keine glückliche Hand bei Melodramen hatte, gab seine Verfilmung (1963) dem Schauspieler Fregolente Raum, diese Zusammenhänge so klar auszudrücken, daß sie das brasilianische Filmwesen beeinflussten. Auf der einen Seite enthält der Text selbst schon Abwertungen: Das Motto einiger Dialoge ist „Jeder Brasilianer ist Peixoto“, eine mediokere und charakterlose Figur. Wer auf der anderen Seite diesen Spruch ständig im Munde führt, ist Dr. Werneck, ein zentraler Repräsentant des Gaunertums und Lasters, moderner Bourgeois und Verführer, der das Volk als unerträglich, kriecherisch verurteilt. Fregolente verdichtet seine Interpretation dieses bourgeoisen Veranstalters von Orgien zu einer Darstellungsweise, die zwar ein wenig an die *Chanchada* erinnert, jedoch die verführerische Anlage gleichsam vergiftet und eine eher finstere Konnotation hat – alles Aspekte, die die leichte Komödie nicht gehabt hatte. In Wahrheit findet sich hier ein sowohl von Rodrigues, als auch vom Kino der Linken geteilter Moralismus in der Art von *Rio 40°* (Nelson Pereira dos Santos; 1954), einem stark von einer stereotypen Darstellung der Reichen geprägten Film. Fregolente konkretisiert die Darstellung zu einem Bild von fast barockem Stil mit einem zeremonielleren Ton, ähnlich dem Filmstil von Glauber Rocha in *Terra em Transe*, als es darum geht, den Fuentes darzustellen, den modernen Bourgeois und ebenfalls Veranstalter von Orgien. In diesem Sinn setzt sich Glauber Rocha auch mit der „rodriguianischen“ Sichtweise auseinander und fügt sie zusammen zu einem Bild der Modernisierung als Verführerin und Bindeglied zur moralischen Dekadenz, so wie das Kino der 1970er Jahre es auf seine Weise später machen wird. Noch in den 1960er Jahren war die spaßige Seite jener Bourgeoisie in den Filmen von Sganzerla zu sehen: Der J.B. da Silva in *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) ist gleichfalls ein Abkömmling „rodriguianischer“ Gestalten, gemäßigt durch einen parodistischen Touch. Und die Ungeschliffenheit, ein durchgängiges Element bei Nelson Rodrigues, prägt die Figuren in den Filmen von Sganzerla ähnlich wie die aktivistischen und großsprecherischen Töne des Radios.

Dieser Prozeß gelangt zu seinem integrativen Höhepunkt in Jabors Film *Tudo bem*, gedreht im selben Jahr, in dem die zweite „große Welle“ der Nelson Rodrigues-Verfilmungen anließ, eingeleitet vom riesigen Publikumserfolg *Dama do Lotação* (Neville D’Almeida), mit Sonia Braga. Es war der Höhepunkt der Welle der „brasilianischen kommerziellen Filme“ (1978-1983), als sieben Verfilmungen von Nelson Rodrigues’ Werken sich zwischen den ernstesten Kulturfilmen der *EMBRASILME* und der stärker erotischen Richtung behaupten konnten, die jedoch ästhetisch sehr ungleich waren. *Dama do*

lotação, *Sete gatinhos* (Neville D'Almeida; 1980), *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto; 1980), *Engraçadinha* (Haroldo Marinho; 1980) und Brás Chediaks Film *Bonitinha mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1981) sowie *Perdoame por me traíres* (1983) bildeten diesen Zyklus. Gemeinsames Merkmal dieser Filme war – abgesehen von jeweiligen Besonderheiten des Stils – die Verführung des Publikums durch „gewagte“ Szenen, an denen Schauspielerinnen wie Vera Fischer und Sonia Braga beteiligt waren. Beigetragen zu ihrem Erfolg hat auch die schockierende Wirkung eines nun wirklich naturalistischen Stils, der jedoch an die narrative Rückständigkeit von für das Fernsehen gedrehten Serien (Telenovelas) erinnerte. Beispiele von größerem Interesse sind *Engraçadinha* von Haroldo Marinho Barbosa und die Filme von Neville D'Almeida, gedreht nach der Formel der *Chanchadas*, aber mit kalkulierten Inhalten und einer gewissen Unverfrorenheit. D'Almeida löst sich nicht von den Appellen an den Sexualtrieb seiner Zeit, sucht jedoch die weiblichen Rollen weiterzuentwickeln in der Betonung ihrer Widerspenstigkeit, obgleich in seinen Bildern der machistische Kodex des voyeuristischen Betrachters überwiegt. Er ist auf der Suche nach einem populären, kollektiven Eros in den Straßen der Stadt. Es gelingt ihm jedoch nicht, das Genre „erotische Komödie“ zu reformieren, wie es Joaquim Pedro in *Guerra conjugal* (1975) in der Verfilmung der Erzählungen von Dalton Trevisan getan hat, eines anderen Autors, der die engherzige Moral der Provinz und deren Bezug zur sexuellen Vorstellungswelt untersucht hat.

c) Ein rodriguianisches Motiv im Kino der 1990er Jahre

Nach diesen beiden „großen Wellen“ brachten die 1990er Jahre lediglich vier Rodrigues-Filme: *Boca de Ouro* (Avancini; 1990), *A Serpente* (Alberto Magnó; 1978), *Traição* (Film in drei Episoden unter der Regie von Arthur Fontes, Cláudio Torres und José Henrique Fonseca; 1998) sowie *Gêmeas* (Andrucha Waddington; 1999). Rodrigues verringert die Dichte der Dialoge, aber er bleibt präsent, nunmehr in einem neuen, breiteren Kontext, in dem die verschiedenen Formen der Darstellung sein Werk zu einem Bezugspunkt machen, in dem Film, Fernsehen und Presse sich treffen. Nimmt man den Tenor von Rodrigues' Dramen und die außerordentliche Eleganz seiner Dialoge als Beispiele moderner Prosa und Alltagssprache, so erweisen sie sich immer als ein Erfolgsmodell für ein Kino auf der Suche nach seinem Markt oder für ein Fernsehen, daß mit der Modernisierung seiner Serien befaßt ist.

Nelson Rodrigues' Neigung zu wirkungsvollen Formulierungen inspirierte eine gewisse Art von Zeitungsartikeln, die in einem kulturellen Zusammenhang

weitgehend bestimmt sind durch das Scheitern vorgefaßter Bilder über Brasilien, angesichts der gescheiterten sozialen Projekte, und geprägt von den Enttäuschungen einer ganzen Generation, die über die strukturellen Veränderungen der Gesellschaft nachzudenken gelernt hatte. In den 1980er und 1990er Jahren gab es eine Tendenz, sich dem anzupassen, was man als den sozialen Skeptizismus des Nelson Rodrigues definieren kann, wenn man seine Anatomie des Verhaltens und der Gebräuche betrachtet, seinen Blick des mißtrauischen Moralisten, rasch im Urteil, in einer auf die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts zurückgehenden Tradition.

Ich habe bereits erwähnt, daß die Verfilmungen ein höchst unausgeglichenes Ensemble bilden, was eine nach Art und Nuancierung der Darstellung nachvollziehbare Auswahl erschwert.

Der Film *Toda nudez será castigada* arbeitete erfolgreich mit den Mitteln des „unangenehmen Theaters“ beim Kampf gegen die Dekadenz der Elite und verlieh dem Verfall des Paternalismus – dieser Hochburg der Demoralisierung – eine politische Konnotation, wenn man seine Schlüsselfunktion in der Rhetorik der Konservativen und des Militärregimes bedenkt. Die Veränderungen in der brasilianischen Gesellschaft und eben der extreme Druck des Regimes, samt der konsequenten Rückkehr zu einer formalen Demokratie, führten zu einer neuen Gesamtsituation, die die Frage nach neuen Formen des Ausdrucks für die sozialen Erfahrungen aufwarf. Das Thema des Niedergangs der Familie verschwand nicht, verlor aber an Brisanz in den 1980er und 1990er Jahren, und als sich die Filmproduktion ab 1995 stabilisierte, geschah dies mit einer anderen Konfiguration von Themen und Ausdrucksformen. Es gab andere Diskussionspunkte zwischen Kino und Theater, und eine neue Generation von Schriftstellern stimulierte das Kino; es gab jedoch auch weiterhin Dramen, die die Rolle des Gekränkten und die Szenarien vertagter Rache, verräterer Ehegatten, verbitterter Eltern, verlassener Verlobten ins Zentrum rückten.

Die jüngsten Verfilmungen wenden sich nicht mehr Theaterstücken zu, sondern kurzen Texten – Erzählungen –, die beim Drehbuch größere Freiheit gewähren. Nelson Rodrigues ist nunmehr ein klassischer Autor – auf einer Konsole aufgestellt, verfügbar für die Vermarktung und für dramatische Exerzitien. Die *Grupo Conspiração* aus Rio de Janeiro ist verantwortlich für zwei Spielfilme der Jahre 1998 beziehungsweise 1999, *Gêmeas* und *Traição*. In beiden folgt der Grundton exakt der jüngsten Tendenz des Theaters (und des Fernsehens), die darin besteht, Geschichten und Erzählungen verschiedener Herkunft aneinanderzureihen. In *Traição* bieten drei in Ton und Stil verschiedenartige Episoden eine anschauliche Darstellung des Themas und seiner Variationen. Von den drei in einer Dreiecksgeschichte denkbaren Standpunkten

aus bearbeiten die drei Episoden gänzlich verschiedene Situationen: Der eine Blickwinkel ist der der Außenstehenden, die den Anlaß zur Untreue gibt, der andere ist der des Mannes, der seine Verlobte verrät (mit seiner Schwägerin *in spe*), und der dritte ist der des von seiner Frau und seinem besten Freund betrogenen Ehemanns.

Die Gestalt des mediokren Machos, der die Divergenz zwischen seinem Anspruch und seinem Verhalten verkörpert, tritt in *Traição* auf. Und es fehlt nicht das Thema der Erniedrigung des Vaters. Aber diese Personen stehen nicht mehr im Zentrum, und es ist deutlich, daß die drei frei verfilmten Geschichten nicht nur ausgewählt wurden, um jene Personkonstellation darzustellen, sondern aus einem anderen Grund, der ungeachtet der Intentionen des Autors eine weitere Konstante von Nelson Rodrigues in den Vordergrund rückt. Es handelt sich um den „Wunsch nach Mimikry“ (*desejo mimético*) und um eine seiner möglichen Folgen: die Rolle des Ressentiments.

Nach René Girard, der diesen Begriff geprägt hat, ist „der Wunsch nach Mimikry“ das durch einen Prozeß der Einbildung oder Vorstellung hervorgerufene Verlangen des Anderen oder nach dem Anderen⁷. Eben das ist es, was sich in den Stücken von Nelson Rodrigues ereignet, die die Rivalität zwischen Geschwistern oder die klassische Dreieckskonstellation thematisieren. Von *Vestido de noiva* bis zu *Toda nudez será castigada* handelt es sich darum, in ein durch die aufgeschobene, wiedergekäute Rache angetriebenes Räderwerk zu geraten, weil die drohende Existenz des Vorbilds, das mehr kann oder weitaus besseren Erfolg hat, Gehässigkeit und Neid hervorbringt, und diese Gefühle führen, wenn sie sich erst einmal festgesetzt haben, zur Selbstvergiftung der gekränkten Person. Dieses Modell der Rivalität wird am elementarsten in *Gêmeas* („Zwillinge“) ausgedrückt, einem Drama, das in einem verdeckten, in der Form scheinbarer Zuneigung erfolgenden Wettstreit zwischen den beiden Schwestern besteht, der im Verbrechen endet. Und das wird im Film in einer spielerischen Form behandelt, unter häufigem Zitieren des Gruselfilms (*filme gótico*). Auch in der zweiten Episode von *Traição* werden das Motiv der Hochzeit und das des Todes in unausweichlichem Automatismus mit einander verflochten, ausgelöst durch die Rivalität zwischen den Schwestern, deren Begehren sich auf einen Mann ohne jede Besonderheit – inaktiv, scheu, ausdruckslos – richtet. Erkennbar entspringt die Energie der Verführung nicht den Eigenschaften des zu erobernden Objekts, sondern der Faszination einer dritten Person, die als Medium zu dem dient, dessen Platz man einnehmen will.

Diese beiden Beispiele sind ein weiteres Indiz für die Verbindung zwischen

⁷ S. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961.

den immer wiederkehrenden rodriguanischen Motiven und der neuen Ausrichtung des brasilianischen Kinos in seiner Antwort auf die soziale und politische Situation. In den 1970er Jahren ist es das Motiv des Verfalls der Vaterfigur gewesen, in den 1990er Jahren ist es das Gefühl des Gekränktseins, das in einer relevanten Zahl von Filmen verschiedener Stilrichtungen präsent ist. Die Wiederkehr dieser gleichzeitig schwachen und rachsüchtigen, beleidigten und machtlosen Figur wandelt sich zu einer Art nationaler Diagnose in einer Zeit des brasilianischen Eintritts in die Globalisierung. Im jüngsten Kino gibt es einen verbitterten Aufmarsch erfolgloser Anspruchsteller, die auf ihrem abschüssigen Weg aber viel Schaden anrichten. Im aktuellen Dialog treffen sich das Kino und Nelson Rodrigues, um den Beitrag der Gekränkten zum Festival der Gewalt zu thematisieren – einen Beitrag, der wie das wirtschaftliche Elend den schlechten Zustand als beharrliche Gegebenheit unserer heutigen Umstände immer aufs Neue vor Augen führt.

Jean-Claude Bernardet

Das Interview¹

Bis in die Fünfziger Jahre hinein hatten Dokumentarfilmregisseure nur im Studio produzierbare Töne: die Stimme eines Sprechers und die Musik aus dem Archiv.

Als Ausrüstungen auf den Markt kamen, mit denen man den Ton synchron mit dem Bild aufnehmen kann, änderte sich die Filmsprache des Dokumentarfilms. Der Studiosprecher wurde zu einem Hilfsmittel unter anderen, das man benutzen konnte oder auch nicht. Eine andere Tonwelt entstand mit der Möglichkeit, Originalgeräusche und Originalgespräche direkt aufzunehmen (O-Ton). Neue Bezeichnungen tauchten auf – „Direct Cinema“, „Cinéma Vérité“ – um Formen des Dokumentarfilms zu bezeichnen, in denen die Tonspur aufhörte, ein Anhängsel der Bildspur zu sein, in denen beide gleichberechtigt waren.

Wir können sagen, daß zwei große Kategorien von Tonaufnahmen den O-Ton ausmachen: solche, die der Dokumentarfilmregisseur im Ambiente des Drehortes aufnimmt, und solche, die er selbst inszeniert. Die erste Art entsteht bei der spontanen oder geplanten Aufnahme bestimmter Ereignisse in Bild und Ton, so etwa Straßengespräche. Die Dokumentardramaturgie von Frederick Wiseman in Filmen wie etwa *Titicut Follies* oder *High school* (1963 bzw. 1968) beruht ganz auf solchen Originalaufnahmen von Szenen in Polizeistationen, Krankenhäusern, Schulen, Gefängnissen etc., wo der verbale Kontakt zwischen den Personen fundamental ist.

Die zweite Kategorie wird hauptsächlich von Interviews gebildet, Berichten und ferner, aber selten, durch Dialoge, Debatten zwischen verschiedenen Personen. Bezüglich ihrer Dialoge ist die Dinnerszene in *Chronique d'un Été* (1960) berühmt geworden, in der Jean Rouch und Edgar Morin mit verschiedenen, einander bis dahin unbekanntem Leuten zusammentrafen und die Kontakte, die sich zwischen diesen bilden, in Bild und Ton aufnahmen.

Das *Direct Cinema* hat nicht nur dem Dokumentarfilm Tonperspektiven eröffnet und folglich eine bis dahin unbekannte Dramaturgie ermöglicht, sondern

¹ Aus: J.-C. Bernardet: *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo 2003, S. 281-296 mit S. 301.

darüber hinaus mitunter eine politische Wirkung entfaltet.

In Brasilien hat das *Direct Cinema* eine Sprachwelt an die Oberfläche gebracht, wie sie bis dahin auf der Leinwand unbekannt gewesen war. Die wohlartikulierte Redeweise von Sprechern anhand schriftlich verfaßter Dialoge fiktiver Gestalten stand im Gegensatz zum vielfältigen, abseits des Herrschaftsgebiets der Sprachnorm gesprochenen Portugiesisch. Es genügt, *Viramundo* (1968; von Geraldo Sarno) oder *A opinião pública* (1967; von Arnaldo Jabor) zu sehen, um den Reichtum und die Verschiedenheit im Tonfall, in der Aussprache, in der Syntax, im Vokabular zu erkennen, welchen dieser Filmstil offenbart, Sprachformen, die der Herkunft der Leute, ihrem Alter, der Situation, in der sie sich befinden, entsprechen.

Es gibt Filme, in denen die Spannung in der Tonästhetik spürbar wird, zwischen den in den 1950er Jahren aktuellen Verfahrensweisen und den neuen, die seit dem Ende dieses Jahrzehnts entstanden sind. *Aruanda* (1960, von Linduarte Noronha) beispielsweise kehrt zum klassischen Sprecher zurück, der einen geschriebenen Text mit klarer Silbenartikulation und der nötigen Emphase vorliest, wie es zu jener Zeit üblich gewesen ist. Seine Stimme wird das gleiche Niveau und die gleiche Indifferenz zeigen, ob er nun über die Bauern des brasilianischen Nordosten spricht oder über der Fortpflanzung der Wale. Es gibt eine Spannung zwischen dieser konventionellen Redeweise einerseits und andererseits dem damals im brasilianischen Film neuen Thema und der mittelmäßigen Qualität der Bilder. Und es gibt ferner eine Spannung innerhalb der Tonspur, auf der wir – neben dem traditionellen Sprecher – die vor Ort vom Aufnahmeteam eigens für den Film aufgezeichnete Hintergrundmusik hören – Ergebnis eines Experiments, das im Kino Töne präsentierte, welche bis dahin tabu gewesen waren. Der Film selbst richtet die Aufmerksamkeit auf das Experiment mit der Musik. Diese Lieder sollen eine besondere musikalische Atmosphäre schaffen – so etwas wie eine Stimmungsmusik. Sie haben jedoch eine ganz andere Authentizität als auf Schallplatten aufgezeichnete Musik, die dazu benutzt wird, um die Pausen im Ton zu füllen. Unter dem Gesichtspunkt des Klangs ist *Aruanda* ein Film des Übergangs von einem Stil zu einem anderen – und das ist ein Aspekt seiner Schönheit –, in dem in spannungsvoller Form ein noch herrschendes Tonsystem und ein anderes, das jenem widerstreitet und Raum zu greifen beginnt, nebeneinander bestehen. Um diesen Moment des Übergangs klarer zu fassen, kann man *Aruanda* mit *Maioria absoluta* (1963/4, von Leo Hirszman) vergleichen, und zwar nicht nur, weil der letztgenannte Film Interviews benutzt, welche zusammen mit den Bildern aufgenommen worden sind. Ein weiterer Grund ist der Sprecher. Ferreira Gullar hatte schon nicht mehr den sprachlichen Abstand der Sprecher der 1950er Jahre, und

die Wärme seiner Stimme vermittelt uns seinen Bezug zu dem, worüber er spricht.²

Ein anderer Film, der einen Stilwandel markiert, ist *Garrincha, alegria do povo* (1963, von Joaquim Pedro de Andrade). Der Film enthält zwei O-Ton-Statements (es handelt sich nicht um Interviews im eigentlichen Sinne): das eine von Garrincha³, das andere von einem Direktor des *Botafogo*. Verschiedene Sequenzen sind mit nicht synchronem Originalton unterlegt: Garrincha zuhause, einen Twist mit seinen Töchtern tanzend; Szenen in Umkleidekabinen, in einer Stoffabrik. Der Ton wurde zwar vor Ort aufgenommen, aber nicht synchron mit dem Bild. Das Rauschen des Wassers in der Dusche und im Schwimmbecken ist zu hören (was man damals als „Toneffekte“ bezeichnete⁴). Die Feststellung, daß dieser Film einen Stilwandel markiert, ergibt sich aus folgenden Elementen seiner Machart: Die oben genannten Statements werden durch die darauffolgende Sequenz erläutert.



Garrincha, alegria do povo

Nach einem Fußballspiel trifft sich Garrincha mit Freunden in einem Lokal, in dieser Szene gibt es Naheinstellungen, in denen wir ganz deutlich sehen, daß Garrincha und seine Kameraden sich im Gespräch befinden. Indessen, im Soundtrack dieser Sequenz geht der Kommentar weiter und ist mit einer Hintergrundmusik unterlegt; kein O-Ton von dem Gespräch, kein Hintergrundgeräusch. Zu jener Zeit hat man solche Einstellungen mit offensichtlichen Lippenbewegungen ohne synchronen Ton noch akzeptiert. Erst Monate danach, nach *Maioria absoluta*, wurde dies als Mangel empfunden. Diese in

² Ferreira Gullar (geb. 1930) ist einer der bedeutendsten Vertreter der heutigen brasilianischen Literatur und vor allem durch seine Lyrik hervorgetreten. Zahlreiche nationale und internationale Literaturpreise, 2002 für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen. [Anm.d.Übers.]

³ Manuel dos Santos (1933-1983) mit dem Kunstnamen Garrincha war ein berühmter brasilianischer Fußballspieler der 1860/70er Jahre. Er gehört zur Fußballvereins *Botafogo*, 1894 im gleichnamigen Stadtteil von Rio de Janeiro gegründet. Der Verein errang zahlreiche nationale und internationale Meisterschaften. [Anm. d. Übers.]

⁴ Heute würde man von „Atmo“ sprechen. Aber Atmos werden oft gar nicht am Ort aufgenommen, sondern stammen aus dem Archiv. Musik, etwa bei einem Tanz, muß jedoch dann nachträglich synchron geschnitten werden. [Anm. d. Red.]

einer Übergangszeit ambivalente Einstellung gegenüber dem Synchronon, und gegen eine als fragwürdig empfundene Erzählstruktur hat vielleicht bewirkt, daß dieser Film keine größere Bedeutung auf einer durch die Filme *Aruanda – Maioria absoluta – Viramundo – A opinião pública* gekennzeichneten Entwicklungsreihe von de Andrade erlangt hat. Trotzdem enthält *Garrincha, alegria do povo* unter dem Gesichtspunkt Synchronon einige amüsante Einstellungsfolgen: Der Sprecher kündigt an, im Haus von Garrincha gebe es ein „höchst seltsames Vögelchen, das, wenn man es zum Singen aufforderte, mit menschlicher Stimme spreche“. In der Folge sehen wir eine Naheinstellung des Vogels, hören seine „Rede“, und die ist – synchron. Man fragt sich: Ist die Aufzeichnung des Tons synchron mit der Aufnahme des Bildes vorgenommen, oder ist beides getrennt erledigt worden, und die Erfahrung des Cutters Nello Melli hat die Synchronisation bewirkt? Die Einstellungen mit dem Vogel kommen uns doch vor wie *Direct Cinema*, oder etwa nicht?

Der Synchronon eröffnete dem Film eine außerordentlich reiche Vielfalt der Gestaltung von Interviews und Reden. Auf der einen Seite haben wir Statements, Interviews oder andere sprachliche Äußerungen, bei denen der Inhalt eine vorrangige Bedeutung hat. Auf der anderen Seite gibt es sprachliche Äußerungen, deren Inhalt zweitrangig ist, während der Akt des Redens selbst wichtiger ist. Keine dieser Seiten kommt in der Regel allein zum Tragen: Es handelt sich um Tendenzen, von denen die eine oder die andere in diesem oder in jenem Interview überwiegen kann. In *Viramundo* zum Beispiel ist der Inhalt der Redeweise fundamental; während es in *A opinião pública* häufig der Redektakt ist, welcher Interesse erregt. Im Übergang zu den 1960er Jahren hat uns (oder zumindest einige von uns) diese Entdeckung der Aussageweise, die den Inhalt in den Hintergrund geraten ließ, fasziniert. Eine Replique wie jene von Nadine in *La punition* (1962, von Jean Rouch) „Na gut, ich sag’ Dir jetzt! Hm ..., und jetzt ..., hm ..., ich möchte wissen, ob ..., hm ... – bringt das Geld etwas den Personen, die es haben?“⁵ hat uns gefallen. Was hat uns an ihr gefallen?

Wahrscheinlich zwei Dinge. Auf der einen Seite haben uns dieser das Reden, das Kommunizieren charakterisierende Aspekt, dieses Gestammel, diese zögernden Worte, abbrechenden Sätze, diese Ellipse, diese verbalen Zuckungen, diese Auslassungen kurz vor dem Stottern, diese zerrissene Redeweise den Eindruck einer Intimität mit der Sprechenden gegeben, wie sie sich entwarfnet

⁵ Zitiert nach Jean-Claude Bernadet, *As rebarbas do mundo*, in: *Revista Civilização Brasileira* Nr. 4, Rio de Janeiro, 1965.

zeigt, jenseits der Mechanismen und der Abwehrhaltung des sozialen Verhaltens. Der andere Aspekt war der Charakter von Rohmaterial solcher Einstellungen – als sei ein Stück Realität ohne Bearbeitung von der Welt in den Film übertragen worden. Edgar Morin: „Ich könnte in Ekstase geraten angesichts solchen Rohmaterials!“ Der Begriff Rohmaterial ist fragwürdig; vielleicht wäre es angebrachter davon zu sprechen, das sich kaum bearbeitete Alltäglichkeit in eine konservierte Szene verwandelt hat. Es hat uns überrascht und verwirrt, daß ein Redefragment, eine alltägliche Reaktion, ein Verhalten, das wir normalerweise verachten oder nicht beachten würden, plötzlich zu einem Schauspiel wird.

Nach diesem schöpferischen Moment eines völlig neuen Tonfilmstils verallgemeinerte und wandelte sich das Interview zu einem alltäglichen Verfahren des Dokumentar- und Dokumentarfernsehfilms. Das Verfahren verlor seine anfänglichen Rechtfertigungen, welche immer dies gewesen sein mögen – die Entdeckung des Worts, die Absicht, eine Stimme dem Stimmlosen zu geben, die Objektivität des Dokumentarischen usw. –, und das Interview wurde zur Manie.

Ein Freund sagte mir jüngst, er wolle einen Dokumentarfilm drehen, *aber einen echten Dokumentarfilm, nicht einen Film, bei dem Du die Kamera einschaltest und eine zu interviewende Person davor stellst*. Das ist eine plumpe, aber genaue und treffsichere Weise, unter den derzeitigen Umständen nahezu alle brasilianischen Dokumentarfilme zu charakterisieren. Man denkt nicht mehr an Dokumentarfilme ohne Interview, und dem zu Interviewenden eine Frage stellen gleicht in den meisten Fällen dem Einschalten des Autopiloten im Flugzeug: Ist die Frage gestellt, fängt der zu Interviewende an zu reden, und alles ist gut; ist er am Ende, kommt eine neue Frage. In den letzten Jahren hat sich die Produktion von Dokumentarfilmen für das Kino in Brasilien spürbar vermehrt, was aber m. E. keine Bereicherung an Dramaturgie und Erzählstrategien bedeutet.

War das Interview in den Anfängen des „Direct Cinema“ der Versuch, dem anderen zu begegnen, so sagt es heute, nach der schöpferischen Phase, in der eine nun zur Routine gewordene Filmsprache entstanden ist, eher etwas aus über den Cineasten als über den Interviewpartner. Es gibt ein standardisiertes Dispositiv für das Interview: Der Interviewte bleibt im Blickfeld der Kamera, im allgemeinen ihr gegenüber (von hinten nur, wenn ein Zeuge nicht identifiziert werden will). Sein Blick geht dicht am Objektiv vorbei, rechts oder links, in Richtung auf den Interviewer, der gewöhnlich der Regisseur ist und die Frage stellt, auf die der Interviewte in halbnaher Einstellung antwortet. Ob es sich um einen Obdachlosen oder um einen über Obdachlose sprechenden Wissen-

schaftler handelt, um einen Blinden oder einen Sehenden, die Disposition bleibt dieselbe. Diese Disposition hat ein imaginäres Zentrum, und das ist der Platz neben der Kamera, wo sich der Regisseur aufhält (oder hinter der Kamera, wenn er selbst dreht). Die Wiederholung dieser Disposition bis zum Überdruß zum Nachteil anderer dramatischer oder erzählenden Formen, schuf Platz für einen Narzißmus, in dem der Cineast das Zentrum bildet, denn der Blick des Interviewten geht zu diesem Zentrum. Die Kamera filmt einen Blick, der auf die Grenze ihres Blickfeldes gerichtet ist, weil sich hier der Punkt befindet, auf den das Interesse des Interviewten gerichtet ist, das heißt, die Person, an welche er sich wendet. Es ist nicht nur der Blick, der auf diesen Punkt gerichtet ist, sondern auch die Worte sind es. Das heißt, im gleichen Maß wie der Blick sind die Worte auf den Cineasten ausgerichtet.

Die Vorherrschaft des Interviews als Vorgehensweise hat eine weitere Konsequenz: Sie impliziert eine Vorherrschaft des Verbalen. Der Dokumentarfilmer erhält nur die Informationen, deren Aussprechen seine Frage zu motivieren vermag, verbalisierbare Informationen, solche also, die der Interviewte erfahren hat und seinerseits verbalisieren kann. Die fast völlige Herrschaft über das Interview verengt das Blickfeld des Dokumentarfilmers beträchtlich: die Haltung, der Gang, die Gestik, die Kleidung, der Gegenstand des Gesprächs, die Umgebung, der nichtverbale Ton usw. spielen keine Rolle. Die gegenwärtigen brasilianischen Dokumentarfilme weisen nur wenig Fähigkeit zur Beobachtung auf. Die Informationen, die wir vermittelt erhalten, sind ausschließlich verbal, an den Interviewer gerichtet in Erwiderung seiner Fragen und auf seine Kommunikationsanreize reagierend – also keine, die etwa aus einem anderen Blickwinkel kommen könnten, und auch nicht solche, die der Interviewte nicht preisgibt, weil der Dokumentarist sie ihm nicht abverlangt hat. Um diese Lücke zu schließen, benützt man oft eine zweite Kamera, die Zwischenschnitte filmt – solange der Regisseur und die erste Kamera sich dem Interviewten und dem Interview widmen –, beispielsweise Details des Drehortes aufnimmt, Handbewegungen usw. Aber dieses Material wird im allgemeinen nicht zur Vertiefung des Inhalts aufgenommen, sondern soll Filmmaterial für die Montage des Interviews liefern, etwa zur Überbrückung von Auslassungen.

Eine andere Konsequenz dieser Entwicklung ist, daß die Person, welche das Interview behandelt, in die Zweitrangigkeit zurückfällt. Die beschriebene Vorgehensweise verteilt bereits die Akzente ungleichmäßig zwischen dem Interviewpartner und dem Dokumentarfilmer, darüber hinaus verschwinden quasi die Interaktionen zwischen den gefilmten Personen, und hierin beruht zu einem großen Teil die Dramaturgie von Regisseuren wie Wisemann oder Rouch. Man interviewt und filmt eine Ehefrau, man interviewt und filmt einen Ehemann,

aber man bezieht nicht die verbale oder außerverbale Beziehung mit ein, die zwischen den beiden besteht.

Fügen wir hinzu, daß die Nutzung von Interviews im großen und ganzen die Produktion vereinfacht und deren Kosten vermindert.

Gegenwärtig erscheinen mir diejenigen Dokumentationen am interessantesten, in denen auf die eine oder andere Weise das Interview selbst zur Diskussion gestellt wird, so etwa in *Vida de cachorro* (2001, von Thiago Willas Boas). Der Film befaßt sich mit einem Mann und seiner Familie, die in einem Randgebiet von São Paulo Hundehütten bauen. Es handelt sich um einen traditionell geschnittenen Dokumentarfilm, mit Sorgfalt und viel Einfühlungsvermögen realisiert. Neben den üblichen Interviews zeigen verschiedene Einstellungen die Aktivitäten der Familie (beispielsweise spült die Frau das Geschirr) und insbesondere jene, welche für die Fertigung der Hütten notwendig sind (ein Mann schneidet Holz usw.), weiterhin wird ein Verkaufsgespräch dokumentiert. Wir wüßten gern ein wenig mehr von den Gegebenheiten: Wo kauft der Mann sein „Holz bester Qualität“, wie organisiert man das, was ein familiäres Kleinunternehmen zu sein scheint.

Eine Einstellung scheint nicht ins Drehkonzept zu passen, das für die Darstellung des Filmthemas entworfen wurde: Die Ehefrau des Chefs des kleinen Familienunternehmens belauscht verborgen, was sich im Lastwagen eines Käufers ereignet. Die Einstellung bezieht sich auf den Kontext, zu dem das gehört, was auf der linken Seite des Bildes, im Lastwagen, passiert. Jedoch um dieses Geschehen zeigen, wäre die lauschende Frau nicht nötig, und noch viel weniger scheint es Sinn zu machen, daß sie sich versteckt. Die Einstellung suggeriert, daß jenseits des Gezeigten – eine Nebenstraße, eine obdachlose Familie, Bau von Hundehütten – noch etwas anderes passiert, sich eine andere Ebene der Wirklichkeit eröffnet. Hat die Frau Angst? Gibt es eine Machtstruktur in der Familie, im Kleinunternehmen, die es der Frau verbietet, mit den Käufern in Kontakt zu treten, am Verkaufsgeschehen teilzunehmen? Ich weiß es nicht! Diese Einstellung wirkt wie ein Bruch innerhalb der Darstellung. Sie vermittelt den Eindruck, daß die beschriebene Lage mehr Aspekte enthält als die anderen Einstellungen im Film zeigen, als hätte deren deskriptiv-narrativer Mechanismus die Situation verfremdet; sie suggeriert, daß eine andere, weniger einleuchtende Deutung möglich und vielleicht plausibler wäre. In dieser Einstellung wird schlagartig sichtbar, wie ein anderer Dokumentarfilm hätte aussehen können.

Vida de cachorro enthält eine weitere Sequenz, die den Film in Frage stellt.

Es handelt sich um das Interview mit einem Mann, der sich als Unternehmer bezeichnet und Häuschen baut, bei dem nicht richtig verständlich wird, welche Beziehung er zum eigentlich Interviewten und Chef des Kleinunternehmens hat. Das Interview mit Joelson – sein Name erscheint auf der Leinwand in dem Augenblick, in dem er sagt, was „seine Taufname“ sei (die Namen der anderen interviewten Personen werden gleichfalls im geeigneten Moment eingeblendet) besteht aus mehreren Einstellungen. In einer von ihnen wird ihm auf dem Off eine Frage gestellt: „Wohin würdest Du gehen, wenn Du von hier weggehen würdest?“ Joelson reagiert extrem: Er schaut zum Himmel, wendet für einige Zeit den Kopf hin und her; dann senkt er den Kopf und wendet den Blick über die Bildgrenze hinaus dahin, wo der Interviewer steht, und fragt zweimal. „Beantwortet?“ Etwas Unerwartetes ist geschehen: Der Interviewte hat nicht verbal, sondern mit Gesten geantwortet (in Worten ausgedrückt war die Antwort: „in den Himmel“). Die Geste scheint mir durch die Frage verstärkt. Tatsächlich fragt Joelson nicht „Habe ich geantwortet?“, sondern „Ist das eine Antwort?“ Ich verstehe, daß das vom Verbum implizierte Subjekt „meine Geste“ oder „was ich gemacht habe“ ist. Der Film läßt diese Interpretation schon zu, könnte aber eine andere im Auge haben. Ich habe die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß Joelson schlicht ein grammatikalischer Fehler unterlaufen ist, aber das überzeugt mich nicht. Vielleicht könnte „beantwortet?“ eine Verschmelzung sein von „Habe ich geantwortet?“ – „Haben Sie verstanden?“, was mir wahrscheinlicher vorkommt. Auf jeden Fall verändert Joelson, indem er zur Gebärde greift, den tongebundenen verbale Charakter des Interviews und zieht den Interviewer von außerhalb, wo er sich ganz konventionell befindet, ins Interview hinein.

Joelson hört da nicht auf. Nach dem „Beantwortet?“ kommt ein Schnitt. In der folgenden Einstellung kündigt er an: „Jetzt werde ich Ihnen eine Frage stellen!“ Der traditionelle Charakter des Interviews, der bereits in Frage gestellt worden ist, beginnt sich aufzulösen. Der Interviewte tauscht nicht nur die Rolle, sondern er kündigt an, daß er diesen Schritt tun werde, und er tut ihn, ohne um Erlaubnis zu fragen, und er wird so vom bestätigenden, passiven Partner, als der interviewte Personen zu erscheinen pflegen, zum befragenden – ein Vorrecht der Interviewer. Der entthronte Ex-Interviewer fügt sich, denn wir hören aus dem Off „Los!“ Der Interviewer kündigt gewöhnlich nicht an, daß er im Begriff ist, eine Frage zu stellen (oder besser: er tut dies durchaus, aber als Teil der Vorbereitungen der Filmarbeit, der, wenn er aufgenommen wurde, weggeschnitten wird). und noch weniger erwartet er, daß man ihm dazu explizit eine Erlaubnis gibt. Der entthronte Interviewer geht auf das Spiel des Ex-Interviewten ein und gibt ihm eine solche Erlaubnis; Indem er ihm etwas gestattet,

worum er nicht gebeten worden war (Joelson fragt nicht: „Kann ich eine Frage stellen?“), versucht er, seine Position zu retten. Und nun geht es los mit der ersten einer Serie von Fragen: „Was für eine Scheiße bist Du?“. Und der Interviewer sagt seinen Namen, „Thiago“, so wie er es getan hat, seit er vierzehn, sechzehn usf. Jahre alt war. Nach der ersten Frage hören wir zunächst noch aus dem Off ein „eh?“, was eher die Überraschung des unfreiwillig Interviewten ausdrückt als die schlichte Tatsache, daß er die Frage nicht gut verstanden hat – aber es nötigt Joelson, die Frage zu wiederholen. Die Überraschung, vielleicht gar Fassungslosigkeit des Regisseurs erscheint verständlich. Dann bricht Joelson, nachdem er die Rolle des Interviewers übernommen hat, mit einem anderen Prinzip des Interviews: Die verbale Beziehung des Interviewers mit dem interviewten Armen, Obdachlosen, Favela-Bewohner usf. ist immer „korrekt“, um nicht zu sagen „zeremoniell“. Man kann sich keinen Dokumentaristen vorstellen, der fragt: „Was für ein Scheißdreck von einem Favela-Bewohner sind Sie?“. Joelson bricht dieses Tabu mit voller Leidenschaft.

Die Einstellung im Sprachton gebrochen und die Rollen vertauscht zu haben, genügt Joelson nun nicht mehr. In der letzten Einstellung streckt er den Arm in Richtung Regisseur aus. Wir sehen am Spiel der Armmuskeln, daß Thiago ihm außerhalb des Blickfelds die Hand entgegenstreckt. Joelson läßt sie nicht los, sondern versucht, ihn ins Blickfeld der Kamera zu ziehen; Thiago widerstrebt, gibt dann zögernd nach und tritt ins Blickfeld, lehnt sich an den Körper des Interviewten und die beiden umarmen einander gefühlvoll. Diese Emotionalität ist wichtig, denn sie begründet eine Beziehung von Individuum zu Individuum. Mit dieser Handlung zerstört Joelson die Rangordnung des Interviews, indem er die Inszenierung sabotiert und Thiago ins Blickfeld zieht.

Diese Sequenz ist wie ein Duell, ein Duell, das Joelson herausgefordert und souverän geführt, aber nicht gewonnen hat. Er kann nur bei der Aufnahme agieren, hat aber keinen Einfluß auf die Montage. Obwohl letztere Joelsons Rolle entsprechend herausgestrichen hat, bleibt ein bezeichnendes kleines Detail. Wie ich schon hervorgehoben habe, erscheint auf der Leinwand der Name der Interviewten. Er wird in dem Augenblick eingblendet, in dem Joelson seinen Namen nennt. Der von Thiago erscheint nicht – weder als er seinen Namen nennt, noch als er ins Blickfeld kommt. Indem er selbst außerhalb des Systems der üblichen Einblendung von Namenstafeln bleibt (was man auch als Bescheidenheit interpretieren könnte), bewahrt der Regisseur die Beziehung Subjekt-Objekt. Die Menschen, über die der Film handelt, werden erwähnt, indem ihr Name im Untertitel erscheint; sie sind die Objekte der dokumentarfilmischen Untersuchung – der Regisseur, obgleich seine Rolle im Laufe der Filmaufnahme ins Wanken geraten ist, bewahrt seine Stellung als Subjekt, indem er sich

nicht in die Reihe der Genannten einfügen läßt. So wie Joelson mündlich den Regisseur ins Spiel bringt – hätte er, wäre er an der Montage beteiligt gewesen, nicht auch durchgesetzt, daß Thiagos Name gleichfalls auf der Leinwand erschienen wäre?

Die Regisseure des Films waren sich über die Bedeutung dieser Sequenz im klaren – eine der spannendsten des jüngsten brasilianischen Dokumentarfilms unter dem Blickwinkel, den ich in diesem Text hier behandle. Die ihr vorausgehende Einstellung endet mit einer langen Abblende. Es ist das erste Mal, daß dieses filmische Mittel der Betonung in diesem Film vorkommt; Es wird im allgemeinen konventionell dazu verwendet, einen zwischenzeitlich verstrichenen Zeitraum zu kennzeichnen. Aber hier scheint das Abblenden eine andere Funktion zu haben, und zwar die, die Sequenz mit Joelson hervorzuheben, sie vom Vorangehenden zu trennen, als ob sie einen vom Rest des Filmes sich abhebende Stellung hätte – was tatsächlich der Fall ist.

In *À margem da imagem* (2002) arbeitet Evaldo Mocarzel grundsätzlich mit einer traditionellen Methode, um Obdachlose zu interviewen. Bei der Thematisierung der Lebensbedingungen der Stadtstreicher bedient er sich vorrangig der Bilder jener Randgruppe und auch der Aussagekraft der Interviews.

Mocarzel hat eine Nonne interviewt, die Obdachlosen hilft. Die Erzählung dieser Frau bietet viele relevante Informationen. Ich zitiere einen Auszug:

In der Großstadt gibt es die Anonymität. Die Anonymität ist für Leute, die auf der Straße leben, eine großartige Verbündete, (...) Du kannst Dich verwandeln: Heute kannst Du ankommen, morgen schon beraubt sein; Du erzählst jeden Tag jemandem eine neue Geschichte, weil keiner Dich kennt – das kann in einer kleinen Stadt nicht passieren: Also die Großstadt gibt diese Freiheit durch die Anonymität. Also ich bin heute Ivete, morgen bin Dalva, übermorgen bin ich Maria, niemand macht sich daraus etwas; heute bin ich verheiratet gewesen, morgen bin ich verlassen, übermorgen habe ich ein Kind und bald habe ich nichts mehr; also ich kann also ich kann, wenn mich wer nach meiner Meinung fragt, irgendwas erfinden, und was Meine Meinung ist, hängt davon ab, daß ich Geld kriege, wenn ich eine Geschichte erzähle, die den anderen anrührt.“

Nach meinem Verständnis relativiert diese Erklärung alle Interviews dieses Films. Die Nonne bezieht sich nicht auf das filmische Interview, sondern weckt Verdacht gegenüber der Wahrheit der Erzählung. Die Strategie der Erzählung – das „meine Meinung Sagen“ – zielt nicht darauf, eine Wahrheit zu übermitteln. Der im Film Interviewte kann einen Diskurs vollendet von sich geben, der keine Wahrheit in sich birgt, sondern das Ziel hat, eine Geschichte zu erzählen, die wenn nicht den Vorübergehenden, so doch den Cineasten oder den Zuschauer rührt. Das ist eine Stärke dieses Films: daß er konventionelle Interviews bietet, jedoch zugleich Informationen liefert, die sie in Frage stellen. *À*

margem da imagem scheint eine Krise zu markieren: Der Film praktiziert das Interviewmodell, aber das Modell selbst gibt Signale, die es relativieren.

Ein anderes Symptom läßt die Existenz von Sprüngen im Modell dadurch erahnen, daß Mocarzel die Interviewten auf einer Art Meta-Ebene über das Interview selbst befragt. Einer der Interviewpartner meint, daß das Interview nichts für ihn ändere und daß der Regisseur mit den Bildern machen könne, was er wolle. Ein anderer ist dem Modell zugeneigt, aber sicherlich ist das nicht nur eine kinematographische Frage. Er erwartet, daß der Film ein Instrument ist, das soziale Konsequenzen auslösen kann:

Die Kamera „tut etwas Gutes für mich; ich werde gefilmt; ich werde interviewt; ich kann meine Meinung als jemand von der Straße äußern, nicht wahr? Das da wird mitreißen, das da wird irgend jemandem in die Hände fallen, der sehen wird, der aufmerken wird, der die Möglichkeit zu denken hat, zu reflektieren, mit anderen Leuten zu sprechen über Hilfe, der helfen kann – was weiß ich, jetzt, wo ich unmittelbar vor der Kamera stehe. Das ist für mich eine supertolle Sache ... umgekehrt gibt es Leute, die sich verbergen [...], nein, was soll das? Wir werden auftreten, wir werden die Wirklichkeit zeigen, nicht in Zahlen oder Buchstaben, wir werden zeigen, was geschieht, wir werden nichts weglassen, unter den Teppich kehren.

Wieder andere sind nicht so optimistisch: „Es gibt viele Dinge, die manchmal vergebens sein können, deshalb können Sie diesen Film da ruhig zeigen, aber in der Gesellschaft gibt es viele Barrieren, ich meine zwischen den Armen und den Reichen, also bleibt es sehr schwierig“.

Die Schlußsequenz ist einer Vorführung des fertigen Films für die Obdachlosen, die an den Aufnahmearbeiten teilgenommen hatten, gewidmet, und anschließend fordert der Regisseur sie auf, das Gesehene zu kommentieren. Mocarzel hat verblüffende Aussagen gesammelt. Ich will eine davon *in extenso* zitieren, welche die Montage in zwei Teile gegliedert hat. Im ersten erklärt ein Mann: „Die einzige Sache, von der ich finde, daß sie im Film geändert werden müßte, ist ein musikalischer Hintergrund, den er nicht hat; ich habe überhaupt keine Hintergrundmusik gehört. Er hat ohne Glanz geendet, ohne einen Schluß, meine ich, kann man einen Film nicht so überzeugend machen, so ist er blaß, düster“. Der zweite Teil des Kommentars ist wirklich beeindruckend:

Es wurde nicht gezeigt, daß, wenn man bittet, an eine Haustür klopft, wenn man sich mit jemandem unterhält, da kennt der mich natürlich; aber solche Leute sind immer so: Morgen wird er mich nicht mehr sehen, er wird mich nicht mehr kennen. Wenn ich die Klingel eines Hauses drücke, dann werden sie zum Portier sagen, ich achte nicht (auf ihn), ich kenne (ihn) nicht. Also das ist es, das muß man im Film zeigen, man muß den Betreffenden zeigen, wie er die Klingel drückt, um einen Teller Essen bittet, oder um dies bittet, um das bittet, so, damit es ein wahr(heitsgetreu)er Film ist. Das hat der Chef vergessen

Das ist eine Kritik am Film, die besagt, daß die Interviewform nicht genügt, daß der Film andere Dinge zeigen muß, noch eine andere Ebene der Beobachtung und der Information braucht. Im Augenblick der obigen Aussage macht der Regisseur einen kurzen Einwurf aus dem Off, den ich weiter unten kommentieren möchte. Die Aussage des Mannes schließt auf noch überraschendere Weise: „Verstehen Sie, deshalb bin ich mir sicher, wenn ich zu Ihrem Haus komme und auf ihre Klingel drücke, daß Sie mich nicht empfangen werden – nur heute werden Sie mich empfangen, morgen nicht mehr.“ Das Überraschende ist, daß der Regisseur, der „es vergessen hat“, nun mit jenen Personen identifiziert wird, die „zum Portier sagen, ich achte nicht (auf ihn), ich kenne (ihn) nicht“. Die Montage unterstreicht diese Aussage, indem sie sie am Ende stehen läßt: nach den Worten „morgen werden Sie mich nicht mehr empfangen“ gibt es einen Schnitt, und dann kommt der Abspann. Es ist stark!

Jene Reaktion aus dem Off von Mocarzel nach den Worten „Das hat der Chef vergessen“ lautete: „Ist gut, laß gut sein, danke!“. Diese Reaktion gilt nicht dem Ausmaß der verheerenden Kritik des Sprechers, die nicht nur dem Film selbst gilt, sondern gerade dem filmischen Stil, insofern der Direktor „solchen Leuten“ zugerechnet wird. Diese vehemente Aussage und die Reaktion des Regisseurs scheinen mir die Krise dieser Art von Dokumentarfilm aufzudecken: Man macht den Film, aber der enthält eine Kritik, die den Schluß nahelegt, er sei kein „wahr(heitsgetreu)er Film“; die Montage hebt diese Kritik hervor (durch die Position am Ende), und der Regisseur hat den löblichen Anstand, seine flapsige Reaktion im Soundtrack zu belassen, die bei mir den Eindruck von Hilflosigkeit macht (oder, angesichts der Teilnahmslosigkeit seiner Stimme, von Desinteresse).

Mocarzels Reaktion gegenüber dem Aussagenden legt m. E. noch eine andere Deutung nahe. Warum hat der Regisseur sich nicht mit dem Interviewten auseinandergesetzt, warum hat er ihm nicht geantwortet, daß der Film, auf den er anspielt, von dem verschieden sei, der gerade gedreht würde, daß dieser zum Thema „Bilder“ gedreht werde, oder daß er also vielleicht recht hätte und daß das Projekt ein anderes hätte sein müssen usf.? Ganz einfach deshalb, weil man mit interviewten Armen nicht in einen Dialog tritt. Es gibt so etwas wie eine doppelte Konvention für diese Art von Interviews. Sie besteht auf der einen Seite im Aufbau einer fetischistischen Beziehung: Alles, was der Arme sagt, ist von Wert; wir werden dem nicht widersprechen, weil das eine Kollaboration mit den Mechanismen der Unterdrückung darstellen würde – der interviewte Arme ist so unantastbar. Auf der anderen Seite ist das Gedrehte nur Rohstoff für den Film. In einer Einstellung, die Vorbereitungen der Dreharbeiten für einen Interviewfilm zeigen, schreit der Regisseur mehr oder weniger: „Andrea,

ich werde sehen, ob ich einen pro Mal machen kann, [ein Interview pro Einstell-
lung], damit es keine Konfusion gibt (...) Ich mach' den als ersten.“ Diese Sze-
ne klingt für mich unangemessen. Ich frage mich, was für eine Art von Bezie-
hung zu den Interviewten liegt dem – wiederholten – Gebrauch des Verbuns
„machen“ zugrunde? Es ist schockierend – ein völliger Mangel an Respekt.

Der Interviewte ist in Wahrheit kein Gesprächspartner. In einem Ausschnitt
des Films, in dem Interviewte sich mit politischen Themen befassen, erklärt eine
Frau: „Pitta hat Mist gebaut, ist vorzeitig abgehauen“. Warum hat der Re-
gisseur oder irgend jemand anderes aus dem Filmteam ihr nicht geantwortet,
daß sie sich täusche, daß der Bürgermeister sich mit Schwierigkeiten auseinan-
derzusetzen hatte, aber bis zum Ende seines Mandats im Amt blieb? Wenn es
eine wirkliche Gesprächspartnerschaft, eine ehrliche persönliche Beziehung
gegeben hätte, hätte man der Frau nicht gesagt, daß sie fehlinformiert ist? Und
wäre das nicht interessanter für den Film? Wie hätte sie reagiert, wenn man ihr
gesagt hätte, daß sie sich in einem Irrtum befindet? Eine andere Frage: Warum
ist diese Sequenz überhaupt in den Film aufgenommen worden? Damit wir er-
fahren, daß Obdachlose schlecht informiert sind? Wenn der Fragende Vor-
schläge macht, dann mag der Interviewte das in der Regel. Auch dafür gibt *À
margem da imagem* ein Beispiel. Nach einem Schnitt hat Miguel eine medita-
tive Pause und sagt: „Das, das ist eine gute Frage, warum höre ich nicht mit
dem Trinken auf?“ – die Frage kann man im Film allerdings nicht hören.

Warum hat Mocarzel, der ein Dach über dem Kopf und genug zu Essen hat,
dem Miguel, der kein Dach über dem Kopf und nicht genug zu Essen hat und
deshalb unangreifbar ist, nicht geantwortet, seine Probleme des Essens und der
„Türklingel“ könne er sogar verstehen und Mitleid habe er auch, „aber das ist
doch gerade das Thema meines Films“? Solange man keinen Dialog dieser Art
zuläßt, zwischen Individuen, die einander achten, zwischen Cineast und inter-
viewtem Armen, solange kann sich das Kino des Interviews nicht erneuern.
Miguel berührt einen fundamentalen Aspekt des sozialen Ausgestoßenseins:
Als er sagt „Kenne nicht“, spielt er auf das Thema der Unsichtbarkeit an. Der
reale Dialog oder der Dialog als praktizierter Austausch zwischen Miguel und
Mocarzel könnte zu einem Film über die Unsichtbarkeit im sozialen Ausgesto-
ßensein und den Gebrauch oder Mißbrauch des Medienbilds von den Ausge-
stoßenen werden.

À margem da imagem (Am Rande der Bilder) macht mir den Eindruck, als
sei er der Film einer Krise und deshalb besonders anregend: der Krise des In-
terview-Dokumentarfilms.

Filmverzeichnis

In [] gesetzte deutsche Titel sind wörtliche Übersetzungen des Originaltitels, weil kein deutscher Verleihtitel bekannt ist.

- 1.99 – um documentário que vende palavras*, [1.99 – ein Dokumentarfilm, der Wörter verkauft], Marcelo Masagão, 2003
- 33, [33], Kiko Goifman, 2003
- A Carne*, [Das Fleisch], Felipe Ricci, 1925
- A Condição Brasileira*, [Die Lage Brasiliens], Thomas Farkas [19 Kurzfilme], 1969-1971
- A Dívida da Vida*, [Die Lebensschuld], Octavio Bezerra, 1992
- A falecida*, Die Tote, Leon Hirszman, 1965
- A Grande Cidade*, Die große Stadt, Carlos Diegues, 1965
- A grande Feira*, [Der große Markt], Roberto Pires, 1961
- A Guerra do Brasil*, [Ein Krieg in Brasilien], Silvio Back, 1986
- A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, [Der Augenblick des Augusto Matraga], Roberto Santos, 1965
- A idade da terra*, Das Alter der Erde, Glauber Rocha, 1980
- A ilha*, [Die Insel], Walter Khoury, 1962
- À margem da imagem*, [Am Rande des Bildes], Evaldo Mocarzel, 2002
- A opinião pública*, [Die öffentliche Meinung], Arnaldo Jabor, 1967
- A Pessoa É Para O Que Nasce*, [Der Menschen ist wofür er geboren wird], Roberto Berliner, 2003
- A Serpente*, [Die Schlange], Alberto Magno, 1982
- Aboios e Cantigas*, [Treibgut und Lieder], Humberto Mauro, 1948
- Agulha no Palheiro*, [Die Nadel im Strohhaufen], Alex Vianny, 1953
- Alberto Nepomuceno*, [Alberto Nepomuceno], Erziehungsfilm¹, 1992
- Álbum de família*, [Familienalbum], Brás Chediak, 1981
- Amazonas, o Maior Rio do Mundo*, [Amazonas, der größte Strom der Welt], Silvino Santos, 1918
- Amazônia, A Última Floresta*, [Amazônia, der letzte Urwald], Celso Lucas e Brasília Mascarenhas, 1996
- América*, [Amerika], João Salles, 1989
- Ao Redor do Brasil*, [Rund um Brasilien], Luiz Thomaz Reis, 1933
- Ar Atmosférico*, [Athmosphärische Luft], Erziehungsfilm, 1936
- Arraial do Cabo*, [Das Dorf Arraial do Cabo], P.aulo César Saraceni, 1960
- Aruanda*, [Aruanda], Linduarte Noronha, 1960
- Asfalto selvagem*, Sinnliche Lust, J.B. Tanko, 1965
- Assalto ao trem pagador*, Überfall auf den Postzug, Roberto Faria, 1962
- Aviso aos navegantes*, [Mitteilung an die Seefahrer], Watson Macedo, 1950
- Babilônia 2000*, [Babylon 2000], Eduardo Coutinho, 2001
- Bahia de Todos os Santos*, [Bucht aller Heiligen], Trigerinho Neto, 1961
- Baile Perfumado*, [Parfümierter Ball], Lírio Ferreira und Paulo Caldas, 1996

¹ Bei den als „Erziehungsfilm“ gekennzeichneten Produktionen handelt es sich um Dokumentarfilme, die das unter der Regierung von Getulho Vargas 1936 gegründete Nationalinstitut für Erziehungsfilme (*Instituto Nacional do Cinema Educativo INCE*) in Auftrag gegeben hatte

- Bandeirantes*, [Expeditionsmitglieder], Erziehungsfilm, 1940
Barão de Rio Branco, [Der Baron von Rio Branco], Erziehungsfilm, 1940
Barra 68, [Barre 68], Vladimir Carvalho, 2001
Barravento, Barravento, Glauber Rocha, 1959
Barro Humano, [Menschlicher Ton], Adhemar Gonzaga, 1929
Boca de Ouro, [Goldener Mund], Pereira dos Santos, 1962
Boca do Lixo, [Müllhalde], Eduardo Coutinho, 1992
Bonitinha mas ordinária, [Niedlich, aber ordinär], Brás Chediak, 1980
Brasa Dormida, [Schlafende Glut], Humberto Mauro, 1928
Brasil Verdade, [Das wahre Brasilien], Thomas Farkas, 1968
Brevíssima História de Gente de Santos, [Kurze Geschichte der Leute aus Santos], André Klotzel, 1996.
Cabiria, Cabiria, Giovanni Pastrone, 1914
Cabra Marcado para Morrer, Ein Mann, zum Sterben bestimmt, Eduardo Coutinho, 1981/84
Câncer, Krebs, Glauber Rocha, 1972
Canções Populares: Azulão e Pinhal, [Volkslieder: Der Azulão und der Pinhal (zwei Vögel)], Erziehungsfilm, 1948
Canções Populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequenina, [Volkslieder: Raschel, Raschel und das kleine Häuschen], Erziehungsfilm, 1945
Cantos de Trabalho, [Arbeitslieder], Erziehungsfilm, 1955
Carlos Gomes, o Guarani, [Carlos Gomes, der Guarani], Erziehungsfilm, 1942
Carnaval Atlântida, [Karneval in Atlantis], José Carlos Burle, 1952
Central do Brasil, Central Station, Walter Salles Jr., 1997
China, o Império do Centro, [China, das Reich der Mitte], João Salles, 1987
Chuvus de verão, [Sommerregen], Carlos Diegues, 1978
Cidade de Belo Horizonte, [Belo Horizonte], Erziehungsfilm, 1957
Cidade de Deus, City of God, Fernando Meireles, 2002
Cidade de Mariana, [Die Stadt Mariana], Erziehungsfilm, 1959
Cinco vezes favela, [Fünfmal Favela], Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Leon Hirszman, Carlos Diegues und Miguel Borges, 1962
Combate à Lepra no Brasil, [Bekämpfung der Lepra in Brasilien], Erziehungsfilm, 1945
Como Nascem os Anjos, [Wie Engel zur Welt kommen], Murilo Salles, 1996
Congonhas do Campo, [Congonhas do Campo], Erziehungsfilm, 1957
Conterrâneos Velhos de Guerra, [Veteranen], Vladimir Carvalho, 1990
Crônica de um verão, Chronik eines Sommers, Jean Rouch und Edgar Morin, 1960
Cruz na Praça, [Das Kreuz auf dem Platz], Glauber Rocha, 1959
Dama do Lotação, [Die Dame aus dem Bus], Neville D'Almeida, 1978
De Santa Cruz, [Aus Santa Cruz], Luiz Thomaz Reis, 1917
Deus e o Diabo na Terra do Sol, Gott und der Teufel im Lande der Sonne, Glauber Rocha, 1963
Deus É um Fogo, Gott ist Feuer, Geraldo Sarno, 1987
Di Cavalcanti, [Di Cavalcanti], Glauber Rocha, 1977
Dia da Bandeira, [Flaggentag], Erziehungsfilm, 1938
Dia da Pátria, [Der Tag der Heimat], Erziehungsfilm, 1936
Diamantina, [Diamantina], Erziehungsfilm, 1958
Dona Flor e seus dois maridos, Dona Flor und ihre zwei Ehemänner, Bruno Barreto, 1976
Edifício Master, [Das Master-Hochhaus], Eduardo Coutinho, 2000
Eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil, [Die Elektrifizierung der zentralbrasilianischen Eisenbahn], Erziehungsfilm, 1937
Engenhos e Usinas, [Plantagen und Fabriken (bezgl. Zuckerrohr)], Erziehungsfilm, 1955
Engraçadinha, [Die Niedliche], J. B. Tanko, 1966

- Entreatos*, [Zwischenakt], João Salles, 2004
Esta Não É Sua Vida, [Das ist nicht Dein Leben], Jorge Furtado, 1991
Eu, Tu, Eles, Ich Du Sie – Darlenes Männer, Andrucha Waddington, 2000
Favela dos meus Amores, [Slum meiner Lieben], Humberto Mauro, 1935
Febre Amarela - Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller, [Gelbes Fieber – Vorberereitung der Impfung durch die Stiftung Rockefeller], Erziehungsfilm, 1938
Festas e Rituais Bororo, [Bororo: Feste und Rituale], Luiz Thomaz Reis, 1917
Futebol, [Fußball], João Salles, 1998
Ganga Zumba, Ganga Zumba, Carlos Diegues, 1963
Garrincha, alegria do povo, [Garrincha, die Freude des Volkes], Joaquim Pedro de Andrade, 1963
Gêmeas, [Die Zwillinge], Andrucha Waddington, 1999.
Glauber Rocha – Labirinto do Brasil, [Glauber Rocha – die Wirrnis Brasiliens], Silvio Tendler, 2003
Guerra conjugal, [Ehekrieg], Joaquim Pedro de Andrade, 1975
Guerra de Canudos, Krieg im Sertão, Sérgio Resende, 1966
High school, High school, Frederick Wiseman, 1968
Hiroshima mon amour, Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1960
Iaô, [Der Candomblé-Initiant], Geraldo Sarno, 1976
Illa das Flores, [Insel der Blumen], Jorge Furtado, 1989
Índios Witotos do Rio Putumayo, [Witotos-Indianer vom Putumayo-Fluss], Silvino Santos, 1913
Instituto Oswaldo Cruz, [Institut Oswaldo Cruz], Erziehungsfilm, 1939
Integração Racial, [Ethnische Integration], Paulo César Saraceni, 1963
Invocação dos Aimorés, [Invokation der Aimoré-Indianer], Erziehungsfilm, 1942
Janela da Alma, [Fenster der Seele], João Jardim e Walter Carvalho, 2002
Jango, [Jango], Silvio Tendler, 1981-1984
Jânio a 24 Quadros, [24mal Jânio Quadro], Luiz Alberto Pereira, 1981
L'année dernière a Marienbad, Letztes Jahr in Marienbad, Alain Resnais, 1961
L'Avventure, Itália, [Das Abenteuer, Italia], Antonioni, 1960
La notte, Itália, [Die Nacht, Italia], Antonioni, 1961
La punition, [Die Bestrafung], Jean Rouch, 1962
Lagoa Santa, [Heilige Lagune], Erziehungsfilm, 1940
Lição Prática de Taxidermia I e II, [Praktische Lektion der Taxidermie I und II], Erziehungsfilm, 1936
Limite, [Limit], Mário Peixoto, 1931
Luta Contra o Ofidismo, [Kampf gegen Schlangen], Erziehungsfilm, 1937
Macunaíma, Macunaíma, Joaquim Pedro de Andrade, 1969
Maioria Absoluta, [Absolute Mehrheit], Leon Hirszman, 1964
Mandacaru vermelho, [Roter Mandacaru-Kaktus], Nelson Pereira dos Santos, 1961
Manhã na Roça, [Vormittag auf dem Land], Erziehungsfilm, 1956.
Mar de rosas, [Rosenmeer], Ana Carolina, 1976
Mato Eles?, [Töe ich sie?], Sérgio Bianchi, 1982
Memória do Cangaço, [Erinnerung an das Banditenwesen], Thomas Farkas, 1965-1968
Menino de engenho, [Der Junge von der Zuckerrohrplantagen], Walter Lima Júnior, 1965
Meu destino é pecar, [Mein Schicksal ist Sündigen], Manuel Pelufo, 1952
Meus Oito Anos, [Meine acht Jahren], Erziehungsfilm, 1956
Nelson Freire, [Nelson Freire], João Salles, 2004
Nem Gravata Nem Honra, [Weder Schlips noch Ehre], Marcelo Masagão, 2002
No País das Amazonas, [Im Land der Amazonen], Silvino Santos, 1922
No Rastro do Eldorado, [Auf der Suche nach dem Goldland], Silvino Santos, 1925

- Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, [Wir, die hier auf Euch warten], Marcelo Masagão, 1998
- Nossa Escola de Samba*, [Unsere Sambaschule], Thomas Farkas, 1965
- Notícias de Uma Guerra Particular*, [Nachrichten von einem Privatkrieg], João Moreira Salles, 1999
- O Bandido da Luz Vermelha*, [Der Bandit vom roten Licht], Sganzerla, 1968
- O beijo*, [Der Kuß], Flávio Tambellini, 1965
- O beijo no asfalto*, [Der Kuß auf dem Asphalt], Bruno Barreto, 1980
- O Cangaceiro*, [Der Bandenheld], Aníbal Massaini, 1995-1996
- O Cangaceiro, O Cangaceiro – Die Gesetzlosen*, Lima Barreto, 1952
- O Casamento*, [Die Hochzeit], Arnaldo Jabor, 1975
- O Céu do Brasil na Capital da República*, [Der Himmel Brasiliens in der Hauptstadt der Republik], Erziehungsfilm, 1936
- O Despertar da Redentora*, [Das Erwachen der Erlöserin], Erziehungsfilm, 1942
- O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, Antonio das Mortes, Glauber Rocha, 1968
- O Evangelho Segundo Teotônio*, [Das Evangelium nach Teotônio], Vladimir Carvalho, 1984
- O homem do pau-brasil*, [Brasilholz-Mann], Joaquim Pedro de Andrade, 1981
- O homen que comprou o mundo*, [Der Mann, der die Welt kaufte], Eduardo de Oliveira Coutinho, 1970
- O Invasor*, [Der Eindringling], Beto Brant, 2001
- O padre e a moça*, [Der Pfarrer und das Mädchen], J. Pedro de Andrade, 1966
- O Paçador de Promessas*, Fünfzig Stufen zur Gerechtigkeit, Anselmo Duarte, 1962
- O País de São Saruê*, [Das Land São Saruê], Vladimir Carvalho, 1967-71
- O Prisioneiro da Grade de Ferro*, [Der Gefangene im Eisengitter], Paulo Sacramento, 2003
- O Puraquê*, [Der Puraquê], Erziehungsfilm, 1939
- O que é isso companheiro*, [Was ist das, Kamerad], Bruno Barreto, 1996
- O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, [Der Rap des kleinen Prinzen gegen die schmutzigen Seelen], Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000
- O Tesouro Perdido*, [Der verlorene Schatz], Humberto Mauro, 1927
- Ônibus 174*, [Der 174er Bus], José Padilha, 2001
- Opinião Pública*, [Öffentliche Meinung], Arnaldo Jabor, 1967
- Orfeu*, [Orpheus], Carlos Diegues, 1999
- Orfeu do Carnaval*, [Orpheus des Karnevals], Marcel Camus, 1959
- Os Anos JK, uma trajetória política*, [Die Jahre von JK, eine politische Laufbahn], Silvio Tendler, 1976-1980
- Os cafajestes*, Die Skrupellosen, Ruy Guerra, 1961
- Os Carvoeiros*, [Die Köhler], Nigle Noble, 1999
- Os Fuzis*, Die Gewehre, Ruy Guerra, 1963
- Os Inconfidentes*, [Die Verräter], Erziehungsfilm, 1936
- Os Sertões de Mato Grosso*, [Die Sertões von Mato Grosso], Luiz Thomaz Reis, 1913
- Ouro Preto, [Ouro Preto]*, Erziehungsfilm, 1959
- Pátio*, [Hinterhof], Glauber Rocha, 1958
- Peões*, [Tagelöhner], Eduardo Coutinho, 2004
- Perdoa-me por me traíres*, [Vergib mir, dass du mich betrogen hast], Brás Chediak, 1983
- Portinari, o Menino de Brodósqui*, [Portinari, der Junge von Brodósqui], Eduardo Coutinho, 1980
- Pour la suite du monde*, [Für die Folge der Welt], Pierre Perault, 1963
- Preparação da Vacina Contra a Raiva*, [Die Vorbereitung der Tollwutimpfung], Erziehungsfilm, 1936
- Preparo e Conservação de Alimentos*, [Vorbereitung und Konservierung von Nahrungsmitteln],

- Erziehungsfilm, 1955
Prevenção da Tuberculose pela Vacina, [Tuberkulosevorbeugung durch Impfung],
 Erziehungsfilm, 1939
Rádio Auriverde, [Radio Auriverde], Silvio Back, 1990-1991
República Guarani, [Die Guarani-Republik], Silvio Back, 1982
Ressureição, [Auferstehung], Arthur Omar, 1989
Rio 40 Graus, [Rio bei 40 Grad], Nelson Pereira dos Santos, 1955
Rio Zona Norte, [Rio – Nordzone], N. Pereira dos Santos, 1957
Sabará, [Sabará], Erziehungsfilm, 1956
Santo Forte, [Starker Heiliger], Eduardo de Oliveira Coutinho, 1999
São João del Rei, [São João del Rei], Erziehungsfilm, 1958
São Paulo a Sinfonia da Metrópole, [São Paulo, die Symphonie einer Großstadt], Adalberto
 Kemeny und Rudolf Rex Lustig, 1929
Seis dias de Ouricuri, [Sechs Tage von Ouricuri], Eduardo Coutinho, 1975
Sertão de memórias, Der Sertão der Erinnerungen, José Araújo , 1996
Serviço de Febre Amarela, [Hilfe bei Gelbfieber], Erziehungsfilm, 1945
Sete gainhos, [Sieben Kätzchen], Neville D'Almeida, 1980
Sonhos e Histórias de Fantasma, [Träume und Geschichten von Geistern], Arthur Omar , 1995
Subterrâneos do Futebol, [Unterirdische des Fußballs], Thomas Farkas, 1965
Teodorico - O Imperador do Sertão, [Teodorico – Der Kaiser des Sertão], Eduardo Coutinho,
 1983
Terra em Transe, Land in Trance, Glauber Rocha, 1967
Terra Encantada, [Verzaubertes Land], Silvino Santos, 1923
Titicut Follies, Titicut Follies, Frederick Wiseman, 1963
Tocaia no Asfalto, [Asphaltversteck], Roberto Pires, 1962
Toda nudez será castigada, [Nacktheit wird bestraft werden], Arnaldo Jabor, 1972
Traição, [Verrat], Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998
Tres Cabeças de Lampião, [Drei Köpfe von Lampião], Miguel Torres, 1962
Tripanossomiãse Americana, [Die Amerikanische Tripanossomen-Krankheit], Erziehungsfilm,
 1939
Tudo bem, [Alles klar], Arnaldo Jabor, 1978
Um céu de estrelas, [Ein Sternenhimmel], Tata Amaral, 1997
Um Passaporte Húngaro, [Ein ungarischer Reisepass], Sandra Kogut, 2003
Uma Avenida Chamada Brasil, Eine Straße namens *Avenida Brasil*, Octavio Bezerra , 1989
Vida de cachorro, [Hundeleben], Thiago Willas Boas, 2001
Vidas secas, Nach Eden ist es weit, Nelson Pereira dos Santos, 1963
Viramundo-[Erdumdrehung]-Geraldo Sarno-1968
Yndio do Brasil-[Der Indianer aus Brasilien], Silvio Back, 1993-1995