



## Brasiliens Kinoindustrie feiert weltweit Erfolg

Gibt es im brasilianischen Kino schon jetzt eine Ära Lula?

TEXT: BERT REBHANDL

Das Leben, möglicherweise, beginnt vor einem Kino in Rio de Janeiro. Carlos wartet auf Julia, die Frau erscheint nicht, eine Liebesgeschichte fällt aus, andere Beziehungen gewinnen an Bedeutung. Fünfzehn Jahre später taucht Julia wieder auf, in einem konjunktivischen Spiel, das die brasilianische Filmemacherin Sandra Werneck mit „Amores Possiveis“ inszeniert. Sie erzählt von den Verzweigungen, die das Leben nimmt, wenn ein bedeutendes Ereignis nicht eintritt. Julia wäre der Lebensmensch für Carlos, zugleich harmonische Seelenverwandte wie leidenschaftliche Sexualpartnerin. Aber sie verpasst den richtigen Zeitpunkt, die „unio mystica“ fällt aus. Stattdessen gibt es drei Möglichkeiten der Liebe, drei Entwicklungsromane von Carlos, eine Julia in dreierlei Gestalt, und alle kreisen sie um eine Vorstellung von Identität, in der Fragen des richtigen Lebens keine Rolle mehr spielen, weil einzig

die Wahl des richtigen Partners darüber entscheidet.

„Amores Possiveis“ wurde auf dem Sundance Festival 2001 als bester latein-amerikanischer Film ausgezeichnet. Dass er dieser Tage auch in Deutschland in die Kinos gekommen ist, ist nur ein weiteres Indiz für die neue Stärke des brasilianischen Kinos, das seit den neunziger Jahren einen kontinuierlichen Aufschwung erlebt. In gewisser Hinsicht ist Sandra Wernecks äußerst kalkulierter Film auch ein Moment der Peripetie, denn die Stadt Rio de Janeiro bleibt darin bloße Kulisse, ein mondäner Hintergrund für eine Geschichte, die überall spielen könnte, wo es Lofts und Laptops gibt, und Liebespaare, die einander alles abverlangen. Die Figuren haben weltläufige Berufe in „Amores Possiveis“, sie sind Architekten oder Künstler oder Anwälte, ihre Tätigkeit bleibt unspezifisch und dient allein dem Ausweis einer sozialen Klasse, die den geläufigen Vorstellungen

von Brasilien nicht entspricht. Das gefährliche Rio der Favelas und „gated communities“ ist nicht weniger ein Klischee als das sterile Rio von Sandra Werneck, und wenn Fernando Meirelles in „City of God“ so etwas wie den Mythos eines gewalttätigen Zeitalters in der neueren brasilianischen Geschichte erzählt hat, so lässt Sandra Werneck einen Epilog aus dem befriedeten Zeitalter folgen, einen späten Yuppie-Film, der taub ist für jegliche Wirklichkeit außerhalb seiner mechanischen Typologie.

### Beginn einer neuen Ära

Dabei sind es gerade die spezifischen gesellschaftlichen Veränderungen, die im Moment von Interesse sind. In Brasilien sprechen die Menschen schon jetzt von einer Zeit vor Lula und einer Zeit nach dem Regierungsantritt des gegenwärtigen Präsidenten. Die Ära Lula, die gerade erst begonnen hat, stand zu Beginn vor allem unter dem Zeichen des Ausgleichs.

Den Interessen der Hungernden und der Kapitalmärkte sollte gleichermaßen Genüge getan werden, die größte Nation Lateinamerikas sollte zu einem global integrierten Gemeinwesen zusammenwachsen. Die Zeit davor stand im Zeichen wuchernder Gegensätze: Arme gegen Reiche, Stadt gegen Slum, Landlose gegen Großgrundbesitzer, Exekutive gegen Gesetzlose, Drogenhändler gegen Süchtige, Gottlosigkeit gegen Gnadentakte. Der Film „City of God“, nach dem Roman „Cidade de Deus“ von Paulo Lins, zeichnet eine epische Chronik dieses gewalttätigen Zeitalters. In der Regie von Fernando Meirelles bekommt es schon jetzt eine mythische Qualität. In der „Stadt Gottes“, einer Sozialsiedlung im Einzugsgebiet der Millionenstadt Rio de Janeiro, sind die Jugendlichen in den späten sechziger Jahren in Banden organisiert, die sich ihre Tätigkeitsfelder erst suchen müssen. Nachts verüben sie kleine Überfälle, tagsüber spielen sie Fußball im Straßenstaub. Der Junge Buscapé nimmt die Position des Beobachters und Erzählers ein. Er wird später Fotograf werden, schon zu Beginn ist er für Fernando Meirelles das Medium, mit dem er einen faszinierten Blick teilt, der von Riefenstahls Nuba-Fotografien ebenso geprägt ist wie von der Gangsta-Ikonik des Hip Hop. Zum wichtigsten Mann in der Stadt Gottes entwickelt sich Zé Pequeno, genannt Locke. Der Nihilismus und die Amoral dieser Figur sind so schockierend, dass Meirelles damit nur allmählich herausrückt. Locke erfährt seine Initiation bei einem Überfall auf ein Bordell, der in einem Massaker endet. In den siebziger und achtziger Jahren wird er zum größten Drogenhändler in der Stadt Gottes. Mit seinen Schwadronen garantiert er die Ordnung im Viertel, um die sich die Polizei nicht kümmert. Er inspiriert jedoch auch die Heranwachsenden, es ihm gleichzutun. Eine Strafaktion gegen ein Rudel von Halbwüchsigen kulminiert in einem Moment radikaler Grausamkeit, in dem die ausweglose Entscheidungslogik der Straße deutlich wird: Die wimmernd in eine Ecke gedrückten Kinder können es sich aussuchen, ob sie sich von den Großen verstümmeln lassen, oder einen Freund opfern, indem sie ihn selbst töten. Meirelles weiß um die Ambivalenz dieses Augenblicks, in dem die moralischen und die ästhetischen Probleme seines Films in aller Deutlichkeit sichtbar werden. Er schlägt sich mit der Kamera auf die Seite der Täter, weil ihm gar nichts anderes übrig bleibt. Die Anarchie und ihre archaischen Regeln sind sein größtes Kapital. Während der Erzähler Buscapé (Alexandre Rodrigues, Synchronstimme:



Xavier Naidoo) mit dem Fotoapparat eine Position zwischen den Fronten sucht, und findet, taucht Meirelles mit Locke und seinen Kumpanen ins Chaos. Zur amerikanischen Funk-Musik eskalieren die Geschehnisse in einer Massenszene, in der Meirelles seine ganze Virtuosität beweisen kann. Kühn fragmentiert er die Geschichten, und setzt sie nach den Kriterien neu zusammen, die Quentin Tarantinos „Pulp Fiction“ entlehnt sind. Die Beschleunigungen und Verzögerungen, die distanzierenden Einschaltungen und das kalte Spiel der Laiendarsteller erweisen die Verfügungsmacht des Regisseurs über das Geschichtenmaterial. Tarantino ging es dabei allerdings um eine Welt, die nur auf dem Papier (und in der Videothek) existiert, und die von schabigen Gangstern und späten Femmes

Fatales bewohnt wird. Meirelles aber handelt vom Leben in den Favelas in einer Weise, als wäre dieses selbst „Pulp Fiction“. In den achtziger Jahren drehte er Werbung und Fernsehdokumentation. „City of God“ ist sein erster Spielfilm. Die Zeit der Handlung entspricht auch der, in der Brasiliens Kino mit Glauber Rocha („Terra em transe“) in den sechziger Jahren seine Moderne durchlebte, in den siebziger und achtziger Jahren praktisch zum Erliegen kam, während es seit den neunziger Jahren mit den Erfolgen von Walter Salles unter völlig veränderten Umständen eine Renaissance erlebt. Als Enzyklopädist der Stilmittel und Erfinder einer spezifischen „Favela Fiction“ ist Meirelles schon jetzt die wichtigste Figur dieser Bewegung. Das Elend wird bei ihm zum Rohstoff, der ihn nicht so sehr aus der Perspektive der





Ein geplatzttes Rendezvous ist Ausgangspunkt für den Film der brasilianischen Regisseurin Sandra Werneck – und daraus spinnt sie drei mögliche Entwicklungen für den von Julia (Carolina Ferraz) versetzten Carlos (Murilo Benício). Jedes Mal geht der Blick auf einen Morgen im Bett fünfzehn Jahre später. Carlos' Leben kreist jedes Mal wieder um Julia, aber jedes Leben ist anders: Einmal ist Carlos ein reicher Anwalt, den Julia nach einem zufälligen Wiedersehen zum Ausbruch aus seiner Ehe verführen will; einmal ist er schwul und entdeckt plötzlich wieder Gefühle für Julia; schließlich ist Carlos der Playboy, der noch bei Mama lebt und seine Traumfrau per Computer sucht.

- ▷ Betroffenen interessiert, sondern von einem überlegenen Standpunkt aus, in dem der Regisseur zum Souverän über einen Ausnahmezustand wird. Mit dessen Ende unter Lula müsste Meirelles eigentlich ganz neu ansetzen, denn für die Mühen der Ebene ist eine entfesselte Kamera kaum das richtige Instrument.

### Reichtum an Darstellern, Formen und Traditionen

Einen differenzierteren Blick auf die alltäglichen gesellschaftlichen Verhältnisse erlaubte in den vergangenen zwei Monaten eine Filmschau mit dem Titel „Brasil 40 Grad“, die im Hamburger Metropolis und im Berliner Arsenal lief. Dieses Programm zeigte mit der nötigen Heterogenität, welchen Reichtum an Darstellern, Formen, Traditionen das brasilianische Kino aufzuweisen hat. Der Krimi „Bufo & Spallanzini“ von Flávio Tambellini beispielsweise nimmt seinen Ausgang ebenfalls in einer dieser Wohnungen, von denen es eine berauschende Aussicht auf die Stadt (und den Strand) gibt. Ein Schriftsteller wohnt hier, der zwei Geschichten erzählt, die eines

Scheintoten, der mit einem Krötensekret einen Versicherungsbetrug begeht, und seine eigene, die eines Mannes, der eine Affäre mit der Frau eines Einflussreichen hat. Der Mann begibt sich in Gefahr, sicher ist er nur an seinem Schreibtisch, hoch über der Stadt. Aber das Privileg dieses Blicks wird hier ganz anders in Frage gestellt, die Bewegung gleicht einem Abstieg in den Alltag, aus dem niemand unversehrt zurückkehrt. „Bufo & Spallanzini“ durchquert Rio de Janeiro von seinen glamourösen Sandstränden bis zu einem abgelegenen Hotel in einer ökologisch geschützten Regenwaldzone und zeigt eine Stadt, in deren Zivilisation die Natur immer noch wuchert. Schon im Vorspann sind die Logos der beteiligten Firmen gezeigt, zuvorderst das von Petrobras, was ungefähr so ist, als würde der Konzern Eon in Deutschland eine Fortsetzung von „Anatomie“ herausbringen. Film ist in Brasilien ein Investitionsprodukt geworden, weil die steuerlichen Abschreibungsmöglichkeiten großzügig genutzt werden, und es sind große Unternehmen, die sich engagieren. Eine Generation von Regisseuren, die zum Teil ihre Ausbildung in der Werbung erfuhren, schlägt nun Nutzen aus dieser Gesetzgebung: Walter Salles, Andrucha Waddington, Fernando Meirelles, Beto Brant. In „Viva São João“ reist Waddington mit dem neuen Kulturminister Gilberto Gil in den Sertão im Nordosten des Landes. Von hier kommt der Forró, eine stark im landwirtschaftlichen Alltag der kargen Gegend verwurzelte Volksmusik.

Im „Cinema Novo“ der sechziger und

frühen siebziger Jahre, vor allem in Glauber Rochas zentralem „Antonio das Mortes“, war die – durchaus sehr theoretisch aufgefasste – Volkskultur die größte Hoffnung im Kampf gegen das Unrechtssystem des brasilianischen Feudalismus gewesen. Es gibt Verbindungen von diesem modernistischen Kino zur Filmindustrie der Gegenwart, zum Beispiel in Gestalt von Eduardo Coutinho, der in dem Dokumentarfilm „Edifício Master“ ein Wohnhochhaus unweit der Copacabana erforscht. In „Viva São João“ hingegen dominiert der linksliberale Pragmatismus, den auch der neue Präsident „Lula“ da Silva ausstrahlt. Der Forró wird zum Rohstoff einer kulturellen Transformation, die sich erst in den großen Konzerten in den Städten des Südens vollendet. Die Musik wird zu einer Ressource, die der Integration höchst unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen dient. Nicht zufällig werden von Andrucha Waddingtons Spielfilm „Darlene und ihre Männer“ zwei Soundtracks verkauft, einer mit der regionalen Musik zu dieser ruralen Komödie um eine Polygamistin im armen Hinterland, und einer, in dem diese Musik auf den neuesten internationalen Stand gebracht wurde. Viele der neuen brasilianischen Filme gehorchen einer ähnlichen Dialektik, sie orientieren sich stark am Weltmarkt und begreifen die eigene Kultur – mit allen ihren Schattenseiten von der Blutrache bis zum Drogenhandel – vor allem als Exportgut.

Ein radikal eigenständiges Werk wie „O Invasor“ („Der Eindringling“) von Beto Brant hebt dann aber alle diese Widersprüche wieder auf. Das Milieu ist ganz ähnlich wie in „Amores Possíveis“, im Zentrum stehen zwei Männer, die gemeinsam eine große Baufirma in São Paulo führen. Sie heuern einen Killer an, um einen lästigen Teilhaber loszuwerden. Dieser Mann erweist sich auf eine völlig unberechenbare Weise als Nemesis, indem er sich mit seinem Honorar nicht zufrieden gibt, sondern das Leben seiner Auftraggeber ins Chaos stürzt. „O Invasor“ ist auf eine sehr unbewusste Weise erzählt, schwankend zwischen paranoiden Schüben und ekstatischen Vergnügungen. Die unheimliche Hauptfigur infiziert eine ganze Klasse mit ihrer libidinösen Energie. Die langen Autofahrten durch São Paulo, auch in sehr übel beleumundete Gegenden, haben einen beinahe dokumentarischen Charakter, während die Architekten zunehmend aus ihren künstlichen Paradiesen vertrieben werden. Der Eindringling ist eine archetypische Figur, gegen die sich Sandra Werneck in „Amores Possíveis“ so gründlich abgesichert hat, dass aus ihrem Film alles Leben gewichen ist. ■