

# Gabriel and the Mountain : Fellipe Barbosa

Autor(en): **Straumann, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 367

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863313>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Gabriel and the Mountain



Einer, der auszog, sich selbst zu verlieren. Faszinierend zwischen Fiktion und Dokument changierend, zeichnet Fellipe Barbosa die letzten Spuren eines jungen Mannes nach, der am Lebenshunger starb.

## Fellipe Barbosa

*Gabriel and the Mountain* beginnt mit einer fünfminütigen Plansequenz, die zwei Bauern beim Mähen in einer blühenden Weidelandschaft verfolgt und mit der Entdeckung eines Leichnams endet. Der Film, der darauf folgt, ist als Rückblick konzipiert: Gabriel Buchmann, ein Jugendfreund des Regisseurs, hat sich 2009 nach einem erfolglosen Versuch, in Harvard ein Doktorandenstipendium zu erhalten, zu einer Weltreise entschlossen, die ihn nach einem Aufenthalt in Indien ins «Herz Afrikas» und schliesslich auf jenen Mount Mulanje im Grenzgebiet zwischen Malawi und Moçambique führte, auf dessen Hängen er nach einem unvorbereiteten Aufstieg an Kälte und Erschöpfung gestorben ist.

Die Reiseszenen liefern Fellipe Barbosas Kamera die zentralen Motive zu einem tropischen Roadmovie, das bisweilen die Konturen eines Werner-Herzog-Films annimmt. Kenia, Tansania (mit einem Abstecher auf den Kilimandscharo) und Sambia sind die Stationen, die der junge Brasilianer vor seinem Tod im Bergmassiv durchlaufen wird. Im kenianischen Hochland erhält er im Rahmen seiner Initiation als Massai einen neuen Namen: Lemayan oder «der Meistgesegnete». Fortan kleidet er sich in traditionelle Stoffe (obschon sich die Dorfjugend am liebsten im Sportdress zeigt) und setzt in den Städten auf die Gastfreundschaft von Zufallsbekanntschaften, um Hotelkosten zu sparen. Auch seine Obsessionen erinnern bisweilen an die Protagonisten von Fitzcarraldo und Aguirre, der Zorn Gottes – so etwa sein (stets ironisch heruntergespielter) Mystizismus,

der in Panik umschlägt, als er am Strand von Sansibar seinen «Hirtenstab» verliert, sowie (später) seine Anflüge von Megalomanie, die ihn schrittweise von seinem Umfeld isolieren und ihn schliesslich, als er den Bergführer seiner letzten Expedition dispensiert, das Leben kosten.

Eine spezifisch brasilianische Thematik streift der Film, als Gabriels Freundin Cristina während einiger Wochen zu ihm stösst, um ihn auf seiner Reise zu begleiten. Die Spannungen, die ihre zunächst harmonische Paarbeziehung allmählich belasten, sind vor allem ihrem Stand als Weisse geschuldet: Während Gabriel seinem Status als Ausländer mit einem an Nativität grenzenden Idealismus zu entkommen versucht, scheint Cristina ihre diesbezüglichen Privilegien sichtlich zu geniessen. Offen tritt der Konflikt schliesslich bei ihren politischen Disputen zutage, die sich rasch an den gesellschaftlichen Bruchlinien orientieren, die Brasilien durchziehen: Cristina glaubt an eine staatlich regulierte und auf Umverteilung abzielende Ökonomie, wogegen Gabriel die Zukunft ihrer Heimat in einer marktorientierten Wirtschaft sieht.

Mit den Diskussionen, die das Paar während einer Busreise führt, knüpft Fellipe Barbosa an die Problematik seines Erstlings, *Casa Grande*, an, der sich mit Feingefühl und Intelligenz den fließenden Konturen der heimischen Klassengesellschaft angenommen hatte. Mehr als einer erneuten Erörterung der nationalen Missstände scheint sich der Film hier jedoch der Vergewärtigung von deren Ursprung verschrieben zu haben: Sowohl Cristinas soziales Engagement als auch Gabriels Versuch, sich in Afrika bis zur Selbstaufgabe zu verlieren, gründen in erster Linie auf ihrem latenten Schuldgefühl gegenüber dem Kontinent, der Brasilien während dreier Jahrhunderte ein millionenstarkes Kontingent an Sklaven geliefert hat.

Dass sich das Bewusstsein dieses Erbes auch im ethischen Anspruch der Regieführung niedergeschlagen hat, zeigt sich unter anderem in der Subtilität, mit der die inszenierten Szenen mit dokumentarischen Momenten kollidieren. Die Rollen von Gabriel und Cristina werden mit *João Pedro Zappa* und *Caroline Abras* von Schauspielern verkörpert, die Nebenfiguren jedoch – der Truckfahrer, der Schullehrer aus Sambia, der Safari-Guide – sind von jenen Männern und Frauen gespielt, die dem echten Paar während seiner Reise begegnet sind (auch die Drehorte entsprechen ausschliesslich den Originalschauplätzen). Die Idee, den fiktionalen Raum auch der Wirklichkeit gegenüber zu öffnen, erinnert nicht zuletzt an die Arbeiten von Jean Rouch und scheint auch von dessen politisch-ästhetischem Kredo einer «geteilten Anthropologie» geprägt, in der es nicht einfach darum geht, Vorgänge angeblich objektiv abzubilden, sondern die porträtierten Menschen selbst den Film mit- und umgestalten zu lassen. Wie bei Rouch ist es auch hier die Symbiose von Re-Inszenierung und Authentizität, Ins-Bild-Bringen und Abwesenheit, die dem Film seine faszinierendsten Momente verleiht.

Wie effizient diese Methode sein kann, beweist die Sequenz, in der der Protagonist gleich zu Beginn seiner Reise beim Familienmahl in Kenia einem Kind



Gabriel and the Mountain Regie: Fellipe Barbosa



Gabriel and the Mountain mit João Pedro Zappa



Anna Karenina Regie: Karen Schachnasarow, mit Jelisaweta Bojarskaja

begegnet, das von dessen Vater «in Erinnerung an seinen brasilianischen Freund» Gabriel getauft wurde: Spurensuche und Beschwörung finden hier zusammen, die Realität abbildende Funktion der Filmsprache ist ebenso zentral wie deren magische Kraft, Unfassbares zu evozieren. Die «Schatten» der Vergangenheit werden die Figur denn auch bis ans Ende begleiten – und sei es nur, weil sich die Nebendarsteller von der Kamera öfter zur Erwähnung ihrer persönlichen Erinnerungen an Gabriel Buchmann verleiten lassen.

Man kann die entsprechenden Echoräume in *Gabriel and the Mountain* als eine ästhetische Bereicherung empfinden, allerdings stehen sie stets auch für eine tiefer greifende Überzeugung: Wie der Bergführer in seiner Verzweiflung über das Hinscheiden seines Kunden eloquent zum Ausdruck bringt, pflegen die Toten in der Welt der Lebenden einen ausufernden Platz einzunehmen. Faszinierend ist, dass Felipe Barbosa dieses Glaubensbekenntnis offenbar auch zum Regieprinzip erhoben hat.

Patrick Straumann

→ Regie: Felipe Barbosa; Buch: Felipe Barbosa, Lucas Paraizo, Kirill Mikhanovsky; Kamera: Pedro Sotero; Schnitt: Théo Lichtenberger; Ton: Pedro Sá Earp, Waldir Xavier; Musik: Arthur B. Gillette. Darsteller (Rolle): João Pedro Zappa (Gabriel), Caroline Abras (Cristina). Produktion: Damned Films, Gamarosa Filmes, TV Zero. Brasilien, Frankreich 2017. Dauer: 127 Min. CH-Verleih: trigon-film

Leo Tolstois «Anna Karenina» zählt neben Flauberts «Madame Bovary» und Fontanes «Effi Briest» zu den grossen Ehebruchromanen des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum dieser gesellschaftskritischen Werke steht jeweils, die Titel verraten es schon, die Ehegattin, die einer Institution entflieht, die ihr keine Freiheit lässt, kein Glück verspricht und keine Perspektive bietet. Es verwundert daher schon sehr, wenn nun im Zuge einer Neuverfilmung von Tolstois Klassiker Kritik laut wird, das «konservative» Frauen- und Familienbild Anna Kareninas füge sich geschmeidig in die derzeitige russische Kulturpolitik. Erklären lässt sich dies allenfalls mit der Person des Regisseurs, der sich dazu entschloss, den unzähligen «Anna Karenina»-Adaptionen noch eine weitere hinzuzufügen. Karen Schachnasarow ist Putin-Anhänger und einer der mächtigsten Männer in der russischen Filmindustrie. Er leitet mit Mosfilm das grösste Filmstudio Russlands. Zwei seiner Filme, *Ward No. 6* und *White Tiger*, wurden von Russland für den Auslands-Oscar vorgeschlagen. Die Annexion der Krim hat er ausdrücklich begrüsst, seine Anna Karenina unter anderem an dortigen Schauplätzen gedreht. Es ist also eine heikle Gemengelage, in der die prestigeträchtige Produktion entstand, die in Russland in einer längeren Fassung auch als Fernsehminiserie ausgestrahlt wurde. Eine cineastische Bewertung fällt da nicht leicht.

Tolstois 1878 veröffentlichter Roman handelt von der sinnlichen, lebenshungrigen Anna, die mit dem älteren, diensteifrigen Staatsmann Alexej Karenin verheiratet ist, den sie weder liebt noch achtet. Als sie zufällig dem jungen Grafen Wronski begegnet, ist es Liebe auf den ersten Blick. Anna opfert dieser übermächtigen Leidenschaft ihren Sohn und Wronski seine Karriere. Doch kaum leben sie als Paar zusammen, entfremden sie sich. Anna, die geächtete Ehebrecherin, klammert sich verzweifelt an Wronski. Ihre Liebe verwandelt sich in selbstmörderischen Wahn.

Diesen Teil der Geschichte erzählen Schachnasarow und sein Koautor *Jurij Poteenko* eng der Vorlage entlang. Ausgewählte Dialoge übernehmen sie wörtlich. Dagegen kommt die parallel geschilderte, glückliche Liebesgeschichte zwischen dem Gutsbesitzer Lewin und der unschuldigen Kitty nicht vor. Vor allem jedoch verpuffen die vielfältigen gesellschaftlichen Zusammenhänge zu oberflächlichen, aber immerhin wunderschön funkelnden Kulissen. Für die Aufnahmen in den prächtigen Ballsälen verzichtete das Filmteam weitgehend auf künstliches Licht. Im warmen Flackern Hunderter Kerzen entstehen so schwelgerisch leuchtende Leinwandgemälde.

Grafen und Fürsten küssen aufgeputzten Prinzessinnen ihre gepuderten Händchen. Auf rauschenden Bällen werden vielsagende Blicke gewechselt, wird charmant geplaudert und gelästert, was das Zeug hält. Tolstoi beschreibt das mit sanfter Ironie so anschaulich, als stünde man mittendrin. Aber wie sich die Geschöpfe dieser Scheinwelt auch verstellen, beständig drängt ihre eigentliche Natur nach aussen. Beinahe auf jeder Seite des biblisch dicken Schmökers wird jemand rot. Mal aus Ärger, mal vor Eifer oder Freude, meistens aus Scham. Bei Schachnasarow bleibt von diesen Passagen nur noch das opulente Setting.

## Anna Karenina (Vronsky's Story)



Diese Adaption von Leo Tolstois «Anna Karenina» rückt ins Zentrum, was in anderen Verfilmungen wenig Beachtung fand. Es entsteht Monumentalkino in beeindruckend opulenten, wenn auch wenig kritischen Bildern.

# Karen Schachnasarow