

Film in Trance und Aufruhr

Autor(en): **Christen, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 21

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931386>

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.

ZOOM 19/86) die Meinungen in Nyon zu verunsichern und zu polarisieren. Während die ökumenische Jury «Ex voto» mit dem ersten Preis auszeichnete, ging der Film bei der Internationalen Jury leer aus. Ein Mitarbeiter der amerikanischen Zeitschrift «Variety» feierte das Werk des Innerschweizers als diesjährige Entdeckung von Nyon, der Filmspezialist der renommierten französischen Zeitung «Le Monde» verglich die poetische Bildkraft und die menschliche Wärme der filmischen Votivtafel mit Fredi M. Murers «Höhenfeuer», eine Vaterfigur des Schweizer Dokumentarfilms bezeichnete die Bäuerin im Film gar als eine der eindrücklichsten Frauenfiguren des helvetischen Filmschaffens, die man nicht nur als Person eingehend kennenlerne, sondern die geradezu eine mystische Ausstrahlung gewinne. In der Tat ist die heilige Torin in ihrer Einfachheit eine Schlüsselfigur für Langjahrens essayistische Beschäftigung mit seiner Heimat. In der Zeichnung dieser Frau sowie im bedingungslosen Suchen nach der starken Emotion stösst denn der Autor auch auf die Grenzen des Dokumentarfilms. Hier haken die Kritiker ein. Ihnen ist die Beschwörung der emotionalen Kraft verdächtig, unangenehm fühlen sie sich an den deutschen Filmemacher Werner Herzog erinnert. Sie werfen der barocken Filmmode vor, sie behandle Motive wie Heimat und Armee in einem für faschistische Ästhetik typischen Zusammenhang. – Ausgerechnet ein Film, der sein Thema und seine poetische Inspiration einer starken regionalen Verwurzelung verdankt, hat die Gespräche unter dem internationalen Publikum in Nyon wohl am nachhaltigsten geprägt. ■

Brasiliens «Cinema novo»

Thomas Christen

Film in Trance und Aufruhr

Vor ungefähr 25 Jahren begann in Südamerikas grösstem Land Brasilien eine aufsehenerregende und aufregende Entwicklung im Bereich des Films, eine Bewegung, die schnell einen Namen hatte, nicht sehr lange dauerte, aber für das Kino der Dritten Welt Symbol- und Signalcharakter besitzt. Heute bereits Filmgeschichte geworden, ist das «Cinema novo» immer noch beispielhaft für ein Kino, das sich aus Abhängigkeit und Fremdbestimmung zu befreien versucht, um zu einer eigenen Sicht der Dinge, einer authentischen Ausdrucksweise zu gelangen. Bis Ende Jahr laufen in Zürich (ETH), St. Gallen (Kino K59), Bern (Kellerkino) und Luzern (Filmklub) eine Reihe von Werken, die zu den wichtigsten Vertretern des «Cinema novo» gehören. Anlass genug, um etwas näher auf Entstehung, Entwicklung, politisches und kulturelles Umfeld und wichtigste Vertreter dieser Bewegung einzugehen.

Fragt man nach dem Stellenwert des brasilianischen Films im Bewusstsein von uns Westeuropäern, so kann die Antwort lauten: ein geringer, marginaler. Zwar mag der eine oder andere in den letzten Jahren diesen oder jenen Film aus Brasilien gesehen haben, ja einige Produktionen erregten sogar internationales Aufsehen und waren auch an der Kinokasse erfolgreich: «Xica da Silva» (1976, ZOOM 13/79) und «Bye, bye, Brasil» (1980, ZOOM 1/81) von Carlos Diegues, «Eu te amo» (1981, ZOOM 17/84) von Arnaldo Jabor, «Pixote» (1980, ZOOM 13/82) von Hector Babenco und vor allem «Dona Flor e sus duos maridos» (1976, ZOOM 23/78) von Bruno Barreto mögen als Beispiele genannt werden. Diese Filme waren teilweise auch in ihrem Entstehungsland äusserst erfolgreich, so lockte der letztgenannte in Brasilien beinahe so viele Zuschauer in die Kinos wie Spielbergs «Jaws» (Der weisse Hai).

Alle diese Filme aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren besitzen jedoch kaum etwas Verbindendes, es sei denn eine gewisse Exotik. Weit weniger erfolgreich, was die Zuschauerzahlen anbelangt, aber als Bewegung wahrgenommen, von der zeitgenössischen Kritik mit viel Interesse bedacht und mittlerweile in die Filmgeschichte eingegangen ist das brasilianische Kino der sechziger Jahre: das «Cinema novo». Man könnte etwas überspitzt formulieren: Sorgte das «Cinema novo» vor allem für publizistisches Aufsehen, für Diskussionen innerhalb von Cineasten- und Cinephilen-Kreisen, so wird das heutige brasilianische Kino vor allem von einer beträchtlichen Zuschauerschaft gesehen, auch im Ursprungsland. So verfügte es anfangs der achtziger Jahre über einen Marktanteil von rund einem



Drittel in Brasilien, eine Situation, wie sie sich sonst nirgendwo in ganz Lateinamerika finden lässt.

Das «neue» Kino

«Cinema novo» heisst «Neues Kino». Diese Bezeichnung ist heute ein fester Begriff in der Filmgeschichtsschreibung und bezeichnet eine bestimmte Periode des brasilianischen Filmschaffens. Der Name weckt bei Filminteressierten gewisse Assoziationen: «Neorealismo», «Nouvelle vague», «Neuer deutscher Film», «New Hollywood» usw. «Neu» ist ein schwammiger, ungenauer Begriff. Er umreist in den seltensten Fällen, was denn da «neu» sei, aber er charakterisiert eine Haltung. Er wird mehrheitlich dazu verwen-

det, um sich gegen etwas Bestehendes, gegen das «Alte» abzugrenzen. Beim italienischen «Neorealismus» der vierziger Jahre war es das faschistische Kino, in Frankreich das in der Tradition der Qualität erstarrte Filmschaffen der fünfziger Jahre. «Neu» nennt sich meist auch eine jüngere Generation, die versucht, die Bastionen der Etablierten zu erstürmen. Im Hintergrund spielt bei der Konstitution solcher Bewegungen auch immer das Generationenproblem hinein. Man schliesst sich zusammen im Versuch, die bereits Erfolgreichen vom Podest zu jagen, um selbst ihren Platz einzunehmen. «Neu» weist aber auch noch in eine andere Richtung: zeitgemäss, am Puls der Gegenwart, Zeitumbruch, eine neue Sicht. Manchmal erweist sich das «Neue» im nach-

Ein Markstein des brasilianischen Cinema novo: «Terra em transe» von Glauber Rocha.

hinein als gar nicht so neu, wichtig ist aber der Akt der Abgrenzung.

In Brasilien spielen solche Faktoren ebenfalls eine gewisse Rolle. Auch das «Cinema novo» richtet sich gegen das etablierte brasilianische Kino, noch stärker allerdings gegen dessen Charakter- und Gesichtslosigkeit, die Angleichung an und die Abhängigkeit vom US-amerikanischen Kino. «Neu» heisst in diesem Fall also auch: Loslösung von Kolonialismus und Neokolonialismus auf politischem, ökonomischem und kulturellem Gebiet, Schaffung eines eigenständigen brasilianischen Kinos mit einer authentischen Aus-

drucksweise, einer die Wirklichkeit reflektierenden, analysierenden, kritisierenden Filmsprache.

Mit solch eher allgemein gehaltenen Charakterisierungen gibt es noch wenig Probleme mit einer Bestimmung des «Cinema novo». Gehen wir allerdings mehr ins Detail, so stoßen wir bald auf Widersprüchlichkeiten. Wie so oft erwecken Namengebungen den Eindruck, dass es sich um etwas Homogenes, in sich Geschlossenes, Abgerundetes handelt. Aber gerade die Regisseure des «Cinema novo» erweisen sich zum Grossteil als ausgesprochene Individualisten, die sich zwar als Gruppe zusammengehörig fühlten, in ihren Werken aber stark ihre eigenen Wege gingen. Wegen wir trotzdem den Versuch einer Charakterisierung, indem wir zeitliche Fixierungen vornehmen, auf politische und kulturelle Hintergründe eingehen, Entwicklungen aufzeigen und thematische und formale Zuordnungen machen.

Entwicklung und Hintergründe

Einigermassen Übereinstimmung in der Filmgeschichtsschreibung herrscht in der zeitlichen Fixierung. Das «Cinema novo» beginnt Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre und endet zu Beginn der siebziger Jahre, umfasst also rund zehn Jahre. Eine solche zeitliche Einordnung ist nun keineswegs zufällig oder willkürlich, sie ist eng und schicksalhaft mit der politischen Entwicklung Brasiliens in diesem Zeitraum verbunden. Ausgangspunkt ist ein Prozess der politischen und sozialen Erneuerung in den fünfziger Jahren, der seinen deutlichsten Ausdruck in der Wahl von Juscelino Kubitschek zum Präsidenten im Jahre 1955 fand. Da-

mit begann eine Phase der wirtschaftlichen Expansion und Industrialisierung. Brasilien setzte auf «Entwicklung», und was sich entwickelte, war auch das Selbstbewusstsein, geprägt von Optimismus und dem Gefühl, nun die Chance wahrnehmen zu können, der Unterentwicklung zu entfliehen. Sichtbarster Ausdruck einer solchen Wachstumsideologie war der Bau einer neuen Hauptstadt mitten im Urwald: Brasilia.

Von einer solchen Aufbruchstimmung, getragen von einer relativ liberalen Politik, profitierte auch der kulturelle und intellektuelle Bereich: Freiräume entstanden. Auf dem Gebiet des Films kamen zwei weitere Faktoren hinzu, die eine Neuentwicklung begünstigten. Zum einen war das brasilianische Filmschaffen Mitte der fünfziger Jahre in eine tiefe Krise geraten. Die über Jahre produzierten seichten Komödien mit Musicalesinlagen (die sogenannten «chanchada») hatten sich totgelaufen, und das Projekt von ambitionierteren Produktionen (Vera-Cruz-Studios) war nicht zuletzt am Scheitern auf den internationalen Markt gescheitert. In dieses Vakuum drängten nun neue, unabhängige Produzenten und Regisseure, die Produktionsmethoden einsetzten, die sich am italienischen Neorealismus orientierten: billige, nicht in Studios, sondern an natürlichen Schauplätzen gedrehte Produktionen ohne Stars und mit einem unverstellten Blick auf die Realität. Erste prägende Figur, Vorläufer und zugleich Mitinitiant des «Cinema novo» wurde Nelson Pereiros dos Santos, dessen erste Werke mit ihrer ungeschminkten Schilderung der Brutalität des Überlebenskampfes und des Elends in den Slums der Grossstädte (favela) sich prägend auf die ersten Filme jüngerer Regisseure auswirken sollten.

Eine zweite «Quelle» für das «Cinema novo» ist direkt auf das bereits erwähnte Klima des erstarkenden nationalen Selbstbewusstseins zurückzuführen. In den Reihen der Intellektuellen und Studenten wuchs das Interesse für die eigene nationale Kultur. So gründete der Nationale Studentenverband Ende der fünfziger Jahre ein «Zentrum für Volkskultur», das sich unter anderem auch in der Filmklubarbeit engagierte und schliesslich sogar einige wenige Filme finanzierte. Bekannt geworden ist vor allem der Episodenfilm «*Cinco vezes favela*» (1962), an dem verschiedene der späteren «Cinema novo»-Regisseure beteiligt waren, so Leon Hirszman, Carlos Diegues und Joaquim Pedro de Andrade. Wichtiger als diese konkreten Arbeiten aber waren die Anregungen und fruchtbaren Diskussionen, die vom Umfeld dieses studentischen Zentrums ausgingen – eine intensive Beschäftigung mit Film, zuerst auf theoretischer, bald aber auch auf praktischer Basis.

Auch Glauber Rocha, neben Pereira dos Santos der bekannteste Vertreter des «Cinema novo», kam über studentische Aktivitäten zum Film, betätigte sich als Filmkritiker, bis er schliesslich 1962 ohne eigentliche praktische Ausbildung sein Erstlingswerk «*Barravento*» drehte. Rocha ist der eigentliche Rebell der Bewegung, der sich mit seinen Schriften und Manifesten auch zum wortgewaltigen Sprecher des «Cinema novo» machte, ein Feuerkopf, der allen erstarrten Formen, Dogmen und Ideologien misstraute. Einflüsse von Eisenstein, Visconti, Godard verband er mit solchen von Western, Oper und Volkssagen und schuf daraus etwas Neues. Am bekanntesten, vor allem im Ausland, werden Rochas spätere Filme «*Terra em transe*» (1967) und «*Antonio das*

Mortes» (1969), beides sehr eigenwillige Werke: wild, barock, Bilder mit grosser poetischer Ausstrahlung, aber letztlich eben auch widersprüchlich, zerrissen wie die Hauptfigur aus «*Terra em transe*», die hin- und hergerissen wird zwischen den Mächten, nur seiner Freiheit vertrauen will und gerade daran scheitert, weil er sich nicht anpassen, nicht arrangieren will. Rocha hat sich in dieser Figur wohl zu einem grossen Teil auch selbst gesehen – sich und andere Intellektuelle und Künstler der Dritten Welt.

Die erste Phase des «Cinema novo» dauerte ungefähr zwischen 1960 und 1964. In dieser Zeit wurden die Konturen einer Bewegung sichtbar, verschiedene junge Regisseure gaben ihr Debüt. Zentrales Thema dieser ersten Phase ist der «Sertão», jene im Nordosten gelegene, ausgedörrte Steppenlandschaft. Ihren gültigsten Ausdruck findet diese Thematik in Nelson Pereira dos Santos' «*Vidas secas*» (1962). Hunger, Trockenheit, Hitze, Armut und ein ohnmächtiges Abhängigkeitsgefühl werden kongenial in Bildern umgesetzt. Den Filmen aus dieser Periode geht es in erster Linie einmal darum, sich einer Realität anzunähern, die bisher keinen Platz auf der Leinwand gefunden hatte. Lösungen wurden in der Regel keine angeboten.

Den Übergang zur zweiten Phase (1964–1968) markierte ein politisches Ereignis, das Ausgangspunkt für ein düsteres Kapitel neuerer brasilianischer Geschichte bildete und dessen Folgen bis heute Spuren hinterlassen haben: der Staatsstreich der Armee unter Führung von General Branco. Nach Jahren demokratisch gewählter Regierungen und einer Zeit gewisser sozialer Reformen, die den Einfluss des Auslandes einzuschränken und eine gerechtere

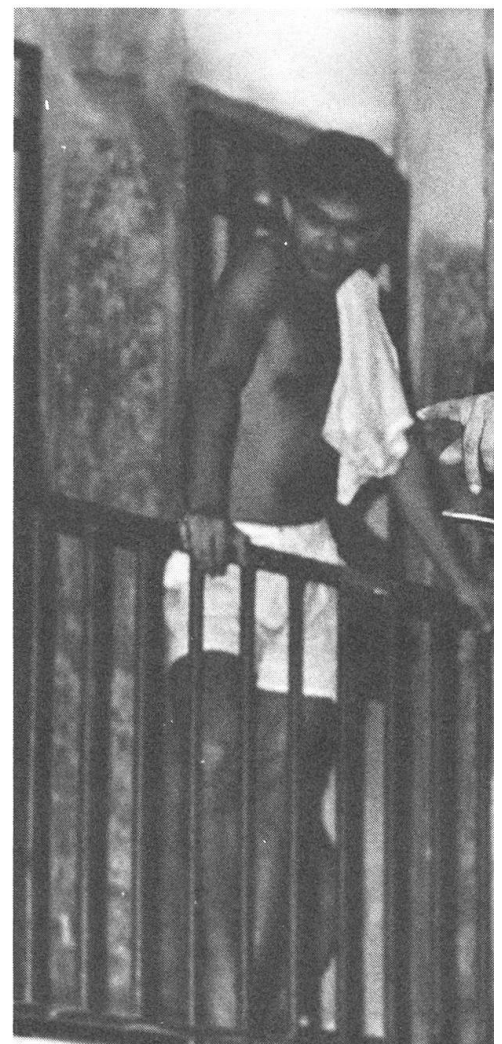
Verteilung innerhalb der Gesellschaft zumindest in Ansätzen zu erreichen suchten, zerbrach die politische Kultur für längere Zeit. Allerdings machten sich die Folgen der autoritär regierenden Junta auf kulturellem Gebiet erst mit einigen Jahren Verzögerung bemerkbar, hier war so etwas wie ein Schonraum vorhanden. 1964 wurde zwar die Linke auf politischem Gebiet ausgeschaltet, ihre starke Präsenz auf kulturellem Gebiet behielt sie jedoch vorerst.

In den Filmen des «Cinema novo» wird diesem «Klimawechsel» (oder Klimasturz) Rechnung getragen. Es setzt ein Nachdenken über die neue Situation und eine Auseinandersetzung mit ihr ein, allerdings in verschlüsselter Form. Waren die Filme der ersten Phase zu einem «cinéma pauvre» zu rechnen, das sich einfacher, gradliniger Formen und Strukturen bediente, so wurden die Filme nun zunehmend komplexer, bedienten sich vielfach des Mittels der Allegorie. Thematisch ist ausserdem eine verstärkte Zuwendung zur Stadt als Schauplatz festzustellen. Es scheint, als gelte es angesichts der veränderten politischen Verhältnisse, sich vermehrt mit sich selbst auseinanderzusetzen.

In diese zweite Phase fallen auch Anstrengungen, ein breiteres Publikum zu erreichen. Denn das «Cinema novo» war ein elitäres Kino, vor allem rezipiert im Kreis der Intellektuellen (und natürlich im Ausland). Die Gründung der Verleihcooperative Difilm sollte die Distribution verbessern. Zum anderen wurde aber auch versucht, populäre Themen aufzugreifen, ohne das hohe künstlerische Niveau aufzugeben. Ein erster Erfolg gelang erst Joaquim Pedro de Andrade mit «*Macunaima*» (1969), aber damit war bereits die dritte und letzte Phase des «Cinema novo» eingeläutet.

Das Ende

Wieder markiert ein Staatsstreich den Umbruch. 1968 putscht eine Gruppe besonders reaktionärer Offiziere innerhalb der Militärjunta. Nun setzt eine spürbare Welle von Repression und Zensur ein, auch im kulturellen Bereich. Die Filmemacher reagieren zunächst mit einem noch stärkeren Einbezug von allegorischen Formen, Stilisierungen und Verschlüsselungen. Ein «Metapher-Kino», bei dem es zwischen den Zeilen zu lesen (oder zwischen den Bildern zu sehen) gilt, entsteht. Neben «*Macunaima*» sind als repräsentative Beispiele Rochas «*Antonio das Mortes*» oder Ruy Guerras «*Os deuses e os mortos*» (*Die Götter und die Toten*, 1970) zu erwähnen.



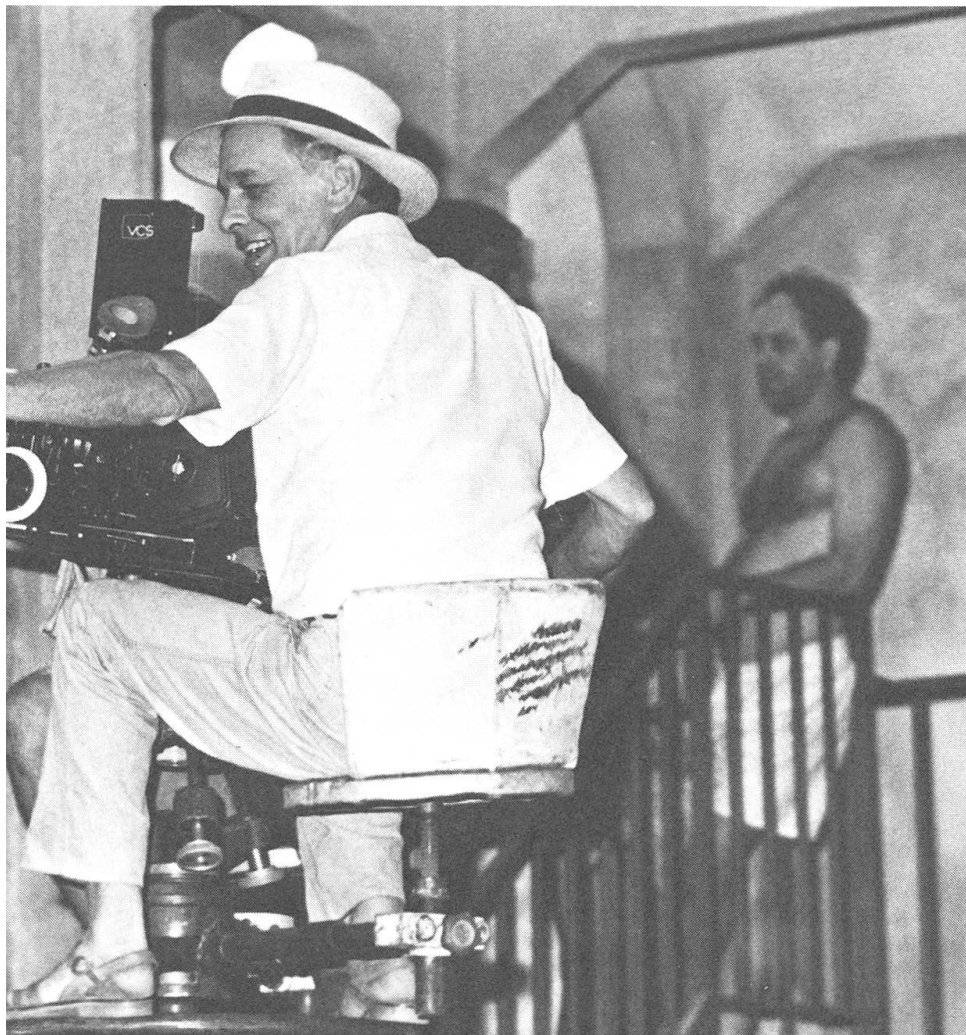
Das Ende des «Cinema novo» kam nicht plötzlich, sondern allmählich. Anfangs der siebziger Jahre geriet die Bewegung in eine tiefe Krise – auch künstlerisch. Einerseits sind dafür verschiedene, wenigstens vorübergehende Emigrationen (etwa Glauber Rocha) verantwortlich zu machen, andererseits waren die verbliebenen Regisseure des Widerstands müde geworden und verstummt oder wichen auf unpolitische Themen aus. Wie ein einsamer Schlusspunkt erscheint Leon Hirszmans 1972 entstandener Film «São Bernardo» (ZOOM 4/76). Und es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass dieser Film auf einer Romanvorlage desselben Autors basiert wie «Vidas secas», jenem Film von Pereira dos Santos, der als eines der ersten Schlüsselwerke des «Cinema

novo» angesehen werden kann. Und vielleicht war es auch dieser Umstand, der «São Bernardo» vor dem Zugriff der staatlichen Zensur bewahrte, die damals recht groteske Auswüchse hervorbrachte. So durfte zum Beispiel Pereira dos Santos' «Como era gostoso o meu Francês» (1971), der zwar vom Kannibalismus im 16. Jahrhundert handelt, eigentlich aber Kolonialismus und Neokolonialismus aktueller Ausprägung meint, nur in Kindervorstellungen (!) gezeigt werden. Dem Regime genehm waren eigentlich nur harmlose, unpolitische Filme traditionellen Zuschnitts, und dies waren in der Mehrzahl Sexkomödien.

Obwohl das Kapitel «Cinema novo» zu Beginn der siebziger Jahre geschlossen wurde, überlebte das brasilianische Kino

dennoch, ja es kam, nachdem die Militärs sich selbst mattgesetzt hatten, allmählich die politische Bühne wieder verliessen und liberalere Tendenzen sich durchzusetzen vermochten, in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre erneut zu einer Blüte. Doch von einer Bewegung, so widersprüchlich diejenige des «Cinema novo» auch gewesen war, sprach nun niemand mehr.

Das Hauptverdienst des «Cinema novo», so könnte man rückblickend und zusammenfassend formulieren, besteht – neben dem Hervorbringen einiger authentischer, die brasilianische Wirklichkeit reflektierender und künstlerisch höchst innovativer Werke – darin, dass hier zum ersten Mal in Lateinamerika (und auch in der Dritten Welt) sich eine Kinobewegung manifestierte, die – auch auf formalem Gebiet – etwas Eigenständiges, Unverwechselbares, sich von fremden Vorbildern Lösendes hervorbrachte. Kino als Gegenkultur, als Mittel der intellektuellen und künstlerischen Auseinandersetzung, ein Emanzipationsversuch, der zwar schliesslich zum Erliegen kam, aber doch als Modell für ein Kino in der Dritten Welt gesehen werden kann, für ein Kino, das sich seiner Rolle als Gegenkultur bewusst ist und sich bemüht, authentische und eigenständige Formen des Ausdrucks zu entwickeln. ■



Nelson Pereira dos Santos: Der Sertão als Ausgangspunkt zur Annäherung an die Realität.