

Kannibalismus als künstlerische Praxis – Brasiliens Filme im österreichischen Filmmuseum

Regina Aggio

Dass die Ureinwohner Brasiliens kannibalistische Rituale praktizierten, ist nicht nur den Ethnologen bekannt. Doch was hat der brasilianische Film mit Kannibalismus zu tun? Es war Der Dramatiker Oswald de Andrade, der in seinem „manifesto antropofago“ („Anthropofagisches Manifest“) von 1922 die tropische Moderne eingeleitet und damit das ästhetische Grundprinzip für das künstlerische Schaffen im Brasilien des 20. Jahrhunderts schlechthin geschaffen hat.

Damit hat Andrade in poetischer Sprache ein Grundproblem des brasilianischen Künstlers zum Ausdruck gebracht, der zwischen zwei Welten steht: Einerseits ist er zutiefst beeinflusst von der europäischen und US-amerikanischen Kultur. Andererseits lebt er in einem tropischen Land wie Brasilien, in der die Wirklichkeit doch nicht mit den Worten Goethes, den Pinselstrichen Renoirs oder den Melodien eines Chopin beizukommen ist. Also bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich der Rituale seiner Vorfahren zu erinnern und sich – natürlich nur im übertragenen Sinne – das Fremde einzuverleiben, um es dann mit der heimischen Kost zusammen zu verdauen. Die Allegorie des Kannibalismus steht sinnbildlich für den kontinuierlichen – auch teilweise heute noch währenden Kampf – eines brasilianischen Künstlers, nicht einfach den kulturellen Mustern und Trends Europas und der USA zu folgen, sondern Eigenes zu schaffen. Die Suche nach der eigenen, brasilianisch geprägten Identität und nach einem Kunstwerk, das die Realität des Landes zum Ausdruck bringt, ist das zentrale Problem der tropischen Moderne in Brasilien – und gerade des brasilianischen Films ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Da eine Auseinandersetzung mit brasilianischer Kunst und Kultur in Europa kaum stattfindet, ist es dem Filmmuseum in Wien sehr anzurechnen, dass es der tropischen Moderne in Brasilien eine umfangreiche Hommage erweist und einen tiefen Einblick in die Filmgeschichte des Landes ermöglicht.

Auf das brasilianische Filmschaffen der 1920er Jahre übten die Ideen des „Modernismo“, der mit dem „manifesto antropofago“ von Oswald de Andrade 1922 eingeleitet wurde und aus dem so bedeutende Künstler wie der Schriftsteller Mario de Andrade, der Maler Di Cavalcanti und der Komponist Heitor Villa Lobos hervorgingen, einen starken Einfluss aus. Dieser künstlerisch-politischen Bewegung schloss sich zunächst jedoch kein Regisseur an. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Erkenntnis noch nicht durchgesetzt, dass der Film durchaus eine eigene Kunstform darstellt. Doch erschienen gegen Ende der 1920er Jahren Regisseure in

Brasilien, die Gegenbeweise erbrachten und mit ihrer künstlerischen Leistung sogar in Europa bekannt wurden. Mario Peixoto drehte seinen experimentellen Stummfilm „Limite“ im Jahre 1931, der in französischen Filmzeitschriften rezensiert wurde und von dem das Museum of Modern Art (MOMA) in New York eine Kopie erwarb. Auch Alberto Cavalcanti war erfolgreich in Europa. Nach seinem Architekturstudium in Paris begann er, sich dem Film zuzuwenden und arbeitete mit Regisseuren wie Marcel L'Herbier in Frankreich und John Grierson in England zusammen. In seinem Werk „Rien que les heures“ von 1926 antizipiert er die experimentellen, dokumentarischen Filmporträts, die später Dziga Vertov in „Der Mann mit der Kamera“ (1929) und Walter Ruttmann in „Berlin, Sinfonie einer Großstadt“ (1927) umsetzte. Von diesen Arbeiten ließen sich Adalberto Kemeny und Rodolfo Rex Lustig inspirieren, die im Jahre 1929 „São Paulo – Symphonia de uma metropópole“ – ein filmisches Gedicht über die moderne, brasilianische Großstadt – drehten.

Einer der bedeutendsten Filmemacher war jedoch Humberto Mauro, der seit 1937 für über zwanzig Jahre lang der staatlichen Behörde für den Schulfilm in Rio vorstand und für diese unzählige kurze Dokumentarfilme drehte. Sie ähneln den in Deutschland schon während der 1920er Jahre unter dem Begriff „Kulturfilme“ produzierten Arbeiten, die einen großen Anteil der Filmproduktion und des -exports der UFA ausmachten. Mauro begann in seinem kleinen Heimatort Cataguases/Minas Gerais zu drehen, wurde jedoch aufgrund seines zunehmenden Erfolges bald nach Rio berufen. Zu seinen wichtigsten Werken gehören „Brasa dormida“ (1928) und „Ganga bruta“ (1933), an denen sich beobachten lässt, dass Mauro neue ästhetische Ideen umsetzt, um der brasilianischen Wirklichkeit in der filmischen Darstellung gerecht zu werden. Mit „Ganga bruta“ ist daher der Aufbruch innerhalb des brasilianischen Films in die Suche nach der eigenen, nationalen Realität verbunden, der auch in „Fragmentos da vida“ (1928) von José Medina und Gilberto Rossi zu entdecken ist. Diese vom Modernismo eingeleitete Entdeckung Brasiliens blieb jedoch nicht nur ein Anliegen der einheimischen Regisseure, denn Orson Welles gab sich im Jahre 1942 ein Stelldichein in Rio de Janeiro. Ursprünglich mit dem Auftrag ausgestattet, einen Werbefilm für Brasilien zu drehen, beeindruckte ihn das politische Engagement der „jangadeiros“ (Fischer, die „jangada“-Segelboote benutzen). Unter der Führung des politischen Aktivisten „Jacaré“ hatte sich eine Gruppe von Fischern aus dem Nordosten Brasiliens in das tausende Kilometer entfernte Rio aufgemacht, um dort für ihre Rechte zu protestieren. Bei dem derzeitigen Regierungschef Getúlio Vargas, dessen Diktatur von 1930 bis 1945 andauerte, fanden sie Gehör. Gleichzeitig wurde Welles durch eine Reportage im Time Magazin auf die „jangadeiros“ aufmerksam. Sein Dokumentarfilm war jedoch nicht im Sinne des US-

amerikanischen State Department und die brasilianische Regierung verbot sogar die Vollendung der Dreharbeiten, weil die Darstellung sozialer Probleme nicht in das gewünschte Image passte. Ein Film über den erst unter Vargas legalisierten Karneval wäre politisch unverfänglicher gewesen.

Die große soziale Ungleichheit in Brasilien stand im Vordergrund der künstlerischen und politischen Bemühungen des Cinema Novo der 1950er und 1960er Jahre, aus dem Regisseure wie Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Farias und Joaquim Pedro de Andrade hervorgingen, von denen einige noch heute aktiv sind. Das Cinema Novo war so etwas wie das Äquivalent der Nouvelle Vague in Frankreich. Geburtsorte des Cinema Novo waren die „suplementos literários“, Wochendbeilagen verschiedener überregionaler Tageszeitungen, in denen junge Filmkritiker zu Wort kamen und sich für eine neue, der brasilianischen Realität gerecht werdenden Filmästhetik einsetzten. Während Jean-Luc Godard, François Truffaut und Jacques Rivette erst für die „Cahiers du Cinéma“ schrieben, bevor sie eigene Filme drehten, artikulierten sich Glauber Rocha im Supplement des „Diário de Notícias“ in Salvador und Carlos Diegues im „Metropolitano“ in Rio de Janeiro. Fast alle Vertreter des Cinema Novo begannen als Filmkritiker und setzten sich zunächst theoretisch mit Filmgeschichte und -ästhetik auseinander. Sie rezipierten die Ideen der jungen französischen Autorenfilmer und begeisterten sich für den Western.

Obwohl diese Regisseure eine Gruppe in Rio de Janeiro bildeten, sich untereinander gut kannten und auch den politisch aktiven Cine-Clubs oder der studentischen Vereinigung CPC (Centro Popular de Cultura) nahestanden, unterschieden sich ihre Filme in der Anwendung ästhetischer Mittel. Während „Assalto ao Trem Pagador“ über den Überfall auf einen Geldtransport eher einem konventionellen erzählten Spielfilm entspricht und „Garrincha, Alegria do Povo“ über den berühmten Fußballspieler Garrincha übliche Mittel des Dokumentarfilms umsetzt, versuchten sich Glauber Rocha und Ruy Guerra an einer neuen Ästhetik. Vom Publikum wurde diese etwas hermetischere Ästhetik der erzählerischen Ellipsen und der langen Plansequenzen nicht so gut angenommen. Andere Filme hingegen – wie „Assalto ao Trem Pagador“ – waren jedoch große Kassenerfolge. Im Brasilien der 1950er Jahre erfand also nicht nur João Gilberto den Bossa Nova – die passende Musik zum Strandgefühl der Jungen und Schönen an der Copacabana – auch das Cinema Novo kam auf. Unter der Regierung Kubitschek (1956-1960) zeichnete sich in der brasilianischen Öffentlichkeit ein Partizipationsschub ab. Die Zensur wurde verboten und es kam zu einem Aufbruch der sozialen Bewegungen und der Kunst. Zwar schlossen sich die Regisseure des

Cinema Novo diesem Optimismus an, versuchten aber gleichzeitig, ein öffentliches Bewusstsein gegenüber den sozialen Problemen durchzusetzen. Armut, Arbeitslosigkeit und die politisch legitimierte Ungerechtigkeit stellen zentrale Motive in den Filmen dar. Die Vertreter des Cinema Novo beabsichtigten eine Veränderung der bestehenden Ordnung. Ihr Interesse für die Probleme des Landes entsprach dem Anliegen der Studentenbewegung, die katholisch, marxistisch geprägt und politisch sehr engagiert war. Von ihr wurde auch die Entstehung von Dokumentarfilmen unterstützt – wie beispielsweise „Cabra marcada para morrer“ von Eduardo Coutinho aus dem Jahre 1964. Ab 1961 bemühte sich dann die Regierung Goulart um eine Minderung der sozialen Probleme. Dabei arbeitete sie teilweise eng mit jungen Künstlern und Intellektuellen zusammen. Bereits 1964 endete diese bisher längste demokratische Phase in Brasilien mit einem Militärputsch. Der Kalte Krieg hatte nun auch von Brasilien Besitz ergriffen.

Das beeindruckendste Zeugnis über das Scheitern der politischen und künstlerischen Ideale der Generation des Cinema Novo vor 1966 lieferte Glauber Rocha mit seinem Werk „Terra em Transe“, in dem das Engagement eines Journalisten, der Missbrauch der Macht durch die Politiker und die geschundene, missachtete Bevölkerung in Bildern des totalen Deliriums dargestellt werden. Spätestens im Jahre 1968 mit der Einführung des Zensurparagrafen legten die Regisseure entweder ihre Arbeit nieder, gingen ins Exil oder in die innere Emigration. Überhaupt entstanden während zwei Jahrzehnten kaum bedeutende Filme in Brasilien.

Obwohl die 1969 gegründete Embrafilme finanzielle Mittel zur Verfügung stellte, hinderte die politische Repression viele Regisseure an der Verwirklichung ihrer Arbeiten. Diejenigen, denen es gelang, weiterhin zu drehen, verwendeten nun eine höchst künstliche Filmsprache – wie Joaquim de Andrade in „Macunaima“ oder Nelson Pereira dos Santos in „Como era gostoso o meu frances“ (1974). Andere flüchteten sich in genehmigte Genres, die sie allerdings verfremdeten. Neben dem karikierten Gangsterfilm („Banguê Banguê“) entstanden die „Pornochanchadas“, in denen unter luftigen Bettdecken nicht nur gewagte erotische Szenen, sondern auch Kritik am Militärregime geäußert wurde. Außerdem wurden zwischenmenschliche Konflikte überzeugend aufgegriffen – wie in „Toda nudez sera castigada“ von Arnaldo Jabor. Es verstärkte sich auch die Hinwendung zu historischen Stoffen mit „São Bernardo“ (Leon Hirszman, 1982). Nun gelang es auch dem Regisseur der ersten brasilianischen Gruselschocker, José Mojica Martins – genannt „Zé do Caixão“ oder „Coffin Joe“ – sich im herkömmlichen Filmgewerbe zu etablieren. Der Film „Greve“ von

1979 wendet sich wieder den sozialen Probleme zu und dokumentiert das Engagement der Arbeiter für die Einführung freier Wahlen. Auch Suzana Amarals Film „A hora da estrela“ von 1985 stellt mitfühlend das Schicksal einer Migrantin aus dem armen Nordosten in São Paulo dar. Erst in den 1980er Jahren beginnt also eine erneute Auseinandersetzung mit der brasilianischen Realität und möglichen ästhetischen Verfahrensweisen, die dann jedoch in den 1990er Jahren zugunsten einer Kommerzialisierung der Filmproduktion nachließ. Mit den ersten freien Präsidentschaftswahlen im Jahre 1990, spätestens jedoch mit der Einführung des „Rouanet-Gesetzes“ 1994, begann die Filmbranche in Brasilien wieder zu boomen. Die Investition in die Filmproduktion wurde mit diesem Gesetz stimuliert, denn nun konnten Unternehmen ihre Sponsorgelder von der Steuer absetzen.

Gerade solche Filme wie „Motorcycle Diaries“ (2004) von Walter Salles weisen darauf hin, dass das historische Bewusstsein und die Beschäftigung mit der sozialen Realität in Brasilien (oder in Südamerika) zunehmend thematisiert wird. Obwohl sich die Filmemacher nun nicht mehr so dezidiert auf die Idee der „antropofagia“ beziehen, wie noch die Vertreter des Cinema Novo, bleibt das ihr zugrundeliegende Prinzip – das Einverleben des Fremden, die Suche nach dem Eigenen – bestehen.

Für den neugierigen Zuschauer sei hinzugefügt, dass lediglich in „Como era gostoso o meu frances“ (auf deutsch: „Wie lecker war doch mein Franzose“) einige – humoristisch verzerrte Kannibalismusszenen auftauchen. Doch ist der Akt der Nahrungsaufnahme hier doppeldeutig: Er verweist hier nicht nur auf die tropische Moderne, sondern auch auf tropische Erotik.

Veröffentlicht in: RAY – österreichisches Kinomagazin, Juni 2005.