

Regina Câmara

Pathos und Revolte.

Überlegungen zum Film „Gott und Teufel im Land der Sonne“ („Deus e Diabo na Terra do Sol“) von Glauber Rocha (1964),

in: Tom Waibel, Hansel Sato (Hg): Handlungsmacht, Ausdruck, Affekt. Zum Bedeutungswandel affektiver Aussageformen in Lateinamerika.

(Agenciamento, Expresión, Afecto. La resignificación de enunciados afectivos en Latinoamérica.)

Wien/Berlin 2013, p. 151-168.

In den Filmen Glauber Rochas aus den 1960er Jahren wird der Zuschauer immer wieder mit dem Bild eines Mannes konfrontiert, der sein Maschinengewehr oder seine Flinte schreiend in die Luft hält. Sowohl in „Gott und Teufel im Land der Sonne“ (1964), als auch in „Terra em Transe“ (1967) taucht dieses Bild auf. Es ist ein Bild, das einerseits einen Kampfeswillen vermittelt, andererseits aber auch eine gewisse Unfähigkeit darstellt, diesen Kampf wirklich durchzustehen – die Figuren drücken selten wirklich auf den Auslöser. Es sind leidende Figuren – wie zum Beispiel „Corisco“ in „Gott und Teufel im Land der Sonne“. Abgesehen davon wird in den verschiedensten Sequenzen die arme Bevölkerung dargestellt, deren Leben aus Leid und Hunger zu bestehen scheint. Nicht nur in den Filmen Glauber Rochas, auch in „Vidas Secas“ (Nelson Pereira dos Santos, Brasilien 1961) spielt eine Familie mittelloser Tagelöhner die Hauptrolle, die sich durch die von Trockenheit bedrohte Gegend der „sertão“ schlägt, um Arbeit und Brot zu finden. In „Os Fuzis“ (Ruy Guerra, Brasilien 1963) wird die hungernde Bevölkerung einer Kleinstadt im „sertão“ thematisiert, sowie die Revolte eines mit den Armen solidarisierten Wächters dokumentiert, der jedoch später im Kugelhagel des Militärgewehre stirbt. Vor allem die „sertão“, die trockene Gegend des brasilianischen Nordostens, in dem Hunger und Armut besonders präsent waren (und sind), diente als eine Kulisse des Cinema Novo der 1960er Jahre.

Bilder von Gewalt und Hunger durchziehen das brasilianische Cinema Novo, dessen Beginn mit dem Film „Rio 40 Graus“ von Nelson Pereira dos Santos aus dem Jahre 1954 eingeleitet wurde. Es handelte sich hier um den ersten brasilianischen Film, der mit den Mitteln des Neorealismus die soziale Realität des Landes zu zeigen vermochte, indem er ein

gesellschaftliches Panorama der Stadt Rio de Janeiro abbildete. Vor allem die Armutsviertel („Favelas“) wurden durch diesen Film das erste Mal realistisch auf die Leinwand gebannt. Im selben Jahr waren die Filmstudios „Vera Cruz“ in São Paulo in Insolvenz gegangen, so dass Brasilien nun keine wirkliche Filmindustrie, die auch international auf sich aufmerksam hätte machen können, besaß (Salem 1987: 84). Da es an technischer Ausrüstung und auch an Geldern fehlte, stellte dos Santos den Film unter sehr schwierigen Bedingungen her. „Rio 40 Graus“ löste einen Skandal aus und wurde zunächst verboten, da er angeblich die Armut so darstellen würde, dass soziale Unruhen befürchtet wurden (Salem 1987: 116). An diesem Vorführverbot schloss sich dann eine umfangreiche Pressekampagne- und –diskussion an, die in verschiedenen Tageszeitungen in Brasilien geführt wurde und unter anderem den Weg zur Entstehung des Cinema Novo freimachte, deren Anfang nicht nur in so mutigen Filmen wie „Rio 40 Graus“, sondern vor allem in der Filmkritik zu suchen ist. Einige junge Filmemacher wie Nelson Pereira dos Santos selbst, versuchten sich zum Ende der 1950er Jahre hin an eigenen Filmprojekten und hatten bereits damit begonnen, für Feuilletons renommierter Tageszeitungen zu schreiben. Von nun an entwickelten sich die Feuilletons zu den zentralen Plattformen einer neuen avantgardistischen Kunst in Brasilien, die sich auf die Bildende Kunst, das Theater und die Musik ausweitete. Fast alle Regisseure der 1960er Jahre hatten als Filmkritiker begonnen und entsprachen in ihrem Lebenslauf daher dem Modell des „Autorenfilmers“, also des sich theoretisch mit Film auseinandersetzenden Künstlers, dem es gelingt, die Kamera als stilbildendes Mittel so einzusetzen, dass sie die soziale Wirklichkeit ästhetisch innovativ abzubilden vermag. Der Begriff „Autorenfilm“ geht zurück auf einen Text des französischen Filmkritikers Alexandre Astruc („La caméra stylo“ 1948), in dem er einen lange ausgefochtenen Kampf um den Film für sich zu entscheiden vermochte: Es handelte sich hierbei um einen Kampf darum, das Verständnis von Film als eigenständiger Kunstform zu etablieren. Einerseits wurde der Film nicht als Kunst betrachtet, da er die Kamera lediglich Möglichkeit nutzte, vorhandene Wirklichkeit mechanisch abzubilden. Daher handelte es sich bei dem Film um einen Prozess der technischen Wiedergabe von Realität. Andererseits behauptete Astruc – wie auch Regisseure oder Filmtheoretiker vor ihm – hingegen, dass die Kamera letztlich den Bleistift des Schriftstellers ersetze, der ein Mittel zur Darstellung von Realität sei. Aufgrund dieses Manifests begannen die Regisseure ein neues Selbstverständnis zu entwickeln: Sie wurden von Reproduzenten der Wirklichkeit zu Künstlern. Der „Autorenfilmer“ war demnach ein Regisseur, der unter Zuhilfenahme der

Kamera seine persönliche Wahrnehmung von Realität abbilden konnte. Obwohl dieses neue Selbstverständnis des Regisseurs in Frankreich durch die Filmkritiker der „Cahiers du Cinéma“ erarbeitet und verbreitet wurde, haben wir es hier mit einer Bewegung zu tun, die auch in Lateinamerika stattfand. Im selben Jahr, als Nelson Pereira dos Santos „Rio 40 Graus“ drehte, schrieb François Truffaut, der spätere Vertreter der Nouvelle Vague, sein bahnbrechendes Manifest für die „Cahiers du Cinéma“, in dem er mit dem „alten“ Film der 1930er und 1940er Jahre in Frankreich abschloss und den Beginn der Nouvelle Vague einleitete: „Une certaine tendance du cinéma français“ (Truffaut 1954). Auch die Nouvelle Vague in Frankreich war eine Reaktion auf das Scheitern der großen Filmindustrie, ja kritisierte diese sogar. Die jungen Filmkritiker der „Cahiers“, die später zu Filmregisseuren wurden, wandten sich ab von der Ästhetik der Studioproduktionen – sie wollten die Realität zeigen. Gleichzeitig setzten sie sich für neue Produktionszusammenhänge ein, die weitab von der kommerzialisierten Filmindustrie zustande kommen sollten (Baecque 2003: 11). Auch wenn die Nouvelle Vague als Vorreiter für die Entwicklung des Autorenfilms gilt, müsste man festhalten, dass wir es hier mit einer parallelen Entwicklung in verschiedenen Ländern und Kontinenten zu tun haben. In Brasilien war Glauber Rocha möglicherweise der bedeutendste „Autorenfilmer“, da er nicht nur erfolgreiche Filme, die die Kinogeschichte des Landes markierten, sondern in großem Rahmen über Film und dessen ästhetisch-politischen Dimensionen publizierte. Er schrieb für zahlreiche Zeitungen, wie den „Diário de Notícias“ aus Salvador und das „Jornal do Brasil“ aus Rio de Janeiro. Außerdem veröffentlichte er 1963 eine Filmgeschichte Brasiliens, in der er bereits die Anfänge des Cinema Novo einbezieht (Rocha 1963/2003). Nachdem der „neue Film“ entstanden war, ging es den Filmkritikern – und jungen Regisseuren immer stärker um dessen politische Aussage. Anhand der Beschäftigung mit dem Begriff des „Pathos“ in Rochas Werk ist es möglich, sich den politischen Ideen dieses Regisseurs und Autors zu nähern.

Wenn man unter „Pathos“ nach Schiller die Darstellung des „Tragischen“ oder den Ausdruck des „Leidens“ verstehen möchte (Schiller 2004: 512), haben wir es bei Glauber Rochas Film mit einem Werk zu tun, das pathetischer wohl kaum sein könnte. „Gott und Teufel im Land der Sonne“ beschreibt in einer Art Stationendrama die Geschichte des Viehhirten Manuel und seiner Frau Rosa. Manuel tötet aus einem Impuls heraus seinen „Boss“, den Landbesitzer Moraes, der Manuel nicht auszahlen will. Als Manuel ihn auf sein Recht anspricht, schlägt Moraes ihm mit der Peitsche ins Gesicht. Darauf hin ersticht er Moraes.

Dessen Männer verfolgen Manuel und töten seine Großmutter. Manuel und seine Frau Rosa fliehen und schließen sich dem Wanderprediger Sebastião an, dem eine große Schar armer Landbewohner folgt. Er prophezeit Wunder. Angeblich soll die Region, an deren Trockenheit und Armut alle dort lebenden Menschen leiden, die „sertão,“ zum Meer werden. Dafür jedoch seien Blutopfer notwendig: Sebastião tötet ein Kind, woraufhin er von Rosa getötet wird. Nun erscheint der berufsmäßige „Killer“ Antonio das Mortes, der von einem Priester und einem Politiker beauftragt wurde, Sebastião aus dem Weg zu schaffen. Antonio das Mortes erschießt die um Sebastião herum versammelte Schar – nur Manuel und Rosa können fliehen. Diesmal fliehen sie in die Arme einer gegen die Zustände revoltierenden Gruppe von „Cangaceiros“ („soziale Banditen“ nach Hobsbawm – 1959 - oder Räuber, die sich selbst als Kämpfer der sozialen Gerechtigkeit stilisieren und die auf historische Vorlagen beruhen – vor allem auf die Figur des Lampião“), deren Anführer Corisco aber genauso wenig vor Gewalt zurückschreckt wie Sebastião. Mord und Diebstahl sind auch bei den „Cangaceiros“ an der Tagesordnung. Corisco wird ebenso von Antonio das Mortes erschossen. Manuel und Rosa fliehen wieder – diesmal erreichen sie das Meer. Der Film endet hier. Anscheinend ist Manuel in einem Teufelskreis von Gewalt und Unterdrückung gefangen. Allein die Referenz zum Stationendrama, das die Stationen des Leidensweges Jesus Christus bis zur Kreuzigung transponiert, verweist hier nicht nur auf das rein von Leiden erfüllte Dasein, sondern bereits auf das unglückliche Ende. Immerhin führt Glauber Rocha seine Figur Manuel nicht dem gleichen Ende wie Jesus Christus zu, sondern lässt ihn das ersehnte Meer finden, von dem aus möglicherweise eine Kraft ausgehen wird, die sein Schicksal doch noch zum Guten lenken und sein Leiden beenden kann. Dieses Ende ist jedoch keineswegs mit einem „Happy End“ à la Hollywood zu vergleichen. Vielmehr lässt sich fragen, ob nicht vielleicht das Erreichen des Meeres nur eine weitere Etappe des Stationendramas darstellt, die nur nicht weiter erzählt und im Film einfach ausgelassen wird. Letztlich bleibt das endgültige Schicksal Manuels offen, da der Film keine Hinweise dafür liefert, wie es Manuel am Meer ergehen wird. Kennzeichnend für ein Stationendrama ist die Auswegslosigkeit und die tragische Vorbestimmung des Protagonisten, der in einem Lebensschema gefangen zu sein scheint, aus dem er nicht wirklich ausbrechen kann. Genau dieses starre „Korsett“ – zumindest im Hinblick auf die Entwicklung der Protagonisten – entspricht im Film ebenso der Unbeweglichkeit der verschiedenen sozialen Gruppen, deren Weg Manuel kreuzt. Letztlich geht es Manuel darum, seine Lebenssituation zu verbessern

und dem Kreislauf der Unterdrückung und Gewalt zu entkommen. Ob es ihm wirklich gelingen wird, lässt sich nur erahnen.

Glauber Rocha beschreibt die brasilianische Gesellschaft der „sertão“, einer von Trockenheit, Armut und Hunger gekennzeichneten Region im Nordosten Brasiliens, anhand verschiedener Figuren, die für deren gesellschaftliche Struktur stehen: Wir haben es bei den Filmen über die „sertão“-Gegend mit „vaqueiros“ (Kuhhirten, Manuels ursprünglicher Beruf) als stellvertretend für die Masse der armen Landarbeiter, mit Landbesitzern („fazendeiros“), mit Priestern oder Wunderpredigern (Klerus), mit dem Militär oder der Polizei (als Vertreter der staatlichen „Ordnung“), letztlich aber mit der Hauptfigur der Filme Rochas, dem „cangaceiro“ zu tun. „Der „cangaceiro“ Corisco, dem sich Manuel zeitweise anschließt, entspricht nur geringfügig dem nordamerikanischen „Cowboy“ des Westerns. Und es ist der Western (vgl. Debs 2002), den Rocha in seinen „sertão“-Filmen evoziert – ästhetisch und auch inhaltlich, weswegen die in der „sertão“ spielenden Filme auch als „Nordestern“ bezeichnet werden. Auch beim Western haben wir es mit einer typisierten Gesellschaftsdarstellung zu tun, die vor einer Kulisse der Dürre im nordamerikanischen „Westen“ angesiedelt ist. Jedoch bestehen zwischen den Protagonisten, dem „Cowboy“ (vgl. Seeßlen 1995) und dem „Cangaceiro“ entscheidende Unterschiede. Während es dem „Cowboy“ gelingt, sich als Individuum zu beweisen und er auf seine Umwelt einwirken und sie verändern kann, verbleibt der „Cangaceiro“ in seiner Situation und geht – aufgrund des Scheiterns am Veränderungsversuch – zugrunde. Während der „Cowboy“ aus seinem Leiden ausbricht oder anderen dabei hilft, ihr Leiden zu überwinden, bleibt der „Cangaceiro“ und alle anderen Figuren der „sertão“ in ihrer Lebenssituation gefangen oder sterben. Zum einen mag dies etwas mit der allgemeinen Auffassung von gesellschaftlicher Dynamik und Veränderbarkeit zu tun zu haben, zum anderen spielt hier auch die Ästhetik oder künstlerische Praxis eines „entwickelten“ und eines „Schwellenlandes“ eine Rolle. Wie Teshome H. Gabriel in seinem Essay „Towards a Critical Theory of Third World Films“ (vgl. Gabriel 2000: 298ff) schreibt, gibt es entscheidende Unterschiede zwischen der Verbundenheit der Protagonisten mit ihrem sozialen Umfeld. Während im Film des „Dritte-Welt- Landes“ die Möglichkeiten des Protagonisten zur Veränderung oder Revolte begrenzt sind, da er sich viel stärker als Teil einer Gemeinschaft versteht, beruhen die Veränderungen und sogar die Handlung eines Films der „Ersten Welt“ fast ausschließlich auf den Aktionen des Protagonisten. Dem Menschen wird hier also insgesamt die Möglichkeit zugesprochen,

auf sein Schicksal oder auf die Geschichte einwirken und sie verändern zu können, während im Film der „Dritten Welt“ die Individuen viel stärker in ihrer Gemeinschaft verhaftet sind und nur über sie wirklich aktionsfähig werden. Im Film der „Ersten Welt“ ist es der einzelne Mensch, das Individuum, dem Kapazitäten der gesellschaftlichen Veränderung zugesprochen werden. Darüber hinaus werden diese psychologischen Muster der Figuren durch unterschiedliche künstlerische Verfahrensweisen verfestigt. Während beispielsweise im Film der „Ersten Welt“ die Winkelperspektiven der Kamera angeblich eher ästhetische Funktionen haben, macht Teshome H. Gabriel im Film der „Dritten Welt“ diese Winkelaufnahmen dazu benutzt, Machtverhältnisse zwischen den Figuren anzudeuten. Der für einen stärkeren Ausdruck der Emotionen eingesetzte Close-up soll im Film der „Dritten Welt“ weniger häufig verwendet werden, da das Fehlen eines „psychologischen Realismus“ - der hingegen beim Film der „Ersten Welt“ für die Gestaltung des Individuums entscheidend ist – die Betonung der Gemeinschaft verstärkt (Gabriel 2000:213). Trotz dieses Versuchs einer „Stereotypisierung“ des Films der „Ersten und Dritten Welt“ bei Gabriel, die zunächst als eine Erklärung für die Ausgestaltung der Protagonisten im nordamerikanischen „Western“ und in dem brasilianischen „Nordestern“ nachvollziehbar erscheint, gibt es durchaus noch andere Aspekte, die sich an Glauber Rochas Film herausarbeiten lassen.

Einerseits ließe sich der Ausdruck des „Pathos“ anhand Teshome H. Gabriels Ästhetik insofern erklären, als dass der „Cangaceiro“ oder Manuel als einzelnes Individuum aus der Gesellschaftsstruktur weder ausbrechen noch sie verändern kann, da er – entsprechend dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im Film der „Dritten Welt“ – in seinem sozialen Umfeld gefangen ist und sich per se nicht daraus befreien kann. Im Gegensatz dazu wäre es der alleinige Handlungsimpuls des Individuums im Film der „Ersten Welt“, seine Umwelt zu verändern, zu verbessern oder aus ihr auszubrechen. Die Darstellung des „Leidens“ an den sozialen Zuständen in Brasilien und dessen mit einem Ewigkeitsanspruch unterlegten inneren Gesetzmäßigkeiten wurde bereits vor Glauber Rocha in der Kunst thematisiert: Es war Euclides da Cunha bahnbrechendes Werk „Os Sertões“ von 1902, in dem der Kampf einer Gruppe ehemaliger Sklaven und nun mittelloser Landarbeiter beschrieben wird, die ein eigenständiges Gemeinwesen, unabhängig vom brasilianischen Staat aufbauten, das von einem Wunderprediger namens Antônio Conselheiro angeleitet und vom Militär brutal vernichtet wurde. Euclides da Cunha beschreibt die Landschaft der „Sertão“ wie etwas Unveränderbares und verwendet sie quasi als Sinnbild für die ewigwährenden

gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisses dieses Landstriches „Calca, de fato, estrada três vezes secular, histórica vereda por onde avançavam os rudes sertanistas nas suas excursões para o interior. Não a alteraram nunca“ (vgl. da Cunha 1902: 8). Anscheinend hat Glauber Rocha in seinem Film Bezug zu dem Werk Euclides da Cunha genommen. Er hat den Film „Deus e Diabo“ auch genau in der Gegend gedreht, in der Antonio Conselheiro agierte, nämlich ganz in der Nähe von „Canudos“, dem Ort, an dem sich die Gruppe niedergelassen hatte.

Das „Leid“ oder das „Pathos“ des Protagonisten in „Gott und Teufel im Land der Sonne“ ließe sich einerseits mit der Theorie Teshome H. Gabriels grob erklären, nämlich mit der gesellschaftlichen Tendenz eines „Dritte Welt“-Landes, das Individuum nicht isoliert zu betrachten und ihm keine oder nur eine geringe Kapazität zur Veränderung beimessen zu können. „Gott und Teufel im Land der Sonne“ handelt jedoch nicht nur von der unwiderruflichen Verbundenheit des Individuums mit seiner Gemeinschaft, sondern – obwohl diese hier zugrunde liegt – von dem permanenten Scheitern des Protagonisten daraus auszubrechen. Letztlich umfasst das Stationendrama von „Gott und Teufel“ die verschiedenen Etappen eines fundamentalen Ausbruchsversuchs von Manuel aus der Struktur von Gewalt und Unterdrückung. Das „Pathos“ in „Gott und Teufel“ bezieht sich also nicht ausschließlich auf die Darstellung des Leides, das der armen, ausgehungerten und permanent fehlgeleiteten Landbevölkerung widerfährt, sondern vor allem auf das Scheitern des Protagonisten, aus dieser Situation auszubrechen oder sie zu verändern. Der Versuch, das Individuum zum Motor seiner eigenen Geschichte werden zu lassen, ist in Glauber Rochas Films durchaus vorhanden. Allerdings ist es quasi mit diesem Anliegen zum Scheitern verurteilt – darin liegt das spezifisch Tragische, das besondere „Pathos“ in „Gott und Teufel im Land der Sonne“, aber auch in anderen wichtigen Filmen Rochas der 1960er Jahre, wie „Barravento“ (1961) und „Terra em Transe“ (1967).

Es gibt keine Belege dafür, dass sich Glauber Rocha intensiv mit Friedrich Schiller beschäftigt hat. Auf jeden Fall bestehen erstaunliche Parallelen zwischen dem, was Schiller in seinem Text „Über das Pathetische“ (Schiller 2003:512) schreibt und dem in Glauber Rochas Film vorhandenen Verständnis von „Pathos“. Zunächst beschreibt Schiller das „Pathos“ als die „Darstellung des Leidens“ im Allgemeinen. Da in Glauber Rochas Film so gut wie alle Figuren Leidende sind, lässt sich also Schiller folgend behaupten, dass wir es hier mit einer

künstlerischen Darstellung des Leids, also mit einem Werk voll „Pathos“ zu tun haben. Gleichzeitig gibt es bei Schiller noch eine weitere Bedeutungsdimension des Begriffs, die über die Darstellung des Leids an sich hinausgeht: Das „Pathos“ entsteht in Wirklichkeit erst dann, wenn der Protagonist sich dem Leid erwehrt und versucht, die „Gewalt der Gefühle“ (ob des Leids) zurückdrängend, das Leid durch „Vernunft“ zu überwinden. Erst in dem Moment, in dem die Figur, die an ihren Gefühlen unsäglich leidet, ihr „unabhängiges Vernunftwesen“ in Aktion setzt, um sich diesem Leid zu erwehren und es zu überwinden, wird „Pathos“ freigesetzt. Die Darstellung des Leidens muss ganz besonders intensiv sein, um die „moralische Freiheit“ zum Ausdruck zu bringen, mit der sich die Figur ihres Schicksals erwehrt. Erst im Kampf gegen das Leiden stellt die Figur ihre menschliche Würde heraus. Es ist also der Gebrauch der „Vernunft“, mit der der Mensch Leid im Allgemeinen besiegen und die allgemeingültige „Moral“ wieder herstellen kann.

In Schillers Ausführungen geht es vor allem um die Eroberungen der menschlichen Vernunft entgegen der Gefühlswelt oder den Emotionen. Gleichzeitig wird spürbar, wie Schiller sich mit den philosophischen Errungenschaften der Aufklärung auseinandersetzte, die dem Menschen einen Stellenwert als historisches Wesen zusprach. Die Aufklärung positionierte den Menschen neu in seiner Welt, in der er von einer rein religiösen oder christlichen Bestimmung freigesprochen und nun stärker als eigenständiges, nicht nur fremd- oder gefühlsmäßig bestimmtes Wesen, sondern als Vernunftwesen definiert wurde (vgl. Scheer 2007:260). Das „Pathos“ in der Kunst erfüllt nach Schiller daher die Funktion, den Gegensatz zwischen Gefühlswelt (in diesem Fall dem Leiden) und dessen Überwindung durch die Vernunft zu illustrieren und dementsprechend die Bedeutsamkeit der Vernunft für das menschliche Dasein oder/und das menschliche Miteinander zum Ausdruck zu bringen. Schiller betont, dass es bei dem „Pathos“ in der Kunst nicht alleine darum gehen darf, dass „Leiden“ dargestellt wird. Letztlich kommt es auf den Kampf der „Vernunft“ mit den „Gefühlen“ (dem Leid) an. Bei Schillers Definition von „Pathos“ drängt sich letztlich das Bild einer sehr populären Kunstform Brasiliens auf, die auch zur Gattung „Film“ zu zählen ist – der Telenovela. Auch hier wird der Zuschauer sehr häufig mit der Darstellung von persönlichem Leid konfrontiert. Aber nach Schiller hätten wir es hier nicht mit dem wahren „Pathos“ zu tun, sondern mit einem ausschließlich die Gefühle ansprechenden Rauschobjekt: „Viele unserer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde (...) bewirken bloß

die Ausleerungen des Tränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt. (...) Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein; zum deutlichen Beweise, dass die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst abgeschlossen, weil sie bloß allen dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.“ (Schiller 2004: 516)

Anhand dieser Definition von „Pathos“ wird deutlich, dass es Schiller nicht um die alleinige Darstellung ankommt, sondern letztlich auf den Kampf der „Vernunft“ gegen die scheinbar Übermacht des gefühlsmäßigen Leides. Schließlich wird auch in der Telenovela viel gelitten – wir hätten es aber Schillers Ansicht nicht mit Kunst zu tun, weil reine Kunst nicht nur auf die „Affekte“ ziele: „ (...) das Leiden selbst ist nie der letzte Zweck der Darstellung und nie die unmittelbare Quelle des Vergnügens, das wir am Tragischen empfinden“ (Schiller 2004: 517). Ein Protagonist innerhalb eines Kunstwerkes, der nicht auch vernünftig zu handeln versucht, steht nach Schillers Definition auf dem Status eines Tieres: „Bestimmt der Instinkt allein alle Erscheinungen am Menschen, so ist nichts mehr vorhanden, was an die Person erinnern könnte und es ist bloß ein Naturwesen, also ein Tier, was wir vor uns haben; denn Tier heißt jedes Naturwesen unter der Herrschaft des Instinkts.“ (Schiller 2004: 518). Allerdings betont Schiller vehement, dass nur der Hinweis auf die Vernunft in einem Kunstwerk nicht ausreicht, um aus ihm „wahre Kunst“ zu machen: „Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floss, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Mensch in dem Staatsbürger zielen.“ und „Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, dass recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, dass recht handeln möglich sei.“¹ Resümierend spricht Schiller von der „Freiheit der Phantasie“

¹ Schiller: Über das Pathetische, S. 499..

und der „Notwendigkeit der Vernunft“, die beide in einem Kunstwerk vereint sein sollten. (Schiller 2004: 532ff).

Die Frage, die hier gestellt werden müsste, ist nun natürlich, inwiefern wir den Schillerschen „Pathos“-Begriff am Film von Glauber Rocha anwenden können- mit der Darstellung von Leid haben wir es hier allemal zu tun. Werden etwa auch bei Glauber Rocha nur die „schmelzenden Affekte“ angesprochen oder geht es um mehr? Inwiefern gelingt es Manuel, vernunftgesteuert gegen sein Leiden zu kämpfen? - Einerseits zieht sich die Flucht Manuels und Rosas als ein Hauptmotiv durch den Film. Andererseits versucht Manuel sich gegen den Grund für sein Leid aufzulehnen. Zunächst ersticht er seinen unterdrückerischen Chef, dann schließt er sich dem Wanderprediger an, der den Menschen der Region ein besseres Leben verspricht. Als Manuel hier enttäuscht wird und erneut fliehen muss, landet er bei den rebellierenden Gangstern (oder „sozialen Banditen“ (vgl Hobsbawm 1959), den „cangaceiros“. Auch dort wartet Unheil – er flieht erneut mit Rosa, diesmal ans Meer. Letztlich versucht Manuel immer wieder, bessere Lebensbedingungen vorzufinden, doch bis zum Ende scheitert er jedes Mal. Auch die Wahl des Stationendramas soll die Festgefahrenheit der sozialen Struktur betonen und verweist auf die Unverrückbarkeit der historischen Situation und auf die Unfähigkeit Manuels, mit Vernunft gegen das Leid anzugehen. Einerseits haben wir hier die Bewegung, die Schiller einem „tragischen“ oder „pathetischen“ Kunstwerk beimisst, nämlich den Versuch Manuels, aus dem Leid auszubrechen und sein Schicksal allein in die Hand zu nehmen. Andererseits haben wir hier die Verbundenheit Manuels mit dessen Familie und Gesellschaft, aus der kein Entrinnen denkbar ist. Ob Schiller diesen Kampf Manuels als ein „tragisches Kunstwerk“ oder „als pathetisch“ subsumieren würde, sei dahin gestellt. Wenn man jedoch das Ende von Schillers Drama „Die Räuber“ einbezieht, müsste man sagen, dass im Vergleich dazu Glauber Rochas Figuren eher nicht dem künstlerischen Verständnis von Freiheit und Vernunft gerecht werden: während Manuel in dem ganzen Film ein Getriebener bleibt, liefert sich der Haupträuber Moor (eine tragische Gestalt) am Ende der Justiz aus (Schiller 2004: 618). Daher gibt es in Schillers Verständnis von Staat eine Rechtsprechung, die einzig und allein der Vernunft und der Moral verpflichtet ist. „Die Räuber“ spielt also mit den Antagonismen von Delinquenz und Gesetz und betont die Möglichkeit von übergeordneter Gerechtigkeit. Dieser Ausweg bleibt Manuel in Glauber Rochas Film jedoch verschlossen, da in Rochas Film alle Figuren – auch die Vertreter der Kirche und der Regierung – weder vernünftig, noch gerecht,

noch moralisch handeln. Es sind gewissermaßen völlig pervertierte, vom Menschsein entfremdete Personen, die rein instinktiv oder „animalisch“ handeln und für die keine moralisch geartete übergeordnete Rechtsinstanz (mehr) gilt. In der Gesellschaft, die Glauber Rocha darstellt, gibt es keine Vernunft und keine Moral. Jeder ist sich selbst am nächsten. Die Instanzen, die in irgend einer Weise den Staat zu repräsentieren scheinen, agieren brutal und unmenschlich. Die Menschen leben in einem rechtslosen, menschenverachtenden Raum, in dem so etwas wie „Vernunft“ schlichtweg ausgeschaltet ist. Gleichzeitig wird durch diese Darstellung der Starrheit und durch die Hilflosigkeit Manuels im Zuschauer bewirkt, dass dieser innerlich revoltiert. Letztlich ist Manuel im Film die Hauptfigur und dementsprechend der identitätsstiftende Protagonist. Ähnlich wie bei Schiller zielt Rocha also auf eine Reaktion beim Leser oder Zuschauer. Für beide ist die Kunst nicht nur „l'art pour l'art“ oder ästhetischen Kategorien verpflichtet, sondern vermittelt gesellschaftspolitische Anliegen. Schiller und Rochas Werken liegt eine spezifische Geschichtsphilosophie zugrunde, die letztlich die Aufklärung als Basis hat. Beide verstehen den Menschen als Wesen, das sich im Gegensatz zum Tier der Vernunft bedienen und sein eigenes Schicksal gestalten kann. Gleichzeitig möchten Sie Ihre Erkenntnisse an den Rezipienten vermitteln und ihm zur Erkenntnis über sich selbst und über seine Gesellschaft verhelfen. Schiller möchte in einem Kunstwerk einerseits die Emotionen des Menschen angesprochen wissen, gleichzeitig aber auch die Bedeutung der Vernunft für das Handeln herausarbeiten, auf dass der Zuschauer beginne, seine Geschichte nach den Maßgaben der Vernunft selbst zu gestalten. Glauber Rocha setzt beim Zuschauer nicht die Vernunft, sondern vielmehr der Notwendigkeit einer Revolte oder zumindest einer tiefgreifenden Reform frei. Die Vernunft bei Glauber Rocha ist also nicht gleichzusetzen mit Rechtlichkeit oder Moral, sondern mit radikalem Handeln.

Abgesehen von den Unterschieden zwischen den Gesellschaften und den Konsequenzen, die dies für die Protagonisten und deren „Leid“ hat, verstehen Schiller und Rocha unter „Pathos“ etwas, das mit der historischen Situation des Menschen oder mit seiner Historizität zu tun hat. Sowohl Schiller also auch Rocha gehen daher von der in der Aufklärung entwickelten Vorstellung aus, dass der Mensch durchaus in der Lage sei, sein Schicksal oder seine Geschichte bis zu einem gewissen Grad zu bestimmen und darauf einzuwirken. Während dem Protagonisten in Schillers Kunstwerken jedoch die Möglichkeit bleibt, auf die Rechtsprechung oder eine höhere staatliche Instanz auszuweichen, bleibt dem Brasilianer dies leider verwehrt. Ihm bleibt nur die Möglichkeit der Revolte – und auch diese ist häufig

bereits von vornherein zum Scheitern verurteilt. Bei Rocha ist der Mensch also auch eine „historische Persönlichkeit“, unabhängig davon, ob er es vermag, gegen die Zustände anzugehen.

Karl-Heinz Bohrer hingegen wehrt sich gegen die geschichtsphilosophische Dimension des „Pathos“ in der Kunst: „Kunst – nicht Geschichtsphilosophie“ (Bohrer 2009: 11). Bohrer bezieht sich hier auf Nietzsche, der im Gegensatz zu Aristoteles und Hegel angeblich die These aufgestellt haben soll, dass „es die Gewalttat und das Leiden selbst sind, die das Tragische der Tragödie ausmachen: Der Schrecken selbst sei das „tonicum“ der Tragödie als Kunstwerk.“ (Bohrer 2009: 12). Zwar ließe sich behaupten, dass Schiller und Rocha beide aus Ihren Werken eine Geschichtsphilosophie ableiten, diese jedoch das Erlebnis von Kunst durch den Zuschauer nicht in Frage stellt. Sowohl in „Die Räuber“ als auch in „Gott und Teufel im Land der Sonne“ ginge es um den „Schrecken“, der essentiell für eine Tragödie sei. Auch dem deklarierten Selbstverständnis nach sind beide ausschließlich Künstler: Schiller schwört auf die Notwendigkeit der Emotionen, um den Rezipienten zum Mitfühlen zu bewegen, Rocha selbst hat sich in seinen Filmkritiken immer wieder den Rufen nach einem sozialistischen Realismus in der Kunst erwehrt und auf künstlerische Freiheit bestanden. Aus dem Verständnis Schillers und Rochas heraus ließe sich daher fragen, ob der Antagonismus zwischen Geschichtsphilosophie und emotionalem Erleben von Kunst, den Bohrer hier in seinem Werk „Das Tragische“ aufmacht, überhaupt haltbar ist.

Darüber hinaus müsste noch betont werden, dass anhand des Beispiels von „Pathos“ bei Schiller und Rocha gut verdeutlicht werden kann, „dass Gefühle alles anderes als unmittelbar, nämlich kulturell formiert und ihrerseits auf Deutung angewiesen sind und dass das Pathos als Widerfahrung auch aufstören und befremden kann.“ (Busch 2007: 53). Außerdem stellt sich auch „bei aller eindringlichen Berührung auf welche die zeitgenössische Kunst abzielen mag, dennoch kein unmittelbares Aufgehen im Geschehenen ein. Die Unterschreitung von reflexionsgewährender Distanz, die im affektiven Getroffensein gegeben ist und die ein Moment der ästhetischen Lust darstellt, hat weder ein gänzlich passives Eintauchen in das Werk zur Folge, noch gewährt es ein unterschiedsloses Verschmelzen mit der dargebotenen Bilderwelt oder ihren Atmosphären.“ (Busch 2007: 55) Diesen rezeptionstheoretischen Aussagen zu Folge wird das Publikum niemals nur gefühlsmäßig von einem Kunstwerk angesprochen, sondern befasst sich denkend damit. Ein

tragisches Werk wird also niemals nur durch den „Schrecken“ und das damit verbundene „ästhetische Lustgefühl“ (Scheer 2007: 270.) verbunden, sondern löst immer auch einen Denkprozess aus. Aufgrund dieser Überlegungen leuchtet das Anliegen von Schiller und Rocha ein, auch auf die Vernunft der Rezipienten einwirken zu wollen und den Anspruch damit zu verbinden, gesellschaftsverändernd zu wirken.

Im Gegensatz zum Wunsch auf Veränderung stehen in Glauber Rochas Werk die Darstellung der Stagnation und Ewigkeit der sozialen Machtverhältnisse. Letztlich ging es ihm aber nicht nur darum, die Mächtigen in Brasilien für diese Situation verantwortlich zu machen.

Vielmehr erkennt er in dem System des Kolonialismus den Grund für die Verhältnisse, die letztlich in dem Begriff „Unterentwicklung“ subsumiert werden. Die Mechanismen dieses Kolonialsystems beschreibt Rocha in seinem Manifest „Estética da fome“, das er 1965 auf dem Festival lateinamerikanischen Films in Sestri Levante (Genua) vorgestellt hat: „A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. (...) A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.“ (Rocha 2003: 65).

Die Protagonisten seiner Filme, wie auch Manuel, die in ihrem Hunger und ihrer Armut diesem System kolonialer Unterdrückung ein menschliches Antlitz geben, haben, so Rocha, nur eine Möglichkeit, daraus zu entkommen: „(..) o comportamento exato de um faminto é a violência.(...) uma ésteica da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força de cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês precebesse o argelino.“ (Rocha, A Revolução/S. 66). Offensichtlich ging es Glauber Rocha nicht nur darum, dem

„Schrecken“ des Hungers in seinen Filmen Ausdruck zu verleihen, sondern gleichzeitig darum, den Kolonisatoren diesen Hunger zu zeigen. Er verteidigte die Möglichkeit der bewaffneten Revolution durch die Kolonisierten, um sich aus ihrer sklavenähnlichen Situation zu befreien. Dieser Ruf nach „Revolution“ war in Lateinamerika verbreitet (auch anderswo: Hannah Arendt: *On Revolution*, NY 1965 und Herbert Marcuse: *Reason and Revolution*, NY 1968).

Es gab verschiedene Gründe für eine politische Radikalisierung der Öffentlichkeit in Brasilien: Zum einen wurde die Kubanische Revolution 1959 zu einem Vorbild. Zum anderen fand bereits in den 1950er Jahren ein Demokratisierungsschub statt, nach dem das Land zum ersten Mal unter Präsident Kubitschek zu einer stabilen demokratischen Regierung fand. Presse-, und Versammlungsfreiheit, ebenso wie wirtschaftliche Entwicklung führten zu einer allgemein als optimistisch beschriebenen Stimmung. Nicht nur innerhalb der Künste wurden neue ästhetische und politische Ideen propagiert – gleichzeitig entstanden zahlreiche zivile Bürgerrechtsbewegungen, wie unter anderem die „Ligas Camponesas“ (Landarbeiterbewegung). Beeinflusst wurde die Regierung Kubitschek nicht nur von dem Optimismus des Wiederaufbaus und des Wirtschaftswunders der Nachkriegszeit, sondern vor allem von den Ideen der Entwicklungstheorie. Formuliert unter anderem von lateinamerikanischen Wissenschaftlern des „CEPAL“ (Comissão econômica para América Latina) wie Raul Prebisch mit Sitz in Santiago de Chile, räumte diese Theorie auf einmal die Möglichkeit vieler „unterentwickelter“ Länder auf eine autonome Entwicklung ein – so lange sie bestimmte Instrumentarien ausbildeten, die sie politisch umsetzen konnten, um sich zu modernisieren. Die Wissenschaftler des CEPAL gingen davon aus, dass wirtschaftliche und gesellschaftliche Prozesse, die zur Modernisierung führten, staatlich steuerbar seien. (Menzel, S. 98). Unter der Regierung Kubitschek setzte man auf die Prinzipien der Entwicklungstheorie, die jedoch letztendlich nicht den erhofften Erfolg brachten. Die „autonome Entwicklung“ unter Kubitschek wurde größtenteils finanziert durch Kredite aus dem Ausland. Nachdem Brasilien im Jahr 1959 seine Zahlungsunfähigkeit vor dem Weltwährungsfond deklarierte und Kredite nicht zurückzahlte, änderte sich die politische Richtung im Land und radikalisierte sich. Es kam zu einer Abwendung von einer auf ausländischen Investitionen und Krediten basierenden Wirtschaftspolitik (Rodrigues 1996: 97). In den folgenden Jahren wurde der Begriff „Entwicklung“ oder „Modernisierung“ zunehmend durch den Begriff „Abhängigkeit“ ersetzt. Die Dependenztheorie galt als

Beschreibungskategorie für den gesellschaftlichen und politischen Zustand des Landes. Brasilien wurde zunehmend in ein „kapitalistisches Weltsystem“ eingeordnet, das auf der Schematisierung in abhängige und unabhängige Länder beruhte (Menzel 1991: 106). Dabei ist zu bemerken, dass die „Dependenztheorie“, die eigentlich erst in den 1960er Jahren im akademischen Bereich relevant wurde (mit den Werken André Gunder Franks, Menzel 1991: 107), keine bloße Theorie war, sondern auf gelebten Erfahrungen der lateinamerikanischen Länder beruhte. Es war auch die „Dependenztheorie“, die eine Hinwendung zu einer gewaltsamen, eventuell bewaffneten Befreiung aus dem zugrunde liegenden System von „Metropole“ und „Peripherie“ oder von „Abhängigkeit“ favorisierte. Andererseits wurde die Radikalisierung zahlreicher Segmente der brasilianischen Gesellschaft mit dem Militärputsch 1964 eine Antwort erteilt: Es handelte sich um einen Putsch von oben, der die Eingliederung Brasiliens in den Westen verfestigen sollte. Nach 1964 war damit sowieso der Traum von einer autonomen, staatliche gelenkten Modernisierung und von der Befreiung aus der Unterentwicklung eines kolonisierten Landes gewaltsam beendet.

Unter den nach Kubitschek folgenden Regierungen Quadros und Goulart kam es zu einer Betonung der Sozialpolitik, da die soziale Ungerechtigkeit, Armut und Hunger trotz des Wirtschaftswachstums der 1950er Jahre stagniert waren. Nicht nur innerhalb der Politik, auch innerhalb der Kunst war es teilweise zu einem Paradigmenwechsel gekommen: Noch in den 1950er Jahren war innerhalb der Bildenden Kunst Brasiliens der „Concretismo“ tonangebend, der das Spiel der Künstler mit Farben und Formen bezeichnete. Es handelte sich hier um eine Kunstrichtung, in der es eher um geometrische Experimente ging als um Politik. Erst in den 1960er Jahren begannen sich die Künstler des „Concretismo“ zu politisieren. Die Kunst des „Neocretismo“ weist dabei eine Tendenz zur Partizipation des Rezipienten auf, die in allen anderen Künsten Brasiliens der 1960er Jahre zu verzeichnen ist. Hélio Oiticicca entwickelte „Bolidos“, die von dem Betrachter bewegt werden konnten und begann damit, die Bevölkerung der Favela, die Armen und an der Grenze zur Kriminalität Lebenden in seine Kunstwerke mit einzubeziehen. In der Musik kam es zu einer Spaltung innerhalb der Bossa Nova-Bewegung. Während die Musiker der reichen Südzone aus Rio mit zarter Stimme und leicht swingender (obwohl musikalisch komplexer) Gitarrenbegleitung von Liebe und Meer sangen, begann eine Gruppe um Carlos Lyra und Nara Leão die sozialen Probleme in ihren Liedern zu besingen und integrierte gleichzeitig Musiker aus der Favela – wie zum Beispiel Zé Keti. Es entstand der „Sambalanço“, in dem der „Samba“ eine

kulturrevolutionäre und politische Rolle zukam, während der Bossa Nova als Spielvariante des nordamerikanischen Jazz zunehmend als entfremdet betrachtet und verpöht wurde. Die Theatergruppen „Arena“ und „Oficina“, vor allem aber das „Theater der Unterdrückten“ von Augusto Boal, versuchten in ihren Vorführungen das Publikum mit einzubeziehen, um einen Lernprozess zu entfalten.

Auch in Glauber Rochas Werken lässt sich diese Politisierung nachvollziehen. War sein erster Kurzfilm „O Patio“ noch stark beeinflusst von den ästhetischen Spielereien der „concretistas“, brachte er spätestens in „Barravento“ seinen politischen Impetus zum Ausdruck.

Vor allem in „Deus e Diabo na Terra do Sol“ geht es um das Leiden der Bevölkerung oder – wenn wir Rochas „Estética da fome“ folgen wollen – um die Darstellung von Hunger und Unterentwicklung, die mit diesem Leid vermittelt wird. Anders als bei Schiller haben wir es hier jedoch nicht mit einem „Pathos“ zu tun, bei dem es vor allem um Erkenntnis über das Menschsein an sich geht. Auch Bohrsers Fokussierung auf dem ästhetischen Wert des Leidens oder des Schreckens an sich als existenzieller, über die Kunst vermittelter Erfahrungswert, reicht nicht ganz an Glauber Rochas Anliegen heran. Bei Rocha haben wir es einerseits auch mit einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Leid und Hunger zu tun, die sicherlich für ihre Aussagen über die brasilianische Situation allgemeingültig zu sein vermag. Andererseits handelt es sich hier um ein zeithistorisches Dokument, in dem sich die Debatten um Entwicklung und Modernisierung, um Kolonialismus und Unterentwicklung und um Demokratie widerspiegeln. Daher nimmt das „Pathos“ bei Glauber Rocha nicht nur Bezug zum historischen Dilemma Brasiliens, nämlich zum kolonialistischen Abhängigkeitsverhältnis, sondern verweist auf seinen ganz konkreten historischen Lebenshintergrund, in dem das „Leid“ an der Unveränderbarkeit Brasiliens in einem „Dritte-Welt-Pathos“ zum Ausdruck kommt.

