

Der irrende Spiegel

Vielleicht kann man sagen, dass die für den Fokus Brasilien zusammengestellten Filme für das Publikum dieser neuen Ausgabe von DOKU.ARTS eine zweifache Information bereithalten. Neben dem, was jeder für sich gesehen vermittelt, lassen die Filme in einem zweiten Schritt, wenn sie alle zusammen wie eine Montage von Sequenzen eines einzigen langen Films betrachtet werden, noch etwas anderes erkennen. Dann nämlich tritt deutlich zutage, wie viel Wert in Brasilien auf den ständigen Austausch von Einflüssen zwischen der Filmkunst und anderen Künsten gelegt wird.

Was Mário de Andrade Mitte der 1920er Jahre zur Definition des nach Art eines Dokumentarfilms geschriebenen Romans über einige typisch brasilianische Ausdrücke sagte, die in die portugiesische Sprache Eingang fanden, was er über *Amar, verbo intransitivo* (*Lieben, ein intransitives Verb*) sagte: „Ich schreibe einen kinematografischen Roman. Roman und Film“, ist dafür ein gutes Beispiel. Ebenso die Beschreibung Glauber Rochas Mitte der 1960er Jahre von *Terra em transe* (*Land in Trance*): „Fiktion, aber wie ein Dokumentarfilm über eine Oper gefilmt.“ Zwei gute Beispiele eines Dialogs, in dem die Filmkunst das von den anderen Künsten wieder aufgreift, was diese von ihr übernommen hatten; in dem die anderen Künste so wie die Filmkunst aus dem andauernden Bedürfnis entstehen, aus sich selbst herauszufinden; in dem die eine wie die andere Ausdrucksform von einem dokumentarischen Impuls ausgeht.

So griff Nelson Pereira dos Santos 1963 für *Vidas secas* (*Vidas secas – Nach Eden ist es weit*) den trockenen, direkten, knappen Stil des Schriftstellers Graciliano Ramos und das scharfe, harte kontrastreiche Bild der volkstümlichen Darstellungen aus dem Nordosten auf. Und auch Rocha bezog sich 1964 für den Film *Deus e o diabo na terra do sol* (*Gott und der Teufel im Land der Sonne*) auf etwas Schriftliches, nämlich auf das fast Barockhafte der Volkspoesie des Nordostens und die fast expressionistische Form der Darstellungen auf den Umschlägen der Gedichthefte, die auf Volksmärkten verkauft werden. Wir haben es hier mit dem gleichen gefühlsmäßigen Prozess zu tun, der uns auch schon von den *moving pictures* der Filmkunst her vertraut ist. Nicht nur, weil sich die Bilder in Filmen so bewegen, als ob sie wirklich lebendig wären, sondern auch, oder vor allem, weil sich im Film die Struktur, die Ordnung, die die Bilder miteinander verbindet, in einer ständigen Bewegung hin zu anderen Künsten befindet – zur Malerei, zur Literatur, zum Theater, zur Bildhauerei, zur Poesie, zur Musik. *Moving pictures*: Um zutiefst kinematografisch zu sein, bewegt sich das Bild im Film aus sich selbst heraus, auf der Suche nach dem essenziell Filmischen, das die anderen Künste nährt und inspiriert.

Mário Peixoto stieß eines Tages auf den Film, den er gerne machen wollte, und zwar über eine Fotografie, die er zufällig an einem Zeitungsstand gesehen hatte – zwei geballte, ausgestreckte Hände in Handschellen vor dem Gesicht einer Frau, die uns ansieht. In diesen gefesselten Händen, in diesen wehrlosen Augen auf dem Titelbild der französischen Zeitschrift *Vu* (Nummer 74 vom 14. August 1929) fand Peixoto das Bild, das den ganzen 1931 entstandenen Film *Limite* (*Limit*) enthält.

Und Walter Salles entdeckte eines Tages im Schaufenster einer Buchhandlung das Motiv eines Filmausschnitts wieder, von einem Film, der bereits in seiner Vorstellung existierte. Er hatte von einem jungen Paar vor einem Schiff geträumt, das mitten im Meer auf eine Sandbank aufgelaufen war – die Schlüsselfiguren für eine Geschichte über die während der Regierung Collor aus dem Land vertriebenen Brasilianer, die sich selbst verloren gingen. Rein zufällig fand Salles auf einer Fotografie des Buches *Blues outremer* (*Übersee-Blues*) von

Jean-Pierre Favreau das zentrale Bild für den Film *Terra estrangeira (Fremdes Land)*, den er bald darauf im Jahr 1996 zusammen mit Daniela Thomas drehte: ein großes mitten im Meer auf eine Sandbank aufgelaufenes Schiff.

Der kreative Prozess ist hier wie in anderen Beispielen derselbe: Die volkstümliche Darstellung findet im Medium Film die Anregung für ein Kompositionsmuster, das den Sekundenbruchteil einer Geste ausschneiden und festhalten kann; die Filmkunst wiederum bezieht aus dem volkstümlichen Holzschnitt die Idee für ein Kompositionsmuster, das in der Lage ist, den Gesichtsausdruck der wegen Wasser- und Arbeitsmangel im trockenen Nordosten vom Land Vertriebenen aus der Nähe zu betrachten (wie zum Beispiel die von intensivem Weiß beherrschte kontrastreiche Fotografie des Films *Vidas secas*).

Stellen wir uns eine Filmkunst vor, die aus der Verschmelzung eines dokumentarischen Impulses mit dem Wunsch, andere Kunstformen als kritischen Spiegel des kinematografischen Ausdrucks zu benutzen, entsteht. Wohlverstanden nicht einfach irgendeinen Spiegel – der nach den Worten Fernando Pessoa richtig spiegelt, weil er nicht denkt, denn Denken bedeutet in erster Linie irren – einen kritischen Spiegel, der in erster Linie irrt. Oder fantasieren wir uns die Möglichkeit, dass jeglicher künstlerische Ausdruck der kritische Spiegel eines anderen ist und dass die tatsächliche Beziehung, die zwischen beiden entsteht, die eines Spiegels ist, der einen anderen Spiegel widerspiegelt; der den Prozess widerspiegelt, die Oberfläche, die spiegelt, und nicht das, was sich darin widerspiegelt. Vielleicht finden wir in diesem rauschhaften Bild ein Abbild des kreativen Prozesses der Filme, die wir gedreht haben, seitdem *Limite* in den Ausdruckserfahrungen der europäischen Fotografie Ende der 1920er Jahre entdeckt hat, auf welche Weise man sagen kann, dass die Filmkunst sich in einem Raum voller Grenzen bewegt und deshalb grenzenlos ist. Auch wenn sie nicht in dieser Absicht ausgewählt wurden, können die Filme des Fokus Brasilien als ein elementares Bild für diesen Prozess gelten – nicht während sie auf der Leinwand zu sehen sind, sondern danach, wenn sie in der Vorstellung neu erstehen, auf den zweiten Blick, nachdem sie als das gesehen wurden, was sie tatsächlich sind.

Der Film scheint fast gar nichts zu machen in der 2012 von Pereira dos Santos zusammengestellten Anthologie *A música segundo Tom Jobim (Tom Jobims Musik)*, einem freien Arrangement von Liedern Jobims in der Interpretation von Künstlern aus allen Teilen der Welt. Der Film scheint wenig zu machen, wenn er 2012 in *As canções (Die Lieder)* einer Reihe von Personen zuhört, die über die Bedeutung einer bestimmten Musik in ihrem Leben singen und erzählen – ganz normale Leute, keine Sänger, und alle von Eduardo Coutinho vor demselben neutralen Hintergrund und aus derselben Perspektive gefilmt. Der Film scheint zu viel zu machen, wenn Paulo Leminskis Werk *Catatau* von Cao Guimarães 2011 neu erfunden wird in *Ex-isto* (Anm. d. Übers.: es handelt sich um ein Wortspiel, im Portugiesischen heißen die beiden Wörter „aus-diesem“ ohne Bindestrich geschrieben „Ich existiere“). Der Film ist keine echte Adaption des Gedichts (in dem es um die Frage geht, was geschehen wäre, wenn René Descartes nach Brasilien gereist wäre), sondern eine freie Erfindung von Bildern, die durch das Lesen von Leminskis Text angeregt wurden. In *Cildo* (2010) von Gustavo Rosa de Moura scheint der Film durch die Installationen von Cildo Meireles zu spazieren, als ob die Kamera ein Theaterschauspieler wäre, der die Werke als Bühnenbild für seine Darstellung benutzt, als Bühne für ein Drama. In den Filmen von Arthur Omar scheint sich der Film, um dem Zuschauer als nie zuvor gesehenes Bild ins Auge zu fallen, wie eine Art Taschendieb zu verhalten: Er greift nach dem, was er braucht, wo immer dies zu finden ist – in einem Vers Goethes, in einem Film von Raul Ruiz, in einer Meldung im Polizeibericht der Zeitung, in irgendeinem neuen technischen Hilfsmittel. Bei allen diesen Beispielen scheint der Film das Falsche zu tun, um es richtig zu machen. Vielleicht ist es gerade in einem Film über Musik

der richtige Ansatz, das Bild nach der Musik tanzen zu lassen („Musik braucht keine Worte“ steht am Ende von *A música segundo Tom Jobim* geschrieben). Und vielleicht ist es in einem Dokumentarfilm darüber, was sich die bildenden bei den szenischen Künsten abgeschaut haben, genau das Richtige, auf der Bühne zu agieren. Und genauso, aber vielleicht sogar noch bedeutsamer, ist es in einem Dokumentarfilm über die Lieder, die für ganz normale Menschen die Musik ihres Lebens darstellen, besonders wichtig, dass das Kino ruhig und „ganz Ohr“ in seiner Ecke verharrt, um davon zu erfahren, was im Leben der Interpreten ihre Stimme gestimmt (oder aber verstimmt) hat.

Vielleicht kann man sagen, dass der künstlerische Schaffensprozess immer einen Augenblick birgt, in dem eine bestimmte Kunstform als Zuschauerin einer anderen agiert; dass also die Filmkunst sich als eigenständigen Ausdruck erfunden hat, weil sie zuerst Zuschauerin war, die genoss, analysierte, sich von den anderen Künsten stimulieren und herausfordern ließ; und schließlich noch, dass der Zuschauer, während er sich einen Film ansieht, den Gestus wiederholt, der den Film erfunden hat (und einen nicht abgeschlossenen Prozess des Neuerfindens fortführt), denn was die Kunst uns tatsächlich geben kann, ist die Einladung, den kreativen Prozess fortzuspinnen.

José Carlos Avellar

(Übersetzung aus dem Portugiesischen von Niki Graça)