



DER NEUESTE BRASILIANISCHE FILM ZWISCHEN DEM *CINEMA NOVO* UND DER BERLINER SCHULE

Prof^a Dr^a Simone Malaguti¹

<http://lattes.cnpq.br/6776079745691673>

RESUMO – A seguinte análise do filme *Deserto Feliz* de Paulo Calda (BR/D 2007) mostra como a estética do Cinema Novo de Glauber Rocha contribui para o cinema alemão contemporâneo, a exemplo da atual Escola de Berlim. Tal análise se dá com base na perspectiva pós-colonial e intercultural. Após uma introdução à relação entre os cinemas alemão e brasileiro, o artigo reflete o papel do estranho na relação teuto-brasileira. Em seguida, apresenta um modelo de análise dos fenômenos interculturais que une princípios dos estudos culturais e da análise fílmica. A base teórica combina conceitos da hermenêutica intercultural, que busca criar um sentido e garantir o entendimento; com princípios da teoria transnacional, que critica a estabilidade de significados.

PALAVRAS-CHAVE – Cinema Novo Alemão, Cinema Novo, Escola de Berlim, Interculturalidade, Estranho, *Sertão*.

ZUSAMMENFASSUNG – Die folgende Filmanalyse zeigt, dass **Glückliche Wüste** von Paulo Caldas (BR/D 2007) sowohl Glauber Rochas Ästhetik als auch die Filme der Berliner Schule in einer postkolonialen und interkulturellen Perspektive aktualisiert. Der Filmanalyse ist eine Einführung in den Zusammenhang zwischen den brasilianischen und den deutschen Filmschulen vorangestellt. Dieser Beitrag reflektiert die Rolle der Fremdheit in der deutsch-brasilianischen Beziehung und schlägt dann ein Analysemodell vor, das film- mit kulturwissenschaftlichen Grundlagen vereint, um dabei Fremdheit als Phänomen filmischer Interkulturalität und als Schwerpunkt der Filmanalyse zu betrachten. Es verbindet Ansätze der interkulturellen Hermeneutik als

¹ Simone Malaguti, mestre em literatura alemã pela USP/SP e doutora pela Universidade de Kassel/Alemanha, é professora na Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften Ludwig-Maximilians-Universität München: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/view/autoren/Malaguti=3ASimone=3A=3A.html>.



Bedürfnis nach Sinnbildung und Verstehen mit transnationaler Theorie als Kritik an Sinnstabilität.

STICHWÖRTER – Neuer Deutscher Film, *Cinema Novo*, Berliner Schule, Interkulturalität, Fremdheit, *Sertão*.

Es gibt kaum ein Kino in der brasilianischen Filmgeschichte, das so gefeiert wird wie das der 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts: das *Cinema Novo* (*Neues Kino*). Diese brasilianische Filmrichtung, die vor allem mit dem Regisseur Glauber Rocha in Zusammenhang gebracht wird, beeinflusste die Generation der Filmemacher des Neuen Deutschen Films der 1960er und 1970er in Deutschland maßgeblich. Während Rochas „Ästhetik des Hungers“ und deren Ausarbeitung in den Werken der deutschen Regisseure Fassbinder, Wenders oder Herzog die Filmgeschichte prägen, spielt das *Cinema Novo* für den deutschen Film der 1980er-Jahre jedoch kaum mehr eine Rolle. Dagegen beweisen der brasilianische Film (*Cinema da Virada*) und der deutsche Film der Gegenwart (Berliner Schule), dass das *Cinema Novo* immer noch eine aktuelle Referenz für das Filmemachen ist. Die folgende Filmanalyse zeigt, dass *Glückliche Wüste* von Paulo Caldas (BR/D 2007) sowohl Rochas Ästhetik als auch die Filme der Berliner Schule in einer postkolonialen und interkulturellen Perspektive aktualisiert. Der Filmanalyse ist eine Einführung in den Zusammenhang zwischen den brasilianischen und den deutschen Filmschulen vorangestellt.

49

Vom Neuen Kino zum Film der Wiederaufnahme

Rocha war nicht nur der innovativste Regisseur des *Cinema Novo*, d. h. des Neuen Kinos in Brasilien um 1960, sondern auch ein engagierter Intellektueller, der zum Aufbau eines sozialkritischen Bewusstseins Brasiliens beitragen wollte. Das verdeutlicht folgendes Zitat:

Cinema Novo's most innovative contribution has probably to do with dimensions: the monumentality of its dry landscapes, the power of messianic religion over the destitute masses, the enormity of hunger, a word which lies



at the core of Glauber Rochas's aesthetic thought, as famously expressed in his manifesto "An Esthetic of Hunger" [...]. Thus, while lending itself to modern and self-questioning forms of storytelling, Cinema Novo opened up to metaphysical issues and supra-rational, trance-like states of mind which until then had lacked cinematic expression. (NAGIB, 2011, S. 107)

In seinem Manifest „Ästhetik des Hungers“ (1965) geht es Rocha um eine filmische und konzeptuelle Aufgabe: Er will sowohl filmische Bilder erzeugen, die dem brasilianischen Film gerecht werden, als auch das paradiesische, exotische Brasilienbild demontieren. Darüber hinaus ist Rochas Grundhaltung der realistischen Wahrheit im Film ein komplexes Unternehmen, das versucht, die filmische Fiktion an der Realität auszurichten sowie die Auswirkung der Realität auf die filmische Fiktion einzufangen. Diese Grundorientierung ist mit dem italienischen Neorealismus entstanden und wurde von der französischen *Nouvelle Vague* aufgegriffen (vgl. MALAGUTI, 2007, S. 58–61). Sie dient der sozialen Kritik und stellt die prekäre Realität „hinter der Kamera“ in den Mittelpunkt des Films. Anders als die Neorealisten setzt Rocha allerdings nicht auf den Minimalismus des Dargestellten, sondern auf das Überdimensionale und auf den Überschuss (vgl. NAGIB, 2011, S. 105).

In der Zeit vor dem *Cinema Novo* entspricht das filmische Brasilienbild dem Blick des Kolonisators, der befremdet und sehnsüchtig das Land betrachtet. Beispiele liefern brasilianische oder europäische Filme, die um 1950 gedreht wurden und Brasilien zum Gegenstand haben: Die Filme bleiben diskursiv und erzählerisch noch den europäischen oder nordamerikanischen Vorbildern verhaftet. Die brasilianischen *Chanchadas* sind z. B. „Imitation westlicher Muster des Musicals und Lustspiels“ (SCHUMANN, 1988, S. 18) und deutsche Filme assoziieren brasilianische Motive oft mit gesellschaftspolitischen Diskursen des eigenen Landes – so wird z. B. der Aufbau der modernen Stadt Brasilia mit dem Neubeginn der jungen Bundesrepublik gleichgesetzt (vgl. FUHRMANN, 2008, S. 62). Nach Rochas Manifest „Ästhetik des Hungers“ (1965) ist Brasilien jedoch nicht mit der futuristischen Stadt Brasilia oder mit einem exotischen Paradies zu verwechseln. Denn das genuine Wesen der brasilianischen Gesellschaft kommt stets aus der Musik, der Religion, der Hitze, dem Strand, dem *Sertão*



(brasilianisches Binnenland), der Armut und der Einfachheit der Brasilianer. Es ist naheliegend, dass diese Aspekte trancehafte und gerechtfertigte Gewalt zur Folge haben, „denn ein Hungernder reagiert normalerweise mit Gewalt, was nichts mit Primitivität zu tun hat. Die Ästhetik der Gewalt ist revolutionär, nicht primitiv. [...] Trotzdem wird diese Gewalt nicht von Hass, sondern von Liebe diktiert [...], einer Liebe der Tat, der Veränderung“ (vgl. ROCHA nach SCHUMANN, 1988, S. 22). Gemäß der „Ästhetik des Hungers“ ist es die Aufgabe des Films, den Zusammenhang und die Folge der genannten Aspekte zu zeigen, nämlich in der Darstellung der Gewalt, des Leidens und der Extreme.

Mit diesen Vorsätzen verändert das *Cinema Novo* nun auch die Beziehung zwischen dem brasilianischen und dem europäischen Film ab den 1960er-Jahren. Die „Ästhetik des Hungers“ stillt das sozialkritische Verlangen der Europäer nach einem engagierten und realitätsgerechten Film. Die europäischen Filmemacher und insbesondere die deutschen Regisseure des Neuen Deutschen Films nehmen sich das *Cinema Novo* als Vorbild und zitieren es in ihren Filmen auf unterschiedliche Weise (vgl. NAGIB, 2011, S. 105–107). Die deutschen Regisseure fuhren sogar nach Südamerika, um ihre Filme in den tropischen Landschaften zu drehen. Die deutlichsten Beispiele für den Dialog zwischen dem *Cinema Novo* und dem Neuen Deutschen Film sind Herzogs Filme, z. B. *Fitzcarraldo* (BRD 1982) und *Cobra Verde* (BRD 1987) (vgl. NAGIB, 2011, S. 105–107). Trotz ästhetischer Innovation, anspruchsvoller Sprache und wachsenden Ansehens in den 70er-Jahren erleben jedoch der Neue Deutsche wie auch der brasilianische Film ab 1980 einen Niedergang.

Im Fall des Neuen Deutschen Films tritt die bis 1980 übliche Sozialkritik zugunsten der Werbeästhetik im Film in den Hintergrund. Diese Ästhetik ist auf die neuen technischen Möglichkeiten, die Euphorie der deutschen Wiedervereinigung, das Ende des Kalten Krieges sowie auf die neuen Bestimmungen für die Filmproduktion unter der CDU-Regierung zurückzuführen. Geprägt wird der deutsche Film zu dieser Zeit vor allem von Ironie, Humor, Unterhaltsamkeit und Schwung, bis sich ab Mitte



der 1990er-Jahre eine neue Generation von deutschen Filmmachern gruppiert, die sogenannte Berliner Schule.

Diese neue Filmrichtung macht Schluss mit der geringen Filmqualität, nimmt wieder Bezug auf den Neuen Deutschen Film und hat vor, dem „zeitgenössischen Lebensgefühl angstvoller Erstarrung und Unbehaustheit Gestalt zu geben“ (GANSERA, 2007, S. 15). Die Filmemacher der Berliner Schule greifen dieses Gefühl reflektiert und mit Minimalismus auf. Darüber hinaus sind diese neuen Filme von tristen Bildern geprägt: Die Figuren sind z. B. Phlegmatiker, Melancholiker, Depressive, Traumatisierte oder unterdrückte Revolutionäre, die keinen Platz in der Gesellschaft finden und sich nach Liebe und Zugehörigkeit sehnen. Beispiel hierfür ist der Film *Innere Sicherheit* (D 2000), der von einer kleinen RAF-Terroristenfamilie handelt, die seit Jahren auf der Flucht ist. Es wird in diesem Film thematisiert, wie Freunde der Familie sich mit dem System arrangiert haben, während die Familienmitglieder selbst keine Sicherheit mehr in Europa spüren. Deshalb wollen sie über Portugal nach Brasilien fliehen. Die blassen Farben, die kargen Dialoge und die musiklosen Szenen stehen für die Isolation und Ausweglosigkeit der Figuren.

52

Auch der brasilianische Film erlebt eine Erneuerung ab Mitte der 1990er-Jahre, als die Regierung ab 1992 den „Rettungspreis für den brasilianischen Film“ (*Prêmio de Resgate do Cinema Brasileiro*) vergibt und Unternehmen Steuervergünstigungen für audiovisuelle Projekte gewährt (vgl. NAGIB, 2003, S. 18). Der Höhepunkt der Wiederaufnahme der brasilianischen Filmproduktion (*Cinema da Retomada*) ist der Film *Central Station* (Walter Salles, BR 1998, *Central do Brasil*), der sich sowohl auf Motive des *Cinema Novo* als auch des Neuen Deutschen Films bezieht. Der Film handelt von einer feindlichen Erwachsenen-Kind-Beziehung zwischen Dora und Josué, die sich wie bei Philipp und Alice in Wenders' Film *Alice in den Städten* (BRD 1973) während einer Reise von der Stadt (Rio de Janeiro) auf das Binnenland (*Sertão*) zu einer liebevollen Freundschaft verändert. Dadurch überwinden Mann und Frau eine persönliche Krise. Indem die alleinstehende Dora dem Kind Josué hilft, seine Familie im Binnenland Brasiliens zu finden, geht sie nach einem bis dahin sinnlos geführten Leben durch einen



Wiedergeburtprozess. Dora lernt das Mitleid kennen und verlässt Josués Familie allein, um neu anzufangen (vgl. NAGIB, 2003, S. 60, STRECKER, 2010, S. 71). *City of God* (Fernando Meirelles, BR 2002, *Cidade de Deus*) ist ebenfalls als exemplarisch anzusehen, wobei der Schwerpunkt hier auf Armut und Gewalt in den *Favelas* in Rio de Janeiro liegt.

Anders als der Film der Berliner Schule orientieren sich diese brasilianischen Filme immer noch an der Werbeästhetik und einer euphorischen Filmsprache. Erzählt werden die Filme mit schönen, farbenfrohen Bildern und packender musikalischer Untermalung. Die brutalen *Favelas* oder isolierte Siedlungen im Binnenland werden zum hoffnungsvollen und reizenden Ort, wo sich der Mensch doch entfalten oder regenerieren kann. Darüber hinaus nehmen sie oft Bezug auf erfolgreiche und bekannte Texte, was den brasilianischen Film auf dem globalisierten Markt „sichtbar“ und konkurrenzfähig machen soll. Mit solchen filmischen und erzählerischen Mitteln erlangt der brasilianische Film schließlich wieder Erfolg im In- und Ausland.

53

Der Film *Glückliche Wüste* (BR/D 2007, *Deserto Feliz*) von Paulo Caldas gehört auch zu den brasilianischen Filmen, die international anerkannt und prämiert sind. Doch er unterscheidet sich ästhetisch sehr von den Kassenerfolgen wie *Central Station* und *City of God*.

Von der Anpassung zum Grenzgängertum

Die Globalisierung und die Dominanz von sozialen und portablen Medien in den letzten Jahrzehnten haben eine übermäßige künstlerische Ästhetisierung des Alltags nach einer glänzenden Werbeästhetik zu Folge. Im Hinblick auf den Film der Gegenwart scheint die Überflutung mit diesen schönen Bildern nicht mehr einzudämmen. Auf die Frage, wie der neueste Film darauf reagiert, kann der Film *Glückliche Wüste* eine Antwort geben. Da kulturelle Interdependenzen mehr als je zuvor selbstverständlich geworden sind, setzt der Film auf Interkulturalität sowohl auf der Ebene der Erzählung als auch der Produktion und entfernt sich von der oben beschriebenen euphorischen Filmsprache.



Hinsichtlich der deutsch-brasilianischen Beziehungen im Nordosten Brasiliens ist es heute hauptsächlich der Tourismus, der die Deutschen in diese Region Brasiliens zieht. Eher wenig bekannt ist, dass das Nazi-U-Boot U 507 vor der Küste lag oder dass sich deutsche Kriegsflüchtlinge dort niederließen. Im Film *Kino, Aspirin und Geier* (BR 2005, *Cinema, Aspirinas e Urubu*), bei dem Paulo Caldas als Drehbuchautor mitgewirkt hat, geht es z. B. um das Leben eines deutschen Flüchtlings aus dem Zweiten Weltkrieg und wie er um 1940 im Nordosten des Landes zum Fortschritt Brasiliens beitrug: Dieser Deutsche wird von der Firma Bayer bezahlt, um mit einem Bus und mit Filmvorführungen ein neues Medikament (*Aspirina*) in das arme Binnenland Brasiliens einzuführen. Die Bilder der armen Städte im *Sertão* stehen im Gegensatz zum Geschick und der hoch entwickelten Technik des deutschen Einwanderers.

Im Film *Glückliche Wüste* (2007) knüpft Paulo Caldas an das aktuelle Thema des Sextourismus im Nordosten Brasiliens an. Er erzählt das traurige Schicksal einer jungen Brazilianerin, Jessica – gespielt von Laila Nash –, die vom Stiefvater missbraucht wird. Sie verlässt heimlich das Elternhaus, um sich in der Hauptstadt Recife zu prostituieren. Dort lernt sie den deutschen Rucksacktouristen und Yuppie Mark (Peter Ketnath) aus Berlin kennen und es entwickelt sich eine asymmetrische Beziehung zwischen zwei Personen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und Wünschen: Er sucht ein Mädchen, um im Urlaub Spaß zu haben, während sie einen Erlöser sucht, einen reichen Europäer, den sie heiraten kann und der sie aus dem Elend ins Ausland holt.

Vergleicht man *Kino, Aspirin und Geier* und *Glückliche Wüste*, beides Filme von „einer Gruppe von jungen Autoren und Regisseuren, deren Filme häufig vom kargen Nordosten Brasiliens handeln und dabei an die Tradition des Cinema Novo anknüpfen“ (ARTE 2010), dann scheint die Botschaft sehr klar: Obwohl sich Brasilien in den letzten 50 Jahren zum Industrieland entwickelt hat und ein gewisser Fortschritt endlich auch im *Sertão* angekommen ist, ist das Binnenland immer noch arm und nur eine kleine Elite Brasiliens profitiert davon. Den meisten Bewohnern dieser Region fehlt es am Nötigsten, sodass die sozialen Gegensätze nach wie vor sehr groß sind. Bereits der Titel ist aussagekräftig: Er bezieht sich nicht auf Jessica, nicht auf eine Person, der Titel



benennt stattdessen einen Ort, denn „Glückliche Wüste“ heißt das Dorf, wo Jessica wohnt. Der Titel steht also für einen Raum im *Sertão* Brasiliens und für dessen Rolle in der Wirklichkeits- und Weltordnung. Somit bezieht sich der neueste brasilianische Film auf einen Raum, der die Tradition des brasilianischen *Cinema Novo* wieder aufruft. Jessicas Schicksal hängt mit diesem Raum zusammen. Deshalb steht die unvermeidbare Macht dieses Raums (*Sertão*) im Vordergrund, der über das Schicksal von Menschen entscheidet. Die Heldin begegnet dem deutschen Mark, der wiederum für die deutsche „Generation Golf“ und für das Berlin der Jahrhundertwende steht. Er wohnt luxuriös, aber sein Leben in der winterlichen Stadt wird langweilig und traurig geschildert. In Urlaub fährt er deshalb nach Brasilien, wo es immer Sommer ist, und wo er billig Drogen und Sex kaufen kann. Es handelt sich also um einen Film, den wir nicht mögen können. Nicht zuletzt deshalb ist es aber ein Film, den wir wegen seiner aufklärerischen Tendenzen und deren poetischer Umsetzung sehen müssen.

55

In diesem Zusammenhang stellt der Film uns die Frage, inwieweit wir Herren im eigenen Haus sind oder inwieweit wir das geworden sind, was die gesellschaftliche Ordnung uns ermöglicht oder zu was sie uns zwingt. Wie können wir dem Schicksal entfliehen und was erwartet uns im Fremden? Diese Fragen führen im Film zu brutalen Antworten, z. B. Sextourismus und Missbrauch, Drogenkonsum und Prostitution. Das geschieht im Film, wenn die Menschen im Alltag ihrem Schicksal entgegentreten wollen. Es handelt sich deshalb nicht um persönliche, sondern um strukturelle Probleme. Um ihr Dasein verändern zu können, wird sich Jessica zunächst ihrer Anpassung an eine bestimmte Weltordnung bewusst. Im weiteren Verlauf wird sie moralische und geografische Grenzen überschreiten und der Fremdheit begegnen müssen.

„Ich bin so lustlos, ich bin so reizlos, ich bin so unlustig“

In der ersten Hälfte des Films geht es um das Leben von Jessica im Dorf namens *Deserto Feliz* in der Nähe der größeren Städte Petrolina und Juazeiro. Während der



Name des Dorfes eine Fiktion ist, gibt es Petrolina und Juazeiro tatsächlich. Der Film ist schon wegen des landeskundlichen Gehalts sehenswert.

Das ärmliche Familienhaus der Hauptfiguren steht isoliert in der Mitte einer Farm. Der Film zeigt, wie die Landschaft in dieser Steppenregion aussieht: Sie ist eine Mischung aus üppiger Vegetation am Ufer des Flusses, wo die Städte liegen, und dürrer Boden, wo die Farm liegt. Dabei steht das ruhige und abgeschnittene Leben auf dem Dorf im Gegensatz zum Leben in den Städten, wo ein reger Geschäfts- und Personenverkehr zu erkennen ist. Das Dorf scheint in der Zeit stillzustehen, während die Städte dynamisch und fortgeschritten dargestellt werden. Dramaturgisch entsteht also eine Spannung zwischen dem, was auf dem Dorf passiert, und dem, was in den Städten vor sich geht. In den ersten zwanzig Minuten des Films wird diese Diskrepanz mittels Szenen untermalt, die, mal mit Musik und mal ohne musikalische Untermalung, die Figuren in ihrem Alltag zeigen. Die Spannung entsteht auch durch die szenische Abwechslung von Bewegung und Stillstand vor der Kamera. In ihrer Verzweiflung wird Jessica nachdenklich und still gezeigt. Sobald sie sich ihres Schicksals bewusst wird und etwas dagegen unternimmt, wird sie z. B. gehend dargestellt.

56

Obwohl das Leben außerhalb der Städte hart ist, müssen die Bewohner des brasilianischen Binnenlandes nicht mehr hungern. Die Investitionen in die Bewässerung der Region um Petrolina und Juazeiro sorgen z. B. dafür, dass dort Obst und Gemüse im Überschuss produziert werden können. Trauben können sogar zweimal pro Jahr am Ufer des Rio São Francisco geerntet und zu Wein verarbeitet werden. Im Film profitiert nicht nur Jessicas Stiefvater von diesem Überfluss, weil er in der modernen lokalen Weinfabrik arbeitet, sondern auch die Ziegen, die Trauben als Futter bekommen. Da Rindfleisch in der Region knapp ist, haben die Bewohner gelernt, Fleisch von anderen Tierarten zu essen, die in der Trockenheit überleben, wie eben Ziegen. Gegessen werden aber auch exotische Tiere, u. a. das Gürteltier, obwohl das verboten ist. So stammt im Film das Fleisch für die Grillparty bei Jessica vom Gürteltier.

Die Industrialisierung und der teilweise vorhandene Überfluss stehen jedoch im Gegensatz zu der Art und Weise, wie die Menschen wohnen oder wie sie sich moralisch



verhalten. Die Häuser sind ärmlich gebaut und wirken ungemütlich, denn sie werden mit wenig Mitteln und ohne jede Sorgfalt errichtet. Es gibt zwar Strom und Wasser, aber Wäsche wird immer noch von Hand gewaschen. Obwohl Jessicas Eltern arbeiten, haben sie nicht genug Geld für Hausgeräte oder für die Instandhaltung des Hauses.

Der Kargheit der physischen Umgebung entspricht der kalte und unbeteiligte Umgang untereinander sowie mit den Tieren. Der Film zeigt, dass die Personen in dieser Region zwar das Überleben am Rande des Existenzminimums gelernt haben, ihnen dabei aber das liebevolle Miteinander verloren gegangen ist und sie in gewöhnlichen Situationen kein Glück mehr empfinden können: „Ich bin so lustlos, ich bin so reizlos, ich bin so unlustig“, sagt die Mutter der Protagonistin am Tag nach der Gürteltier-Grillparty. Mit diesem Satz werden die Fröhlichkeit und der Glaube, vermeintlich typische Merkmale der Brasilianer, demontiert. Sie sagt es auch, weil sie weiß, dass ihr Partner ihre Tochter missbraucht, während sie in der Stadt arbeitet.

Die daraus entstehende Spannung und Entfremdung wird in den Szenen mittels einer „Dramaturgie von Licht und Schatten“ (MALAGUTI, 2010, S. 114) sowie durch Einsatz des Fischaugenobjektivs gezeigt. Der *Sertão* ist Schauplatz eines Lebens, das sich trotz des gleißenden Lichts im Dunkel abspielt. Durch die intensive Sonneneinstrahlung gewinnt die Landschaft eine faszinierende Leuchtkraft. Farben wirken greller und der Kontrast zwischen Licht und Schatten tritt deutlicher hervor. Diese Farbigkeit und Leuchtkraft werden in Filmen aus und über Brasilien üblicherweise mit den Farben Rot und Gold verbunden, die mit Wärme assoziiert werden. Anders ist es im Film *Glückliche Wüste*. Die Leuchtkraft ist hier stets auf einer bläulich-gräulichen Farbskala anzusiedeln, sodass das eigentümliche Leuchten der Region alles blass, matt und kalt erscheinen lässt. Lebenslust, Fröhlichkeit und Gelassenheit – nach herrschender Meinung *die* Eigenschaften der Südamerikaner – sind im Film nur im Namen des Dorfes zu erkennen.

Statt des gewöhnlichen Kollektivismus, wie man ihn in tropischen Ländern z. B. bei den unzähligen Volksfesten oder religiösen Feiern unter freiem Himmel erleben kann, ist jeder in der „glücklichen Wüste“ eher mit sich selbst beschäftigt. Religiosität



spielt in diesem Film ebenfalls keine Rolle. Die Szenen mit Fischaugenobjektiv zeigen, wie die Figuren sich individualistisch verhalten, allein ihr Leben in einer fremden Umgebung bestreiten und unreflektiert in ihrer eigenen Welt leben, z. B. wenn Jessicas Mutter die Ladentüre für das Publikum aufmacht, wenn Jessicas Stiefvater die Fabrik verlässt oder wenn Jessica in ihrer Miniwohnung in Recife vor sich hin singt und alleine tanzt.

Die Szene in der Fabrik ist das deutlichste der drei Beispiele. Sie offenbart nicht nur die Entfremdung des Arbeiters gegenüber seiner Tätigkeit in der neuen industrialisierten und kapitalistischen Ordnung, sondern auch seinen Seelenzustand vor dem Hintergrund des Geschäfts mit Tierschmuggel und Jessicas Missbrauch. Der Stiefvater Biu lebt gemäß seinen primitiven Instinkten und scheint unfähig, seine Taten zu reflektieren. Jessica versucht die Vereinzelung zu überwinden und beginnt mit der Mutter ein Gespräch über ihren leiblichen Vater, den sie eventuell suchen könnte, um sich vor dem Missbrauch des Stiefvaters zu schützen. Das Gespräch ist jedoch erfolglos und Jessica versteht, dass sie, wenn sie sich nicht mehr unterdrücken lassen will, allein etwas unternehmen muss. Sie geht also in die Prostitution, verdient Geld und verlässt dann ihren Heimatort.

Alle Gemeinschaften und Personenkonstellationen sind im Film nur Mittel zum Zweck: Jessicas Mutter ignoriert den Missbrauch der Tochter, damit die Patchwork-Familie funktioniert; Jessica lebt in der Wohngemeinschaft in Recife, weil sie dort billig wohnen kann, und Mark scheint Jessica nur nach Berlin geholt zu haben, um seine Lebenslust aus Brasilien zu Hause zu verlängern. Ein Panoramascwenk beendet die erste Filmhälfte mit einem vorläufigen Happy End und führt Mark und Jessica für die zweite Filmhälfte nach Berlin.

Berlin: die andere traurige, harte Stadt

Das glückliche Zusammenleben von Jessica und Mark hält nicht sehr lange an, denn die positive Stimmung während des reizvollen 360°-Panoramascwenks in der 66. Minute mit Mangué-Beat-Musik im Hintergrund, der das Paar aus Recife nach Berlin



versetzt, wiederholt sich nicht. Nach der fröhlichen Kamerafahrt zeichnen sich die Figuren eher durch ihren individuellen Überlebenskampf oder ihre Suche nach einem Lebenssinn aus.

Mark lebt allein in einer modernen und luxuriösen Wohnung in der Innenstadt. Auch zu ihm passt der Satz „Ich bin so lustlos, ich bin so reizlos, ich bin so unlustig“, denn obwohl es ihm finanziell gut geht und er im Gegensatz zu Jessica „im Zentrum der Welt“ wohnt, findet er sein Glück nur in der Ferne, mit Fremden und Drogen. Dieser Zustand wird in der zweiten Hälfte des Films deutlicher, während Jessica bei ihm lebt.

Die glückliche Wüste steht einer traurigen Stadt in der Ästhetik der Berliner Schule gegenüber, denn die Kulturhauptstadt Europas verwandelt sich in diesem Film stets in eine reiche Depressionsstadt: Während schöne und moderne Gebäude im Vordergrund stehen, dominieren die blassen gräulich-braunen Farben des Winters das Bild. Außerdem werden Straßen und Parks entweder menschenleer oder als Teil einer Großstadt gezeigt, in der die Menschen anonym sind und jeder für sich lebt. Selbst wenn das Paar in eine Berliner Bar geht, um sich zu unterhalten, ist die Stimmung trübe und alles anders als lebendig: Da sitzen meist einsame Männer, es gibt keine Musik und es ist sehr dunkel. Diese Atmosphäre steht im krassen Gegensatz zu der Szene in der brasilianischen Bar, wo Frauen und Männer zusammen feiern. Die Härte des Alltags und die Kälte der menschlichen Beziehungen in der ersten Filmhälfte finden nun in diesem Teil des Films ihre nordeuropäische Übersetzung. Darunter scheint Mark auch sehr zu leiden. Ist Jessicas Anwesenheit in Berlin eine Lösung?

Solange Jessica und Mark in einem für ihn entfernten Land sind, scheinen sie sich zu ergänzen. Sobald sie jedoch ihre alltägliche Struktur verlässt und sich Marks Umwelt annähert, ist sie ihm keine Fremde mehr und kann deshalb auch nicht mehr „als Erweiterung seines Eigenen, als Horizont- oder Bewusstseinsweiterung“ (LESKOVEC, 2011, S. 56) fungieren. Damit wird ihm eine neue Sicht auf sich selbst eröffnet und er muss seinem Alltag und seiner eigenen Identität als Berliner begegnen. Steiner (2014, S. 11) beschreibt diesen Umstand als die Entdeckung des Fremden in sich.



Die Normalität dieser Welt und die Alltagsgestaltung mit Jessica interessieren Mark allerdings wenig: Jessica und Mark sprechen kaum miteinander, Mark betrinkt sich und Jessica geht allein durch die Stadt spazieren. Die Groß- oder Nahaufnahmen von Jessica vermehren sich vor dem winterlichen und dunklen Himmel. Häufig wird Jessica nachdenklich gezeigt, als ob sie wieder etwas unternehmen muss. Mark fordert sie sogar dazu auf: „Du musst Deutsch lernen.“ „Mach mal etwas!“, sagt er ihr in der 87. Minute. Darauf antwortet Jessica entweder selbstbewusst mit „Aber ich lerne doch!“ oder mit einem Blick ins Leere. Auf seine Aufforderung „Es wäre mir lieb, wenn Du keine Brasilianer mehr triffst“ gibt sie ihm keine rechte Antwort: „Ich weiß nicht.“ Mark ist überzeugt, dass das Scheitern an der Umwelt dem Scheitern an sich selbst gleicht (z. B. Jessica spricht kein gutes Deutsch, Jessica macht nicht genug), während Jessica die Problematik nicht auf diese Weise versteht („Ich weiß nicht.“). Ob sie immer noch an ein Außen oder an eine äußerliche Ordnung glaubt?

60

Diese Gegensätze erklären möglicherweise zwei Schwerpunkte im filmischen Diskurs: Eine Position beschäftigt sich mit der Suche nach den Problemen in der Welt (Jessicas Einstellung) und eine andere mit der Suche nach den Problemen im Menschen selbst (Marks Position). Diskursiv steht Jessica für die Position des *Cinema Novo*, während Marks Aussagen für den deutschen Film der Gegenwart typisch sind. Nach Steiner (2014, S. 12) heißt dies letztlich, dass „jeder Bezug auf Realität vom Menschen ausgeht.“

Die Partnerschaft rettet Jessica vor einem schlimmen Schicksal, aber das gemeinsame Leben erscheint im Hinblick auf die aktuellen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und die kulturellen Anforderungen unmöglich oder sehr mühsam zu sein. Im Zeitalter der Globalisierung sind zwar die Grenzen für Waren und für die provisorische Menschenmobilität (Tourismus, Studium, Berufserfahrung) fast ganz aufgehoben. Für den langfristigen Aufenthalt von Personen verlangt das Zielland aber die sofortige Umstellung der Beteiligten und der Zuwanderer: Schnelle Integration, Produktivität und Sprachbeherrschung werden erwartet. Besonders schwierig ist das Schicksal von Menschen in Europa, deren Kultur im Aufnahmeland schlecht vertreten



ist. Darauf sind im Film weder der Beteiligte (Mark) noch die Zuwanderin (Jessica) vorbereitet.

Die narrative Auflösung für die unsichere gemeinsame Zukunft des Paares sind deshalb die disparaten Szenen ohne logischen Zusammenhang. Es gibt weder einen erkennbaren Erzählstrang noch ein deutliches Ende. Der Film endet da, wo er angefangen hat: Man sieht eine Großaufnahme von Jessica. Sie sitzt auf einem Hotelbett in Brasilien. Sie ist nachdenklich und verfolgt mit trauriger Miene Marks Bewegungen. Er steht auf und verlässt im Hintergrund das Zimmer mit einem Koffer. Ob der Film tatsächlich mit dem grausamen Schicksal Jessicas in Brasilien endet oder ob das nur geträumt ist, muss jeder Zuschauer für sich entscheiden. Handelt es sich aber um eine filmische Vision von Jessicas Leben im Berlin des 21. Jahrhunderts, ist ihr Schicksal nur anders hart als in der Wüste.

Literaturverzeichnis

ARTE.. **Kino, Aspirin und Geier**, 2010. In: <http://www.arte.tv/de/kino-aspirin-und-geier/3454664,CmC=3456070.html>.

GANSERA, Reiner. 2007. „Nouvelle Vague Allemande“. In: **Filmmuseum München**. Programmheft 2007, Heft 12..

FUHRMANN, Wolfgang. „Fortschritt, Modernität und neue Lebenswege. Brasilienbilder im westdeutschen Kino der 1950er Jahre“. In: ALZAMORA, Geane; GAMBARATO, Renira R. & MALAGUTI, Simone. **Kulturdialoge. Brasilien-Deutschland. Design, Film, Literatur, Medien**. Berlin: Tranvia Sur, 2008.

LESKOVEC, Andrea. **Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft**. Darmstadt: WGB, 2011.

NAGIB, Lucia. **The new Brazilian Cinema**. London, New York: I. B. Tauris, 2003.

_____. **World Cinema and the Ethics of Realism**. London, New York, Continuum, 2011.



MALAGUTI, Simone. „Für ein unreines Kino mit veränderter Diskursform“. In: Dies. **Wim Wenders Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes**. Frankfurt a.M.: Lang, 2008

_____. „Hinter der Sonne. Licht-und-Schatten-Poesie im brasilianischen Film“. In: BEIL, Ulrich. LEITNER, Anton G. **Das Gedicht**. Band 18, 2010.

SCHUMANN, Peter B.. **Handbuch des brasilianischen Films**. München: Vervuert, 1988.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**. O cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

STEINER, Victoria. 2014. Review: „Die Archäologie des neu(er)en deutschen Kinofilms“, In: JAHRAUS, Oliver. SCHEFFER, Bernd. **Medienobservationen**. 25.08.2014. [Online-Zeitschrift www.medienobservationen.de]

Filmografie

Alice in den Städten. R.: Wim Wenders. Drehbuch: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg. BRD: Filmverlag der Autoren, WDR, Wim Wenders Stiftung, 1973.

Central Station (orig. **Central do Brasil**).. R.: Walter Salles. Drehbuch: Marcos Bernstein, João E. Carneiro, Walter Salles. BR: RioFilmes, Audiovisual Development Bureau, Ministério da Cultura u. A, 1998.

City of God (orig. **Cidade de Deus**). 2002. R.: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Drehbuch: Paulo Lins (Roman), Bráulio Mantovani. BR: O2 Filmes, Video Filmes, Globo Filmes u. a.

Cobra Verde.. R.: Werner Herzog. Drehbuch: Bruce Chatwin, Werner Herzog. BRD: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, Ghana Film Industry Co., De Laurentiis, 1987.

Fitzcarraldo.. R.: Werner Herzog. Drehbuch: Werner Herzog. BRD: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, Filmverlag der Autoren, Wildlife Films Peru, 1982.

Glückliche Wüste.. R.: Paulo Caldas. Drehbuch: Paulo Caldas, Manuela Dias, Marcelo Gomes, Xico Sá. BR/D: ARTE, Camará Filmes, Noirfilm, ZDF. Fassung: Fernsehmitschnitt. ARTE, 2007.



Kino, Aspirin und Geier (orig. **Filme, Aspirina e Urubu**). 2005. R: Marcelo Gomes. Drehbuch: Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Ranulpho Gomes. BR: Dezenove Filmes, Rec Prod. Ass. Ltda. Fassung: Fernsehmitschnitt. ARTE. 26. Oktober 2010.

Innere Sicherheit. R.: Christian Petzold. Drehbuch: Christian Petzold, Harun Farocki. D: Schramm Film, HR, ARTE u. A, 2000.

