

Grüne Erde

Von Patrick Zapien

In Les Blanks Dokumentarfilm *Burden of Dreams* über die Entstehung von Werner Herzogs *Fitzcarraldo* gibt es eine mittlerweile berühmte Szene, in welcher der Erzähler den deutschen Regisseur mit den Worten zitiert: „Der Alltag ist nur eine Illusion, hinter der sich die Realität der Träume verbirgt“. Kein schlechter Slogan für ein modernistisches Programm, das genauso gut von Baudelaire oder Breton hätte stammen können. Und ein Slogan, der meines Erachtens den Kern von Jonathas de Andrades *Olho da Rua (Out Loud)* trifft, ein Kurzfilm, der in der brasilianischen Stadt Recife im verarmten Nordosten des Landes mit einer Besetzung aus obdachlosen Laiendarstellern gedreht wurde. Obwohl die Schauspieler sich selbst spielen, scheint gleichwohl klar, dass der Film ein idealisiertes Bild der Freizeit zeichnet. Ich will damit nicht sagen, dass *Olho da Rua* eine rein romantische Sicht auf die soziale Klasse wirft, die er zum Gegenstand hat (obwohl ein gewisses Maß an Romantik unbestreitbar ist), sondern dass der Film sein Porträt der ‚lumpenisierten‘ Freizeit durch Bilder schafft, deren Rhythmus und Abfolge eine symbolische Beziehung zwischen der Struktur des Films und der Struktur des Lebens selbst nahelegen.

Der Film schildert einen arbeitsfreien Tag – einen Sonntag (zumindest lässt sich das aus der Festtagsatmosphäre des gemeinsamen Essens und aus einigen Gesprächsfetzen schließen, sowie aus der Tatsache, dass der Sonntag in katholischen Ländern der traditionelle Ruhetag ist, der einzige Tag, an dem man nicht arbeitet) – in einem öffentlichen Park im Zentrum der Stadt. Acht Akte strukturieren die Erzählung, die kaum mehr ist als die Wiedergabe des Tages selbst, seines Vergehens. Wie Bazin bemerkt, ist im Medium Film „das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“¹ Indem der Sonntag des Films zum Anlass für ein Kunstwerk wird – zu dessen Substanz und Form –, steht er ebenso für jeden anderen Sonntag. Der Sonntag des Films wird zum Sonntag schlechthin, zum Ideal des Sonntags, das in der Gesamtheit der Reproduktion des Lebens seinen Platz findet. Zu Beginn des zweiten Aktes singt ein Mann: „Ich bin zurück, Recife, die Nostalgie hat mich am Arm genommen...“. Der Sonntag ist ein Traum, der sich Woche für Woche unaufhörlich wiederholt und dabei unveränderlich bleibt: ein Bild des versprochenen Paradieses.

Der erste Akt dient als Einführung in die Besetzung des Films. Einer nach dem anderen, in einer Geste, die an die Mythen von Narziss und Aktaion erinnert (die sowohl das Sehen als auch das Gesehenwerden thematisieren), blicken die Schauspieler in einen Spiegel, der zwischen den Ästen eines großen, moosbewachsenen Baumes am Rande eines Teiches hängt. Während sie ihr Spiegelbild betrachten, vollziehen sie die kleinen, unschuldigen Rituale einer unsicheren Eitelkeit: richten ihr Haar, zupfen an der Passform ihrer Kleidung, lächeln, blinzeln und streicheln ihr Gesicht. Die Kamera bewegt sich vorwärts und nähert sich langsam dem Spiegel, so dass das

¹André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, in: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 39.

Spiegelbild des Schauspielers allmählich den Rahmen ausfüllt, während sein Körper aus dem Blickfeld verschwindet und gegen sein Abbild ausgetauscht wird.

Von hier an wird deutlich, dass es dem Film weniger darum geht, ein ethnographisches Dokument der Menschen zu schaffen, die er zeigt. Viel eher wird ein Bild des Selbstbildes präsentiert, in dem die illusorische Qualität der schauspielerischen Selbstdarstellung – vielleicht gar ungewollt – die tatsächliche Krise der Individualität offenbart, die sie zu verbergen versucht. (Denn man muss sich fragen, ob das Selbst, das es einem erlaubt, unter Bedingungen extremer Armut zu überleben, ein wahrer oder authentischer Ausdruck eines Individuums sein kann, das gezwungen ist, sich irgendwie durchzuschlagen.) Walter Benjamins Hochschätzung des Films als eines kritisch-ästhetischen Mediums beruhte nicht auf dem größeren Naturalismus, den er gegenüber dem Theater besaß, sondern auf der Fähigkeit der Kamera, in die Illusion des Werks einzudringen und die unbewussten Reaktionen der Darsteller auf die konstruierte Situation einzufangen: Damit wird das, was als überflüssige Handlung über die Performance hinausgeht, zum eigentlichen Inhalt des Films, zu seinem treibenden Zweck. Die Schauspieler spielen in *Olho da Rua* nicht nur eine Version ihrer selbst, sie spielen auch ihr Spiel, und zwar so, dass die Anzeichen von Vertrauen oder Zweifel, die über ihre Züge huschen, nie ganz deutlich werden. Ist das Gefühl das eigene oder das eines anderen? Ist es echt oder für die Kamera gespielt? Wissen sie es selbst?

Diese Geste wiederholt sich im letzten Akt des Films, „*Olho no olho* [Auge in Auge]“. Die Schauspieler stellen sich wie am Ende eines Theaterstücks auf, die Kamera fährt sie ab und begegnet ihren Blicken. Wieder lächeln und starren sie, einige winken oder werfen Küsse zum Abschied, andere machen auf ernst, mit stechendem Blick. Den stärksten Eindruck hinterlassen gleichwohl die Momente kurz nachdem die Kamera vorbeigezogen ist, wenn die Schauspieler ihre Mimik ablegen und sich von unserem Blick abwenden, wie zurückgerufen von ihrem wirklichen Leben. Indem de Andrade den Film mit dieser Anerkennung der Schauspieler *als* Schauspieler sowohl beginnt als auch beendet, lässt er ihre Entfremdung sichtbar und spürbar werden. Sie blüht insbesondere an den Rändern des Films auf, wo er mit der Welt, die er widerspiegelt, Kontakt aufnimmt.

In einem Interview über das Werk erinnert sich Jonathas de Andrade, dass er während der COVID-Pandemie beauftragt wurde, einen Film mit einem Gefühl der Dringlichkeit zu machen. *Olho da Rua* ist als Ergebnis einer solchen Direktive eigentümlich. De Andrade führt zwar die Prekarität der Obdachlosen sowie die harte Politik des Bolsonaro-Regimes als Beweggründe an, aber das künstlerische Ergebnis ist kaum ein Aufruf zum Handeln, auch wenn der siebte Akt des Films aus einer öffentlichen Darlegung von Missständen besteht (die Schauspieler scheinen selbst nicht ganz von der Wirksamkeit der Slogans überzeugt zu sein, die sie so unnachgiebig wiederholen – am Ende, als die Leidenschaften aufgewühlt sind, wird die Diskussion abgebrochen und zur Abkühlung in den Teich gesprungen). Der Film ist dringlich nur im Sinne des berühmten Epigramms von Walter Benjamin über die Surrealisten: „Sie geben [...] ihr Mienenspiel in Tausch gegen das

Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt.“² Der alltägliche Charakter des Films, das Gefühl der ewigen Wiederkehr, das jedes Ereignis des Tages begleitet – Kochen, Essen oder Schlafen – verleiht ihm seine Dringlichkeit: die Dringlichkeit des vergeudeten Lebens.

In dieser Hinsicht ähnelt *Olho da Rua* weniger einem Werk wie Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* als vielmehr Seurats *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte*. Der gleichmäßige, fast demokratische Einsatz von Farbpunkten, der die lähmende, vom Ennui durchdrungene Atmosphäre des scheinbar idyllischen Gemäldes von Seurat erzeugt, findet seine Entsprechung im anhaltenden Trommelschlag des Soundtracks von *Olho da Rua*, der jede Szene überspült und die fiebrige, traumartige Qualität der Ereignisse betont. Durch ihre Verstrickung in ein Kunstwerk sind die Geschehnisse des Films gewissermaßen dem normalen Zeitlauf enthoben. Die Kamera spiegelt zwar die Welt, doch die von ihr erzeugte Reflexion wird zu einem eigenständigen Bild. So ist auch das Glück, das in einem Kunstwerk existieren kann, nicht dasselbe wie das Glück der Realität. Wie eine Erinnerung ist es dem Leben entnommen, doch verfeinert durch den Gedanken an das, was das Leben nicht ist. Zwischen Arbeit und Freizeit existiert eine dialektische Beziehung. Sie besteht darin, dass das eine die Notwendigkeit des anderen erzeugt: „Es ist die Gewalt eines Tellers ohne Essen“, heißt es im dritten Akt, ‚Comunidade‘. Der Traum vom endlosen Sonntag gehört einer Welt an, in der die Arbeit zu einem Mittel ohne Zweck geworden ist. Das Problem, das *Olho da Rua* aufwirft, besteht schlussendlich darin, dass sich alles zu ändern vermag, es aber nicht tut: „Ich werde morgen in der Früh arbeiten, morgen ist Montag.“ Und so weiter und so fort...

Aus dem Englischen von Steffen Andrae

²Walter Benjamin, „Der Surrealismus“, in: *Gesammelte Schriften II.I*, Frankfurt am Main 1991, S. 310.