

Die Stadt der Schüsse. „City of God“ von Fernando Meirelles (Brasilien, 2002)

von Lena Grünberg

Wenn du wegläufst, fangen sie dich, wenn du bleibst, fressen sie dich. Zu brasilianischer Musik wird die Klinge eines Messers an einem Stein scharf geschliffen. Dieses Bild, verbunden mit seinem schneidenden Geräusch, erzeugt beim Zuschauer sofort den Eindruck von Gewalt. Es herrscht Feststimmung. Musik. Hühner werden geschlachtet. Bis eines davonläuft. „Fangt das Huhn!“ - ruft der Anführer und die Bande rennt lachend hinter dem Federvieh her. Die Kamera hetzt durch enge Gassen. *Wenn du wegläufst, fangen sie dich, wenn du bleibst, fressen sie dich.* Dieser Satz bezieht sich auch auf die darauf folgende Situation. Zwei junge Männer biegen um die Ecke, von denen der eine von seinem neuen Job bei der Zeitung erzählt. Als Photograph. Sein Freund erklärt: „Wenn wir Locke über den Weg laufen, legt er dich um.“ Sie laufen *Locke* [dem Anführer] über den Weg. Dieser fordert den Photographen auf, das Huhn zu fangen. Der Mann mit der Kamera geht langsam auf das Huhn zu, beugt sich hinab, die Hände ausgestreckt. Er blickt auf, dreht sich um. Vor ihm steht die Gangsterbande mit gezückten Waffen. Hinter ihm die Bullen. Schussbereit.

Die beschriebenen Szenen sind ein Vorgriff auf das Ende des Films. Die gleichen Einstellungen und Bilder laufen dem Zuschauer sozusagen noch einmal über den Weg. Sie werden später als *der Anfang vom Ende* markiert. In Gérard Genettes¹ Worten würde man hier von einer größeren Prolepse am Anfang des Films sprechen, die jedoch unvollständig bleibt bzw. nicht das ganze Ende vorweg nimmt. Sie wirft den Zuschauer vielmehr mitten ins Geschehen. Die Erzählung beginnt dann rückblickend und in der braunen Farbe alter Photographien mit der Siedlung, d. h. der *Stadt Gottes* und den *Wild Angels*. Man sieht Jungen in braunem Sand Fußball spielen. An diesem Anfangspunkt der Geschichte stellt sich die Erzählerstimme des (späteren) Photographen als *Buscapé* vor, der zu diesem Zeitpunkt noch ein Kind ist. Buscapé wird uns die Ereignisse dieses nah an der Realität der Favelas von Rio de Janeiro liegenden Films erzählen, wobei er meist die Rolle eines Beobachters einnehmen wird, der jedoch immer wieder zwischen die Schusslinien gerät. Als Photograph fängt er gleichsam die z. T. brutalen Bilder für uns ein.

In der Siedlung herrscht Armut. Doch das stört die Reichen nicht: *Die Stadt Gottes liegt schließlich weit genug weg vom Rio der Hochglanzpostkarten.* Aufgrund der Verhältnisse muten die *Wild Angels*, eine Gruppe von Jugendlichen die einen Gastransporter überfallen, zunächst sympathisch an. Sie verteilen das Gas unter die Bewohner. Als sie jedoch ein Stundenhotel überfallen, gibt es Tote. Der Film arbeitet an dieser Stelle mit einem *split screen*, der die Flucht der drei Gangster parallel zu den Leichen im Hotel zeigt. Wer die Menschen im Hotel umbringt, wird zunächst elliptisch ausgelassen. Das irritiert, macht aber in der Logik der Erzählweise, die jeweils eine bestimmte Perspektive einnimmt, Sinn. Denn erst als wir viel später die *Geschichte von Locke*, dem Boss, zu sehen bekommen, erfahren wir in einer Rückblende, dass Lökkchen, damals noch der kleine Bruder einer der drei Gangster, alle Menschen im Hotel gnadenlos und aus Spaß erschossen hat. Während also Lökkchen in dieser Nacht *seine Lust am Töten* entdeckt, trennen sich dort die Wege der drei *Wild Angels* endgültig. Nach dem Überfall kreuzt die Polizei ständig in der Siedlung auf, jeden Tag wird jemand verprügelt, verhaftet, fertig gemacht. Buscapés Bruder verkauft wieder Fisch, verführt

ausgerechnet die Frau des alten Spitzels Paraíba und muss verschwinden, während der eifersüchtige Ehemann seine Frau schlägt und bei lebendigem Leibe begräbt. Während der Fischverkauf (ähnlich wie der Abwasch, den das Mädchen macht, in das sich Cabeleira verliebt) ein iteratives Erzählen darstellt, das Alltagsbeschreibungen einfängt, ist das Töten der Frau ein eindeutig singulatives Ereignis, das Aufruhr erzeugt und mit Buscapés Geschichte insoweit verbunden ist, dass er als Schuljunge von diesem Tag das Riesengedränge und einen Photoapparat erinnert.

An dieser Stelle gibt es einen deutlichen Schnitt. Die nächste Einstellung ist bläulich gefärbt und zeigt Buscapé (Alexandre Rodrigues) und seine Freunde in Schuluniformen auf dem Weg zum Strand. Der Film überspringt ungefähr zehn Jahre, die er elliptisch auslässt. Buscapé ist verliebt in Angelica, die *die einzige in der Clique war, die es richtig machte*. Die nun folgenden Szenen und Gruppenfotos am Strand muten eher wie eine Langneseiswerbung an. Sie erscheinen als unwichtiges Geplänkel, jedenfalls vor dem Hintergrund der Gewalt, der Brutalität des Films.

Das verwundert nicht, scheinen diese Szenen doch zum Repertoire des Regisseurs Fernando Meirelles, einer der bedeutendsten Werbefilm-Produzenten Brasiliens, zu gehören. Eine ähnliche und deshalb paradoxe Wirkung haben bestimmte Einstellungen, die die Verbecher in Aktion oder in den fotografierten Standbildern gegen Ende des Films mit gezückten Waffen zeigen, z. T. unterlegt mit rasselnder, drängender Musik, so als ginge es hier um einen Musik-Clip, nicht um harte Realität. Der Vorwurf, der Film arbeite in gewisser Weise mit einer Ästhetisierung von Gewalt, liegt deshalb nahe. Vielleicht machen die Selbstverständlichkeit, mit der Cabeleira (der Anführer der *Wild Angels*) seinen Revolver in der Hand dreht, gleichsam ein Slum-Cowboy, oder das Jubeln der Kids nach jedem Schuss, die scheinbare Gleichgültigkeit darüber, wer erschossen wird sowie die Alltäglichkeit von Gewalt diese Stilisierung aus. Jeder einzelne Schuss ist im Grunde ein Iterativ. Doch spätestens der Bandenkrieg im zweiten Teil des Films, das ununterscheidbare Gemetzel aus Schüssen und blutenden Kinderleichen führt den Vorwurf der Ästhetisierung von Gewalt in diesem Film ad absurdum. Die Schussgeräusche der Maschinengewehre und die Bilder der Toten sind so eindringlich, dass man am Ende des Films zunächst meint, es ginge um nichts anderes als um Mord- und Totschlag. Die Ohren taub, die Lippen stumm, die Augen voller Ekel. Und Wut.

Viel subtiler wirkt eine Einstellung, in der Zé Pequeno, genannt Locke (Leandro Firmino da Hora), der Zwergenbande beibringen will, dass in seinem Revier keine Überfälle gemacht werden dürfen. Er schießt zwei kleinen Jungen in die Füße und fordert einen beinahe ebenso kleinen Jungen auf, einen der beiden zu erschießen: „Such Dir einen aus und mach ihn kalt!“ Die Situation ist brutal. Die verschwommene Einstellung der Kamera auf den Hinterkopf des kindlichen Täters, der durch das Abknallen eines fast Gleichaltrigen zum Mann werden sollte, und auf das erschossene Kind lässt kurz Zeit für Traurigkeit. Oder Nachdenken. Meiner Meinung nach steht das Beschriebene dem Vorwurf der Stilisierung von Gewalt entschieden entgegen. Spätestens bei der Gewalt an kleinen Kindern verlieren die Gangster ihren scheinbar aufregenden Flair, verliert der Film seine Musik, die ihn zum verharmlosenden Clip machen könnte.

Die Geschichte der *Wild Angels* bildet die Vorgeschichte (die ja auch in Rückblenden und in einem anderen Farbton erzählt wird). Fragt man mit Genette nach der Basiserzählung, so würde ich ihren Beginn in dem Moment festmachen, in dem Buscapé im *Apartement* Gras kaufen geht, es an der Tür klopft und Locke auftaucht, um den Laden in Beschlag zu nehmen. *Das Apartement* markiert den Beginn einer Spirale der Gewalt, die der Film zum Thema hat, und ist zugleich verbunden mit einem beinahe exzessiven Perspektivenwechsel. Die gleiche Situation wird scheinbar repetitiv, aber immer aus einem anderen Blickwinkel erzählt. Hinzu kommen außerdem übereinanderliegende Bilder, die als Rückblenden (die außerhalb der Basiserzählung liegen) die Geschichte des Apartments mit seinen wechselnden Besitzern erzählen. Die Geschichte von Buscapé kreuzt an dieser Stelle *Die Geschichte von Locke*, es scheint so, als träfen diese beiden konträren Charaktere

seit ihrer Kindheit zum ersten Mal aufeinander, ohne dass Buscapé von Locke wirklich wahrgenommen wird.

Es entsteht hier eine sehr spannende und zugleich komplexe Erzählsituation. Die Kamera nimmt zwar verschiedene Blickwinkel (POV) ein und in einer Art Untertitel wird *Die Geschichte von Locke* markiert, die Erzählerstimme bleibt jedoch Buscapés Stimme aus dem Off. Buscapé erzählt als Figur seine eigene Geschichte, aber auch die Geschichten der anderen handelnden Personen, erläutert als Erzähler also selbst Ereignisse oder Szenen, die er als Figur Buscapé nicht miterlebt, in denen er gar nicht anwesend ist. Seine *Stimme* ist oft kommentierend, manchmal witzig, meist ernst und nüchtern beschreibend. Buscapés Erzählerstimme fungiert in diesem Film sowohl als extradiegetisch-homodiegetischer als auch als extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler. Dieser Erzähler führt uns durch die Geschichte und ordnet sie in gewisser Weise, indem er z. B. Bemerkungen folgender Art macht: „Aber noch ist die Geschichte von Mane, dem Stecher, nicht dran.“ Doch diese Stimme aus dem Off ist nicht immer präsent. Es gibt weite Passagen, die „nur“ die Bilder, Einstellungen, Schnitte, den Ton, die Dialoge etc. sprechen lassen. Auch die Schüsse erzählen ihre eigene Geschichte vom Tod.

Betrachtet man mit Genette den *Modus* bzw. fragt, welche Figur den Blickwinkel liefert, der für die narrative Perspektive maßgebend ist, so lässt sich zunächst ziemlich eindeutig sagen, dass es eine interne Fokalisierung auf die Figur Buscapé gibt, da wir selbst seine Gedanken durch die Stimme aus dem Off erfahren. Es handelt sich hier jedoch nicht nur um eine „Mitsicht“ oder gar einen isolierten Blickwinkel, da Buscapé zugleich als Erzähler mehr zu wissen scheint, als den anderen Figuren bewusst ist und v. a. im Fall von *Locke, dem Boss*, in eine Nullfokalisierung übergeht. Zugleich sind wir ziemlich nah dran, wenn es sich um Locke handelt. Auffällig sind hier besonders zwei Momente im Film, in denen wir Locke sich erinnern sehen. Seine Erinnerungen sind in diesem Fall uns bereits bekannte Situationen, die als Rückblenden in schneller Bilderfolge aneinander geschnitten werden. Die meisten Figuren im Film sind extern fokalisiert, auch wenn die Kamera verschiedene Blickwinkel einnimmt.

Eine schnelle Bilderfolge zeigt Lökchen schießend größer werden, das Opfer ist in dieser Kameraeinstellung der Zuschauer. Locke ist besessen von Macht und kontrolliert innerhalb eines Morgens fast alle Drogenumschlagplätze der Stadt. Buscapé wird Zeuge im Apartment und hat für eine Sekunde die Möglichkeit, Locke, den Mörder seines Bruders, zu töten. Er tut es nicht. Während Locke als gefürchtetster Drogendealer die Stadt Gottes beherrscht, versucht Buscapé mit ehrlicher Arbeit Geld zu verdienen und träumt davon, Photograph zu werden. Als Lockes Freund Bené bei dessen Abschiedsparty erschossen wird, eskaliert die Situation. Mane Galinha wird Zeuge der Vergewaltigung seiner Freundin und beschließt, Locke aus Rache zu töten. Seine Bedingung ist es, dass keine Unschuldigen getötet werden. Diesen Vorsatz muss Mane in dem nun folgenden Bandenkrieg aufgeben. Beide Seiten rekrutieren massenweise Kinder, die für einen Krieg ihr Leben lassen, bei dem ein Jahr später kein Mensch mehr weiß, wie alles angefangen hat.

Umso wichtiger ist es, dass der Film mit Anachronien arbeitet, die die Szenen der äußersten Gewalt aufbrechen und die Möglichkeit einzelner Geschichten aufrechterhalten. Neben der Prolepse am Anfang des Films sind es vor allem unzählige Rückblenden (Analepsen), die die Geschichte einerseits komplexer gestalten und andererseits an bereits Geschehenes (sowohl innerhalb der Vorgeschichte als auch innerhalb der Basiserzählung) erinnern und damit einen Überblick über die Dinge gewährleisten. Diese Rückblenden rufen Einzelschicksale, die in einem alles vernichtenden Krieg enden, immer wieder in Erinnerung. Außerdem gibt es elliptische Auslassungen, die zu Verwunderung oder Fragen führen, um später durch Rückblenden gefüllt zu werden und so als Antwort zu fungieren. Ein Beispiel hierfür ist der kleine Bira, der am Ende Mane erschießt. In einer Rückblende erfahren wir den Grund.

Der Film zeigt den Krieg in aufflackernden, scherschnittartigen Bildern, die scheinbar übereinander fallen, hektische Bilder, dazwischen immer wieder Schwarz. Außer den andauernden Schüssen werden im Hintergrund und aus dem Off die Stimmen der Kinder laut, verzerrt gibt der Ton ihre Gründe wieder, die sie dazu gebracht haben, eine Waffe in die Hand zu nehmen. *Ich schniefe und rauche, habe geklaut und Menschen erschossen, also bin ich ein Mann.* Oder die wiederkehrende Stimme Biras: *Ich will den Mörder meines Vaters umlegen.* Auch diese Kinderstimmen erzählen ihre eigenen Geschichten, die Geschichten einer Kindheit, die früh zu Ende geht. Die kindlichen Protagonisten enden als blutende Körper auf Asphalt.

Das Leben in der Stadt Gottes war das Fegefeuer, doch nun wurde es zur Hölle. Der politische Hintergrund solcher Verhältnisse, der „Verschwendung von Leben“, wie Mireilles angibt, ist die bewusste Inszenierung eines Systems von Armut, sozialer Deprivation und Isolation. Im Film entdeckt zwar die Presse das Thema, aber wie wenig sie von Elend und Gewalt in den Favelas versteht, wird in dem Augenblick deutlich, in dem Buscapé in die Redaktion stürmt, weil seine Fotos für die Zeitung verwendet wurden und er dafür in der Stadt Gottes sein Leben riskiert. Die Journalistin erklärt naiv, er müsse eben vorsichtig sein, wenn er zurückgehe.

Gleichzeitig wird im Film immer wieder die Korruption der Polizei deutlich, die geschmiert wird, also auch am Drogengeschäft verdient und als Waffenlieferant fungiert. Für die hergestellte „Ordnung“ in der Stadt Gottes ist Locke zeitweise verantwortlich, nicht die Polizei. Am Ende des Films wird Buscapé Zeuge der Korruption, versteckt schießt er Fotos von der Situation, in der die Polizei Lockes Einnahmen in Beschlag nimmt und ihn auffordert, das Kästchen schön wieder aufzufüllen. Einen Augenblick später wird Locke von der Zwergenbande aus Rache erschossen. Der Krieg ist zu Ende, doch die Gewalt geht weiter. Sinnbild hierfür ist die Schlussequenz, in der die bewaffneten Kinder beschließen, eine schwarze Liste ihrer Opfer zu machen.

Auch Buscapé ist Opfer des Systems. Er überlegt sehr genau, welches Foto er veröffentlichen lässt und entscheidet sich für die Aufnahme des toten Locke, der ihm im Gegensatz zur Polizei nichts mehr anhaben kann. Verändern kann Buscapé mit seinen Fotos nichts, dafür aber einen Job bekommen.

In zwei Situationen gegen Ende des Films wird eine Parallele zwischen dem Bilder-Schießen, d. h. dem Photographieren, und dem tatsächlichen Schießen gezogen. Dies zeigt sich bei der ganz zu Anfang dieses Textes beschriebenen Szene, in der Buscapé auf der Straße ein Foto von der bewaffneten Bande schießt und im gleichen Moment der erste Schuss von der gegnerischen Bande fällt. Als Buscapé in einer der Schlusszenen mit der Kamera nah an Lockes durchschossenen Oberkörper geht, ähnelt der Sucher des Photoapparats einem Fadenkreuz. Auch Photographien sind bildlich gesprochen etwas Totes, Vergangenes. Trotzdem bleibt ein wesentlicher Unterschied bestehen zwischen der Aufnahme und dem Akt, zwischen der Dokumentation von etwas Geschehenem und einem Schuss, der tötet.

Der Film „City of God“ trägt dokumentarische Züge. Besonders deutlich wird das beim Abspann des Films, der ein reales Interview mit einem Bandenmitglied zeigt. Das Interview wurde ähnlich im Film nachempfunden, in der Einstellung, in der Mane als Anführer seiner Bande in den Nachrichten spricht, was Buscapé über den Fernseher mitverfolgt. Auch die Figur Buscapé, der als Erzähler aus dem Off fungiert und gleichzeitig Aufnahmen mit seinem Photoapparat macht, passt in dieses Konzept. In den Rezensionen zu diesem Film wird manchmal von einer Literaturverfilmung gesprochen. Als Grundlage für „City of God“ diente der gleichnamige Roman *Cidade de Deus* von Paulo Lins, der selbst in den Favelas, in den Elendsvierteln aufgewachsen ist. Meirelles und seine Co-Regisseurin Kátia Lund haben außerdem über sechs Monate hinweg mit Laiendarstellern aus den Favelas die einzelnen Figuren erarbeitet. Darstellerisch sei es dem Regisseur wichtig gewesen, dass

man bei jeder Person das Gefühl habe, man habe tatsächlich eine reale Figur vor sich. Das ist gelungen.

Der Film „City of God“ ist ein aufregendes und gleichzeitig erschütterndes Portrait einer brasilianischen Favela, die beherrscht ist von Armut, Brutalität, Drogenhandel und Bandenkrieg. Der Vorwurf einer Ästhetisierung und Stilisierung von Gewalt wird ad absurdum geführt. Die schussähnlich aufflackernden Bilder des Krieges, die durchdringenden Geräusche der Maschinengewehre sowie die verblutenden Kinderleichen auf dem Straßenpflaster zeigen die Gewalt in einer Schärfe auf, die atemlos macht.

Gleichzeitig ist der Film aber ein poetisches Portrait, das ebenso Selbstverwirklichungsträume als auch harte Realität abbildet, verwoben in komplexen Erzählsituationen, die den formalen Anspruch haben, einen ebenso komplexen Inhalt einzufangen. Durch die verschiedenen Perspektiven, die die Kamera einnimmt und indem der Film mit zahlreichen Anachronien arbeitet, wird es möglich Szenen äußerster Gewalt aufzubrechen und trotz der Absolutheit des Krieges immer wieder an individuelle Schicksale zu erinnern sowie die unterschiedlichen Motive der handelnden Figuren deutlich zu machen. Als vermittelnde Instanz tritt die Erzählerstimme des Photographen Buscapé auf, der einen Überblick gewährt, die Erzählung gewissermaßen strukturiert und die Ereignisse kommentiert. Mit seiner Stimme und den Photographien dokumentiert er gleichzeitig die privaten und politischen Hintergründe der Eskalation und verweist damit auf einen ebenso komplexen Kontext, der durch Armut, sozialem Verlust, Isolation und Korruption die Gewalt und das Abrutschen in eine Drogenkriminalität, die in einem alles vernichtenden Bandenkrieg endet, erst begründet. Trotz aller Härte wirft der Film gerade in der Figur des Buscapés, für den sich der Traum, Photograph zu werden, erfüllt, einen zaghaften Blick auf Hoffnung.

Endnoten:

¹ Gérard Genette: Die Erzählung. 2. Auflage. München 1998.