II. Verschränkungen und Brüche: (post-)koloniale Entwicklungslinien

> Das Paradox der ›post-kolonialen‹ Studien [...] besteht in dem Faktum, dass die Peripherien gerade auf den ›logozentrischen‹ Diskurs zurückgreifen, um ihre Differenz zu affirmieren [...].[1]
> Leyla Perrone-Moisés

II.1 Nord-Süd-Gefälle in den ›postcolonial studies‹

Die so genannten ›postcolonial studies‹, die in den 1980er Jahren an US-amerikanischen Universitäten institutionalisiert wurden, zielen auf eine Dezentrierung von Wissens- und Kulturproduktionen, die aus (neo-)kolonialistischen Machtgefügen hervorgehen. Doch selbst innerhalb dieser Disziplin, die sich der Dekolonisierung verschrieben hat, zeichnen sich ›koloniale Effekte‹ ab. In einem frühen Standardwerk der ›postcolonial studies‹ manifestiert sich – trotz gegenteiliger Absicht – ein gleichsam ›kulturimperialistischer‹ Gestus anglozentrischer Prägung. Obwohl sich die Studie *The Empire Writes Back* lediglich auf die Literaturen der ehemaligen britischen Kolonialgebiete bezieht, konstatieren Ashcroft, Griffiths und Tiffin in Bezug auf den Untersuchungsbereich ihres Buches: »much of what it deals with is of interest and relevance to countries colonized by other European powers, such as France, Portugal, and Spain.«[2] Dieser universalistische Rundumschlag geht einher mit einer Überhöhung der US-amerikanischen Literatur als »*paradigmatic* for post-colonial literatures *everywhere*«[3]. Auch wenn derartige

1 | PERRONE-MOISÉS, Leyla: »Desconstruindo os ›estudos culturais‹«. In: dies.: *Vira e mexe, nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras 2007, S. 166-174, hier S. 171: »O paradoxo dos estudos ›pós-coloniais‹ [...] reside no fato de as margens se valerem do próprio discurso ›logo-cêntrico‹ para afirmar sua diferença«.

2 | ASHCROFT, Bill/GRIFFITHS, Gareth/TIFFIN, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London/New York: Routledge 1989, S. 1.

3 | Ebd., S. 2. Eigene Hervorhebung.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verallgemeinerungen die Ausnahme bilden, besteht in den ›postcolonial studies‹ dennoch eine Tendenz, die ehemaligen britischen Kolonien zum Maßstab postkolonialer Forschung zu erheben. Dies ist auch in der Geschichte der Disziplin begründet, die hervorging aus einer Erweiterung des Forschungsbereichs der ›Commonwealth Literature‹, der englischsprachigen Literatur aus den ehemaligen britischen Kolonialgebieten.

Postkoloniale Theoriebildungen aus Kulturräumen jenseits des anglophonen Sprachgebiets sind in den ›postcolonial studies‹ nach wie vor marginalisiert. Román de la Campa konstatiert zu Recht eine anglozentrische Ausrichtung des Postkolonialismus-Begriffs, dessen »Referenzpunkt bisher hauptsächlich die akademische Welt in den USA und England« war; »der postkoloniale Fokus bezieht sich vor allem auf eine gegenwärtige Periodisierung der anglophonen kolonialen und imperialen Geschichte«.[4] Trotz wiederholter Warnung vor Essentialismen und einer fast rituellen Betonung der Heterogenität des Postkolonialismus-Begriffs werden häufig Einzelbefunde zu bestimmten kulturellen Phänomenen aus dem anglophonen Raum generalisiert und so grundlegende geopolitische und historische Unterschiede zwischen den spezifischen (neo-)kolonialen Konstellationen aufgehoben. Zu Recht bemängelt Ella Shohat am Postkolonialismus-Begriff »ahistorical and universalizing deployments and its potentially depoliticizing implications«[5]. Im postkolonialen Diskurs manifestiert sich der Widerspruch einer von Ahistorizität geprägten Geschichtsbezogenheit, wie der Historiker Frederick Cooper herausgestellt hat: »Postcolonial studies has brought before a large and transcontinental public the place of colonialism in world history, yet it has tended to obscure the very history whose importance it has highlighted.«[6] Aus diesem Widerspruch resultiert oftmals ein unkritischer Umgang mit kolonialen Konstellationen: »A generic colonialism – located somewhere between 1492 and the 1970s – has been given the decisive role in shaping a postcolonial moment, in which intellectuals can condemn the continuation of invidious distinctions and exploitation and celebrate the proliferation of cultural hybridities and the frac-

4 | CAMPA, Román de la: »Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso poscolonial, diásporas y enunciación fronteriza«. In: Sarah de Mojica (Hg.): *Culturas híbridas – No simultaneidad – Modernidad periférica: Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: WVB 2000, S. 23-45, hier S. 41: »Su marco referencial ha sido mayormente el mundo académico de Estados Unidos e Inglaterra«; »el enfoque poscolonial responde principalmente a una periodización contemporánea de la historia colonial e imperial angloparlante«.

5 | SHOHAT, Ella: »Notes on the ›Post-Colonial‹« [Orig. 1992]. In: Fawzia Afzal-Khan/Kalpana Seshadri-Crooks (Hg.): *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham/London: Duke University Press 2000, S. 126-139, hier S. 126.

6 | COOPER, Frederick: »Postcolonial Studies and the Study of History«. In: Ania Loomba/Suvir Kaul/Matti Bunzl/Antoinette Burton/Jed Esty (Hg.): *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham/London: Duke University Press 2005, S. 401-422, hier S. 401.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

turing of cultural boundaries.«[7] Bei einem derart generalisierenden Begriffsgebrauch besteht die Gefahr, vielfältige Ereignisse und Entwicklungen schematisch einer vereinheitlichenden Begrifflichkeit unterzuordnen und deren Differenzen damit einzuebnen.

Obwohl der Postkolonialismus-Begriff oftmals definitorisch zu einer Art Universalkategorie ausgeweitet wird, bis hin zur Bezeichnung einer »global condition after the period of colonialism«[8], besteht zugleich eine starke Beschränkung der ›postcolonial studies‹ auf relativ wenige Theoriedesigns, Untersuchungsansätze und Forschungsbereiche, die in der englischsprachigen *academia* angesiedelt sind. Die Kanonisierung einzelner Positionen gab immer wieder Anlass zur Kritik. Graham Huggan konstatiert ein

> *entanglement of postcolonial studies within a global celebrity culture* in which self-perpetuating processes of legitimation and consecration, regulated by the academy but created by the consumer society at large, have the broad effect of *manufacturing and to some extent maintaining the mystique surrounding a restricted number of talismanic figures*.[9]

Mit »talismanic figures« sind vor allem Edward W. Said, Homi K. Bhabha und Gayatri Chakravorty Spivak gemeint, die in den ›postcolonial studies‹ zur »Holy Trinity of colonial-discourse analysis«[10] geweiht wurden, wie es Robert J. C. Young ironisch formuliert hat. Die von Huggan hervorgebrachte Kritik ist elementar und geht über die oft nur rhetorische Beanstandung von Kanonisierungsvorgängen hinaus. Huggan zufolge manifestieren sich die globalen Marktmechanismen auch *innerhalb* der ›postcolonial studies‹. Diese verortet er im Kontext der Konsumgesellschaft und der globalen Vermarktung ›kultureller Differenz‹, ein Phänomen, das er treffend als »postcolonial exotic« bezeichnet. Ähnlich wie Robert J. C. Young[11] unterscheidet Huggan dabei zwischen *Postkolonialismus* als »largely localised agencies of resistance« einerseits und *Postkolonialität* als »global condition of cross-cultural symbolic exchange«[12] andererseits. In dem konfliktiven Schnittpunkt zwischen Postkolonialismus und Postkolonialität manifestiere sich

---

7 | Ebd.

8 | DIRLIK, Arif: »The Postcolonial Aura. Third World Criticism in the Age of Global Capitalism« [Orig. 1994]. In: Diana Brydon (Hg.): *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Bd. I.* London/New York: Routledge 2000, S. 207-236, hier S. 209f.

9 | HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins.* London/New York: Routledge 2001, S. 248. Eigene Hervorhebung.

10 | YOUNG, Robert J. C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race.* London/New York: Routledge 1995, S. 163.

11 | Vgl. YOUNG, Robert J. C.: *Postcolonialism. An Historical Introduction.* Oxford/Malden: Blackwell 2001, S. 57f.

12 | HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic*, S. IX.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»the postcolonial exotic«: »[it] occupies a site of discursive conflict between a local assemblage of more or less related oppositional practices and a global apparatus of assimilative institutional/commercial codes«.[13] Huggan betont dabei die Verstrickung der »language of resistance« in der »language of commerce«[14], ebenso wie die Verwicklung des Anti-Kolonialen im Neokolonialen und des Postkolonialismus in der Postkolonialität. So stellt sich im Anschluss an Huggan die Frage, ob nicht gerade die Institutionalisierung des Postkolonialismus in den ›postcolonial studies‹ zumindest teilweise der Einebnung von Konflikten und Machtgefällen Vorschub leistet und damit zu einer partiellen Entpolitisierung des Untersuchungsbereichs führt.

Selbst in den ›postcolonial studies‹ perpetuieren sich hegemoniale Praktiken der Kulturverteilung durch westliche Zentren. Wie der indische Marxist Aijaz Ahmad herausgearbeitet hat, gelangt Literatur aus der so genannten ›Dritten Welt‹ nicht direkt in andere Länder der Peripherien, sondern ist zuerst dazu bestimmt, »the grids of accumulation, interpretation and relocation« zu durchlaufen, »which are governed from the metropolitan countries«.[15] Ahmads Kritik zielt auf die Verteilung von Kulturproduktionen aus der ›Dritten Welt‹ durch einen »complex set of metropolitan mediations«: Wenn Literatur aus der Peripherie auf dem Weg über die Zentren in einem anderen peripheren Land ankomme, seien »processes of circulation and classification already inscribed in its very texture«.[16]

Durch die hegemonialen Distributionsmechanismen zur Zirkulation kultureller Waren werden periphere Kulturen oftmals assimiliert – vor allem durch deren Degradierung zu einem Rohstoff, dessen ›Veredelung‹ in den Zentren der Wirtschafts- und Wissensmächte vorgenommen wird. Hierbei beschränkt sich die Assimilation des Anderen nicht nur auf seine kulturindustrielle Verwertung, sondern manifestiert sich auch im Sektor der universitären Wissensproduktion und -verteilung. Demnach gilt, zumindest tendenziell, die bereits angeführte Feststellung der indischen Ethnologin Veena Das: »Andere [außereuropäische] Kulturen erlangen Legitimität nur als Gegenstände des Denkens – niemals als Instrumente des Denkens.«[17] In der Diskrepanz von Theoriemodellen und Untersuchungsgegenständen zeigt sich das starke hierarchische Gefälle zwischen den Zentren und Peripherien[18] der globalen Wissensverteilung – insbesondere im

13 | Ebd., S. 28.

14 | Ebd., S. 264.

15 | AHMAD, Aijaz: »Literary Theory and ›Third World Literature‹: Some Contexts«. In: ders.: *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London/New York: Verso 1992, S. 43-71, hier S. 44.

16 | Ebd., S. 45.

17 | DAS, Veena: »Der anthropologische Diskurs über Indien«, S. 410.

18 | Das Begriffspaar ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ wurde im Zuge poststrukturalistischer Denkansätze als ›binäre Opposition‹ abqualifiziert. Dennoch findet der Begriff weiterhin Verwendung, ohne dass dabei simplifizierende Denkschemata bedient würden. Mit Blick

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Universitätswesen –, das sich selbst in den ›postcolonial studies‹ noch fortsetzt. So zeichnet sich laut Graham Huggan auch in diesem Forschungsgebiet die Tendenz ab, »to privilege Europe as a frame of cultural reference, as the primary producer of the discourse against which postcolonial writers/thinkers are aligned«.[19] Der philippinische Kulturwissenschaftler E. San Juan radikalisiert eine solche Sichtweise noch, indem er die ›postcolonial studies‹ in die Nähe des Kulturimperialismus und der Amerikanisierung der ›Dritten Welt‹ rückt. In den ›postcolonial studies‹ sieht er einen Eurozentrismus am Werk, der den erklärten Zielen dieses Forschungsgebietes zuwiderlaufe: »Migrating from the academic periphery to the center, the current orthodoxy of postcolonial studies has advanced to the point at which certain doctrines concerning hybridity, syncretism, ambivalence, and so on, mimic ironically what they are supposed to denounce: the master discourses of hegemonic Europe and North America.«[20]

Es sind keine prinzipiellen Einwände dagegen anzuführen, dass die kanonisierten postkolonialen Theorieansätze fast ausnahmslos im Rahmen westlicher Elite-Universitäten, vor allem in den USA, entstanden und verbreitet worden sind. Entschieden zu kritisieren ist allerdings, wenn im postkolonialen Diskurs Positionen jenseits des ›akademischen Starsystems‹ – bestehend aus wenigen tonangebenden Wissenschaftlern, Universitäten und Verlagshäusern, die fast ausschließlich aus dem anglo-amerikanischen Raum stammen – marginalisiert werden und damit der schieren Bedeutungslosigkeit anheim fallen. So lässt sich in den ›postcolonial studies‹ paradoxerweise ein markantes *Nord-Süd-Gefälle* feststellen: Während die Untersuchungsgegenstände vor allem aus den Peripherien herangezogen werden, gehen Theoriebildung und Interpretationsmacht weitgehend von den westlichen Zentren aus.[21]

---

auf Lateinamerika betont Hugo Achugar die Komplexität der durch das Begriffspaar bezeichneten Konstellationen und Prozesse: »Es existieren auch Peripherien der Peripherie. Wir, das ANDERE, sind vielfältig, heterogen« [ACHUGAR, Hugo: »Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia«. In: Hermann Herlinghaus/Monika Walter (Hg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latino-americanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer 1994, S. 233-255, hier S. 235: »También hay periferias de la periferia. Nosotros el OTRO somos plurales, heterogéneos«]. Der Begriff der ›Peripherie‹, der aufgrund der Vielschichtigkeit des Bezeichneten eher im Plural verwendet werden sollte, ist vor allem als *heuristisches* Instrumentarium bedeutsam: Mit ›Peripherien‹ (und ›Zentren‹) lassen sich konkrete Machtgefälle begrifflich fassen und zugleich strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den spezifischen Konstellationen einzelner Länder aufzeigen.

19 | HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic*, S. 3.

20 | SAN JUAN, E.: *Beyond Postcolonial Theory.* Houndmills/London: Macmillan 1998, S. 227.

21 | Dass diejenigen Wissenschaftler/innen, die in den ›postcolonial studies‹ als maßgeblich gelten, größtenteils aus den Peripherien stammen und in die Zentren gezogen sind, lässt sich nur bedingt gegen die genannte Kritik ins Feld führen, da die westlichen – vor al-

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Hierarchisierung der Untersuchungsgegenstände und Theoriemodelle nach Sprach- und Kulturräumen führt gerade jenseits der englischsprachigen Welt vermehrt zur Ablehnung des Postkolonialismus-Begriffs. Aus Kulturräumen, die in der postkolonialen Neu-Kartierung der Welt- und Wissensordnung eine marginalisierte Position einnehmen, wird nicht nur der Anglozentrismus des postkolonialen Diskurses kritisiert, sondern auch die Subsumtion unter die Kategorie ›Postkolonialismus‹. So konstatiert etwa Jorge Klor de Alva eine »Postkolonialisierung der lateinamerikanischen Erfahrung«, durch die die Geschichte Lateinamerikas in eine anglo-amerikanische Begrifflichkeit gepresst werde. Demgegenüber betont Klor de Alva die Partikularität Lateinamerikas, die im postkolonialen Diskurs eingeebnet zu werden drohe.[22] Obwohl die lateinamerikanischen Länder zu den ersten Kolonien des neuzeitlichen Europa zählen und in der kritischen Auseinandersetzung mit dem (Neo-)Kolonialismus eine lange Tradition aufweisen, nimmt Lateinamerika[23] in den ›postcolonial studies‹ eine

---

lem US-amerikanischen – Universitäten so ihre globale Vormachtstellung behaupten können. Überdies handelt es sich hierbei in gewisser Weise um eine Form des *Braindrain*, eine »Abwanderung von Fach- und Führungskräften aus Entwicklungsländern in Industrieländer [...], wodurch ein umgekehrter – für Entwicklungsländer negativer – Technologietransfer stattfindet.« WINDFUHR, Michael: »brain drain«. In: Dieter Nohlen (Hg.): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 125-127, hier S. 125.

22 | Klor de Alva resümiert diesbezüglich: »In short, the Americas [...] cannot be characterized as either another Asia or Africa«. KLOR DE ALVA, Jorge: »The Postcolonization of the (Latin)American Experience: A Reconsideration of ›Colonialism‹, ›Postcolonialism‹, and ›Mestizaje‹«. In: Gyan Prakash (Hg.): *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University Press 1995, S. 241-278, hier S. 247.

23 | ›Latinoamérica‹ bzw. ›latinoamericanicidad‹ (›Lateinamerikanität‹) sind nicht als vereinheitlichende Begriffssetzungen zu verstehen, sondern als Suchbegriffe. Auch wenn in der wissenschaftlichen Diskussion die Heterogenität der einzelnen Länder Lateinamerikas betont wird – Néstor García Canclini beispielsweise bezeichnet Lateinamerika als »heterogenen Kontinent, bestehend aus Ländern, wo, in jedem einzelnen, vielfältige Logiken der Entwicklung koexistieren« [GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo 2001, S. 23: »continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo«] –, ist ›Lateinamerika‹ trotzdem noch immer ein gebräuchlicher Sammelbegriff, der eine identifikatorische und zum Teil auch kämpferische Ausrichtung aufweist. So betont die Kulturtheoretikerin Nelly Richard zwar die Vielfältigkeit und die unterschiedlichen Entwicklungen der lateinamerikanischen Länder, zugleich hebt sie jedoch den Wert des Begriffs ›Lateinamerika‹ hervor: »›Lateinamerika‹ bezeichnet einen Erfahrungsraum (genannt: Marginalisierung, Dependenz, Subalternität, Dezentralisierung), der allen Ländern des Kontinents gemeinsam ist, die sich in der Peripherie des dominanten abendländischen Modells der zentralisierten Moderne befinden.« [RICHARD, Nelly: »Latinoamérica

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

marginale Rolle ein. Erneut droht Lateinamerika eine Degradierung zum »verzerrte[n] Echo der Ereignisse, die andernorts geschehen« (wie es der kubanische Kulturtheoretiker Roberto Fernández Retamar mit Blick auf die Rolle des Subkontinents zu Beginn der 1970er Jahre konstatiert hat)[24] – und dies paradoxerweise in der Postkolonialismus-Forschung.

Bezeichnend für die Marginalisierung postkolonialer Theorien lateinamerikanischer Provenienz kommt dem Aufsatz *O entre-lugar do discurso latino-americano* des brasilianischen Literatur- und Kulturwissenschaftlers Silviano Santiago im postkolonialen Diskurs kaum Bedeutung zu – obwohl darin Grundgedanken von Homi K. Bhabhas prominenter Hybriditäts-Theorie vorweggenommen sind. In dem Text aus dem Jahr 1971 verbindet Santiago bereits die Begriffe »híbrido« (›hybrid‹) und »entre-lugar«, wobei letzterer nicht nur wörtlich Bhabhas Begriff des »in-between space«[25] entspricht, sondern auch konzeptionell eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit diesem aufweist, wenngleich der theoretische Zugang ein anderer ist. Während Bhabha seinen Ansatz vor allem psychoanalytisch fundiert, geht Santiago stärker kulturhistorisch vor und vermeidet dadurch eine Abstraktion von konkreten (neo-)kolonialen Konstellationen, wie sie für die Theorie Bhabhas kennzeichnend ist.[26]

In Lateinamerika diente die Verhinderung der Zweisprachigkeit und des religiösen Pluralismus Santiago zufolge der Implementierung kolonialer Macht. So seien der *eine* Gott, der *eine* König und die *eine* Sprache jeweils zur *einzigen* Wahr-

---

y la Posmodernidad«. In: Hermann Herlinghaus/Monika Walter (Hg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer 1994, S. 210-222, hier S. 211: »›Latinoamérica‹ designa una zona de experiencia (llámase: marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento) común a todos los países del continente situados en la periferia del modelo occidental-dominante de la modernidad centrada.«].

24 | FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: »Calibán« [1971]. In: ders.: *Calibán y otros ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura 1979, S. 10-93, hier S. 10: »eco desfigurado de lo que sucede en otra parte«.

25 | Bhabhas Konzept des »in-between space« – in Bezug zu seinem Begriff der »hybridity« – wird im folgenden Passus deutlich: »the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *inter*national culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the ›inter‹ – the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space – that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, and nationalist histories of the ›people‹. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.« BHABHA, Homi K.: »The Commitment to Theory«. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, S. 19-39, hier S. 38f. Hervorhebung im Original.

26 | Vgl. die Kritik zu Bhabhas Konzept des ›Third Space‹ in Kap. II.2, S. 25-30.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

heit gemacht worden: »Nach der Algebra der Eroberer ist die Einheit das einzige Maß, das zählt.«[27] Als aus der Kolonialherrschaft eine Gesellschaft der *mestiços* (›Mischlinge‹) hervorging, habe der Begriff der Einheit sich durch »Kontamination« verändert. Infolge der Mischung europäischer und indigener Elemente – sowie afrikanischer Komponenten, wie hinzuzufügen wäre – sei es zu einer »fortschreitenden Infiltrierung bewirkt durch das wilde Denken«[28] gekommen, die schließlich zur Dekolonisierung geführt habe. Mit der Auflösung der Konzepte von Einheit (*unidade*) und Reinheit (*pureza*) sei der bedeutendste Beitrag Lateinamerikas zur abendländischen Kultur geleistet worden. Lateinamerika habe sich seinen Platz auf der Karte der abendländischen Zivilisation geschaffen durch Abweichungen von der Norm, durch die Transformation vorgefertigter und scheinbar unveränderbarer Kulturformen, welche von den Europäern in die ›Neue Welt‹ exportiert worden sind. Die sprachlichen und religiösen Codes hätten in Lateinamerika ihr »estatuto de pureza«, ihren Status der Reinheit, verloren und seien nach und nach bereichert worden durch »neue Erwerbungen, durch kleine Metamorphosen, durch sonderbare Verfälschungen, welche die Integrität des Heiligen Buches und des Wörterbuchs und der Grammatik aus Europa transformierten«.[29] Santiago zufolge habe hierbei das »elemento híbrido«, das »hybride Element«, eine zentrale Bedeutung bekommen. Daraus wird allerdings keine triumphalistische Form der Machtunterwanderung abgeleitet. Die Realitäten des Neokolonialismus finden durchaus Berücksichtigung, vor allem in Hinblick auf die Position des Autors. »O imaginário« – sprich: die Gruppierung von Symbolen, kollektiven Bildern und Eigenschaften eines ›Volkes‹ oder einer sozialen Gruppe – könne sich im Machtgefüge des Neokolonialismus nicht in bloßer Naivität entfalten oder nur an der unmittelbaren Realität des Autors orientiert sein, sondern erweise sich zunehmend als eine »escritura *sobre* outra escritura«[30], als ein »Schreiben *über* anderes Schreiben«. In der Auseinandersetzung mit den kulturellen Zeichen, die häufig in fremder Sprache erschienen, tendiere die Arbeit des Autors häufig zum Pastiche, zur Parodie und zur Abschweifung. Santiagos Ausführungen zum hybriden »Zwischen-Raum des lateinamerikanischen Diskurses« lassen sich, wie noch näher aufzuzeigen ist, einem spezifisch brasilianischen Kulturverständnis zuordnen, das sich über den Tropicalismo zum Modernismo von Oswald de Andrade zurückführen und unter dem Begriff der *antropofagia* fassen lässt (auch

27 | SANTIAGO, Silviano: »O entre-lugar do discurso latino-americano« [Orig. 1971]. In: ders.: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva 1978, S. 11-28, hier S. 16: »Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta.«

28 | Ebd., S. 17: »infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem«.

29 | Ebd., S. 18: »novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus«.

30 | Ebd., S. 23. Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wenn sich in Santiagos Aufsatz keine expliziten Bezüge auf diese Geistesströmungen finden).

Trotz des Nord-Süd-Gefälles in den ›postcolonial studies‹ und der skizzierten Problemfelder des Postkolonialismus-Begriffs ist dieser keineswegs obsolet. Obgleich die Gefahr eines grundlegende Differenzen nivellierenden Universalismus stets im Auge behalten werden muss, bietet der im Postkolonialismus-Begriff implizierte *globale* Ansatz dennoch den Vorteil, strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen (neo-)kolonialen Konstellationen aufzeigen zu können. Damit lassen sich die unterschiedlichen lokalen emanzipatorischen Bewegungen nicht nur zu supranationalen Handlungsperspektiven zusammenfassen, sondern es zeichnen sich hierbei auch alternative Geschichtsbilder ab, die kritische Revisionen (neo-)kolonialistischer Praktiken und Repräsentationsformen ermöglichen. Die Hervorhebung von Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen (neo-)kolonialen Konstellationen impliziert keineswegs per se eine Nivellierung der bestehenden Unterschiede. Vielmehr lässt sich die Betonung von Ähnlichkeiten durchaus vereinbaren mit einer Differenzierung auf lokaler Ebene. Wenn die Stärke postkolonialer Theoriebildung in ihrer »capacity for epistemological as well as social and cultural transformation«[31] liegt, wie es Walter Mignolo formuliert hat, dann ist es zur Nutzung dieses emanzipatorischen Potenzials nötig, den Begriff auf eine spezifische (neo-)koloniale Konstellation hin auszurichten und dabei historisch, politisch und kulturell zu verankern bzw. entsprechende Entwicklungslinien und Diskursformationen nachzuzeichnen.

II.2 Zwischen ›Dritter Welt‹ und ›Third Space‹

Postkoloniale Theoriebildung ist ein umkämpftes Feld. Bereits in der Entwicklung des Forschungsbereichs trafen divergente Positionen aufeinander und führten zu einer starken Polarisierung, die sich in zwei diametral entgegengesetzten Auffassungen von ›dritten Räumen‹ manifestiert: Zum einen der poststrukturalistisch grundierte, als subversiv (v)erklärte diskursive Raum des ›Third Space‹ (um einen Begriff von Homi K. Bhabha zu gebrauchen), zum anderen der materielle Raum der Ausbeutung, Armut und sozialen Ausgrenzung, der sich mit dem Begriff ›Dritte Welt‹ fassen lässt. Zu den Protagonisten zählen auf der einen Seite vor allem Homi K. Bhabha und zahlreiche Anhänger/innen, die als größte ›Fraktion‹ den postkolonialen Diskurs maßgeblich bestimmen, sowie auf der anderen Seite Kritiker/innen des Postkolonialismus-Begriffs wie Aijaz Ahmad, E.

31 | MIGNOLO, Walter: »(Post)Occidentalism, (Post)Coloniality, and (Post)Subaltern Rationality«. In: Fawzia Afzal-Khan/Kalpana Seshadri-Crooks (Hg.): *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham/London: Duke University Press 2000, S. 86-118, hier S. 115.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

San Juan und Benita Parry, die primär marxistisch ausgerichtete Positionen vertreten und dem anti-kolonialistischen Diskurs nahestehen.[32]

Der poststrukturalistische Theorieschub in den 1970er Jahren führte zu einem Paradigmenwechsel vom anti-kolonialistischen zum postkolonialen Diskurs, womit die Verlagerung von einer aktivistisch bestimmten zu einer theoretisierenden Ausrichtung einherging und zugleich der Weg geebnet wurde zur Institutionalisierung der ›postcolonial studies‹ an US-amerikanischen Universitäten in den 1980er Jahren.[33] Der Anthropologe David Scott hat die unterschiedlichen Ausrichtungen der beiden Diskurse treffend zusammengefasst: »As opposed to *anticolonialism's* description of the problem of colonialism in terms of the demand for political decolonization, *postcolonialism* commended its redescription as an epistemological problem, a problem about the politics of representation, about the relation between knowledge and power.«[34] Der anti-kolonialistische Diskurs, für den besonders in den 1960er Jahren das Losungswort ›Dritte Welt‹ gebräuchlich war, kennzeichnet sich vor allem durch politischen Aktivismus. Im Unterschied zum Dritte-Welt-Diskurs, der nicht nur handlungsbezogener, sondern auch stärker in den Sozialwissenschaften verankert ist und sich primär auf politische und sozioökonomische Fragen bezieht, sind die ›postcolonial studies‹ vor allem auf kulturelle, insbesondere literaturwissenschaftliche Untersuchungsbereiche ausgerichtet, wobei die theoretischen Prämissen meist in einem ›textuellen‹ Welt-

32 | Eine trennscharfe Abgrenzung der beiden Bereiche lässt sich allerdings nicht aufrechterhalten; so werden bei einer Autorin wie Gayatri Chakravorty Spivak beide Positionen – Poststrukturalismus bzw. Dekonstruktivismus und Marxismus – sowie darüber hinaus auch feministische Theorien und Fragestellungen kritisch in ein Spannungsverhältnis gebracht.

33 | In Edward W. Saids 1978 erschienener Pionierstudie *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, die zu den Gründungsschriften der ›postcolonial studies‹ zählt, wird poststrukturalistische Theoriebildung erstmals eingehend auf den Kolonialismus bezogen – in Form einer an Michel Foucault angelehnten »colonial discourse analysis«. *Orientalism* hinterfragt die westliche kanonische Kultur, insbesondere die englische Literatur, in Hinblick auf die ihr eingeschriebenen kolonialistischen Ideologien. In Anlehnung an Michel Foucault und Antonio Gramsci versteht Said ›Orientalism‹ als einen vom Westen entwickelten Diskurs über den Orient, als ein diskursives Konstrukt, das durch die negative Darstellung des Anderen die westliche Identität hervorhebe und zum alleinigen Maßstab mache, um so koloniale Machtansprüche rechtfertigen zu können. Hierbei entwerfe der Westen ein Bild vom Orient, das diesem u.a. Brutalität, Irrationalität und Dekadenz unterstellt. Saids Untersuchung zielt auf die Offenlegung solcher Zusammenhänge. Vgl. SAID, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient.* Afterword to the 1995 Printing. London: Penguin 1995 [Orig. 1978].

34 | SCOTT, David: »The Social Construction of Postcolonial Studies«. In: Ania Loomba/Suvir Kaul/Matti Bunzl/Antoinette Burton/Jed Esty (Hg.): *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham/London: Duke University Press 2005, S. 385-400, hier S. 392. Eigene Hervorhebung.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verständnis mit vorwiegend poststrukturalistischem Einschlag gründen. Vereinfacht gesagt, stehen in den ›postcolonial studies‹ die diskursiven Dimensionen des (Neo-)Kolonialismus stärker im Vordergrund als die materiellen Auswirkungen. Gerade diese Schwerpunktverlagerung wird von Anhängern des ›Dritte-Welt‹-Paradigmas, die meist dem Marxismus nahestehen, kritisiert. Die Position des philippinischen Marxisten E. San Juan ist exemplarisch für die – in der aktuellen Postkolonialismus-Debatte eher randständige – ›Dritte-Welt‹-Perspektive, wie in dem Band *Beyond Postcolonial Theory* deutlich wird: »In the discursive realm of floating signifiers and exorbitant metaphors, the objective asymmetry of power and resources between hegemonic blocs and subaltern groups (racialized minorities in the metropoles and in the ›third world‹), as well as the attendant consequences, disappears.«[35] San Juans Kritik zielt im Wesentlichen auf die im postkolonialen Diskurs vorherrschende poststrukturalistische Theoriebildung und die damit einhergehende Abwertung von ›binären Oppositionen‹, die zu einer Ausblendung bzw. zur Verwischung der ›realen‹ Machtverhältnisse des (Neo-) Kolonialismus führe. Auch Benita Parry kritisiert ein »abandonment of historical and social explanation«[36] in den ›postcolonial studies‹, das sich manifestiere als Teil eines »wider shift within social theory itself away from materialist understandings of historical processes and the symbolic order, and towards *collapsing the social into the textual*«.[37]

War im ›prä-postkolonialen‹ Diskurs, sprich: im anti-kolonialistischen Dritte-Welt-Diskurs, eine kritische Auseinandersetzung mit dichotomen Denkstrukturen aufgrund eines verbreiteten Dogmatismus nötig, so hat vor allem Homi K. Bhabha zur Durchsetzung neuer Denkweisen mit beigetragen – insbesondere durch eine Verlagerung von kategorischen Postulierungen hin zu (unabschließbaren) Prozessen des Aushandelns und von der Eindeutigkeit hin zur Ambiguität in der Interpretation (neo-)kolonialer Konstellationen. Bei aller Bedeutung seines Beitrags für den postkolonialen Diskurs sind Bhabhas Ansätze jedoch nicht unproblematisch, insbesondere was die Dekonstruktion von Dichotomien anbelangt. In *The Commitment to Theory* konstatiert Bhabha, die ›Sprache der Kritik‹ sei nicht effektiv, wenn sie die Termini Herr und Sklave auseinander halte, sondern nur dann, wenn diese Opposition überwunden würde und ein »space of translation: a place of hybridity« geöffnet werde, wo sich »the construction of a political object that is new, *neither the one nor the other*«[38] manifestieren könne. Im Hinblick auf einen orthodoxen Marxismus und teleologische Geschichtsauffassungen, die im anti-kolonialistischen Diskurs verbreitet sind, erscheint eine solche Herangehensweise durchaus angebracht. Es stellt sich jedoch die Frage, ob

35 | SAN JUAN, E.: *Beyond Postcolonial Theory*, S. 7.

36 | PARRY, Benita: *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*. London/New York: Routledge 2005, S. 4.

37 | Ebd. Eigene Hervorhebung.

38 | BHABHA, Homi K.: »The Commitment to Theory«, S. 25. Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die ›Entdichotomisierung‹ im Sinne einer Logik des »*neither the one nor the other*« bei Bhabha nicht zuweilen zu einem Selbstzweck wird, durch den die *bestehenden* Hegemonien und Machtgefüge ausgeblendet werden zugunsten einer utopischen Überhöhung und Verallgemeinerung der – vermeintlich – machtzersetzenden Hybridität. Der hohe Abstraktionsgrad des Hybridität-Konzepts resultiert zuweilen in einer Vernachlässigung konkreter kolonialen Konstellationen. Die von Bhabha herangezogenen Beispiele, die einem »catechrestic reading«[39] unterzogen werden, wirken häufig eher wie Illustrationen einer Theorie und weniger als Untersuchungen spezifischer kolonialer Machtgefüge, wie Román de la Campa zu Recht betont: Bhabha »emphasizes a writerly frontier in which otherness finds its place mainly as signifier, concrete historical entanglements implode into an invigorated but still universalizing theoretical troping, and political subversion becomes suggestive only as a rhetorical figure«.[40] Fragwürdig erscheint vor allem die Tendenz Bhabhas zur ahistorischen Betrachtungsweise, zur Verallgemeinerung und Universalisierung der ›colonial encounters‹ – wo doch gerade eine Differenzierung der spezifischen Machtgefüge und der daraus hervorgegangenen unterschiedlichen Formen von Hybridität vonnöten wäre. Mit Blick auf die fehlende historische Verankerung der Theoretisierungen Bhabhas sieht Ania Loomba die Notwendigkeit »to peg the psychic splits engendered by colonial rule to *specific histories and locations*«.[41] Bei Bhabha werden konkrete historische Konstellationen transzendiert und in einen abstrakten, von Klassen- und Geschlechtsbezügen weitgehend entleerten »Third Space« verlagert, der vor allem mit psychoanalytischen Begriffen gefasst wird. Und dies, obwohl in keinem der Aufsätze Bhabhas eine adäquate Erklärung für die psychoanalytische Konzipierung von Hybridität existiert, wie Monika Fludernik aufgezeigt hat.[42]

Ebenfalls problematisch ist die – häufig an Bhabha anknüpfende – einseitige Bestimmung von Hybridität als erfolgreiche Form der Unterwanderung repressi-

39 | Das »catechrestic reading« meint eine Art ent- und re-kontextualisierende Begriffsübernahme bzw. – in den Worten Bhabhas – ein »reading between the lines«. Vgl.: BHABHA, Homi K.: »The Postcolonial and the Postmodern. The Question of Agency«. In: ders.: *The Location of Culture*, S. 171-197, hier S. 188.

40 | CAMPA, Román de la: *Latin Americanism.* Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999, S. 118.

41 | LOOMBA, Ania: *Colonialism/Postcolonialism.* London/New York: Routledge 1998, S. 179. Eigene Hervorhebung.

42 | »However incisive Bhabha's psychoanalytic framework for the colonial situation of hybridity, the *political* relevance of his model for postcolonialism has to be safeguarded and vindicated by an unconvincing catachresis that transforms discursive hybridization into a fantasy of political commitment, dissidence and transgressive agency.« FLUDERNIK, Monika: »The Constitution of Hybridity: Postcolonial Interventions«. In: dies. (Hg.): *Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 19-53, hier S. 51. Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ver Machtstrukturen. Im Hinblick auf diesen gängigen Begriffsgebrauch verweist Gayatri Chakravorty Spivak auf die Gefahr einer schönfärberischen »romancing hybridity«[43] und eines »hybridist triumphalism as an end in itself«.[44] In den Geistes- und Kulturwissenschaften kursiert eine als siegreich-subversiv apostrophierte Auffassung von Hybridität, die historisch und geopolitisch kaum oder nur unzulänglich verortet wird. Der in dieser Weise verwendete Begriff droht nicht nur die tatsächlich bestehenden Machtgefälle auszublenden oder einzuebnen; Hybridität bekommt so einen geradezu apologetisch anmutenden Charakter, wie Ella Shohat herausgestellt hat: »A celebration of syncretism and hybridity per se, if not articulated in conjunction with questions of hegemony and neocolonial power relations, runs the risk of *appearing to sanctify the fait accompli of colonial violence*.«[45]

Der weit verbreitete unspezifische Begriffsgebrauch von Hybridität wird exemplarisch deutlich in dem Aufsatz *Hybride Kulturen* von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Hybridität gerät hier zu einem Allgemeinplatz, wenn dieses Phänomen gleichsam als Zeitgeist allerorts festgestellt wird: »Vom virtuosen Stilmix der DJ-Kultur über die vielfältigsten Rekontextualisierungsstrategien der literarischen und bildenden Kunst in der (Post-)Moderne bis hin zu Fusion Cooking *dominieren* in der heutigen Kultur Tendenzen, die [sic!] Bhabhas politischen Überlegungen eng korrespondieren.«[46] Bei einem derart weit gefassten Verständnis von Hybridität verliert der Begriff nicht nur stark an Kontur; zugleich werden so auch bestehende Konflikte ausgeblendet. Gerade angesichts der beschworenen Allgegenwart von Hybridität wäre die Unterscheidung verschiedener Formen, Funktionen und Intensitäten des Phänomens nötig, insbesondere auch der spezifischen Machtgefüge, in denen sich Hybridität manifestiert. Oder, wie Ella Shohat präzisiert: »As a descriptive catchall term, *hybridity* per se fails to discriminate between the diverse modalities of hybridity, for example, forced assimilation, internalized self-rejection, political co-optation, social conformism, cultural mimicry, and creative transcendence.«[47] Anstatt dass solche Differenzierungen vorgenommen würden, ist bei einer Vielzahl von Autorinnen und Autoren der utopisch überhöhte Begriff der Hybridität offenbar in einem historischen und kulturellen

43 | SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/London: Harvard University Press 1999, S. 398f.

44 | Ebd., S. 403.

45 | SHOHAT, Ella: »Notes on the ›Post-Colonial‹«, S. 136. Eigene Hervorhebung.

46 | BRONFEN, Elisabeth/MARIUS, Benjamin: »Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte«. In: dies./Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenberg 1997, S. 1-29, hier S. 14. Eigene Hervorhebung.

47 | SHOHAT, Ella: »Notes on the ›Post-Colonial‹«, S. 137. Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vakuum angesiedelt und scheint sich eher in seiner eigenen, verschlungenen Textlichkeit zu verfangen als über diese hinaus zu weisen.[48]

Während im postkolonialen Diskurs eine Tendenz zur Abstrahierung von konkreten (neo-)kolonialen Konstellationen besteht, die sich besonders im Gebrauch der Begriffe Hybridität und ›Third Space‹ manifestiert, ist der anti-kolonialistische Dritte-Welt-Diskurs meist konkreter und ›praxisbezogener‹ (wobei sich hier keine absolute Trennlinie ziehen lässt, sondern vielfältige Mischformen und Schattierungen zwischen den beiden Polen existieren).

Entstanden ist die Postkolonialismus-Forschung vor allem aus einer ›Akademisierung‹ des anti-kolonialistischen Diskurses, insbesondere der Schriften von Frantz Fanon, aber auch der Texte von C. L. R. James und Albert Memmi, Che Guevara und Aimé Césaire, Amilcar Cabral und anderen. Die in den ›postcolonial studies‹ am häufigsten hergestellte Traditionslinie zur Begründung der Disziplin führt zu Frantz Fanon.[49] Der aus Martinique stammende anti-kolonialistische Aktivist und Querdenker zählt zu den zentralen Wegbereitern postkolonialer Theoriebildung. Neben *Peau noire, masques blancs* von 1952 ist vor allem das 1961 erschienene Buch *Les damnés de la terre* ein Schlüsseltext des anti-kolonialistischen Dritte-Welt-Diskurses sowie auch der darauf folgenden postkolonialen Theorie, die Fanon in seinen Ausführungen teilweise antizipiert. In *Peau noire, masques blancs* thematisiert Fanon die »psychische Deformierung« der schwar-

48 | Zu den Ausnahmen zählt die Studie *Culturas híbridas* des argentinisch-mexikanischen Kulturanthropologen Néstor García Canclini, der die historische und kulturelle Spezifik von Hybridität bzw. »hibridación« nachdrücklich betont: »Die Hybridisierung findet unter spezifischen historischen und sozialen Gegebenheiten statt«. [GARCÍA CANCLINI, Néstor: »Introducción a la edición 2001: Las culturas híbridas en tiempos de globalización«. In: ders.: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Introducción a la edición 2001*. México, D.F.: Grijalbo 2001 (Orig. 1989), S. I-XXIII, hier S. XII: »La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas«]. García Canclinis Ansatz, der sich auf die Vermischungen von präkolumbischen, kolonialen und modernen Kulturformen in Mexiko bezieht, kann als Gegenpol zu Homi Bhabhas Position betrachtet werden [vgl. KRANIAUSKAS, John: »Hybridity in a Transnational Frame: Latin-Americanist and Postcolonial Perspectives on Cultural Studies«. In: *Nepantla: Views from South*, *Bd. 1*, Nr. 1, 2000, S. 111-137, insbesondere S. 123]. Im Gegensatz zu der besonders im angloamerikanischen Raum verbreiteten ›triumphalen Hybridität‹ behauptet García Canclini keine per se gegebene Subversivität von Hybridisierung, sondern verortet die einzelnen als hybrid bezeichneten Phänomene in ihren jeweiligen historischen Kontexten und Machtkonstellationen.

49 | Auch Homi K. Bhabha bezieht sich auf Fanon – bezeichnenderweise auf die stärker psychoanalytisch ausgerichtete Studie *Peau noire, masques blancs* und nicht auf die anti-kolonialistische Kampfschrift *Les damnés de la terre*. Vgl. BHABHA, Homi K.: »Interrogating Identity: Frantz Fanon and the Postcolonial Prerogative«. In: ders.: *The Location of Culture*, S. 40-65.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zen Bevölkerung auf den Antillen, die herrühre aus einer Identifikation mit der »ganz und gar weiße[n] Wahrheit«[50] der Kolonisatoren, die die Schwarzen stigmatisieren, »die niederen Gefühle, die bösen Neigungen, die dunkle Seite der Seele zu repräsentieren.«[51] *Les damnés de la terre* beschreibt aus der Perspektive der ›Dritten Welt‹ das System des Kolonialismus, seine hegemonialen Strukturen sowie Strategien der Dekolonisation. Neben seinem Plädoyer für den antikolonialistischen Befreiungskampf – insbesondere in Algerien – stellt Fanon auch die psychosozialen Machtmechanismen des Kolonialismus heraus. »Die koloniale Welt ist eine manichäische Welt«, in welcher der Kolonialherr den Kolonialisierten zur »Quintessenz des Bösen«[52] stigmatisiere. Die Erzeugung von abwertenden Heterostereotypen diene dem Kolonisator zur Rechtfertigung seiner Herrschaftsansprüche. Zur Aufrechterhaltung bzw. zum Ausbau seiner hegemonialen Position operiere der Kolonialismus als »systematische Negation des anderen«[53], wobei die Kolonisatoren anstrebten, »die kulturelle Selbstentfremdung der Eingeborenen herbeizuführen«.[54] Dies geschehe nicht nur durch die Vereinnahmung der Gegenwart und der Zukunft des beherrschten Landes; vielmehr richte der Kolonialismus sein Interesse auch auf »die Vergangenheit des unterdrückten Volkes, um sie zu verzerren, zu entstellen und auszulöschen«.[55] Das Privileg der Kolonisatoren, ›Geschichte zu machen‹, erweise sich als ein Angelpunkt der Machtausübung; die Geschichte der Kolonie sei immer nur die Geschichte der Kolonisatoren, welche die Einheimischen zu bloßen Statisten degradiere. Der Prozess der Dekolonisation beginne mit einer Entmythisierung der dichotomen kolonialen Machtstrukturen, um so erst »die vom Kolonialismus eingeführte tote Zeit« überwinden zu können und selbst »Geschichte zu machen«.[56] Durch den Kolonialismus würden die Einheimischen verdinglicht und in einen permanenten Zustand der Entfremdung versetzt. Fanon bezeichnet die Dekolonisation als eine »Schöpfung neuer Menschen«: »das kolonisierte ›Ding‹ wird Mensch gerade in dem Prozeß, durch den es sich befreit.«[57] Dieser Prozess der Befreiung aus den kolonialistischen Machtstrukturen manifestiert sich laut Fanon in einer Umkehrung der kolonialen Gewalt: »Der kolonisierte Mensch befreit sich in der Gewalt und durch sie.«[58] Mit der errungenen nationalen Unabhängigkeit sei der

50 | FANON, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken.* Frankfurt a.M.: Syndikat, 1980 [Orig. 1952], S. 95.

51 | Ebd., S. 120.

52 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde.* Vorw. Jean-Paul Sartre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 [Orig. 1961], S. 34.

53 | Ebd., S. 210.

54 | Ebd., S. 178.

55 | Ebd.

56 | Ebd., S. 58.

57 | Ebd., S. 30.

58 | Ebd., S. 72.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Prozess der Dekolonisation jedoch keineswegs abgeschlossen. Der Entwicklung einer eigenständigen Nation stehe die »Schwäche des nationalen Bewußtseins der unterentwickelten Länder« entgegen. Diese Schwäche resultiere nicht nur aus der »Verstümmelung des kolonisierten Menschen durch das Kolonialregime«, sondern sei auch eine Folge der »Trägheit der nationalen Bourgeoisie«[59], einer kolonialistisch gesinnten Schicht, die sich ausschließlich an den Metropolen orientiere und einer zu entwickelnden nationalen Kultur abweisend gegenüberstehe. Laut Fanon hat der kolonialisierte Intellektuelle die Aufgabe, sich in den Dienst der nationalen Kultur zu stellen. Doch in der Bemühung, eine eigenständige Kultur zu schaffen, laufe der Intellektuelle Gefahr, dass er »Techniken und eine Sprache benutzt, die dem Okkupanten entliehen sind. Er begnügt sich damit, diese Instrumente mit einem Siegel zu versehen, das national sein soll, jedoch merkwürdig an Exotismus erinnert.«[60] Um nicht einem solchen Exotismus zu verfallen, sei es für den kolonialisierten Intellektuellen nötig, sich auf das ›Volk‹ auszurichten: »Es gibt keinen kulturellen Kampf neben dem Kampf des Volkes«.[61] Hierbei dürften sich die aus der kolonialen Abhängigkeit befreiten, neu entstehenden Kulturen nicht bloß an den Werten orientieren, die von den Kolonialmächten etabliert wurden. »Die unterentwickelten Länder müssen vielmehr alles daransetzen, Werte zu schaffen, die ihnen eigentümlich, Methoden und Lebensformen, die für sie spezifisch sind.«[62]

In Fanons Ausführungen sind bereits zentrale Aspekte postkolonialer Theoriebildung angelegt: Psychosoziale Machtmechanismen des (Neo-)Kolonialismus und die Negation des Anderen, der Nexus von Identität und Geschichtsschreibung, die Problematik der Selbstrepräsentation und die Gefahr einer Auto-Exotisierung – all diese Themenkomplexe können als maßgebliche Fragestellungen gegenwärtiger postkolonialer Theorie gelten. Dennoch sind die Texte Fanons auch von Thematiken bestimmt, die weniger dem gegenwärtigen Zeitgeist entsprechen. So manifestiert sich vor allem in *Les damnés de la terre* der kämpferische Geist anti-kolonialistischen Widerstands, der inzwischen als unzeitgemäß gilt. Die bei Fanon so zentralen Begriffe wie ›Nation‹, ›Volk‹ und ›Befreiungskampf‹ werden in der postkolonialen Theorie allgemein als essentialistisch abgetan. Es sei jedoch angemerkt, dass eine so maßgebliche Theoretikerin wie Gayatri Chakravorty Spivak den Begriff des »strategic essentialism«[63] einführt – ohne dabei auf Fanon zu rekurrieren –, um im (neo-)kolonialen, patriarchalischen Machtgefüge eine klare Positionierung zu erzielen. Davon abgesehen, wird man Fanon mit einem pauschalen Essentialismus-Vorwurf keineswegs gerecht, da sich dieser

59 | Ebd., S. 127.

60 | Ebd., S. 189.

61 | Ebd., S. 188.

62 | Ebd., S. 81.

63 | Vgl. SPIVAK, Gayatri Chakravorty: »Criticism, Feminism, and the Institution. Interview with Elizabeth Gross«. In: *Thesis Eleven*, Nr. 10/11, 1984/1985, S. 175-187, hier S. 183f.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schon früh gegen essentialistische Verkürzungen ausgesprochen hat; so heißt es beispielsweise in *Peau noire, masques blancs*: »Auf keinen Fall darf ich aus der Vergangenheit der Völker meiner Hautfarbe meine ursprüngliche Berufung herleiten.«[64] Fanon ist ein vielseitiger Kritiker des Kolonialismus, der Theoriedesigns wie Marxismus und Psychoanalyse in eigenständiger Art in sein undogmatisches Denken zu integrieren versteht – etwa wenn er der dialektischen Denkweise eine eigentümliche Wendung gibt, um die marxistische Perspektive den kolonialen Konstellationen anzupassen: »In den Kolonien ist der ökonomische Unterbau zugleich ein Überbau. Die Ursache ist Folge: man ist reich weil weiß, man ist weiß weil reich. Deshalb müssen die marxistischen Analysen immer etwas gedehnt werden, wenn man sich mit dem kolonialen Problem befaßt.«[65]

Vereint Frantz Fanon in seinen Schriften anti-kolonialistischen Aktivismus mit postkolonialer Theoriebildung *avant la lettre*, so hat er dabei stets das Ziel einer revolutionären Dekolonisierung der ›Dritten Welt‹ vor Augen sowie die Entstehung – auch kulturell – souveräner, sozialistisch orientierter Staaten. Fanon ist somit vor allem in dem Sinne ›prä-postkolonial‹, als er noch »grands récits« (Jean-François Lyotard) wie Nation und Marxismus anhängt.

II.3 Anti-Kolonialismus, »Ästhetik des Hungers« und militantes Kino

Les damnés de la terre von Frantz Fanon war von maßgeblichem Einfluss für den Aufbruch der ›Dritten Welt‹ in den 1960er Jahren. Eine zentrale Stellung nahm hierbei das anti-kolonialistische Kino ein, das vor allem in Lateinamerika, und insbesondere in Brasilien, seinen Ursprung hat. Überlegungen Fanons wurden von Glauber Rocha in *Uma Estética da Fome* (›Eine Ästhetik des Hungers‹, 1965) aufgegriffen und auf das Kino bezogen. Mit seinem politisch-ästhetischen Manifest hat Rocha nicht nur das anti-kolonialistische Credo des brasilianischen Cinema Novo formuliert, sondern einen der prägnantesten und einflussreichsten Texte zum Themenkomplex Kino und Kolonialismus vorgelegt.

Pointiert formuliert und aktivistisch zugespitzt rückt Rocha die Armut und den Hunger in Lateinamerika in den Kontext des Kolonialismus. Angelpunkt seiner *Estética da Fome* ist die Problematik der ›adäquaten‹ Darstellung der Realität Brasiliens bzw. Lateinamerikas, die von Armut und Hunger bestimmt sei, von den Lateinamerikanern aber nicht richtig vermittelt werde und von den »zivilisierten Menschen« unverstanden bleibe.[66] Rocha zufolge befindet sich Lateinamerika noch immer im Zustand einer Kolonie, wobei die ökonomische und poli-

64 | FANON, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 144.

65 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 33.

66 | Der Hunger sei für den Europäer ein »seltsamer tropischer Surrealismus«, für den Brasilianer aber eine »nationale Schande«. ROCHA, Glauber: »Uma Estética da Fome«. In:

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tische Abhängigkeit zu »philosophischer Rachitis und zu Impotenz«[67] führe. In Brasilien sei die Kunst weitgehend dem Exotismus verhaftet. Bestehende Versuche der Entwicklung einer brasilianischen Kunst seien zum Scheitern verurteilt, da sie aus einer selbstzerstörerischen Anstrengung herrührten, die (kulturelle) Impotenz zu überwinden – und dabei nur an die »niedersten Grenzen der Kolonisatoren«[68] stießen.

Im Gegensatz zu den kolonialisierten Kulturproduktionen, welche sich an den Wertmaßstäben der (ehemaligen) Kolonisatoren orientierten, habe das Cinema Novo eine Verpflichtung gegenüber ›der Realität‹ und reihe sich ein in die Tradition der sozialkritischen brasilianischen Literatur der 1930er Jahre. Das Cinema Novo widme sich den »Themen des Hungers« und kämpfe damit gegen die »Tendenz des Verdaulichen«[69], die sich im »*Industriellen Kino*« manifestiere: in Filmen, die lediglich die Welt der Reichen darstellten und im Dienst der »Lüge und Ausbeutung«[70] stünden. Rocha führt verschiedene Werke des Cinema Novo an und äußert sich programmatisch im Namen der Filmbewegung:

> Wir – die diese hässlichen und traurigen Filme gemacht haben, diese geschrienen und verzweifelten Filme, in denen nicht immer die Vernunft am lautesten sprach – wissen, dass der Hunger nicht geheilt werden wird durch Planungen des Kabinetts, und dass die Technicolor-Flicken seine Tumore nicht verbergen, sondern verschlimmern. Daher kann nur eine Kultur des Hungers, die ihre eigenen Strukturen unterminiert, sich qualitativ überwinden: und die edelste kulturelle Manifestierung des Hungers ist die Gewalt.[71]

In direktem Bezug auf Frantz Fanons *Les damnés de la terre* konstatiert Rocha, dass der Kolonisator die Existenz der Kolonialisierten nur durch Gewalt wahrnehme: Erst durch einen toten Polizisten habe der Franzose den Algerier bemerkt. Im Gegensatz zu Fanons Ausführungen zum bewaffneten Widerstand in Algerien fungiert die Gewalt bei Rocha als *Metapher* eines *kulturellen* Befreiungskampfes. Das Cinema Novo bediene sich einer – nicht genau umrissenen – »Ästhetik der

---

Revista Civilização Brasileira, Nr. 3, 1965, S. 165-170, hier S. 168: »Para o europeu [a fome] é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional.«

67 | Ebd., S. 166: »raquitismo filosófico e à impotência«.

68 | Ebd., S. 167: »limites inferiores do colonizador«.

69 | Ebd.: »temas da fome«; »tendência do digestivo«.

70 | Ebd., S. 170: »o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração«. Hervorhebung im Original.

71 | Ebd., S. 168: »Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.«

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gewalt«[72], in der die »Kultur des Hungers« ihren Ausdruck finde. In diesem Sinne wende sich die Cinema-Novo-Bewegung gegen die Bettelei als Geisteshaltung: »Die Bettelei – eine Tradition, die sich mit dem erlösenden kolonialistischen Mitleid einnistete – war einer der Gründe für die politische Mystifikation und die ufanistische[73] Kulturlüge«.[74] Schließlich wird das Cinema Novo als ein »Phänomen der kolonisierten Völker«[75] bezeichnet. Der Geist des Cinema Novo bestehe überall dort, wo ›die Wahrheit‹ gegen Zensur, Kommerzialisierung und Ausbeutung verteidigt werde. Das Sendungsbewusstsein Rochas mündet in einer paternalistischen Haltung, die für die anti-kolonialistische Kunst kennzeichnend ist. So behauptet Rocha, die Cinema-Novo-Filme würden dem Publikum »das Bewusstsein seiner eigenen Existenz« vermitteln.[76]

In *Uma Estética da Fome* sind Überlegungen Frantz Fanons zu den psychosozialen Machtstrukturen des (Neo-)Kolonialismus eingeflossen, vor allem Reflexionen über die Etablierung einer eigenständigen Kultur in den ehemaligen Kolonialländern. Rocha problematisiert die Aufgabe des kolonialisierten Intellektuellen und Künstlers, der sich der nationalen Realität zu stellen und dabei die Gefahr des Exotismus zu überwinden habe. Der kulturelle Kampf müsse inmitten ›des Volkes‹ geführt werden. Anstatt sich an kolonialistischen Wertmaßstäben zu orientieren, müssten neue, der spezifischen Kultur entsprechende Werte geschaffen und eine eigene Sprache kreiert werden. Fanon thematisiert ebenfalls den Kampf der Armen in der ›Dritten Welt‹ gegen das Elend und die »Geographie des Hungers«.[77] Rocha rückt die negierte Realität des Hungers ins Zentrum seiner Betrachtungen zum Cinema Novo und transformiert Fanons Forderung nach Gewaltanwendung – als Initialzündung des Dekolonisationsprozesses – in eine »Ästhetik der Gewalt«, welche die von Armut und sozialer Ungerechtigkeit bestimmte Realität Brasiliens bzw. Lateinamerikas offenlege.

---

72 | Ebd., S. 169: »estética da violência«.

73 | ›Ufanismo‹ bezeichnet eine patriotische Glorifizierung Brasiliens, vor allem aufgrund seiner Landschaft und Naturreichtümer. Vgl. hierzu Kapitel III.9.

74 | Ebd., S. 168: »A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural«.

75 | »fenômeno dos povos colonizados« [In der ursprünglichen Fassung heißt es »ein Phänomen der neuen [novos] Völker«. Ebd., S. 169.]. Die hier zitierte Fassung (mit dem Titel *Eztetyka da Fome* – in der für den späten Rocha typischen manierierten Schreibweise) stammt aus: ROCHA, Glauber: *Revolução do Cinema Novo*, S. 63-67, hier S. 66.

76 | ROCHA, Glauber: »Uma Estética da Fome«, S. 170: »a consciência de sua própria existência«. Rocha selbst äußert später Kritik an *Uma Estética da Fome* und der paternalistischen Haltung der Linken gegenüber den armen Massen. Vgl. ROCHA, Glauber: »Eztetyka do Sonho« [Orig. 1971]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 248-251, insbesondere S. 251.

77 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 79.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Filme des Cinema Novo zielen auf eine schonungslose Darstellung der sozialen Realität Brasiliens, um die bestehenden Missstände aufzeigen und – gemäß den Revolutionshoffnungen – auch beseitigen zu können. Vor allem der Sertão, die ärmste Gegend des Landes, erlangt in den Filmen des frühen Cinema Novo eine zentrale Bedeutung als emblematischer Ort der Unterdrückung und der Revolte des ›Volkes‹ – in Filmen wie VIDAS SECAS/KARGES LEBEN – NACH EDEN IST ES WEIT (BRA 1963, R: Nelson Pereira dos Santos), OS FUZIS/DIE GEWEHRE (BRA 1963, R: Ruy Guerra) und DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/GOTT UND DER TEUFEL IM LAND DER SONNE (BRA 1964, R: Glauber Rocha). Von Beginn an kritisiert werden Formen (neo-)kolonialistischer Unterdrückung, etwa im Milieu eines afro-brasilianischen Fischerdorfs in BARRAVENTO/STURM (BRA 1961, R: Glauber Rocha) oder in der Thematisierung der Geschichte der Sklaverei in GANGA ZUMBA (BRA 1963, R: Carlos Diegues).

Abb. 1-3: VIDAS SECAS; OS FUZIS; DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wesentlich an den Filmen des frühen Cinema Novo ist, dass sie die Armut nicht nur thematisieren, sondern sich ihr auch ethisch-ästhetisch zu nähern versuchen. Bereits in der ersten umfassenden Positionsbestimmung des Cinema Novo fordert Glauber Rocha eine politische Positionierung des Filmemachers, die sich ästhetisch niederschlagen soll: »Der Autor ist der Hauptverantwortliche für die Wahrheit: seine Ästhetik ist eine Ethik, seine *mise-en-scène* ist eine Politik.«[78] Zwischen den frühen Cinema-Novo-Filmen bestehen starke produktionsästhetische Gemeinsamkeiten, die nicht zuletzt aus den sehr geringen Mitteln und den prekären Umständen der Filmherstellung hervorgingen. In einem von Armut geprägten Land jenseits der Filmindustrie produziert, setzten die jungen Regisseure die technische Unvollkommenheit gezielt zu ästhetischen Zwecken ein. So manifestiert sich die »Ästhetik des Hungers« beispielsweise in Partien des Filmbildes ohne Zeichnung, ausgebrannt durch das gleißende Licht der Mittagssonne im Sertão, als Zeichen von Dürre und Hunger, von Armut, Ausbeutung und neokolonialistischer Unterdrückung.

Rocha hat seine Ausführungen zur »Ästhetik des Hungers« als dezidiert antikolonialistische Filmästhetik vielfach ergänzt und zugespitzt, etwa in dem Konzept der ›ästhetischen Guerrilla‹, einem »trikontinentalen«[79] revolutionären Autorenfilm der ›Dritten Welt‹: »*Guerrilla-Kino* als die einzige Form, die ästhetische und ökonomische Diktatur des abendländischen imperialistischen Kinos und des

78 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify 2003 [Orig. 1963], S. 36: »O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política.«

79 | In Anlehnung an den von Che Guevara geprägten Begriff bezeichnet »tricontinental« die drei ›unterentwickelten Kontinente‹ Lateinamerika, Afrika und Asien, die für eine Revolution reif seien. Vgl. GUEVARA, Ernesto Che: »América desde el balcón afro-asiatico«. In: *Humanismo*, Nr. 8, 1959, S. 46-48.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

demagogischen sozialistischen Kinos zu bekämpfen.«[80] Ähnlich wie zuvor schon in *Uma Estética da Fome*, in der Fanons Propagierung von Gewaltanwendung im Dekolonisierungsprozess als Metapher für einen ›ästhetischen Gewaltakt‹ fungiert, wird Che Guevaras Vorstellung von Guerrilla transformiert in ein ästhetisch-politisches Konzept.

Glauber Rocha greift in seinen Reflexionen über das anti-kolonialistische Kino nicht nur Gedanken von Frantz Fanon oder Che Guevara auf, sondern bezieht sich auch auf die linksnationalistische Debatte über Kino und (Neo-)Kolonialismus, die sich in Brasilien in den frühen 1950er Jahren entwickelte. Prominent formuliert wurde die linksnationalistische Haltung bereits im April 1952 von dem Filmemacher Nelson Pereira dos Santos auf dem I. Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, dem ersten Kongress zum brasilianischen Kino. In *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* (›Das Problem des Inhalts im brasilianischen Kino‹) plädiert Pereira dos Santos für die Ausrichtung des brasilianischen Films auf »nationale Inhalte« und betont zugleich die Bedeutung der ökonomischen Bedingungen des Kinos, das sich in Brasilien in einer »Situation der Abhängigkeit«[81] befinde. Anti-kolonialistisch zugespitzt wurde die von Pereira dos Santos formulierte Position durch den Filmkritiker Paulo Emílio Salles Gomes. Auf der I. Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (›I. Nationale Konferenz der Filmkritik‹) in São Paulo hielt Salles Gomes im November 1960 einen Vortrag mit dem Titel *Uma situação colonial?* (›Eine koloniale Situation?‹), der kurz darauf als Aufsatz erschien. In diesem einflussreichen Text wird die »grausame Spur der Unterentwicklung«[82] als der gemeinsame Nenner aller kinematografischen Tätigkeiten in Brasilien bezeichnet. Die im Filmbereich Beschäftigten befänden sich in einem Zustand der Entfremdung, verursacht durch die »koloniale Situation« in Brasilien.[83] Diese Überlegungen sollten für das kinematografische Denken im Brasilien der 1960er Jahre zentral werden – insbesondere auch für Glauber Rocha, den führenden Theoretiker und Wortführer des Cinema Novo, der einen intensiven Dialog mit Salles Gomes aufnahm. Ähnlich wie André Bazin für die

80 | ROCHA, Glauber: »Tricontinental« [Orig. 1967]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 103-109, hier S. 109: »*cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista.« Hervorhebung im Original.

81 | SANTOS, Nelson Pereira dos: *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Unpaginiertes Manuskript: »situação de dependência«.

82 | GOMES, Paulo Emílio Salles: »Uma situação colonial?« [Orig. 1960]. In: ders.: *Crítica de cinema no Suplemento Literário, Bd. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1981, S. 286-291, hier S. 286: »marca cruel do subdesenvolvimento«.

83 | Ebd., S. 291: »situação colonial«.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nouvelle Vague, war Paulo Emílio Salles Gomes ein bedeutender Mentor für das Cinema Novo.[84]

Mit dem Cinema Novo entwickelte sich erstmals in der Geschichte des brasilianischen Kinos eine »Beziehung zwischen einer kritischen theoretischen Position und dem filmischen Schaffen«[85], wie Nelson Pereira dos Santos zu Recht betont hat. Die um 1960 entstandene Filmbewegung verband Cinephilie mit der Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten eines politischen Kinos in Brasilien. Von den Regisseuren des Cinema Novo hat sich Glauber Rocha theoretisch und filmgeschichtlich am intensivsten mit dem (brasilianischen) Kino auseinandergesetzt.[86] Mit seiner regen publizistischen Tätigkeit kultivierte Rocha ein »brasilianisches kinematografisches Denken«[87], dessen Fehlen er in seiner 1963 veröffentlichten Monografie *Revisão crítica do cinema brasileiro*[88] noch bemängelt. In der ›Kritischen Revision des brasilianischen Kinos‹ formuliert Rocha die erste umfassende Positionsbestimmung des Cinema Novo, in der eine dezidiert anti-kolonialistische Haltung zum Ausdruck kommt. Rocha nimmt eine dichotome Sicht auf die brasilianische Filmgeschichte ein, indem er die behandelten Regisseure und Produktionsfirmen, Genres und Epochalstile entweder als Vorläufer oder als Gegenbeispiele des Cinema Novo einstuft. Abge-

84 | Paulo Emílio Salles Gomes hatte bereits 1940 den Clube de Cinema in São Paulo mitbegründet und war ebenfalls an der Gründung der Cinemateca Brasileira beteiligt. Er gilt als maßgeblicher Filmkritiker Brasiliens, der neben zahlreichen Essays und Kritiken auch grundlegende Monografien zu Humberto Mauro und Jean Vigo verfasst hat.

85 | SANTOS, Nelson Pereira dos/ROCHA, Glauber/VIANY, Alex: »Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas«. In: *Revista Civilização Brasileira*, Nr. 1, 1965, S. 185-196, hier S. 190: »relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica«.

86 | Neben der Monografie *Revisão crítica do cinema brasileiro* (›Kritische Revision des brasilianischen Kinos‹) existieren zwei Sammelbände mit Aufsätzen Rochas. 1981, im Todesjahr des Regisseurs, erschien der Band *Revolução do Cinema Novo* (›Revolution des Cinema Novo‹) zum brasilianischen bzw. lateinamerikanischen Film. 1983 wurde posthum *O Século do Cinema* (›Das Jahrhundert des Kinos‹) publiziert, eine Zusammenstellung von Texten Rochas zum internationalen Film, vor allem über das Hollywoodkino, den Neorealismus und die Nouvelle Vague.

87 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, S. 34: »pensamento cinematográfico brasileiro«.

88 | In der *Revisão crítica do cinema brasileiro* folgt Rocha in einigen Aspekten der vier Jahre zuvor erschienenen Monografie *Introdução ao cinema brasileiro* (›Einführung in das brasilianische Kino‹) des Filmemachers Alex Viany, vor allem hinsichtlich der Wertschätzung des Neorealismus, der Ablehnung des Modells der Filmgesellschaft Companhia Vera Cruz und der Beachtung der ökonomischen Bedingungen des Films (vgl. VIANY, Alex: *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro 1959.) Darüber hinaus entwickelt Rocha in dieser frühen Schrift durchaus eigenständige Konzepte und einen sehr persönlichen Zugang zum brasilianischen Kino.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lehnt werden kommerzielle Filmproduktionen mitsamt ihren »babylonische[n] Studios«[89], insbesondere das Chanchada-Genre – billig produzierte musikalische Komödien der 1930er bis 50er Jahre, deren zentrale Erfolgsingredienzen brasilianische Musik und Musikstars sowie volkstümliche Komiker sind – sowie auch das ›Qualitätskino‹ der Companhia Vera Cruz, einer Filmproduktionsgesellschaft, die 1949 durch eine Investorengruppe in São Paulo nach dem Vorbild von Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) mit großem Kapitaleinsatz gegründet wurde und schon nach fünf Jahren in Konkurs ging[90]. Neben dem kommerziellen Kino kritisiert Rocha auch den Avantgardefilm LIMITE (›Grenze‹, BRA 1930, R: Mario Peixoto) aufgrund des angeblichen Ästhetizismus[91] und des fehlenden Bezugs zur ›brasilianischen Realität‹. Zu den Vorbildern des Cinema Novo zählen Humberto Mauro, der ab 1925 als erster *auteur* Brasiliens bedeutende Spielfilme dreht, sowie die »independentes«, Regisseure der 1950er Jahre mit neorealistischer Ausrichtung – neben Alex Viany vor allem Nelson Pereira dos Santos. Rocha fordert für das brasilianische Kino die ungeschönte Darstellung der sozialen Realität des Landes. Als Vorbilder dienen hierbei die sozialkritischen regionalistischen Autorinnen und Autoren der 1930er Jahre (darunter Graciliano Ramos, José Lins de Rego und Rachel de Queiroz) sowie insbesondere der neorealistische Film RIO, 40 GRAUS/RIO, 40 GRAD (BRA 1955, R: Nelson Pereira dos Santos), den Rocha als ersten engagierten brasilianischen Film bezeichnet und der als Vorläufer des Cinema Novo gelten kann.[92] Impulse des Neorealismus manifestieren

89 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, S. 106: »estúdios babilônicos«.

90 | Mit der Absicht, ein brasilianisches ›Qualitätskino‹ zu etablieren, wurden zahlreiche Filmschaffende aus Europa engagiert und ein großes, mit neuester Technologie ausgestattetes Filmstudio errichtet. Die Leitung des Studios bekam der in Brasilien geborene renommierte Regisseur Alberto Cavalcanti übertragen (der aber nur bis 1951 bei der Vera Cruz blieb). Trotz des weltweiten Erfolges von O CANGACEIRO/O CANGACEIRO – DIE GESETZLOSEN (BRA 1953, R: Lima Barreto), der in Cannes als bester Abenteuerfilm prämiert wurde, ging die Filmgesellschaft schon 1954 in Konkurs, nach nur 18 Spielfilmproduktionen. Die Vera Cruz scheiterte nicht zuletzt aufgrund der hohen Produktionskosten, die sich auf dem brasilianischen Markt nicht einspielen ließen, und wegen des fehlenden Absatzmarktes im Ausland – der Verleih wurde dort an Columbia Pictures übergeben, die primär an der Vermarktung ihrer eigenen Filme interessiert war.

91 | Rocha schrieb erklärtermaßen über den »Mythos LIMITE« – wobei er vor allem einem Artikel Octavio de Farias aus dem Jahr 1931 folgt – und nicht über den eigentlichen Film, den Rocha selbst nicht kannte, da zu jener Zeit in Brasilien keine Kopie des Films zugänglich war.

92 | Nelson Pereira dos Santos ist nicht nur der Vorläufer des Cinema Novo, sondern auch eine zentrale Gründerfigur des Nuevo Cine Latinoamericano. Der Argentinier Fernando Birri – selbst ein Protagonist des Neuen Lateinamerikanischen Kinos, der in TIRE DIÉ/WIRF EINEN GROSCHEN (ARG 1960) und LOS INUNDADOS/DIE ÜBERSCHWEMMTEN (ARG 1961) die Armut der Menschen im nordargentinischen Santa Fe ungeschönt zeigt und damit den latein-

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sich in RIO, 40 GRAUS thematisch in der Ausrichtung auf die soziale Realität der unteren Gesellschaftsschichten und deren Leben im Elend[93] sowie produktionsästhetisch vor allem in Aufnahmen an Originalschauplätzen mit vorhandenem Licht und dem Einsatz von Laienschauspieler/innen. Die neorealistische Methode ermöglichte kleine, kostengünstige Produktionen und eine neue Art zu filmen, die Glauber Rocha treffend als »*Kino machen* mit ›einer Kamera und einer Idee‹«[94] bezeichnet hat. Ziel war die Entwicklung eines nationalen Kinos, wobei es Nelson Pereira dos Santos zufolge darum ging, »das Kino der Realität Brasiliens anzupassen«[95]. RIO, 40 GRAUS zeigt in verschiedenen Erzählsträngen das Leben von Jungen aus der Favela, die für ihren Lebensunterhalt auf der Straße Erdnüsse verkaufen. Der Film kontrastiert die Armut der Bevölkerung in den Favelas mit dem mondänen Bürgertum, um so die soziale Ungerechtigkeit in Brasilien anzuprangern. In dem Omnibusfilm CINCO VEZES FAVELA/FÜNF MAL FAVELA (BRA 1961), der sich an Nelson Pereira dos Santos' Favela-Filmen RIO, 40 GRAUS und RIO ZONA NORTE/RIO NORDBEZIRK (BRA 1957) orientiert, sieht Glauber Rocha das Projekt des Cinema Novo beispielhaft verwirklicht. Der Omnibusfilm von Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman und Joaquim Pedro de Andrade, allesamt angehende Protagonisten der Cinema-Novo-Bewegung, wurde produziert vom Centro Popular de Cultura der União Nacional dos Estudantes (›Populäres Zentrum für Kultur‹ der ›Nationalen Vereinigung der Studierenden‹).

---

amerikanischen Dokumentarfilm prägte – bezeichnete den Film RIO 40 GRAUS zu Recht als ein Schlüsselwerk, das mit allem gebrochen habe, was bis dato im lateinamerikanischen Kino produziert worden war (RIO 40 GRAUS »marca, para el cine brasileño y latinoamericano, un momento de ruptura con respecto a todo el cine que lo precedió.«). BIRRI, Fernando: »Nelson Pereira dos Santos: ›Río 40 grados‹ (1956) y ›Vidas secas‹ (1963)«. In: ders.: *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar 2007, S. 173-184, hier S. 173.

93 | Cesare Zavattini, der große Drehbuchautor des Neorealismus, bezeichnet das Elend als »eine der lebendigsten Wirklichkeiten unserer Zeit«. ZAVATTINI, Cesare: »Einige Gedanken zum Film« [Orig. 1953]. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 11-27, hier S. 18f.

94 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, S. 106: »*fazer cinema* com ›uma câmera e uma idéia‹«. Hervorhebung im Original.

95 | SANTOS, Nelson Pereira dos/ROCHA, Glauber/VIANY, Alex: »Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas«, S. 190: »colocar o cinema em adequação com a realidade do Brasil«.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 4-5: RIO, 40 GRAUS; CINCO VEZES FAVELA

Bis Mitte der 1960er Jahre dominierte in Brasilien eine revolutionäre Kunst ›populärer‹ Ausrichtung, die sich exemplarisch in den Kulturproduktionen des CPC genannten Centro Popular de Cultura niederschlägt. Aus der Zusammenkunft von Mitgliedern der linksgerichteten Theatergruppe Teatro de Arena und Studierenden aus Rio de Janeiro ging 1959 das CPC aus der União Nacional dos Estudantes hervor. Die regen kulturpolitischen Tätigkeiten des CPC umfassten auf der Straße verteilte Hefte mit didaktischen Gedichten (Violão de Rua – ›Gitarre der Straße‹ – genannt), musikalische Produktionen wie die LP *O povo canta* (›Das Volk singt‹) bis hin zur Produktion des angeführten Omnibusfilms CINCO VEZES FAVELA, einem Schlüsselwerk des frühen Cinema Novo. Trotz der hohen ästhetischen Qualität der beiden letztgenannten Produktionen zielte das CPC in erster Linie auf die Propagierung der ›cultura popular‹. ›Populäre Kultur‹ war nach dem Verständnis des CPC weniger Kultur, die aus dem ›Volk‹ kommt, als vielmehr Kultur, die für das ›Volk‹ gemacht wird – als Instrument zur Mobilisierung der unterprivilegierten Schichten. Dementsprechend waren die Kulturproduktionen des CPC weniger auf ästhetischen Wert bedacht als auf ideologische Wirksamkeit, mit der Absicht, das ›Volk‹ aus seiner ›Entfremdung‹ zu befreien und ihm zur Entwicklung eines ›revolutionären‹ Bewusstseins zu verhelfen.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 6: O povo canta

Die linksgerichtete Politisierung manifestierte sich in Brasilien zu Beginn der 1960er Jahre in fast allen Kulturproduktionen, von der ›Bossa Nova engajada‹, einer politisierten Bossa Nova, wie sie vor allem Carlos Lyra und Sérgio Ricardo[96] vertraten, bis hin zum Cinema Novo, das den brasilianischen Film bis in die 1970er Jahre maßgeblich bestimmte und auch international große Aufmerksamkeit erlangte. Dieser Zeitgeist spiegelt sich symptomatisch in dem Werk von Ferreira Gullar, einem der bedeutendsten zeitgenössischen Dichter und Kulturkritiker Brasiliens.[97] Ab 1962 orientierte sich Gullar an der ›cultura popular‹ – dem Schlüsselbegriff im Brasilien der 1960er Jahre –, welche er auffasste als »Bewusstwerdung über die brasilianische Realität« und folglich als ein »revo-

96 | Von Sérgio Ricardo stammen auch Lieder für Glauber Rochas Filme DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL und O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO.

97 | Ab 1949 veröffentlichte Ferreira Gullar Lyrik, die sich in avantgardistischer Tradition vor allem mit formalen Aspekten der Sprache auseinandersetzt. Nach Begründung der ›konkretistischen Poesie‹ mit dem Lyrikband *A luta corporal* (›Der körperliche Kampf‹, 1954) und der Partizipation an der Bewegung des Neokonkretismus am Ende des Jahrzehnts kämpfte Gullar ab 1962 gegen soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung, wobei seine Lyrik sich nie auf propagandistische Funktionen beschränkte. Ende der 1960er Jahre – nach der Zerschlagung der revolutionären Hoffnungen durch den Militärputsch 1964 – entwickelte Gullar eine formal komplexere, neo-avantgardistisch ausgerichtete engagierte Lyrik. Diesen Richtungswechsel untermauerte Gullar theoretisch mit dem Essay *Vanguarda e subdesenvolvimento* (›Avantgarde und Unterentwicklung‹).

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lutionäres Bewusstsein«[98]. Gullar engagierte sich im CPC, als dessen Präsident er zur Zeit des rechtsgerichteten Militärputsches am 31. März bzw. 1. April 1964 amtierte. In dem 1965 erschienenen Essay *Cultura posta em questão* (›In Frage gestellte Kultur‹) umschreibt Gullar die Aufgabe des Dichters in einer Weise, die bezeichnend ist für die Kunstauffassung jener Zeit. Brasilien, wie es seine Generation der Intellektuellen und Künstler sehe, habe nichts Malerisches, sondern sei ein sozial gespaltenes Land mit wenigen Reichen und vielen Armen. »Der Künstler wird seine soziale Funktion in dem Maße erfüllen, wie er Bewusstsein für seine Verantwortung hat, und begreift, dass die Kunst ein Medium der kollektiven Kommunikation ist.«[99] Um die Kunst in die ›cultura popular‹ zu integrieren, seien bestimmte Kriterien zu erfüllen, insbesondere »die Klarheit [des Ausdrucks] und die Kapazität zu kommunizieren und zu emotionalisieren«.[100] Das Kunstwerk müsse primär als »Instrument der sozialen Bewusstmachung«[101] fungieren, mit dem Ziel, eine Agrarreform zur Umverteilung des Landes durchzusetzen sowie den Imperialismus und den (Neo-)Kolonialismus zu bekämpfen.

Ein eindringliches Plädoyer für eine Agrarreform und die Umwälzung der Gesellschaftsordnung kommt auch in Glauber Rochas Film DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL zum Ausdruck, in dem die »Ästhetik des Hungers« beispielhaft angelegt ist. Rochas zweiter Langfilm entstand während der Blütezeit der brasilianischen Linken – und nur wenige Monate vor dem rechtsgerichteten Staatsstreich, auf den eine über zwanzigjährige Militärdiktatur folgte. In dem Film ist »der Moment vor 1964 zusammengefasst in einer Allegorie der Hoffnung«[102], einer Allegorie über die Befreiung der brasilianischen Bevölkerung aus den repressiven Gesellschaftsstrukturen.[103] In einer Exposition ist das Leben des Kuhhirten

98 | GULLAR, Ferreira: »Cultura posta em questão« [Orig. 1965]. In: ders.: *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio 2002, S. 13-155, hier S. 23: »A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira [...], consciência revolucionária.«

99 | Ebd., S. 46: »O artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação coletiva.«

100 | Ebd., S. 155: »a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar«.

101 | Ebd.: »instrumento de conscientização social«.

102 | XAVIER, Ismail: »Glauber Rocha: le désir de l'Histoire«. In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Le cinéma brésilien*. Paris: Éditions du Centre Pompidou 1987, S. 145-153, hier S. 147: »synthétisé le moment pré-1964 dans une allégorie de l'espérance«.

103 | In DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL kommt die zunehmende politische Polarisierung im Brasilien der frühen 1960er Jahre exemplarisch zum Ausdruck. João Goulart, der seit 1961 amtierende Präsident Brasiliens, positionierte sich zunehmend links und strebte eine ›reforma de base‹ (Basisreform) an, die auch eine Agrarreform zugunsten der Kleinbauern und Landlosen beinhalten sollte. In der Amtszeit Goularts polarisierten sich die gesellschaftlichen Kräfte in immer drastischerer Weise: Die politisierte Arbeiterklasse verstärkte die Streikbewegung, die Großgrundbesitzer bewaffneten sich 1963 gegen die anstehende

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Manuel und seiner Frau Rosa im Zustand der Ausbeutung und Unterdrückung durch einen *coronel* (Großgrundbesitzer) dargestellt. Als der *coronel* Manuel auszupeitschen beginnt, erschlägt dieser den Großgrundbesitzer mit seiner Machete. Zur Flucht gezwungen, schließt sich Manuel zunächst dem Messianismus des sadistischen ›Propheten‹ Sebastião an und dann dem *cangaço* (Banditentum) von Corisco. Er verwandelt sich vom *vaqueiro* (Kuhhirten) zum *beato*, einem »metaphysischen Rebellen«, und daraufhin zum *cangaceiro*, einem »anarchistischen Rebellen«.[104] Dabei sind für Manuel der »gewalttätige Mystizismus« von Sebastião und die »mystische Gewalt«[105] von Corisco gleichsam Etappen auf dem Weg zu seiner künftigen Selbstbestimmung. Manuels finaler Lauf durch den Sertão wirkt wie die Verheißung seiner beginnenden Emanzipation, und der harte Schnitt vom dürregezeichneten Sertão zum Meer erscheint als Zeichen der erhofften sozialen Umwälzung.[106] Das Schlusslied des Films kritisiert explizit die Besitzverhältnisse in Brasilien und plädiert für eine Agrarreform, wobei sowohl in dem Lied als auch in der Montagefolge vom Sertão zum Meer deutlich eine Revolutionsteleologie zum Ausdruck kommt.

Agrarreform und 1964 protestierten in São Paulo 500.000 Konservative gegen die linksgerichtete Politik Goularts. Die wirtschaftlichen, bürokratischen und militärischen Eliten Brasiliens stellten sich gegen den Regierungskurs Goularts und am 31. März bzw. 1. April 1964 führten die Militärs einen – von den USA unterstützten – Staatsstreich durch, dem kein Widerstand entgegengebracht wurde.

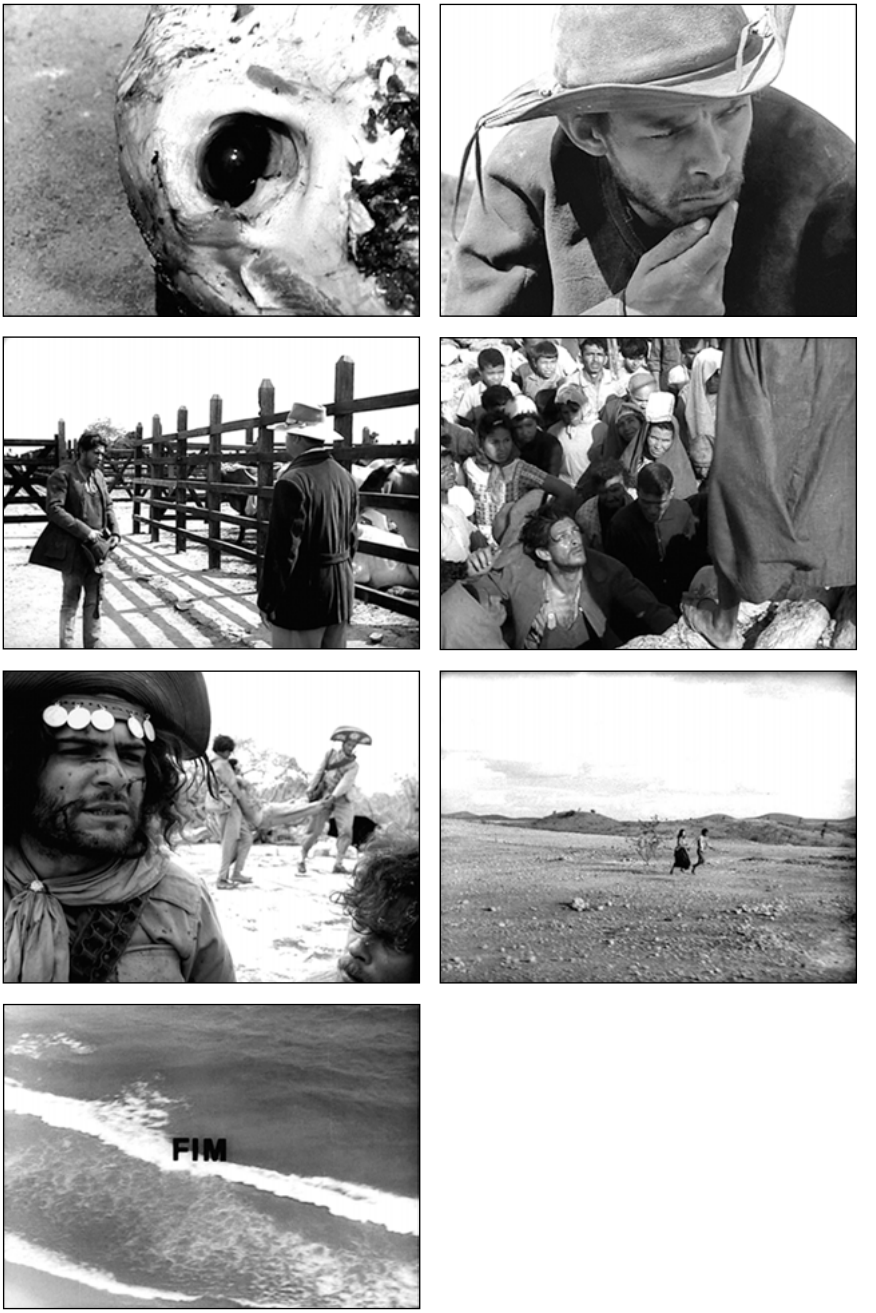
104 | ROCHA, Glauber: »Discussão« [Gesprächsleitung Alex Viany]. In: ders.: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965, S. 115-150, hier S. 128: »O beato é um rebelde metafísico; o cangaceiro, um rebelde anarquista.«

105 | BERNARDET, Jean-Claude: *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sôbre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1967, S. 72: »misticismo violento«; »violência mística«.

106 | Im Schlusslied heißt es analog zu dem Umschnitt vom Sertão zum Meer: »O Sertão vai virar mar,/E o mar vai virar sertão!« (›Der Sertão wird zum Meer werden,/Und das Meer wird zum Sertão werden!‹). Es handelt sich hierbei um eine Abwandlung des legendären Ausspruchs von Antônio Conselheiro (»o certão [sic!] virará praia e a praia virará certão [sic!]«), wie er sich in dem Buch *Os sertões* (›Krieg im Sertão‹, 1902) findet, in dem Euclides da Cunha das Massaker schildert, das Regierungstruppen 1897 in Canudos an der Gemeinde von Conselheiro verübten, dem 30.000 Menschen zum Opfer fielen. Vgl. hierzu ZILLY, Berthold: »Nachwort«. In: Euclides da Cunha: *Krieg im Sertão*. Übers., Anm., Glossar und Nachw. Berthold Zilly. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 757-783 sowie ZILLY, Berthold: »A reinvenção do Brasil a partir dos sertões«. In: *Humboldt*, Nr. 80, 2000, S. 44-51.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 7-13: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL



https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rochas Film und seine »Ästhetik des Hungers« waren von maßgeblichem Einfluss auf das anti-kolonialistische Kino. An die Reflexionen des Regisseurs und dessen Film DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL knüpfen zentrale Positionen des anti-kolonialistischen Kinos explizit an.[107] Dies gilt sowohl für das Tercer Cine (›Drittes Kino‹) der argentinischen Filmemacher Fernando E. Solanas und Octavio Getino[108] als auch für das Cine Imperfecto (›Unperfektes Kino‹) des kubanischen Regisseurs Julio García Espinosa[109].

Der anti-kolonialistische Impetus, wie er bei Glauber Rocha zum Ausdruck kommt, ist in LA HORA DE LOS HORNOS/DIE STUNDE DER HOCHÖFEN (ARG 1968) am stärksten zugespitzt. Der vierstündige argentinische Film von Fernando E. Solanas und Octavio Getino thematisiert die neokolonialistische Unterdrückung der ›Dritten Welt‹ sowie das gewaltsame Aufbegehren gegen diese Machtstrukturen. LA HORA DE LOS HORNOS steht im Zeichen einer ›trikontinentalen Revolution‹ in Afrika, Asien und Lateinamerika und ist Ausdruck des von den Regisseuren entwickelten Tercer Cine, eines Dritten Kinos als Alternative sowohl zum Hollywoodkino als auch zum Autorenfilm. Das Tercer Cine ist erklärtermaßen ein »Kino der Aggression« (»cine de agresión«), ein »*Aktions-Kino*« (»*Cine Acción*«)[110], das auf »*die Dekolonisierung der Kultur*« zielt[111]. In LA HORA DE LOS HORNOS ist das Konzept des Tercer Cine exemplarisch umgesetzt. Der Agitprop-Film gliedert sich in drei Teile mit programmatischen Titeln: »Neokolonialismus und Gewalt«, »Handlung für die Befreiung« sowie »Gewalt und Befreiung«.[112] Bereits in der Anfangssequenz wird deutlich, dass der Film als Aufruf zur Revolution gemeint ist. Zu einer martialischen Trommelmusik sind in stakkatoartigem Rhythmus Aufnahmen montiert, die eruptiv aus einer Schwarzfilmsequenz aufblitzen – primär Gewalt von Militärs gegen wehrlose Menschen, die sich versammeln und schließlich ebenfalls mit Gewalt reagieren. Zwischen den Bildern sind Slogans von Wortführern des anti-kolonialistischen Befreiungskampfes eingefügt,

107 | Vgl. SCHULZE, Peter W./SCHUMANN, Peter B.: »Glauber Rocha: ultrapassando as fronteiras do cinema brasileiro«. In: dies. (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 7-14.

108 | Vgl. SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo« [Orig. 1969]. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentino 1973, S. 55-92.

109 | GARCÍA ESPINOSA, Julio: »Por un cine imperfecto«. In: *Cine cubano*, Nr. 66/67, 1969, S. 44-60.

110 | SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »La cultura nacional, el cine y ›La hora de los hornos‹« [Orig. 1969]. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*, S. 29-53, hier S. 40. Hervorhebung im Original.

111 | SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »Hacia un Tercer Cine«, S. 60: »*la descolonización de la cultura*«. Hervorhebung im Original.

112 | »Neocolonialismo y violencia«, »Acto para la liberación« und »Violencia y liberación«.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

darunter ein Satz von Frantz Fanon, dem ein zentraler Stellenwert innerhalb des Films zukommt: »EL HOMBRE COLONIZADO SE LIBERA EN Y POR LA VIOLENCIA« (»Der kolonisierte Mensch befreit sich in der Gewalt und durch sie«). Die starke Polarisierung von Unterdrückern und Unterdrückten durch die Bildmontage korrespondiert mit den revolutionären Slogans, die ebenfalls klare Fronten bilden: auf der einen Seite das ausgebeutete, unterdrückte ›Volk‹ in Lateinamerika und anderen Ländern der ›Dritten Welt‹, auf der anderen Seite die nationalen Eliten jener Länder und die USA, die in einem Che-Guevara-Zitat als »GRAN ENEMIGO DEL GENERO HUMANO« (»großer Feind der Menschheit«) bezeichnet werden. Obwohl der Film durch viele anti-kolonialistische Zitate pamphletartigen Charakter bekommt, ist die Gestaltung hochgradig dynamisch und agitierend, vor allem durch den schnellen Montagerhythmus, das Crescendo der Trommelklänge und bewegliche Schriftzüge. Der Film postuliert einen Kriegszustand und ruft unter der Devise »LIBERACIÓN« (»Befreiung«) zum Kampf gegen den Neokolonialismus auf.

Abb. 14-19: LA HORA DE LOS HORNOS

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der anti-kolonialistische Appell wurde nicht nur durch die filmischen Gestaltungsmittel wirkungsmächtig zum Ausdruck gebracht, sondern darüber hinaus noch verstärkt durch die spezielle Aufführungssituation von LA HORA DE LOS HORNOS. Solanas und Getino zielten auf die Verwandlung des Kinos von einem Aufführungsort in einen Aktionsort, an dem das Publikum für den anti-kolonialistischen Kampf mobilisiert wird. Dementsprechend heißt es in der Ersten Deklaration der Gruppe Cine Liberación, dem Filmkollektiv ›Kino Befreiung‹, das Solanas und Getino im Mai 1968 gegründet hatten: »Eher als eine Film, ist DIE STUNDE DER HOCHÖFEN ein *Akt*. Ein Akt zur Befreiung.«[113] Solans und Getino beschrieben 1969 in der kubanischen Filmzeitschrift *Cine Cubano* die Uraufführung von LA HORA DE LOS HORNOS, bei der die Projektion durch weitere außerfilmische Gestaltungsmittel ergänzt wurde.[114] Auf beiden Seiten der Leinwand war je eine argentinische Flagge angebracht, darüber hing ein zehn Meter breites Spruchband mit einem Satz von Frantz Fanon: »Todo espectador es un cobarde o un traidor« (»Jeder Zuschauer ist ein Feigling oder ein Verräter«). Die Filmprojektion wurde wiederholt durch Interventionen der Regisseure unterbrochen. Vor dem zweiten Teil des Films – mit dem Titel *Actos para la liberación* – wurde revolutionäre Marschmusik aus Ländern der ›Dritten Welt‹ gespielt. Über Lautsprecher erklang ein Aufruf des argentinischen Unabhängigkeitskämpfers San Martín aus dem Jahr 1819: es gelte, die Hände nicht von den Waffen zu lassen bis das Land gänzlich befreit sei, oder wie couragierte Männer zu sterben.[115] Überdies gab es Unterbrechungen der Projektion, in denen die Regisseure dem Publikum den Film und »seine Bedeutung« (»su significación«) erklärten. Der Film sei ein Akt,

113 | SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »Primer declaración del grupo Cine Liberación« [Orig. 1968]. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*, S. 9-10, hier S. 10: »*La hora de los hornos*, antes que un film, es un *acto*. Un acto para la liberación.« Hervorhebung im Original.

114 | Vgl. SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »La cultura nacional, el cine y ›La hora de los hornos‹«, S. 42.

115 | »Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombres de coraje«.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der zur Handlung führe, die Zuschauer sollten zu Protagonisten der Geschichte werden, einer Geschichte, die der Film aufzeige: von der neokolonialistischen Unterdrückung hin zu einem nationalistisch geprägten Sozialismus.

Solanas und Getino begriffen sich ausdrücklich als »revolutionäre Cineasten«, die mit ihrem militanten »Guerrilla-Kino« – ein Begriff, den Glauber Rocha bereits 1967 prägte[116] – den Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse herbeiführen wollten. Bezeichnend für das anti-kolonialistische Kino, verwenden Solanas und Getino Kriegsmetaphern für den Film: Die Kamera gilt ihnen als Erzeuger von Bild-Munition und der Projektor als Waffe.[117] Der Topos von der Kinoapparatur als Waffe war im anti-kolonialistischen Kino verbreitet. Bezeichnenderweise figuriert ein Filmprojektor als Schusswaffe auf dem Plakat zur 10-Jahres-Feier der Gründung des ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* – ›Kubanisches Institut für Filmkunst und Filmindustrie‹), der staatlichen Filminstitution auf Kuba, die sich als anti-imperialistisch bzw. anti-kolonialistisch verstand.[118] Militante anti-kolonialistische Filme wie LA HORA DE LOS HORNOS sind meist durch einen ausgeprägten Linksnationalismus gekennzeichnet. Dichotome Identitäts- und Alteritäts-Zuweisungen ziehen klare Fronten und erzeugen starke Feindbilder. Die Kampfansage an Imperialismus und Neokolonialismus geht häufig einher mit einer paternalistischen Haltung gegenüber dem Publikum, das über ›die richtige Weltsicht‹ aufgeklärt werden sollte.

II.4 Tropicalismo: die postkoloniale Wende in der brasilianischen Kunst

Einer der ersten Filme, der die binären Denkmuster und Darstellungsweisen des anti-kolonialistischen Kinos überwindet, ist Glauber Rochas TERRA EM TRANSE/LAND IN TRANCE von 1967. Rochas dritter Langfilm bricht gänzlich mit der linksnationalen militanten Kunst samt ihrer manichäischen und paternalistischen Tendenzen. Zum Ausdruck kommt dies *in nuce* in einer Fernsehreportage des Protagonisten Paulo Martins (Jardel Filho), einem Film-im-Film, der als propagandistisches Denunziationsmittel dient, und dessen plakative Botschaft und ästhetische Eindimensionalität durch den Gesamtfilm als solche dekuvriert werden. TERRA EM TRANSE ist eine allegorische Darstellung des Militärputsches in Brasilien 1964, erzählt aus der Perspektive des sterbenden Dichters und Journalisten Paulo Martins, der auf die Nachricht des Staatsstreichs und der Amtsniederle-

116 | Vgl. ROCHA, Glauber: »Tricontinental«, insbesondere S. 109.

117 | SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »Hacia un Tercer Cine«, S. 78: »La cámera es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo.«

118 | Vgl. hierzu SCHULZE, Peter W.: »Cuba«. In: Isabel Maurer Queipo (Hg.): *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2012, S. 57-61.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gung des linken Führers in einem suizidalen Alleingang eine Polizeiabsperrung durchbricht und dabei tödlich verwundet wird. Mit Paulos Agonie beginnt eine fragmentierte neunzigminütige Rückblende, ein delirierender visueller *stream of consciousness* über die Ereignisse, die zu dem Staatsstreich geführt haben. In einer zirkulären Rahmung schließt der Film erneut mit Paulos Durchbrechung der Polizeiabsperrung und seiner artifiziellen, opernhaften Agonie, begleitet von einer Kakophonie aus Maschinengewehrschüssen, Sirenengeheul und klassischer Musik.

Abb. 20-22: TERRA EM TRANSE

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

TERRA EM TRANSE zieht das Publikum meist ohne einführende Einstellungen abrupt ins bewegte Geschehen. Die Konstruktion des filmischen Raums ist durch Diskontinuitäten bestimmt und der Plot zerfällt in viele kleine Handlungssplitter. So entsteht eine Atmosphäre der *transe* – der vielschichtige Begriff des Filmtitels umfasst Bedeutungen wie ›Beklemmung‹ und ›Schicksalsschlag‹, ›Kampf‹, ›Zustand der Bewusstseinsveränderung‹ und ›Tod‹, die alle bezeichnend sind für die Ereignisse im Leben des Protagonisten Paulo bzw. für die Entwicklungen im allegorischen Staat Eldorado. Die *transe* wird durch die filmischen Gestaltungsmittel verstärkt, etwa durch rapide Wechsel der Kameraeinstellungen, unruhige Handkameraaufnahmen und einen sprunghaften Montagestil, durch Brüche in der Musik und in den Geräuschkulissen, durch den an- und abschwellenden Redefluss des Voice-over und eine gewisse Autonomie der Kameraführung, die bisweilen einer eigenen, handlungsunabhängigen Choreografie zu folgen scheint. Auf barocke Opulenz folgen immer wieder Kontrapunkte in Form von statischen Einstellungen, Stille und visueller Reduktion.[119] Die Atmosphäre der Trance und der filmsprachliche Exzess werden wiederholt durch Brecht'sche Illusionsdurchbrechungen kontrastiert, beispielsweise durch Metalepsen wie direkt an die Kamera gerichtete Ansprachen, durch die Wiederholung der gleichen Szene und die Betonung der sozialen Gestik der Figuren.[120]

In TERRA EM TRANSE werden gezielt verschiedene Werke und Stile aufgegriffen, um sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Machtkonstellationen und Repräsentationsformen zu dekuvrieren. Rochas Film prangert nicht bloß die Exploitation an, wie dies in anti-kolonialistischer Kunst der Fall ist, sondern schreibt (neo-)kolonialistischen sowie nationalistischen Diskursformationen und Darstellungsweisen gezielt kulturelle und ästhetische Differenzen ein. Hierbei werden ›traditionelle‹ und ›moderne‹, ›nationale‹ und ›fremdländische‹ Kulturformen kontrastiv zueinander in Beziehung gesetzt, um auf diese Weise Widersprüche aufzudecken, die sowohl aus der kolonialen Vergangenheit Brasiliens hervorgehen als auch in der Gegenwart unter der Militärdiktatur entstanden sind. In dem Spannungsfeld scheinbar unvereinbarer Gegensätze, das auch in formal-ästhetischer Heterogenität zum Ausdruck kommt, zeichnet sich eine kulturelle Identität ab, die jenseits von nationalistischer Glorifizierung und (neo-) kolonialistischer Stigmatisierung angesiedelt ist.

TERRA EM TRANSE begründet eine neue ästhetische Form, die für die brasilianische Kunst der späten 1960er Jahre von zentraler Bedeutung sein sollte – auch wenn es keine direkte Nachfolge des spezifischen Stils gibt, den Ivana Bentes

119 | Zum Stil von Glauber Rocha vgl. XAVIER, Ismail: »A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político«. In: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 15-26.

120 | Für eine detailliertere Betrachtung des Films vgl. SCHULZE, Peter [W.]: *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez! 2005, S. 70-80.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

treffend als »baroque Tropicalism«[121] bezeichnet hat. Rochas Film ist neben Hélio Oiticicas Environment *Tropicália* ein Gründungswerk des Tropicalismo, der 1967 entstand und bis etwa 1972 existierte[122], womit diese Kunstströmung genau in jene Phase der Militärdiktatur fällt, in der die staatlichen Repressionen stark zunahmen und die explizit linksgerichteten Kulturproduktionen der militanten anti-kolonialistischen Kunst durch rigide Zensurregelungen verboten wurden.

Das Aufkommen des Tropicalismo markiert den Wendepunkt von einer antikolonialistischen, dem Klassenkampf verpflichteten Kunst – wie vom einflussreichen Centro Popular de Cultura (CPC) propagiert und gefördert – hin zu Werken, die als postkolonial gelten können. Anti-kolonialistische Kunst war meist mit nationalistischen Untertönen sowie einer paternalistischen Haltung gegenüber dem ›Volk‹ verbunden und invertierte somit lediglich (neo-)kolonialistische Diskurse mit ihren dichotomen Abwertungen des Anderen, die unter umgekehrten Vorzeichen fortgesetzt wurden. Dagegen manifestieren sich in den tropikalistischen Werken neue politisch-ästhetische Strategien, die sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Diskurse und Repräsentationsformen bis hin zu ihren epistemischen Grundlagen unterminieren. Der Tropicalismo kennzeichnet sich überdies durch eine neue Beziehung zum Publikum, dem eine aktive Rolle gegenüber den betont vielschichtigen Werken zugestanden wird, anstatt es als bloßen Rezipienten festgelegter Botschaften zu begreifen.

Mit dem Tropicalismo entsteht eine Kunstströmung, die an den brasilianischen Modernismo der 1920er Jahre und insbesondere an Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* anknüpft – sowohl durch explizite Bezüge und Werkadaptionen als auch in Hinblick auf die ästhetischen Verfahren und künstlerischen Strategien. Am offensichtlichsten sind diese Bezüge in Joaquim Pedro de Andrades filmischer Adaption von Mário de Andrades Roman *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (›Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter‹, 1928) sowie in José Celso Martinez Corrêas Inszenierung von Oswald de Andrades Theater-

121 | BENTES, Ivana: »Multitropicalism, Cinematic-Sensation and Theoretical Devices«. In: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 99-128, hier S. 102.

122 | Während der Beginn des Tropicalismo mit Hélio Oiticicas Environment *Tropicália* und Glauber Rochas Film TERRA EM TRANSE klar im April bzw. Mai 1967 angesetzt werden kann, ist das Ende dieser Kunstströmung nur schwer zu bestimmen. Symbolisch festmachen ließe es sich mit dem Suizid des tropikalistischen Dichters und Essayisten Torquato Neto im Jahr 1972. Allerdings kündigte sich auf dem Höhepunkt des Tropicalismo bereits dessen Auflösung an: Im Dezember 1968 wurden Caetano Veloso und Gilberto Gil inhaftiert und erst im Februar 1969 unter Hausarrest in ihren Heimatstaat Bahia entlassen; kurz darauf gingen die beiden Musiker für mehrere Jahre ins Exil. Ab 1970 lässt sich dann kaum noch vom Tropicalismo als einer Bewegung sprechen.

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

stück *O Rei da Vela* (›Der König der Kerzen‹, 1937).[123] Darüber hinaus sind Hélio Eichbauers Bühnenbild und Kostümdesign aus *O Rei da Vela* angelehnt an die Gemälde der modernistischen Malerin Tarsila do Amaral. Viele Texte tropikalistischer Songs, insbesondere von Caetano Veloso, enthalten Anklänge an Oswald de Andrades Gedichte und experimentelle Prosa, die u.a. gekennzeichnet sind durch Juxtaposition heterogener Sprachelemente, eine parodistische Schreibweise und anarchischen Humor.

In der Reflexion über ihre Werke und über die Bewegung des Tropicalismo beziehen sich die maßgeblichen tropikalistischen Künstler explizit auf Oswald de Andrades *antropofagia* und stellen deren Bedeutung für ihre eigene Arbeit heraus. Dies gilt für Hélio Oiticica und Glauber Rocha, für Caetano Veloso und José Celso Martinez Corrêa. So beruft sich Hélio Oiticica bereits in dem Aufsatz *Esquema geral da Nova Objetividade*, der 1967 im Katalog zu der Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* erschien, maßgeblich auf Oswald de Andrades *antropofagia*.[124] 1972 publizierte Oiticica die erste Übersetzung des *Manifesto Antropófago* ins Englische. Glauber Rocha betont die Bedeutung von Oswald de Andrades *antropofagia* für den Tropicalismo, den er als »descoberta antropofágica«, als »antropophagische Entdeckung« bezeichnet.[125] In dem Kapitel ›Antropofagia‹ seines 1997 erschienenen Buches *Verdade tropical* unterstreicht Caetano Veloso die zentrale Bedeutung, die der »kulturelle Kannibalismus« für den Tropicalismo hatte.[126] José Celso Martinez Corrêa rekurriert in Bezug auf seine Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück *O Rei da Vela* ebenfalls auf das Konzept der *antropofagia*, das er im Kontext des Neokolonialismus verortet.[127]

---

123 | Zu nennen wäre hier noch Joaquim Pedro de Andrades singulärer ›spät-tropikalistischer‹ Film O HOMEM DO PAU-BRASIL/THE BRAZILWOOD MAN (BRA 1982), der im Sinne der *antropofagia* Leben und Werk von Oswald de Andrade darstellt, wie Friedrich Frosch – einschließlich intramedialer Bezüge zu A IDADE DA TERRA/DAS ZEITALTER DER ERDE (BRA 1980, R: Glauber Rocha) – herausgearbeitet hat. Vgl. FROSCH, Friedrich: »Herdeiros da Antropofagia Oswaldiana: Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade através de seus cantos de cisne: ›A idade da terra‹ e ›O homem do Pau-Brasil‹«. In: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 105-135.

124 | Vgl. OITICICA, Hélio: »Esquema geral da Nova Objetividade«. In: ders.: *Aspiro ao grande labirinto*. Textauswahl Luciano Figueiredo, Lygia Pape und Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco 1986, S. 84-95.

125 | Vgl. ROCHA, Glauber: »Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma« [Orig. 1969]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 150-154, hier S. 150f.

126 | Vgl. VELOSO, Caetano: *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras 1997, S. 241-262, insbesondere S. 247.

127 | Vgl. CORRÊA, Zé Celso Martinez: »Longe do trópico despótico. Diário, Paris, 1977«. In: ders.: *Primeiro Ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ausw., Hg. u. Anm. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34 1998, S. 125-134, hier S. 127:

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wesentlicher als die Bezüge zu modernistischen Werken und die expliziten Verweise auf das *Manifesto Antropófago* ist jedoch die grundlegende Affinität des Tropicalismo zu Oswald de Andrades *antropofagia*, die über bloße Rekurse weit hinausgeht. Die ›Strategien kultureller Kannibalisierung‹ in der tropikalistischen Kunst manifestieren sich zum einen im ästhetischen Verfahren, das machtgeleitete brasilienbezogene Diskurse und Darstellungsweisen durchkreuzt und subvertiert; und zum anderen in einer Auffassung von kultureller Identität, bei der das Eigene und das Fremde gezielt zueinander in Bezug gebracht und verschmolzen werden. Die elementare Bedeutung des *Manifesto Antropófago* für den Tropicalismo bringt der Musiker Caetano Veloso bereits im Jahr 1968 auf eine treffende Formel: »Der Tropicalismo ist ein Neo-Antropofagismo.«[128]

»*O rei da vela* ficou claro: era a devoração da informação do imperialismo pelo seu filho, o escravo, o neocolono«. Hervorhebung im Original.

128 | CAMPOS, Augusto de: »Conversa com Caetano Veloso. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil«. In: ders.: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva 1974 [Orig. 1968], S. 199-207, hier S. 207: »O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.«

https://doi.org/10.14361/9783839424766-001 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND