

V. Schlussbetrachtungen: Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ bei Oswald de Andrade und den *tropicalistas*

Die Übertragungsprozesse des Eigenen und des Fremden [...] können vor allem dann zum Reflexionsmodus und methodologischen Fokus werden, wenn [...] die Theorie in einen anderen (bisher als peripher angesehenen) Raum verlagert wird.¹

Vittoria Borsò und Björn Goldammer

Das *Manifesto Antropófago* wie auch die Werke tropikalistischer Künstler kennzeichnen sich durch Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹, die »Übertragungsprozesse des Eigenen und des Fremden« im Kontext der (neo-)kolonialen Konstellation Brasiliens zu einem »Reflexionsmodus« erheben und dabei sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Diskurse und Repräsentationsformen bis hin zu ihren epistemischen Grundlagen unterminieren. Somit ist vor allem das *Manifesto Antropófago*, an das tropikalistische Künstler anknüpfen, nicht nur als ›ästhetischer‹, sondern auch als ›theoretischer‹ Beitrag zum postkolonialen Diskurs zu werten. Die vorliegende Arbeit vollzieht eine doppelte Verlagerung der Theorie »in einen anderen (bisher als peripher angesehenen) Raum«: Zum einen in der Verschiebung von herkömmlichen Theoriemodellen zur *ästhetischen Produktion als Reflexionsmodus* (wie von Vittoria Borsò und Björn Goldammer skizziert), zum anderen in der Lokalisierung solcher ästhetisch-theoretischer Gebilde in einem *peripheren Kulturraum*, der selbst in den ›postcolonial studies‹ aufgrund von Kanonisierungsmechanismen anglozentrischer Prägung marginalisiert ist,

1 | BORSÒ, Vittoria/GOLDAMMER, Björn: »Einleitung«. In: dies. (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos 2000, S. 11-22, hier S. 20.

trotz des erklärten Ziels einer Dezentrierung hegemonialer Wissensproduktionen. Befindet sich die lateinamerikanische Theorieproduktion noch weitgehend »im Stadium des subalternen Wissens«² – was für das portugiesischsprachige Brasilien in besonderem Maße gilt –, so werden in dieser Arbeit mit der ›kulturellen Kannibalisierung‹ theoretische Reflexionen brasilianischer Provenienz (im Dialog mit Theorien und Positionen aus anderen Kultur- und Sprachräumen) für den postkolonialen Diskurs geltend gemacht.

Um das *Manifesto Antropófago* und den Tropicalismo im postkolonialen Diskurs verorten und deren Relevanz für denselben verdeutlichen zu können, wurden zunächst postkoloniale Entwicklungslinien aufgezeigt, wie sie sich – mit ihren Verschränkungen und Brüchen – in Bezug auf die (neo-)koloniale Konstellation Brasiliens abzeichnen, in der sich kulturspezifische Formen postkolonialer Theorie und Kulturpraxis *avant la lettre* herausgebildet haben. Dass es sich hierbei nicht um unilaterale Entwicklungen handelt, bildet sich auch in der Kapitelfolge ab, die achronologisch aufgebaut ist, um durch Vor- und Rückgriffe multitemporale, Künste und Kulturen übergreifende Zusammenhänge transparent zu machen. Ausgehend von einer kritischen Revision der ›postcolonial studies‹ wurde die Entstehung der Postkolonialismus-Forschung aus dem anti-kolonialistischen Diskurs nachgezeichnet und in diesem Kontext die Bedeutung des anti-kolonialistischen Kinos herausgearbeitet, das maßgeblich von Regisseuren des Cinema Novo geprägt wurde, die später als Pioniere des postkolonialen Films hervortraten und hierbei – als Teil der tropikalistischen Bewegung – konzeptuell auf das *Manifesto Antropófago* zurückgriffen. Oswald de Andrades Manifest wurde eingehend kontextualisiert, in seinen Tiefendimensionen erschlossen und unter besonderer Berücksichtigung sowohl der formal-ästhetischen Ausgestaltung als auch der vielfältigen intermedialen und intertextuellen Bezüge gleichermaßen als postkoloniale Theorie und Kulturpraxis herausgestellt. Vor diesem Hintergrund konnten die Anknüpfungspunkte, aber auch die Spezifika der tropikalistischen Kunstströmung dargelegt und anhand von Schlüsselwerken charakterisiert werden. Schließlich wurden drei paradigmatische Filme des Tropicalismo im Detail untersucht und die jeweiligen Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ herausgearbeitet.

Bei der kritischen Reflexion (post-)kolonialer Entwicklungslinien wurden zunächst die ›postcolonial studies‹ von den Rändern des transdisziplinären Forschungsfeldes aus untersucht und hierbei ein Nord-Süd-Gefälle festgestellt, das

2 | ›Subaltern‹ ist ein Großteil der lateinamerikanischen Theorieproduktion da diese, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keinen Zugang zum »universalen‹ okzidentalischen Wissensdiskurs(es) und seine(n) Institutionen« hat. KLENGEL, Susanne: »Vom transatlantischen Reich der Kulturwissenschaft. Konjunkturen und ›keywords‹ in der internationalen Lateinamerikaforschung«. In: Andreas Gipper/Susanne Klengel (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 121-137, hier S. 129.

sich in der Marginalisierung postkolonialer Theoriebildung aus Kulturräumen jenseits des anglophonen Sprachgebiets äußert. Neben solchen Ausschlussmechanismen wurden in der Postkolonialismus-Forschung Tendenzen zur ahistorischen und universalisierenden Betrachtungsweise herausgestellt. Demgegenüber zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, postkoloniale Theorie- und Kulturproduktionen aus Brasilien, die in spezifischen (neo-)kolonialen Konstellationen entstanden sind und diese reflektieren, sowohl historisch als auch politisch und kulturell zu verankern sowie entsprechende Traditionslinien und Diskursformationen nachzuzeichnen. Im Kontext der Geschichte des Forschungsfeldes wurde die Entwicklung des postkolonialen Diskurses aus dem anti-kolonialistischen Diskurs skizziert und anhand unterschiedlicher Auffassungen von ›dritten Räumen‹ exemplarisch dargestellt. Wie gezeigt werden konnte, manifestiert sich in der diskursiven Verschiebung von der ›Dritten Welt‹ zum ›Third Space‹ ein Paradigmenwechsel vom anti-kolonialistischen zum postkolonialen Diskurs. Anhand des ›Third Space‹, den Homi K. Bhabha mit der Konzept-Metapher ›Hybridität‹ koppelt, wurde eine zentrale Position des postkolonialen Diskurses dargelegt und aufgrund ihrer universalistischen, ahistorischen Ausrichtung kritisiert (um dann im folgenden Kapitel mit der ›kulturellen Kannibalisierung‹ eine kulturspezifische Form der Appropriation herauszuarbeiten). Anhand von Frantz Fanons Schriften, insbesondere *Les damnés de la terre*, wurde der aktivistische Dritte-Welt-Diskurs beispielhaft dargestellt und im Folgenden eine Verbindungslinie zum anti-kolonialistischen Kino herausgearbeitet, das aus der brasilianischen Kinematographie mit hervorgegangen ist und sich im Cinema Novo zur wohl einflussreichsten Filmbewegung entwickelte (die in der tropikalistischen Phase der späten 1960er Jahre eine postkoloniale Wende vollzog). Wie aufgezeigt werden konnte, knüpfte Glauber Rocha an Überlegungen aus *Les damnés de la terre* an und legte mit *Uma Estética da Fome* das anti-kolonialistische Credo des Cinema Novo vor, das zu einem maßgeblichen Text über den Themenkomplex Kino und Kolonialismus avancierte, auf den sich wiederum – ebenso wie auf die Cinema-Novo-Filme mit ihrer »Ästhetik des Hungers« – andere anti-kolonialistische Filmemacher bezogen, wie die Argentinier Fernando E. Solanas und Octavio Getino mit dem Tercer Cine oder der Kubaner Julio García Espinosa mit dem Cine Imperfecto. Berücksichtigung bei der Darstellung und Kontextualisierung des Cinema Novo fand vor allem die ›cultura popular‹ im Brasilien der 1960er Jahre mit ihren eindeutigen Botschaften in klarer Formensprache sowie die anti-kolonialistische Filmdebatte – von Nelson Pereira dos Santos' Forderung nach »nationalen Inhalten«³ über Paulo Emílio Salles Gomes' Kritik an der »kolonialen Situation«⁴ im brasilianischen Kino bis hin zu Glauber Rochas »Ästhetik des Hungers«⁵. Die Militanz des

3 | SANTOS, Nelson Pereira dos: *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* (unpaginiertes Manuskript).

4 | GOMES, Paulo Emílio Salles: »Uma situação colonial?«, S. 291.

5 | ROCHA, Glauber: »Uma Estética da Fome«.

anti-kolonialistischen Kinos wurde exemplarisch dargelegt anhand des – an die Revolutionsteologie des frühen Rocha anknüpfenden – *Tercer Cine* von Solanas und Getino, die den filmischen Aufführungsort in einen Aktionsort verwandelten, um das Publikum für den anti-kolonialistischen Kampf zu mobilisieren. Typisch für das anti-kolonialistische Kino, ist das *Tercer Cine* gekennzeichnet durch eine paternalistische Haltung gegenüber dem Publikum und einen ausgeprägten Linksnationalismus mit dichotomen Identitäts- und Alteritätszuweisungen, die klare Fronten ziehen und starke Feindbilder erzeugen.

Wie gezeigt werden konnte, vollzog sich mit der tropikalistischen Kunstströmung in Brasilien ab 1967 eine postkoloniale Wende, bei der wiederum das Kino eine zentrale Rolle einnahm. Der Wendepunkt in der brasilianischen Kunst der 1960er Jahre manifestiert sich exemplarisch im Œuvre von Glauber Rocha, der 1964 in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* die Befreiung des brasilianischen ›Volkes‹ von seinen Unterdrückern in einer »Ästhetik des Hungers« dargestellt und damit die Revolutionshoffnungen jener Zeit beispielhaft zum Ausdruck gebracht hat. Mit seinem folgenden Langfilm *TERRA EM TRANSE* schuf Rocha – neben dem Environment *Tropicália* von Hélio Oiticica – ein Gründungswerk des Tropicalismo, das sowohl (neo-)kolonialen als auch nationalistischen Diskursen und Repräsentationsformen gezielt kulturelle sowie ästhetische Differenzen einschreibt und damit auch die Darstellungsweise der linksnationalen anti-kolonialistischen Kunst mit ihrer manichäischen und paternalistischen Ausrichtung überwindet. In der tropikalistischen Kunst wurden die elementaren Rückbezüge auf Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* herausgestellt, um dann in einem weiteren Schritt das *Manifesto Antropófago* – unter Berücksichtigung historischer, politischer und kultureller Kontexte sowie diskursiver Verbindungslinien – als postkoloniales »Instrument des Denkens«⁶ geltend zu machen, in dem sich Kulturpraxis und Theorieansatz verschränken.

Das *Manifesto Antropófago* wurde im Kontext der europäischen Avantgarden verortet und als Teil der Bewegung des Modernismo der 1920er Jahre charakterisiert, der als ›internationalistische Nationalkunst‹ die modernistische Formsprache primär als Ausdrucksform der kulturellen Identität Brasiliens begriff, unter Betonung der brasilianischen Eigenheiten in den Sujets und einem Stilwillen, der nationalspezifisch sein sollte. Im Gegensatz zu den nationalistischen Tendenzen des Modernismo, wie dem Verde-Amarelismo, wandte sich Oswald de Andrade mit der *antropofagia* dezidiert gegen essentialistische Auffassungen von *brasilidade* (›Brasilianität‹) und erhob die Kulturmischung zum ästhetischen Programm und Identitätsmodell. Wie weiterhin herausgestellt werden konnte, sind auch frühere Werke von Oswald de Andrade durch postkoloniale Perspektiven gekennzeichnet; so ließen sich hier bereits im *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* und im Gedichtband *Pau-Brasil* Resignifizierungen kolonialer Repräsentationen nachweisen. Im *Manifesto Antropófago* fungiert die *antropofagia* als kulturspezifische

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

Konzept-Metapher und postkoloniale Denkfigur, wobei die Stoßkraft vor allem in spezifischen intertextuellen und intermedialen Bezügen liegt, die gezielt (neo-)kolonialistische wie auch nationalistische Diskursformationen subvertieren. Die Tiefendimensionen dieser resignifizierenden Bezüge wurden unter eingehender Berücksichtigung der Kontexte herausgearbeitet, darunter der kolonialistische Kannibalismus-Diskurs oder der romantisch-nationalistische Diskurs des Indianismo. Wie aufgezeigt werden konnte, ist hierbei die formal-ästhetische Gestaltung von zentraler Bedeutung, die – neben den inhaltlichen Revisionen – auch die zugrunde liegenden Repräsentationsformen unterminiert durch eine montagegeleitete, anti-diskursive Schreibweise, die als konstitutives Element einer postkolonialen Reflexionsform *avant la lettre* herausgestellt wurde. Das postkolonial ausgerichtete »Prinzip der Konnexion und der Heterogenität«⁷ im *Manifesto Antropófago* resultiert auch aus einer spezifischen Form »filmischen« Schreibens, die vor allem durch Montage heterogener Textteile »narrative Anomalien«⁸ erzeugt. Elementar für die anti-diskursive Ausrichtung ist auch der Bild-Text-Bezug zu einer Zeichnung von Tarsila do Amaral, die in ihrer meta-primitivistischen Darstellungsweise als visuelle Entsprechung der *antropofagia* erscheint und somit komplementäre Bedeutungsgefüge evoziert. Um die »kulturelle Kannibalisierung« als postkoloniale Strategie herauszustellen, war eine Abgrenzung gegenüber einer verbreiteten Verkürzung in der Rezeption des *Manifesto Antropófago* notwendig, die das Konzept der *antropofagia* auf ein universelles Appropriationsmodell reduziert – während gerade die kulturspezifische Fundierung von elementarer Bedeutung ist.

Vor dem Hintergrund einer detaillierten Darstellung des *Manifesto Antropófago* wurden die Übereinstimmungen und Differenzen zwischen dem Modernismo und dem Tropicalismo herausgestellt. Während der Modernismo Ausdruck einer nationalen Aufbruchsstimmung war, die Erneuerung der brasilianischen Kultur anstrebte und bezeichnenderweise mit der Semana de Arte Moderna zur Hundertjahrfeier der Unabhängigkeitserklärung Brasiliens seinen programmatischen Ausgang nahm, entstand der Tropicalismo zu einer Zeit, als die Militärdiktatur zunehmend repressivere Züge annahm, die Staatspropaganda verstärkte und linksgerichteten Kulturproduktionen mit drakonischen Zensurmaßnahmen begegnete.

Die *tropicalistas* reagierten auf die politischen Verhältnisse mit veränderten ästhetischen Strategien, die sich von den Darstellungsweisen der zeitgenössischen linkspolitischen Kunst in Brasilien deutlich abhoben, wie anhand von Schlüsselwerken des Tropicalismo gezeigt werden konnte. Berücksichtigung fanden hierbei zunächst Hélio Oiticica's Environment *Tropicália*, José Celso Martinez Corrêas Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück *O Rei da Vela* und tropikalistische Songs, insbesondere *Tropicália* von Caetano Veloso sowie *Geléia Geral* von

7 | DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Rhizom*, S. 11.

8 | BULGAKOWA, Oksana: »Film/filmisch«, S. 460.

Gilberto Gil und Torquato Neto. In einem weiteren Schritt wurden in Detailanalysen Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ anhand tropikalistischer Filme herausgearbeitet.

Die *antropofagia* ist bereits bei Oswald de Andrade durch eine besondere Affinität zum Film gekennzeichnet. Sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene sind im *Manifesto Antropófago* ›filmische‹ Elemente angelegt. Wenn Oswald de Andrade in einem Textblock den unbekleideten Menschen einfordert und direkt darauf konstatiert »Das amerikanische Kino wird es bekanntgeben.«⁹, dann kommt damit – neben dem ironischen Verweis auf die exotistischen Fremddarstellungen ›primitiver Völker‹ im Hollywoodkino – auch zum Ausdruck, dass »[d]as moderne Brasilien [...] einem Kaleidoskop von vielen Epochen«¹⁰ gleicht, wie es Octávio Ianni treffend formuliert hat. Aufgrund der Pluri-medialität des Films, die vielfältige, simultan angelegte inter- und intramediale Bezüge ermöglicht, gelingt es den tropikalistischen Filmen in besonderer Weise, die ›Multitemporalität‹ der brasilianischen Moderne und die darin sedimentierten (neo-)kolonialistischen Strukturen zu reflektieren.

Bei O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO stand die ›kulturelle Kannibalisierung‹ des Westerns und der brasilianischen Variante, des *nordestern*, im Zentrum der Untersuchung. Gezeigt wurde, wie der tropikalistische Film Genremuster des »amerikanischen Kinos par excellence« aufgreift und gezielt mit ästhetischen und kulturellen Differenzen versieht, etwa durch genrefremde Stilisierungen wie der Juxtaposition von extremer Reduzierung und starker Übersteigerung im Schauspiel, durch dissonante Elektronikmusik als Abgesang auf die genreübliche Folklore und eine ausgeprägte Theatralik, die u.a. herrührt aus den vielen Liedern, zeremoniellen Handlungen und in Reimen gesprochenen Deklamationen. Mit der *literatura de cordel* in Liedform wird eine literarische Gattung aus dem Nordosten Brasiliens zum integralen Bestandteil der Filmhandlung, wobei José Pachecos *A chegada de Lampião no inferno* historische und mythische Bezüge zu dem *cangaceiro* Lampião herstellt und zugleich die Standardsituation des Showdowns ironisiert. Wie aufgezeigt werden konnte, durchkreuzt Rochas Film nicht nur die Genremuster des Westerns und die Ästhetik des klassischen Hollywoodkinos, sondern unterläuft auch gezielt die Darstellungsweisen des *nordestern*, wie in Bezug auf zwei paradigmatische Filme des Genres herausgearbeitet wurde (Lima Barretos O CANGACEIRO und Carlos Coimbras A MORTE COMANDA O CANGAÇO). Im Gegensatz zum *nordestern* mit seiner Exotisierung des *cangaço*, der gängigen Apologie der bestehenden sozialen Ordnung und der Mythisierung des Sertão zu einem ›Raum der Nation‹, dekuviert Rochas Film durch Orchestrierung heterogener Elemente die Widersprüche der peripheren Moderne im Sertão, vor allem zwischen feudalen Machtstrukturen und der Armut der

9 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3. (7. Textblock).

10 | IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno*, S. 61: »O Brasil moderno parece um caleidoscópio de muitas épocas«.

Landlosen einerseits, und technischen und ökonomischen Entwicklungen andererseits. Rochas Film folgt nicht bloß den Genreformen des Westerns, wie im *nordestern* üblich, sondern durchbricht diese durch genrefremde Diskurse und Darstellungsweisen. Damit zielt er auch auf eine grundlegende ›Einverleibung‹ europäischer Kultur – etwa indem der Mythos vom Heiligen Sankt Georg und seine mittelalterliche Ikonografie in der Figur des Afro-Brasilianers Antão sozial, ethnisch und kulturell transformiert werden, wobei Antão nicht nur einen afrikanischen Archetyp verkörpert, sondern auch auf die historische Figur des Ganga Zumba verweist, der im kolonialen Brasilien gegen die sklavenhalterische Gesellschaftsordnung aufbegehrte. Weiterhin wurde dargelegt, dass sich die Untermi- nierung der feudalen Machtstrukturen im Sertão in allegorischer Lesart auf die brasilianische Militärregierung beziehen lässt.

In der Analyse von *MACUNAÍMA* wurde herausgearbeitet, wie der Film brasilienbezogene Nationalismus- und Rassen-Diskurse ironisch hinterfragt und konterkariert. Schon die literarische Vorlage des Films, Mário de Andrades modernistischer Roman *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, unterläuft essentialistische Konstruktionen von Brasilianität, indem die Hauptfigur statt des Prinzips der nationalen Einheit ständige Verwandlung und Vielheit verkörpert, was sich auch formal-ästhetisch im gezielten, oft ironischen Einsatz verschiedener Stilformen und Darstellungsweisen niederschlägt. Wie aufgezeigt werden konnte, untermi- niert Joaquim Pedro de Andrades Film affirmative Diskurse der *brasilidade* – so- wohl rechtsgerichteter als auch linksnationalistischer Provenienz, einschließlich anti-kolonialistischer Positionen des frühen Cinema Novo. Dem romantischen Indianismo mit seinem idealisierten Ursprungsmythos Brasiliens setzt der Film eine groteske Genealogie entgegen. Auch auf den Verde-Amarelismo bezieht sich *MACUNAÍMA*, indem er die nationalistische Überhöhung Brasiliens durch exzes- sive Akkumulierung nationaler Symbole ad absurdum führt. Impliziert ist da- mit auch eine Parodie auf den übersteigerten Patriotismus der Militärregierung, insbesondere der staatlichen Propaganda mit ihrer fortwährenden Zelebrierung brasilianischer Nationalsymbole. Heterostereotype Brasiliens werden ebenfalls ironisch unterlaufen, vor allem die starke Exotisierung und Sexualisierung des primär weiblich personifizierten Landes, wie sie in Bezug auf die Figur der Car- men Miranda in Hollywood-Musicals exemplarisch zum Ausdruck kommt. Bus- by Berkeleys *THE GANG'S ALL HERE* wurde als ein zentraler Subtext herausgestellt u.a. als Film, der affirmativ im Zeichen der Good-Neighbor-Policy steht und Bra- silien als Rohstofflieferanten darstellt. *MACUNAÍMA* hingegen dekuviert die ›Ent- wicklungshilfe‹ durch die Alliance of Progress bzw. die Wirtschaftsbeziehungen zwischen den USA und der Militärregierung Brasiliens in ihrer Verstärkung des sozialen Gefälles. Ferner reflektiert der Film die ethnisch-sozialen Machtver- hältnisse in Brasilien, insbesondere die Diskursformationen der ›mestiçagem‹ (›Rassenmischung‹), des ›branqueamento‹ (›Aufhellung der Hautfarbe‹) und der ›democracia racial‹ (›rassische Demokratie‹). In parodistischer Überzeichnung entlarvt der Film die ›democracia racial‹ als Mythos angesichts der wirkungs-

mächtigen Ideologie des ›branqueamento‹. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Rassismus in Brasilien manifestiert sich hierbei nicht etwa im Sinne einer ›politisch korrekten‹ Anprangerung. Bezeichnend für den Darstellungsmodus des Films, werden rassistische Verhaltensweisen reproduziert und durch satirischen Humor als solche dekvuiert.

In *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* wurden die tropikalistischen Reflexionen über die Darstellung von ›Indianer/innen‹ im Brasilien des 16. Jahrhunderts herausgearbeitet und dabei die Bezüge zum kolonialen Diskurs in ihren Tiefendimensionen und unter besonderer Berücksichtigung des Bilddiskurses erschlossen. Wie dargelegt wurde, durchkreuzt der Film die visuelle Darstellung brasilianischer Indigener, indem er gezielt Kupferstiche aus Theodor de Brys *America – Sammlung von Reisen in das westliche Indien* – bzw. der dort mit neuen Illustrationen versehenen Publikationen von Hans Staden und Jean de Léry – in ein komplexes audiovisuelles Gefüge einfügt, das in multiperspektivischer Darstellungsweise, etwa durch Juxtaposition divergierender Bild- und Tonebenen, die Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses offenlegt und den einzelnen Positionen damit ihre »epistemologische Autorität«¹¹ entzieht. Von zentraler Bedeutung sind dabei auch die Inserts, die den Erzählfluss unterbrechen und die Handlung durch extradiegetische Zitate von Autoren des 16. Jahrhunderts ergänzen, die allesamt an der Kolonialisierung Brasiliens beteiligt waren und den kolonialen Diskurs stark geprägt haben. Es handelt sich hierbei um Positionen von André Thevet, Jean de Léry, Hans Staden, José de Anchieta, Pero Magalhães de Gândavo, Gabriel Soares de Sousa, Manuel da Nóbrega und Mem de Sá. Wie unter eingehender Berücksichtigung der Subtexte aufgezeigt wurde, stellen die Inserts in Relation zueinander und zur Spielfilmhandlung komplementäre oder kontrastive Sinnbezüge her und dienen im Gesamtgefüge des Films zur Dekuvierung der machtgeleiteten Interessen der einzelnen Positionen. Während die wiedergegebenen Bild- und Textquellen den indigenen Anderen versteh- und damit beherrschbar machen, lässt der Film Alterität als solche durchscheinen, ohne in eine vermeintliche Repräsentation der indigenen Sichtweise zu verfallen. So zielt der Film weniger auf die ›Richtigstellung‹ des Bildes der Indigenen im kolonialen Diskurs als vielmehr auf eine ironische Affirmation von Kannibalismus und Promiskuität, um – ähnlich wie das *Manifesto Antropófago* – die komplementären Fremdzuschreibungen der ›Indianer/innen‹ als ›Kannibalen‹ bzw. ›Kannibalinnen‹ und ›Gute Wilde‹ zu durchkreuzen und diesen naturalisierten Repräsentationen ästhetische und kulturelle Differenzen einzuschreiben. Durch Juxtaposition und Vermischung von Elementen historischer Publikationen werden die Geschichtsbilder der zitierten Quellen dezentriert sowie historische Zusammenhänge und Kontinuitäten offengelegt. Auch die zeitgeschichtlichen Verweise des Films wurden herausgearbeitet, wobei ein Bezug auf die Französische Wochenschau, die in Brasilien in den 1960er Jahren im Kino lief, nicht nur die

11 | JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia*, S. 118: »autoridad epistemológica«.

Naturalisierung der historischen Darstellung unterläuft (was durch mediale und stilistische Brüche wiederholt geschieht). Der so hergestellte Gegenwartsbezug erscheint im Kontext des durch Mem de Sá geschilderten Genozids am Ende des Films auch als versteckter Hinweis auf eine zeitgeschichtliche Kontinuität in der Kolonisierung des Amazonasgebietes, die vom Militärregime verstärkt vorangetrieben wurde und Indigene damit erneut mit kolonialistischen Aggressionen konfrontierte.

Im Rückgriff auf Oswald de Andrades *antropofagia* entstand mit dem Tropicalismo 1967 eine neue politische Kunst, die nicht mehr den Parametern anti-kolonialistischer Kulturproduktionen entsprach, wie sie seinerzeit in Brasilien vor allem vom kommunistisch orientierten Centro Popular de Cultura (CPC) propagiert und gefördert wurden. Während die anti-kolonialistische Kunst meist mit nationalistischen Untertönen sowie einer paternalistischen Haltung gegenüber »dem Volk« verbunden war und (neo-)kolonialistische Diskurse mit ihren dichotomen Abwertungen des Anderen lediglich invertierte, also unter umgekehrten Vorzeichen fortsetzte, manifestieren sich im Tropicalismo neue politisch-ästhetische Strategien. In Anlehnung an Oswald de Andrades *antropofagia* setzen die tropikalistischen Werke gezielt Elemente internationaler Kulturproduktionen zu spezifisch brasilianischen Traditionen in Beziehung, wobei der Darstellungsmodus häufig von ironischer Überzeichnung geprägt ist. Dadurch entstehen nicht nur formal-ästhetische Reibungsflächen, sondern es gelangen hierbei auch die historischen, politischen und sozialen Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten des modernen Brasilien in den Blick.

Die tropikalistische Kunst bricht mit jeglichem Absolutheitsanspruch und unterminiert essentialistische Konstruktionen nationaler Identität rechter und linker Provenienz ebenso wie (neo-)koloniale Episteme, aus denen Alteritätskonstruktionen über Brasilien hervorgehen. Wie im *Manifesto Antropófago* gründet die Auffassung von nationaler Identität im Tropicalismo nicht mehr in der Abgrenzung gegenüber dem Anderen, sondern in dessen gezielter Assimilation. Die mit Identität und Alterität korrespondierenden binären Attribuierungen wie national und fremdländisch, archaisch und modern, barbarisch und zivilisiert werden in tropikalistischen Werken verbunden bzw. in ein Spannungsverhältnis gebracht, das darauf zielt, solche Zuweisungen und die sich darin manifestierenden (neo-)kolonialen Machtgefüge in Frage zu stellen. Damit sind das *Manifesto Antropófago* und die tropikalistische Kunst als wesentliche Beiträge zum postkolonialen Diskurs zu werten, wie in dieser Arbeit aufgezeigt wurde.

Abschließend sei noch auf die »fremdkulturelle[n] Beobachterdistanz«¹² des Autors dieser Studie hingewiesen. Mit Blick auf eine solche Perspektive schrieb Manfred Schmeling: »Die Auseinandersetzung mit dem Fremden und Anderen ist nicht nur formal oder strukturell abhängig vom Eigenen, vom eigenen Blickwinkel, sondern [...] ist substantiell eingebettet in nationale bzw. kulturspezifische

sche Vorverständnisse und Denktraditionen.«¹³ Auch wenn »die kulturelle Grenz-überschreitung der Axiologie des Eigenen schlechterdings nicht entkommt«¹⁴, wie Schmeling zu Recht feststellt, wurde in der vorliegenden Studie dennoch versucht, dem Anderen seinen Eigen-Sinn zu belassen und einen Beitrag zu leisten zur Verschiebung des »locus of theoretical enunciation from the First to the Third World«¹⁵, claiming for the legitimacy of the ›philosophical location‹¹⁶.

13 | SCHMELING, Manfred: »Literarischer Vergleich und interkulturelle Hermeneutik. Die literarischen Avantgarden als komparatistisches Forschungsparadigma«. In: Peter V. Zima (Hg.): *Vergleichende Wissenschaften: Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Tübingen: Narr 2000, S. 187-199, hier S. 190.

14 | Ebd.

15 | Im engeren ökonomischen Sinne zählt Brasilien inzwischen nicht mehr zu den Ländern der so genannten ›Dritten Welt‹; der Begriff bzw. das Zitat Mignolos dient hier dem Zweck, die Marginalisierung brasilianischer Theorieproduktionen im System der globalen Wissensverteilung herauszustellen.

16 | MIGNOLO, Walter: *Local Histories/Global Designs*, S. 112.