

Strategien "kultureller Kannibalisierung": Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo

Schulze, Peter W.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulze, P. W. (2015). *Strategien "kultureller Kannibalisierung": Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. (Postcolonial Studies, 16). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839424766>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Peter W. Schulze

STRATEGIEN ›KULTURELLER KANNIBALISIERUNG◀



Postkoloniale Repräsentationen
vom brasilianischen Modernismo
zum Cinema Novo



Peter W. Schulze
Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹

Peter W. Schulze (Dr. phil.) leitet das DFG-Forschungsprojekt »Glocalising Modes of Modernity: Transnational and Cross-Media Interconnections in Latin American Film Musicals« an der Hispanistik der Universität Bremen. Seine Forschungsschwerpunkte sind (Post-)Kolonialismus, interamerikanische Globalisierungsprozesse, lateinamerikanische Literatur-, Medien- und Kulturgeschichte, Genretheorie, Medienästhetik und Intermedialität.

PETER W. SCHULZE

Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹

Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen

Modernismo zum Cinema Novo

[transcript]

Diese Dissertation wurde mit dem Georg-Rudolf-Lind-Förderpreis für Lusitanistik ausgezeichnet.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2015 im transcript Verlag, Bielefeld

© Peter W. Schulze

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld, nach einer Idee des Autors
Umschlagabbildung unter Verwendung von »Caetano Veloso with Parangolé P4

Cape 1« (1964), Foto: Geraldo Viola, sowie einem Detail (Kannibalin) aus einem
Kupferstich von Theodor de Bry (1597)

Korrektur: Angelika Wulff, Witten

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2476-2

PDF-ISBN 978-3-8394-2476-6

<https://doi.org/10.14361/9783839424766>

Buchreihen-ISSN: 2703-1233

Buchreihen-eISSN: 2703-1241

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

I. Einleitung | 7

II. Verschränkungen und Brüche: (post-)koloniale Entwicklungslinien | 17

- II.1 Nord-Süd-Gefälle in den ›postcolonial studies‹ | 17
- II.2 Zwischen ›Dritter Welt‹ und ›Third Space‹ | 25
- II.3 Anti-Kolonialismus, »Ästhetik des Hungers«
und militantes Kino | 33
- II.4 Tropicalismo: die postkoloniale Wende in der
brasilianischen Kunst | 50

III. ›Kulturelle Kannibalisierung‹ als postkoloniale Strategie | 57

- III.1 Modernismo: internationalistische Nationalkunst | 57
- III.2 Postkoloniale Resignifizierung: *Poesia Pau-Brasil* | 62
- III.3 Das *Manifesto Antropófago* und
die europäischen Avantgarden | 68
- III.4 Kannibalismus im kolonialen Diskurs | 71
- III.5 *Filiação*: Abstammung als Verknüpfung | 76
- III.6 Indianismo: nationaler Ursprungsmythos
und seine Dekonstruktion | 84
- III.7 Katechese und Karneval: von der Angleichung
zum Entgleiten des Anderen | 89
- III.8 Revisionen der brasilianischen Geschichte | 93
- III.9 Vermischung und Abgrenzung:
antropofagia versus *Verde-Amarelo* | 99
- III.10 Reduktionistische Lesarten des *Manifesto Antropófago* | 102
- III.11 Kulturspezifische Konzept-Metapher
und postkoloniale Denkfigur | 105

IV. Der Tropicalismo als Neo-Antropofagismo | 117

- IV.1 *Brasilidade* jenseits von Nationalismus
und (neo-)kolonialer Kultur | 117
- IV.2 Filmische Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ | 128
 - IV. 2.1 O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
von Glauber Rocha | 130
 - IV. 2.1.1 Lampião, São Jorge und der Drache des Bösen | 130
 - IV. 2.1.2 Dekonstruktion des »amerikanischen Kinos
par excellence« | 131
 - IV. 2.1.3 Der *cangaço* im *nordestern* | 137
 - IV. 2.1.4 Traditionen der Gewalt im Sertão | 145
 - IV. 2.1.5 Ein tropikalistischer Showdown | 152
 - IV. 2.2 MACUNAÍMA von Joaquim Pedro de Andrade | 160
 - IV. 2.2.1 Eine Parade für die Helden Brasiliens | 160
 - IV. 2.2.2 MACUNAÍMA im Medienwechsel | 168
 - IV. 2.2.3 Rassen-Diskurs »in unreiner Rede« | 172
 - IV. 2.2.4 Hyper-Brasilianität | 180
 - IV. 2.2.5 Fortschritt als Niedergang | 187
 - IV. 2.3 COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS
von Nelson Pereira dos Santos | 193
 - IV. 2.3.1 Postkoloniales Palimpsest | 193
 - IV. 2.3.2 Kannibalismus im Bild-Diskurs | 202
 - IV. 2.3.3 Texte und Subtexte: Brasilien der frühen Neuzeit | 207
 - IV. 2.3.4 Hans Staden und die Alterität des Anderen | 215
 - IV. 2.3.5 Koloniale Geschichte im Modus der Mittelbarkeit | 222

V. Schlussbetrachtungen: Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ bei Oswald de Andrade und den tropicalistas | 229

VI. Literaturverzeichnis | 239

- Wörterbücher | 239
- Primärliteratur | 239
- Sekundärliteratur | 242

VII. Filmografie | 267

VIII. Abbildungsverzeichnis | 271

IX. Danksagung | 273

I. Einleitung

Andere [außereuropäische] Kulturen erlangen Legitimität nur als Gegenstände des Denkens – niemals als Instrumente des Denkens.¹

Veena Das

Postkolonialismus hat Hochkonjunktur. Der seit den 1990er Jahren zu verzeichnende ›Boom‹ postkolonialer Forschung verläuft derart rasant, dass schon gewöhnt wurde, er sei vornehmlich in einer »academic marketability«² begründet und manifestiere sich letztlich als »neo-colonialism of Western academic institutions«³ gegenüber Universitäten in den Peripherien der globalen Welt- und Wissensordnung. Auch wenn diese Kritik überzeichnet sein mag, ist sie nicht völlig von der Hand zu weisen und zumindest partiell berechtigt. Obwohl der Bereich zunehmend ausdifferenziert wird, sind es nach wie vor wenige Theorien und Konzepte, die das Forschungsfeld bestimmen. In der Mehrzahl handelt es sich um Untersuchungsansätze europäischer bzw. anglo-amerikanischer Prägung, die auf unterschiedlichste Kulturen und Epochen appliziert werden, was oftmals zur Universalisierung der ›colonial encounters‹ sowie zu Ahistorizität und unzureichender kultureller Kontextualisierung führt. Problematisch in vorherrschenden Untersuchungsansätzen ist auch, dass marginalisierte außereuropäische Kulturen auf bloße »Gegenstände des Denkens« reduziert, und nicht als »Inst-

1 | DAS, Veena: »Der anthropologische Diskurs über Indien. Die Vernunft und ihr Anderes« [Originalbeitrag]. In: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 402-425, hier S. 410.

2 | McCLINTOCK, Anne: »The Angel of Progress. Pitfalls of the Term ›Post-Colonialism‹« [Orig. 1994]. In: Diana Brydon (Hg.): *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Bd. I*. London/New York: Routledge 2000, S. 175-189, hier S. 184.

3 | SLEMON, Stephen: »The Scramble for Post-Colonialism«. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge 1995, S. 45-52, hier S. 52.

umente des Denkens« ernst genommen werden, wie es die indische Ethnologin Veena Das pointiert herausgestellt hat.

Ziel der vorliegenden Studie ist es, mit der ›kulturellen Kannibalisierung‹ gleichermaßen einen Theorieansatz sowie eine Kulturpraxis mit postkolonialer Stoßrichtung herauszuarbeiten und diese als brasilianischen Beitrag für den Postkolonialismus-Diskurs zu erschließen.⁴ Vor dem Hintergrund einer kritischen Revision der ›postcolonial studies‹ werden postkoloniale Entwicklungslinien und Querverbindungen nachgezeichnet, die den Tropicalismo, und insbesondere die tropikalistische Phase des Cinema Novo der späten 1960er Jahre, mit Oswald de Andrades *Manifesto Antropófago* (›Anthropophagisches Manifest‹, 1928) und dem brasilianischen Modernismus verbinden. Sowohl im Tropicalismo als auch im Modernismo beschränken sich die bedeutungstragenden Verweise jedoch nicht auf brasilianische Diskurse und Repräsentationsformen. Den vielfältigen transkulturellen und intermedialen Bezügen der beiden Kunstströmungen entsprechend, werden hier auch relevante außerbrasilianische Kontexte herausgearbeitet, etwa Verbindungen zur klassischen Avantgarde oder zum Anti-Kolonialismus. Besondere Bedeutung hat hierbei das Kino, als Medium, in dem die Entwicklungen von anti-kolonialistischen zu postkolonialen Diskursen und Darstellungsweisen besonders prägnant zum Ausdruck kommen.

Sowohl das *Manifesto Antropófago* als auch die Werke der tropikalistischen Kunstbewegung fungieren hier als »Instrumente des Denkens«, insbesondere Oswald de Andrades Manifest, das als kulturspezifischer postkolonialer Theorieansatz *avant la lettre* für den anglophon bestimmten postkolonialen Diskurs geltend gemacht wird.⁵ Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹, wie sie Oswald de

4 | In *Canibalia*, der exzellenten und bislang umfassendsten »tropológischen Studie« (»estudioropológico«, S. 16) zum Kannibalismus in Lateinamerika, behauptet Carlos A. Jáuregui, dass die *antropofagia* (›Anthropophagie‹) nicht als postkolonial eingestuft werden könne: »Die Spannung der *Antropofagia* mit dem Kolonialismus ist kulturalistisch, nicht postkolonial, und noch weniger kontrakolonial.« (»La tensión de *Antropofagia* con el colonialismo es culturalista, no poscolonial, ni mucho menos contracolonial.«) Ein postkolonialistisches Verständnis der *antropofagia* resultiere vor allem aus einer »retrospektiven und historisch dekontextualisierenden Lektüre« (»una lectura retrospectiva e históricamente descontextualizada«). Vgl. JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert 2008, S. 433f. In der vorliegenden Studie werden indessen durch umfassende Kontextualisierungen und ein *close reading* erstmals detailliert die postkolonialen Dimensionen der *antropofagia* herausgearbeitet.

5 | Dass die *antropofagia* dazu dient, unterschiedliche Machtgefüge zu unterlaufen, wurde bereits von João Cezar de Castro Rocha herausgestellt (wenngleich sich dieser nicht auf postkoloniale Konstellationen bezieht): »die *antropofagia* muss verstanden werden als eine Strategie, die in asymmetrischen politischen, ökonomischen und kulturellen Kontexten zur Anwendung kommt«. ROCHA, João Cezar de Castro: »Uma teoria de exporta-

Andrade im *Manifesto Antropófago* entwickelt hat, finden sich in ähnlicher Form auch bei den tropikalistischen Künstlern, wie hier aufgezeigt werden soll.

Eingehende Kontextualisierungen machen die Tiefendimensionen des *Manifesto Antropófago* deutlich. Bei der *antropofagia*, die auch im Tropicalismo von zentraler Bedeutung ist, handelt es sich, auf einer ersten Ebene, um eine Konzept-Metapher⁶ für die Appropriation von Kultur- und Repräsentationsformen der europäischen Kolonisatoren. Über die bloße Appropriation hinaus enthält das palimpsestartige Manifest vielfältige Verweise auf die koloniale Konstellation Brasiliens und entsprechende Diskursformationen. So finden sich bei Oswald de Andrade gezielte, meist parodistische Bezüge auf eurozentrische und (neo-)kolonialistische Fremddarstellungen Brasiliens vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Besonders ausgeprägt ist der Bezug zum Kannibalismus, der in seiner stigmatisierenden Funktion invertiert ist und stattdessen als etwas Positives begriffen wird. Durch die ›Einverleibung‹ von Elementen ›fremder‹ Kulturformen bezieht das Manifest zugleich auch Position gegen nationalistische Strömungen in Brasilien, die nur das essentialistisch gefasste ›Eigene‹ gelten lassen wollen. Damit ist im *Manifesto Antropófago*, auf einer zweiten Ebene, ein komplexes Modell kultureller Identität angelegt – jenseits von dichotomen Identitäts- und Alteritätskonstruktionen, wie sie in (neo-)kolonialistischen und nationalistischen Diskursen über Brasilien vorherrschen.

Während die konzeptuelle Stärke der *antropofagia* in ihrer kulturspezifischen Verankerung liegt, insbesondere in der kritischen Auseinandersetzung mit der *brasilidade* (›Brasilianität‹) und der kolonialen Konstellation Brasiliens, ist auch die *Form* des Textes von maßgeblicher Bedeutung. Bei dem *Manifesto Antropófago* handelt es sich sowohl um eine literarische Praxis postkolonialer Kulturaneignung als auch um die theoretische Reflexion einer solchen Kulturpraxis, wobei sich beide Dimensionen zu einem undisziplinierten kritischen Denken

ção? Ou: ›Antropofagia como visão do mundo‹. In: Jorge Ruffinelli/João Cezar de Castro Rocha (Hg.): *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações 2011, S. 647-668, hier S. 656: »a antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos«. Hervorhebung im Original.

6 | Gert Mattenklott hat aufgezeigt, dass der metaphorischen Sprache – die meist im Bereich der schöngeistigen Literatur und Metaphysik verortet wird – auch eine »möglicherweise wissenschaftskonstituierende Bedeutung« zukommt [vgl. MATTENKLOTT, Gert: »Metaphern in der Wissenschaftssprache«. In: Helmar Schramm (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: Dahlem University Press 2003, S. 28-49, insbesondere S. 36.]. Die metaphorische Sprache verfügt demnach über ein ›theoretisches Potential‹. Mit dem Begriff der Konzept-Metapher ist hier auf die theoretisch-reflexive Dimension des Metapherngebrauchs im *Manifesto Antropófago* verwiesen, auf die noch näher eingegangen wird. Vgl. vor allem Kap. III.11.

verbinden. Der hier verwendete, postkolonial grundierte Begriff von Theorie⁷ ist weniger auf die ›Ordnung eines Sachbereichs‹ ausgerichtet, sondern orientiert sich vielmehr an »subaltern epistemologies with emphasis on performance and transformation«, im Gegensatz zur »hegemonic epistemology with emphasis on denotation and truth«⁸, die sich in (neo-)kolonialistischen und nationalistischen Denkweisen niederschlägt.

In Form von assoziativen Satzketten entfalten sich anti-diskursive Denkbewegungen, die sich in dem anspielungsreichen textuellen Mosaik zu einem komplexen Gefüge von (teils dechiffrierten) Verweisen verdichten. Zusätzliche Sinnzusammenhänge entstehen – im Erstabdruck – durch den intermedialen Bezug zu einer Zeichnung von Tarsila do Amaral und durch die spezifische Textgestalt des Manifests, dessen montagegeleitete Struktur sich auch in der Verteilung auf zwei nicht aufeinanderfolgenden Seiten niederschlägt. Wurden die genannten ästhetischen Ebenen bereits ansatzweise herausgestellt, so steht eine umfassende Verortung des Manifests im postkolonialen Diskurs noch aus. Die vorliegende Studie versucht dieses Desiderat zu beheben. Sie begreift das *Manifesto Antropófago* erstmals als genuines »Instrument des Denkens«. Das in dem Manifest angelegte rhizomatische »Prinzip der Konnexion und der Heterogenität«⁹, basierend auf einer anti-diskursiven Schreibweise und assoziativen Verknüpfungen, wird als konstitutives Element einer postkolonialen Reflexionsform *avant la lettre* herausgearbeitet.

Mit Walter Mignolo (der nicht auf Oswald de Andrade rekurriert), lässt sich das *Manifesto Antropófago* mit seiner »fractured enunciation« begreifen als eine Form des »border thinking«, als »Grenzdenken«, das sich eurozentrischen Diskursen und Geschichtsbildern, die zu universalistischen »global designs« (v)erklärt wurden, widersetzt und diese subvertiert.¹⁰ Denn bei Oswald de Andrade geht es neben inhaltlichen Revisionen (neo-)kolonialistischer Diskurse vor allem auch um eine grundlegende Infragestellung der epistemischen Vormachtstellung

7 | Hier wird ein offenerer Begriff von ›Theorie‹ zugrunde gelegt, der nicht dem gebräuchlichen Sinn des Wortes entspricht, das sich »in der neuzeitlichen Grundbedeutung« definieren lässt als »Bezeichnung für ein (im allgemeinen hochkomplexes) sprachliches Gebilde, das in propositionaler oder begrifflicher Form die Phänomene eines Sachbereichs ordnet und die wesentlichen Eigenschaften der ihm zugehörigen Gegenstände und deren Beziehungen untereinander zu beschreiben, allgemeine Gesetze für sie herzuleiten sowie Prognosen über das Auftreten bestimmter Phänomene innerhalb des Bereiches aufzustellen ermöglicht.« THIEL, Christian: »Theorie«. In: Jürgen Mittelstraß in Verbindung mit Martin Carrier und Gereon Wolters (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 260-270, hier S. 260.

8 | MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press 2000, S. 26.

9 | DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977, S. 11.

10 | Vgl. MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs*, insbesondere S. x und S. 12.

der westlichen Modernezentren, durch die eine partikuläre Denkweise universalisiert und zur Norm erhoben wurde, um den Anderen der Moderne auszuschließen. Insbesondere »the denial of coevalness«, die Stigmatisierung des Anderen als rückständig und unzeitgemäß, führte zur »subalternization of languages, knowledges, and cultures«. ¹¹ Dem widersetzt sich das *Manifesto Antropófago* in grundlegender Weise, indem es die Figur des Kannibalen, als zentrale Fremdzuweisung zur Abwertung und Aneignung des Anderen, in eine positiv gewendete Konzept-Metapher transformiert, welche die Dichotomien des »othering« ¹² aufhebt und das Wertmaßstäbe setzende kolonialistische Subjekt samt seiner Kulturformen »verschlingt«. Das *Manifesto Antropófago* überwindet (neo-)kolonialistische Denkmuster durch die Verbindung inhaltlicher Revisionen mit komplementären Repräsentationsformen, bestimmt durch anti-diskursive Schreibweise, Montage und ein assoziatives Bild-Text-Gefüge. Gerade auch durch die spezifische Form entstehen Differenzen zu (neo-)kolonialistischen Diskursen, die auf linearen, dichotomen Denkmustern basieren. Eurozentrische Normierungen der Moderne unterwandert Oswald de Andrade im Sinne eines »other thinking«, das auf die Neuordnung der »geopolitics of knowledge« abzielt. ¹³

Das im *Manifesto Antropófago* angelegte »andere Denken« beruht maßgeblich auf einer palimpsestartigen Verweisstruktur. Doch die historischen und kulturgeschichtlichen Tiefendimensionen des Manifests sind oft unberücksichtigt geblieben, wodurch ein elementarer Aspekt der *antropofagia* ausgeblendet wurde ¹⁴, denn gerade die kulturspezifische Verankerung unterscheidet den Ansatz von »neutralisierenden« Appropriations-Metaphern wie Hybridität oder Recycling. Die vielfältigen Bezüge im *Manifesto Antropófago* sind nicht bloß Anspielungen, sondern gezielte Formen des *re-writing*. Erst in Bezug auf die jeweiligen Prätexte

11 | Ebd.

12 | Die Kolonialmächte erhoben sich über fremde Völker und Kulturen durch einen Akt der Abwertung, den Gayatri Chakravorty Spivak treffend als »othering« bezeichnen hat. Auch wenn die meist negativ gefasste Konstituierung des Anderen im kolonialen Diskurs in verschiedenen Abstufungen erfolgte – von der Entmenschlichung bis hin zu einer weitgehenden Annäherung an das Eigene –, blieb es immer bei der Wahrung einer »unüberwindbaren« Andersheit: »Europe had consolidated itself as a sovereign subject by defining its colonies as ›Others,‹ even as it constituted them, for purposes of administration and the expansion of markets, into programmed near-images of that very sovereign self.« Vgl. SPIVAK, Gayatri Chakravorty: »The Rani of Simur«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen/Diana Loxley (Hg.): *Europe and Its Others*, Bd. 1. *Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*. Colchester: University of Essex 1985, S. 128-151, hier S. 128.

13 | MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs*, S. 68.

14 | Beispielsweise stand die XXIV. Biennale von São Paulo (1998) unter dem Motto der *antropofagia*, wobei das Konzept von Oswald de Andrade auf eine abstrakt-universalistisch gefasste Form der Appropriation reduziert wurde. Damit kam ein entkontextualisierender und ahistorischer Begriffsgebrauch zur Anwendung. Vgl. Kap. III.10, S. 103ff.

entfaltet Oswald de Andrades Manifest grundlegende Bedeutungsebenen und erlangt dadurch seine eigentliche Stoßkraft.

Unter Berücksichtigung der kulturspezifischen Eigenheiten und der ästhetisch-politischen Dimensionen werden hier vom *Manifesto Antropófago* Verbindungslinien zur tropikalistischen Kunst herausgearbeitet. Die 1967 entstandene Kunstströmung Tropicalismo bezieht sich dezidiert auf den brasilianischen Modernismo und insbesondere auf das Konzept der *antropofagia*. Besonders evident sind die Anknüpfungspunkte tropikalistischer Werke zum Modernismo 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 Theaterstück *O Rei da Vela* (›Der König der Kerzen‹, 1937). Darüber hinaus sind Hélio Eichbauers Bühnenbilder und Kostümdesigns aus *O Rei da Vela* angelehnt an die Gemälde der modernistischen Malerin Tarsila do Amaral. Viele Texte tropikalistischer Songs, insbesondere von Caetano Veloso, Gilberto Gil und Torquato Neto, enthalten Anklänge an Oswald de Andrades Gedichte und experimentelle Prosa. Von Werkadaptionen und Zitaten abgesehen, beziehen sich die tropikalistischen Künstler in Reflexionen ihrer Werke und der Bewegung des Tropicalismo auch explizit auf Oswald de Andrades *antropofagia*; dies gilt für den bildenden Künstler Hélio Oiticica und den Filmemacher Glauber Rocha, für den Musiker Caetano Veloso und den Theaterregisseur José Celso Martinez Corrêa.¹⁵

Wesentlicher als die konkreten Bezüge zu modernistischen Werken und die expliziten Verweise auf Oswald de Andrades *Manifesto Antropófago* ist jedoch die grundlegende Affinität des Tropicalismo zu Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia*, die über bloße Rekurse weit hinausgeht. Die ›kulturelle Kannibalisierung‹ manifestiert sich im Tropicalismo (1) in den künstlerischen Strategien, insbesondere in der Durchkreuzung machtgeleiteter brasilienbezogener Diskurse und Darstellungsweisen durch ästhetische Verfahren wie inter- und intramediale Bezüge oder kontrastive Montage heterogener Elemente; sowie (2) in einer Auffassung von kultureller Identität, die essentialistische Entwürfe nationaler Identität ebenso unterminiert wie (neo-)koloniale Episteme, aus denen Alteritätskonstruktionen Brasiliens hervorgehen.

Obwohl in der Forschungsliteratur über den Tropicalismo der Bezug dieser Kunstströmung zum Modernismo bzw. zum *Manifesto Antropófago* häufig erwähnt wird, finden sich in den entsprechenden Publikationen kaum Auseinandersetzungen mit den Verbindungslinien zwischen den beiden Bewegungen, zumal in den Rekursen auf die *antropofagia* die Tiefendimensionen dieses Konzepts keine Berücksichtigung finden.¹⁶ Das gilt vor allem auch für den Bereich

15 | Vgl. Kap. II.4., S. 53ff.

16 | Als maßgebliche Publikation zu dem Thema kann noch immer Celso Favaretto's prägnante Studie zur tropikalistischen Musik gelten. Doch selbst Favaretto bezieht sich nicht eingehend auf das *Manifesto Antropófago* und dessen Bedeutung für den Tropicalismo.

des Films, der hier im Zentrum der Untersuchung steht.¹⁷ Zwar liegen einige Publikationen zu der tropikalistischen Phase des Cinema Novo vor, doch wird darin nicht den Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ nachgegangen.¹⁸

Die vorliegende Arbeit thematisiert den Tropicalismo im Kontext postkolonialer Diskurse und zeigt, wie mit dieser Bewegung im Rückgriff auf Oswald de Andrades *antropofagia* eine neue politische Kunst entstand, die nicht mehr den Parametern anti-kolonialistischer Kulturproduktionen entspricht, die in den 1960er Jahren in Brasilien und anderen Regionen der Welt verbreitet waren. Herausgearbeitet werden die neuen politisch-ästhetischen Strategien des Tropicalismo,

Vgl. FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós 1979. Auch Robert Stam, der die Beziehung zwischen Glauber Rochas Film *TERRA EM TRANSE/LAND IN TRANCE* (BRA 1967) und der tropikalistischen Musik detailliert herausarbeitet, erwähnt die Bedeutung des *Manifesto Antropófago*, ohne dieser genauer nachzugehen. Vgl. STAM, Robert: »Tropicália, transe-brechtianismo e a temática multicultural«. In: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 209-223.

17 | Vgl. z.B.: PIERRE, Sylvie: »O Cinema Novo e o Modernismo«. In: *Cinemais*, Nr. 6, 1997, S. 87-109, insbesondere S. 101. In dem Aufsatz mit dem vielversprechenden Titel leistet Sylvie Pierre kaum mehr, als offensichtliche Parallelen zwischen Modernismo und Cinema Novo zu benennen, namentlich die Verfilmung modernistischer Werke durch Joaquim Pedro de Andrade und die Bestrebung beider Bewegungen, künstlerische Ausdrucksformen zu entwickeln, die der Realität Brasiliens entsprechen. Auf den Tropicalismo bzw. die tropikalistische Phase des Cinema Novo geht die Autorin dabei nicht ein, obwohl gerade diese Werke zentrale Bindeglieder zwischen den beiden Bewegungen sind (während das Cinema Novo in der Frühphase stärker an den Regionalismo, die sozialkritische brasilianische Literatur der 1930er Jahre, anknüpft).

18 | In Ismail Xaviers *Allegories of Underdevelopment*, der wohl bedeutendsten Studie zum brasilianischen Kino der 1960er Jahre, findet sich bloß ein cursorischer Verweis auf den Modernismo und die *antropofagia* (S. 14f.). Obwohl Xavier in seinem Exkurs zum Tropicalismo (S. 23-25) die Anwendung der *antropofagia* durch die tropikalistischen Künstler prägnant umschreibt – als »poetics that reworked the anthropophagic strategies proposed by Oswald de Andrade and making intertextuality its major program« –, geht er diesen Strategien nicht weiter nach, sondern macht die ›Allegorie‹ zur Untersuchungskategorie seiner Studie. Zwei der tropikalistischen Filme, die in der vorliegenden Untersuchung eingehend analysiert werden – *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/ANTONIO DAS MORTES* (BRA/FRA/GER 1969, R: Glauber Rocha) und *MACUNAÍMA/MACUNAÍMA* (BRA 1969, R: Joaquim Pedro de Andrade) –, betrachtet Xavier unter dem Aspekt »Allegory and Melancholy« (S. 133-178). Vgl. XAVIER, Ismail: *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997. Bei dieser Monografie handelt es sich um eine erweiterte Fassung der brasilianischen Publikation *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense 1993.

die als bedeutender Beitrag für den postkolonialen Diskurs zu werten sind, wie hier erstmals eingehend gezeigt wird.¹⁹ Mit Blick auf das *Manifesto Antropófago* widmet sich die vorliegende Studie der tropikalistischen Bewegung anhand von Werken aus bildender Kunst und Film, Theater und Musik, um vor diesem Hintergrund in drei paradigmatischen Filmen *en détail* Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ herauszuarbeiten.

Die *antropofagia* hat eine besondere Affinität zum Film. Bereits im *Manifesto Antropófago* sind ›filmische‹ Elemente angelegt, sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene. So endet ein Textblock des Manifests, in dem der unbedeckte Mensch eingefordert wird, mit dem Satz »O cinema americano informará.«²⁰ – »Das amerikanische Kino wird es bekanntgeben.«²¹ Der ironische Verweis auf das Hollywoodkino als ›Maßstab‹ moderner massenmedialer Repräsentation ist auch in vielen tropikalistischen Werken ein zentraler Bezugspunkt, insbesondere in den hier herangezogenen Filmen, wie noch näher ausgeführt wird. Abgesehen von dem expliziten Verweis auf das Kino ist im *Manifesto Antropófago* eine dezidiert ›filmische‹ Schreibweise angelegt, die sich kennzeichnet durch »narrative Anomalien – Sprünge, Fehlen des Zentrums (oder einer wichtigen Szene), Chaos der Details, aufgegebene Geschlossenheit, Alogismen, Fehlen der Motivierungen usw.«²² Begrüßten bereits die Surrealisten den Film als mögliche Befreiung von »logischen Mechanismen«²³, so bekommt die spezifische Form ›filmischen‹ Schreibens bei Oswald de Andrade eine Stoßrichtung, die als postkolonial (*avant la lettre*) einzustufen ist und sich den »kolonialisatorischen Rationalismen«²⁴ widersetzt, wie es Glauber Rocha für das Kino eingefordert hat.

19 | Ellen Spielmann hat bereits darauf hingewiesen, dass »die *Tropicália* als Teil des postkolonialen Diskurses zu begreifen« sei, allerdings ohne dies weiter zu vertiefen bzw. die Kunstströmung in diesem Kontext tatsächlich eingehender zu verorten. Vgl. SPIELMANN, Ellen: »Tropicália: Kulturprojekt der sechziger Jahre in Brasilien«. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr 1994, S. 145-160, hier S. 151. Eine umfassende Verortung tropikalistischer Kunst – und insbesondere der Filme – im Kontext des postkolonialen Diskurses steht bislang aus.

20 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 3.

21 | Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen aus dem Portugiesischen, Spanischen und Französischen vom Verfasser der vorliegenden Studie.

22 | BULGAKOWA, Oksana: »Film/filmisch«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 429-462, hier S. 460.

23 | Vgl. ebd.

24 | ROCHA, Glauber: »Eztetyka do Sonho« [Orig. 1971]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 248-251, hier S. 250: »racionalismos colonizadores«.

Ebenso wie das *Manifesto Antropófago* lassen sich die tropikalistischen Werke – und insbesondere die Filme – begreifen als »narratives geared toward the search for a different logic«²⁵, die nicht bloß auf inhaltliche Revisionen eurozentrischer bzw. (neo-)kolonialistischer Geschichtsbilder und »grands récits«²⁶ zielen, sondern auch die zugrunde liegenden Repräsentationsformen transformieren. Dies darzulegen ist das Ziel der vorliegenden Studie.

Aufgrund seiner Medienspezifität eignet sich der Film für Strategien »kultureller Kannibalisierung« in besonderem Maße. Der Film mit seiner plurimedialen Verfasstheit – also der ihm eigenen mehrfachen »Medienkombination«²⁷ – ermöglicht durch das Zusammenspiel verschiedener Bild- und Tonebenen in besonderer Weise kritische Reflexionen von Geschichtsbildern und Repräsentationsformen: »The multi-track nature of audio-visual media enables them to orchestrate multiple, even contradictory, histories, temporalities, and perspectives.«²⁸ Der *antropofagia* entsprechend, gelingt es den tropikalistischen Filmen – durch ihre vielfältigen, häufig simultan angelegten intermedialen und interfilmischen Bezüge – in besonderer Weise, die brasilianische Moderne mit ihrem Zusammenfließen verschiedener Epochen und den darin sedimentierten (neo-)kolonialistischen Strukturen zu reflektieren. Denn die Moderne in Brasilien ist, wie Octávio Ianni treffend herausgestellt hat, »vermischt in einem Kaleidoskop der Präterita, der abweichenden ›Zyklen‹ von Zeiten und Orten, als ob die Gegenwart ein archäologisches Depositorium der Epochen und Regionen wäre.«²⁹

25 | MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs*, S. 22.

26 | Jean-François Lyotard definiert die Postmoderne vor allem als Ende der »grands récits« bzw. der »métarécits«: »En simplifiant à l'extrême, on tient pour »postmoderne« l'incrédulité à l'égard des métarécits.« LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit 1979, S. 7. Über die postmoderne Dezentrierung der Moderne hinaus zielen postkoloniale Ansätze, wie der hier entwickelte, auf die Durchkreuzung eurozentrischer Denkmuster, die sich selbst noch in vielen postmodernen Positionen manifestieren. Vgl. hierzu RICHARD, Nelly: »Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering«. In: John Beverley/Michael Aronna/José Oviedo (Hg.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham/London: Duke University Press 1995, S. 217-222, insbesondere S. 218.

27 | »Medienkombination« meint die »Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen«. RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 16.

28 | STAM, Robert: »Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity«. In: Anthony R. Guneratne/Wimal Dissanayake (Hg.): *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge 2003, S. 31-48, hier S. 38.

29 | IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense 1992, S. 37: »modernidade está mesclada no caleidoscópico dos pretéritos, dos ›ciclos‹ desencontrados

Vor dem Hintergrund der Darstellung des Tropicalismo im Kontext der *antropofagia* werden in Detailanalysen Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ anhand von drei tropikalistischen Filmen herausgearbeitet; es handelt sich hierbei um *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/ANTONIO DAS MORTES* (BRA/FRA/GER 1969, R: Glauber Rocha) sowie *MACUNAÍMA/MACUNAIMA* (BRA 1969, R: Joaquim Pedro de Andrade) und *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS/MEIN KLEINER FRANZOSE WAR SEHR LECKER* (BRA 1971, R: Nelson Pereira dos Santos). Zu diesen Schlüsselwerken des Cinema Novo sind bereits verschiedene Publikationen erschienen.³⁰ Im Zentrum der Betrachtung stehen hier jedoch Aspekte, die bislang noch nicht oder lediglich in Ansätzen untersucht wurden. Detailliert herausgearbeitet werden ›kulturelle Kannibalisierungen‹ spezifischer Diskursformationen und Darstellungsweisen: In *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* ist dies der Western sowie das daran angelehnte brasilianische Genre *nordestern*; in *MACUNAÍMA* der Rassen-Diskurs und der Nationalismus in Brasilien; und in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* der koloniale Brasilien-Diskurs der frühen Neuzeit, insbesondere die schriftliche und visuelle Repräsentation der Indigenen.

Bei den Detailanalysen der Filme handelt es sich – dem Untersuchungsansatz entsprechend – um postkoloniale Lesarten. Ziel ist hierbei, die in den Filmen angelegten Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ zu erschließen, vor allem durch Herausarbeiten von intermedialen und interfilmischen Bezügen zu den genannten Diskursformationen. Die Filme sind dabei als konkrete Praktiken ›kultureller Kannibalisierung‹ zu verstehen und nicht als bloße Illustrationen einer Theorie. Schon die im *Manifesto Antropófago* angelegte Verbindung von ästhetischem Artefakt und theoretischer Reflexion erfordert einen solchen Zugang. Analog zum *Manifesto Antropófago* werfen auch die Filme postkoloniale Fragestellungen auf und verbinden ästhetische Dimensionen mit ›theoretischen‹ Reflexionen. Im Sinne Mieke Bals sind die hier untersuchten filmischen Werke damit nicht nur Anschauungsobjekte, sondern selbst Subjekte einer Kulturanalyse, die so »die Möglichkeit erhalten, die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenkten und zu komplizieren«³¹.

de tempos e lugares, como se o presente fosse um depósito arqueológico de épocas e regiões.»

30 | Auf die relevante Forschungsliteratur wird in den jeweiligen Kapiteln recurriert.

31 | BAL, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 18.

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

Das Paradox der ›post-kolonialen‹ Studien [...] besteht in dem Faktum, dass die Peripherien gerade auf den ›logo-zentrischen‹ 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.

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/Kalpna 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.

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. Young¹¹ 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.

›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 Peripherien¹⁸ 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

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-

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 eingegeben 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 Lateinamerika²³ 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. ›latinoamericanidad‹ (›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

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 diene 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 *einzigsten* 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 *international* 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.

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, Silvano: »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.

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/Kalpna Seshadri-Crooks (Hg.): *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham/London: Duke University Press 2000, S. 86-118, hier S. 115.

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 aufrecht erhalten; 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.

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 metropolises 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 angeht. 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.

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.

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 virtuoson Stil-mix 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.

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 ›Aka-demisierung‹ 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, Amílcar Cabral und anderen. Die in den ›post-colonial 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. Estrategías 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 anglo-amerikanischen 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.

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 anticolonialistischen 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 Kolonialiserten 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.

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 rekurren –, 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.

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 Theoriesignale 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:

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 selbsterstörerischen 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 geschrien 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-Flicker 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: »raqutismo 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 technicolor 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.«

Gewalt⁷², 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 ufanistische⁷³ 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«.

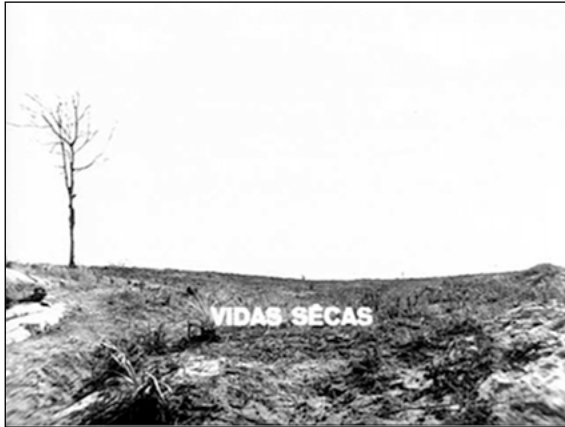
75 | »fenômeno dos povos colonizados« [In der ursprünglichen Fassung heißt es »ein Phänomen der neuen [novos] Völker«. Ebd., S. 169.]. Die hier zitierte Fassung (mit dem Titel *Eztetyka da Fome* – in der für den späten Rocha typischen manierierten Schreibweise) stammt aus: ROCHA, Glauber: *Revolução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

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





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 »trikontinental« die drei »unterentwickelten Kontinente« Lateinamerika, Afrika und Asien, die für eine Revolution reif seien. Vgl. GUEVARA, Ernesto Che: »América desde el balcón afro-asiático«. In: *Humanismo*, Nr. 8, 1959, S. 46-48.

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«.

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.

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 ging⁹⁰. Neben dem kommerziellen Kino kritisiert Rocha auch den Avantgardefilm *LIMITE* (›Grenze‹, BRA 1930, R: Mario Peixoto) aufgrund des angeblichen Ästhetizismus⁹¹ 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-

sich in RIO, 40 GRAUS thematisch in der Ausrichtung auf die soziale Realität der unteren Gesellschaftsschichten und deren Leben im Elend⁹³ 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: ›Rio 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 câmara e uma idéia«.

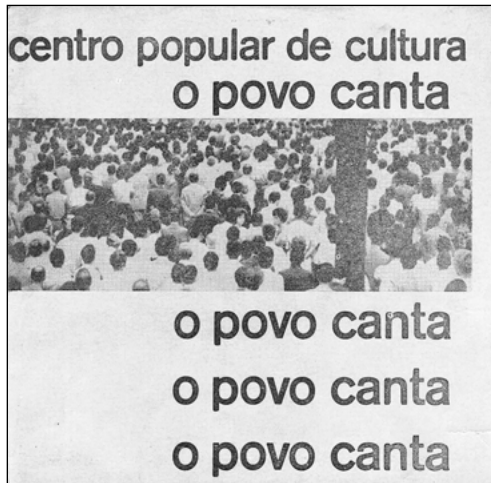
95 | SANTOS, Nelson Pereira dos/ROCHA, Glauber/VIANY, Alex: »Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas«, S. 190: »colocar o cinema em adequação com a realidade do Brasil«.

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.

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 Ricardo⁹⁶ 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‹).

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

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 Viary]. 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 sobre 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.

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

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 Getino¹⁰⁸ als auch für das *Cine Imperfecto* (»Unperfektes Kino«) des kubanischen Regisseurs Julio García Espinosa¹⁰⁹.

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« zielt¹¹¹. 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 | »Neokolonialismo y violencia«, »Acto para la liberación« und »Violencia y liberación«.

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





**EL HOMBRE
COLONIZADO
SE LIBERA EN Y POR
LA VIOLENCIA
Fanon**

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 *LA HORA DE LOS HORNOS* ein Akt. Ein Akt zur Befreiung.«¹¹³ Solanas und Getino beschrieben 1969 in der kubanischen Filmzeitschrift *Cine Cubano* die Uraufführung von *LA HORA DE LOS HORNOS*, bei der die Projektion durch weitere außer-filmische 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«.

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 prägte¹¹⁶ – 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 links-nationalen 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 dekuviert 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 cámara 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.

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 artifizialen, opernhafte Agonie, begleitet von einer Kakophonie aus Maschinengewehrschüssen, Sirenengeheul und klassischer Musik.

Abb. 20-22: *TERRA EM TRANSE*



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 Refluss 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 dekurvieren. 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.

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 existierte¹²², 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 anti-kolonialistischen, 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.

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:

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.«

III. ›Kulturelle Kannibalisierung‹ als postkoloniale Strategie

Nur die Anthropophagie vereint uns. Sozial. Ökonomisch.
Philosophisch.

Tupy, or not tupy that is the question.¹

Oswald de Andrade

III.1 MODERNISMO: INTERNATIONALISTISCHE NATIONALKUNST

Gut eine Dekade bevor das Konzept der *antropofagia* entstand, hatte sich Oswald de Andrade bereits für eine Rückbindung der brasilianischen Kunst an die Realitäten des Landes ausgesprochen und war als Befürworter der europäischen Avantgarden hervorgetreten.² Damit zählt Oswald de Andrade zu den zentralen

1 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 3 und S. 7, hier S. 3 (1. und 3. Textblock. – Im *Manifesto Antropófago* findet sich keine Nummerierung der Textblöcke; diese wird hier nur zum leichteren Auffinden der zitierten Passagen verwendet). Zitiert nach der Faksimile-Edition der *Revista de Antropofagia* (Erste und zweite ›edición‹). Hg. u. Vorw. Augusto de Campos. São Paulo: Ypiranga, 1976: »Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente [sic!].« Entgegen den späteren Nachdrucken wurde der Originaltext durch eine Zeichnung von Tarsila do Amaral ergänzt. Das Manifest ist im Original in einer alten Rechtschreibung verfasst, die in den Nachdrucken des Textes an das aktuelle brasilianische Portugiesisch angeglichen wurde; es handelt sich bei der Wiedergabe von Zitaten also nicht um Rechtschreibfehler des Verfassers.

2 | In dem Aufsatz »Em prol de uma pintura nacional«, der am 2. Januar 1915 in *O Pirralho* erschien, tritt Oswald de Andrade für eine kulturspezifische Darstellung Brasiliens in der Malerei ein und wendet sich gegen europäisierende Darstellungsweisen, die sich in der Perfektion malerischer Technik erschöpfen, wobei er, im Gegensatz zu seiner späteren Position, deutlich nationalistische Töne anschlägt (vgl. BRITO, Mário da Silva: *História do*

Wegbereitern des brasilianischen Modernismo³, der einen Umbruch in der akademistisch geprägten brasilianischen Kultur der 1910er Jahre markiert. Antonio Cândido hat den Akademismus der prämodernistischen Literatur pointiert beschrieben, wobei sein Befund auch auf den Bereich der Kunst zutrifft: »Eine zufriedene Literatur, ohne formale Unruhe, ohne Rebellion oder Abgründe. Ihre einzige Kränkung ist nicht gänzlich europäisch zu wirken; ihre größte Anstrengung ist, durch die Kopie das Gleichgewicht und die Harmonie zu erlangen, mit anderen Worten: der Akademismus.«⁴

Mit der *Semana de Arte Moderna*, die vom 11. bis 18. Februar 1922 im Teatro Municipal in São Paulo stattfand, schuf die modernistische Bewegung ein programmatisches Ereignis, das bis heute als Beginn bzw. »marco-zero«⁵ (›Nullpunkt‹) einer eigenständigen Kunstproduktion in Brasilien gilt. Bezeichnenderweise fand die ›Woche der Modernen Kunst‹ 1922 statt – also zur Hundertjahrfeier der Unabhängigkeitserklärung Brasiliens. Orientierte sich die brasilianische Kunst bis dato am europäischen Kanon und der Formensprache des 19. Jahrhunderts, so zielten die *modernistas* mit der *Semana de Arte Moderna* auf die Durchsetzung moderner Kunst als Ausdrucksform brasilianischer Identität. Mit der modernistischen Bewegung entstand erstmals »eine Gruppe von Intellektuellen und Künstlern, welche die Entwicklung einer brasilianischen Kunst planten«⁶ und dabei zugleich Anschluss an die Kunst der Moderne suchten, die in Europa

Modernismo Brasileiro. 1 – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1964, S. 33-35). Am 11. Januar 1918 nimmt Oswald de Andrade erneut für die avantgardistische Kunst Stellung, indem er die expressionistisch geprägte Malerei von Anita Malfatti gegenüber den öffentlichen Anfeindungen von Monteiro Lobato verteidigt (vgl. ebd., S. 61-62).

3 | Der Modernismo als Bezeichnung für die brasilianische Avantgarde ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Modernismo in der spanischsprachigen Welt – einer Literaturströmung, in die Elemente der Romantik, des Symbolismus und der Parnassiens einfließen, deren Blütezeit etwa zwischen 1880 und 1898 liegt und zu deren maßgeblichen Autoren der Nicaraguaner Rubén Darío gehört.

4 | CÂNDIDO, Antonio: »Literatura e cultura de 1900 a 1945«. In: ders.: *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária.* 3ª ed. revista. São Paulo: Editora Nacional 1973 [Orig. 1965], S. 109-138, hier S. 113: »Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismo. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo.«

5 | ZILIO, Carlos: *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará 1997 [Orig. 1982], S. 118.

6 | ZILIO, Carlos: »Da antropofagia à tropicália«. In: ders./João Luiz Lafeté/Lígia Chiappini Moraes Leite: *Artes plásticas e literatura.* São Paulo: Brasiliense 1982, S. 11-56, hier S. 14: »foi o movimento modernista o primeiro momento em que um grupo de intelectuais e artistas planejou a criação de uma arte brasileira«.

von den Avantgarden vorangetrieben wurde. Charakteristisch für den Modernismo ist eine starke Orientierung an den europäischen Avantgarden – bei gleichzeitiger Betonung brasilianischer Eigenheiten in den Sujets und einem Stil, der nationalspezifisch sein sollte. Diese ›Doppelbewegung‹ mit ihren produktiven Widersprüchen lässt sich mit dem Begriff der »arte nacional estrangeira«⁷ (›ausländische nationale Kunst‹) fassen.

Abb. 23: *Semana de Arte Moderna*



Die Semana de Arte Moderna erwies sich als Initialzündung für eine umfassende kulturelle Erneuerung in Brasilien, wobei es im Gegensatz zu den Avantgarde-Bewegungen in Europa weniger um einen Neubeginn ging, als vielmehr um »einen Beginn schlechthin, den Beginn einer eigenständigen Kultur, für die sich die Mo-

7 | MICELI, Sergio: *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras 2003, S. 194.

dernisten als Geburtshelfer empfehlen«⁸. Im Unterschied zu den europäischen Bewegungen kam den Avantgarden in Lateinamerika⁹ eine tragende Rolle bei der Entwicklung der nationalen Identität des jeweiligen Landes zu: sie gaben den »Impuls und das Repertoire an Symbolen für die Konstruktion der nationalen Identität«¹⁰, wie Néstor García Canclini herausgestellt hat. Dies gilt insbesondere auch für den brasilianischen Modernismo, der bis in die Gegenwart hinein ein zentraler Bezugspunkt in der Auseinandersetzung mit der nationalen Identität Brasiliens geblieben ist und die Entwicklung neuer Ausdrucksformen geprägt hat, insbesondere in der Kunstbewegung des Tropicalismo.

An der Semana de Arte Moderna nahmen viele der bedeutendsten Erneuerer und Erneuerinnen brasilianischer Kultur teil u.a. die Schriftsteller Mário de Andrade, Oswald de Andrade und Plínio Salgado, der Komponist Heitor Villa-Lobos, der Bildhauer Victor Brecheret, der Maler Di Cavalcanti und die Malerin Anita Malfatti, die als »Katalysatorin der Bewegung«¹¹ des Modernismo mit ihrer ersten Einzelausstellung expressionistisch geprägter Bilder im Dezember 1917 einen regelrechten »Schock der Modernität«¹² hervorrief. Die Aufbruchsstimmung der *modernistas*, die in der Semana de Arte Moderna ihren ersten Höhepunkt erreichte, manifestiert sich in neuen Ausdrucksformen und einer »busca de ›brasilidade‹«¹³, der »Suche nach ›Brasilianität‹«. So beziehen sich etwa die Bildwelten von Tarsila do Amaral und Lasar Segall dezidiert auf die Realität Brasiliens, die mit ausgeprägtem Stilwillen dargestellt wurde. Heitor Villa-Lobos und Francisco Mignone übernehmen Elemente populärer und folkloristischer bzw. afro-brasilianischer Musik in ihre Kompositionen. Autoren wie Oswald de Andrade und Mário de Andrade integrieren gezielt indigene, afro-brasilianische und populärkulturelle Themen und Sprachformen in ihre Literatur.

8 | RÖSSNER, Michael: »Spuren der europäischen Avantgarde im ›modernistischen Jahrzehnt‹ in Brasilien«. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Frankfurt a.M.: Vervuert 1991, S. 31-50, hier S. 35.

9 | Vgl. zu den lateinamerikanischen Avantgarden: SCHWARTZ, Jorge: »Introdução«. In: ders. (Hg.): *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da USP 2008, S. 45-94.

10 | GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas*, S. 78: »impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional«.

11 | Vgl. AMARAL, Aracy: *Artes plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva 1979, S. 78: »catalisadora do movimento«.

12 | ZILIO, Carlos: *A querela do Brasil*, S. 41: »choque da modernidade«.

13 | SCHWARTZ, Jorge: »Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia«. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Jg. XXIV, Nr. 47, 1998, S. 53-65, hier S. 54.

Abb. 24: KLAXON – Mensario de arte moderna



Wenige Monate nach der Semana de Arte Moderna entstand mit *KLAXON – Mensario de arte moderna* die erste avantgardistische Zeitschrift Brasiliens (von der ab Mai 1922 bis Januar 1923 neun Ausgaben erschienen). Wie die europäischen Avantgarden publizierten die *modernistas* ebenfalls Manifeste und verwendeten Zeitschriften als Sprachrohr und künstlerisches Medium. Zu den wichtigsten modernistischen Foren gehörte neben *KLAXON* vor allem die *Revista de Antropofagia*. Die ›Zeitschrift der Anthropophagie‹ erschien monatlich von Mai 1928 bis Februar 1929 in der ersten, eigenständigen ›dentição‹ – was wörtlich ›Zahnung‹ bedeutet, aber auch ein ironisches Schachtelwort ist aus ›dente‹ und ›edição‹, ›Zahn‹ und ›Ausgabe‹.¹⁴ In der ersten Ausgabe der *Revista de Antropofagia* ist Oswald de Andrades *Manifesto Antropófago* abgedruckt, das innerhalb der

14 | Die erste ›dentição‹ wurde von Antonio de Alcântara Machado und Raul Bopp herausgegeben und umfasste jeweils acht Seiten im Format von 33 x 24 Zentimetern. Die zweite ›dentição‹ wurde vom 17. März bis zum 1. August 1929 wöchentlich auf einer Seite der Zeitung *Diário de São Paulo* publiziert und musste nach der fünfzehnten Ausgabe aufgrund massiver Beschwerden der Leserschaft gegen die ›Anthropophagen‹ eingestellt werden. Vgl. zur *Revista de Antropofagia* folgende detaillierte Studie: BOAVENTURA, Maria Eugenia: A

Zeitschrift eine singuläre Stellung einnimmt. Bloß ein einziger Text, Oswald Costas A ›*Descida*‹ *Antropophaga* (›Der anthropophagische ›Abstieg‹), der ebenfalls in der ersten Ausgabe erschien, »identifizierte sich vollständig mit den revolutionären Ideen des Manifests« von Oswald de Andrade, wie Augusto de Campos zu Recht betont.¹⁵ A ›*Descida*‹ *Antropophaga* endet mit einer Exklamation, die zu einem bekannten Slogan werden sollte: »Vier Jahrhunderte Kuhfleisch! Welcher Horror!«¹⁶ Obwohl sich Costas Text kritisch auf den Kolonialismus in Brasilien bezieht, ist er im Grunde eher zivilisationskritisch und zielt letztlich in dadaistischer Manier auf eine Revolte gegen die Normen der bürgerlichen Gesellschaft. Insgesamt weist die *Revista de Antropofagia* keine postkoloniale Stoßkraft auf, wie sie im *Manifesto Antropófago* angelegt ist. Bezeichnenderweise endet die *Nota insistente*, die programmatische ›Dringliche Anmerkung‹ der Herausgeber der Zeitschrift in der ersten Nummer, mit den Worten: »Die ›Revista de Antropofagia‹ hat keinerlei Orientierung oder Denken jeglicher Art: sie hat nur Magen.«¹⁷ Das *Manifesto Antropófago* hingegen erhob die spannungsgeladene Kulturmischung zum ästhetischen Programm und Identitätsmodell. Damit kann Oswald de Andrades Manifest als postkoloniale Theoriebildung *avant la lettre* gelten.

III.2 POSTKOLONIALE RESIGNIFIZIERUNG: *POESIA PAU-BRASIL*

Dem *Manifesto Antropófago* ging Oswald de Andrades *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (›Manifest der Brasilholz-Poesie‹) voraus, das am 18. März 1924 in der Zeitung *Correio da Manhã* erschienen war, und bereits auf die postkoloniale Ausrichtung des *Manifesto Antropófago* hinweist. In dem *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* wendet sich Oswald de Andrade gegen die bloße Übernahme hochkultureller kolonialistischer Wertmaßstäbe und würdigt die spezifisch brasilianischen Kulturformen

vanguarda antropofágica. São Paulo: Ática 1985. Boaventuras Publikation enthält auch ein kommentiertes Verzeichnis sämtlicher Texte der Zeitschrift (beider Ausgaben).

15 | CAMPOS, Augusto de: »Revistas re-vistas: Os antropófagos«. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª ›Dentições‹ – 1928-1929. Hg. u. Einl. Augusto de Campos. São Paulo: Ypiranga 1976, ohne Paginierung: »o único texto que se identificava plenamente com as idéias revolucionárias do manifesto, era A ›*Descida*‹ *Antropophaga*, artigo assinado por Oswald Costa, igualmente no n.º 1.«

16 | COSTA, Oswald: »A ›*Descida*‹ *Antropophaga*«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 8: »Quatro seculos [sic!] de carne de vacca [sic!]! Que horror!»

17 | A. de A. M./R. B. [Kürzel der Herausgeber Antonio de Alcântara Machado und Raul Bopp]: »Nota insistente«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 8: »A ›Revista de Antropofagia‹ não tem orientação ou pensamento de especie alguma: só tem estomago [sic!].«

des ›Volkes‹¹⁸: »Der Karneval in Rio ist das religiöse Ereignis der Rasse. Brasilholz. Wagner verschwindet angesichts der Straßenkarnevalgruppen von Botafogo¹⁹. Barbarisch und unser. Die reichhaltige ethnische Zusammensetzung.«²⁰ Das diffamierende eurozentrische Heterostereotyp des ›Barbarischen‹ wird in dem Manifest umgewertet und zu einer positiven Eigenschaft Brasiliens erklärt. Gleiches gilt für die im kolonialen Diskurs – und auch innerhalb Brasiliens – stigmatisierte ›Rassenmischung‹, die nun als Positivum erscheint. Ferner werden spezifisch brasilianische Ausprägungen des Portugiesischen, insbesondere die gesprochene Sprache, aufgewertet und nicht mehr als Mangel, sondern als besondere, identitätsstiftende Qualität betrachtet: »Die Sprache ohne Archaismen, ohne Gelehrsamkeit. Natürlich und neologisch. Der tausendfache Beitrag sämtlicher Fehler. Wie wir sprechen. Wie wir sind.«²¹ Zentral ist hierbei vor allem auch der Begriff der »Brasilholz-Poesie«. Brasilien bekommt seinen endgültigen Namen in Anlehnung an das *pau-brasil* (Brasilholz), das im 16. Jahrhundert als erste bedeutende Handelsware der Kolonie von den dort ansässigen Portugiesen und Franzosen exportiert wurde. Während die Portugiesen die Rohstoffe des Landes ausbeuteten, versuchten sie zugleich, eine eigenständige kulturelle Entwicklung Brasiliens zu verhindern – beispielsweise durch das gesetzliche Verbot eines brasilianischen Presse- und Verlagswesens bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Ferner wurde im kolonialen Brasilien – aber auch in den ersten hundert Jahren nach der ›Unabhängigkeit‹ – kein Universitätswesen entwickelt.²² In ironischer Um-

18 | Andrades Bezug auf die Realitäten Brasiliens und seine Wertschätzung brasilianischer Kulturformen ist gekennzeichnet durch eine feine Ironie – im Gegensatz etwa zu dem übersteigerten Nationalismus der modernistischen Bewegung Verde-Amarelo, deren Name sich zusammensetzt aus den Bezeichnungen für Grün und Gelb, den Nationalfarben Brasiliens. Vgl. hierzu Kap. III.9.

19 | Botafogo ist ein Stadtteil von Rio de Janeiro.

20 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto da Poesia Pau-Brasil« [Orig. 1924]. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas, Bd. VI.* Einl. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972, S. 3-10, hier S. 5: »O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica.«

21 | Ebd., S. 6: »A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.«

22 | Die späte Entstehung eines brasilianischen Universitätswesens steht in krassem Gegensatz zu Hispanoamerika, wo bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere Universitäten gegründet wurden. Während in den hispanoamerikanischen Ländern in der Kolonialzeit über 150.000 Akademiker ausgebildet wurden, erlangen in dieser Zeit in Brasilien nur etwa 2.800 Personen eine akademische Ausbildung – überwiegend an der portugiesischen Universidade de Coimbra. Die erste offizielle Universität Brasiliens entstand erst 1920 in Rio de Janeiro. Vgl. RIBEIRO, Darcy: *Unterentwicklung, Kultur und Zivilisation. Ungewöhnliche Versuche.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 31f.

kehrung dieser historischen Tatsachen heißt es bei Oswald de Andrade: »Brasilholz-Poesie, für den Export«. ²³ Statt der für Brasilien gängigen Ausfuhr von Rohstoffen bei gleichzeitiger Einfuhr von Kultur propagiert der Autor des *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* eine eigenständige, ›exportierbare‹ Poesie. Die Forderung nach einer solchen Poesie erfüllte Oswald de Andrade mit der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Pau-Brasil* (1925). ²⁴ Mit den dort versammelten Gedichten erneuerte Oswald de Andrade die brasilianische Lyrik in vielerlei Hinsicht. In *Pau-Brasil* werden konsequent freie Rhythmen und gesprochene Sprache verwendet, einschließlich Brasilianismen. ²⁵ Bereits in dem 1924 verfassten Vorwort zu *Pau-Brasil* bezeichnet Paulo Prado die Lyrik Oswald de Andrades treffend als »den ersten organisierten Versuch zur Befreiung des brasilianischen Verses« ²⁶ und fügt hinzu: »Das wird die Rehabilitierung unseres täglichen Sprechens sein, *sermo plebeius*, den die Pedanterie der Grammatiker aus der geschriebenen Sprache seit langem eliminieren will.« ²⁷ *Pau-Brasil* widmet sich vor allem spezifisch brasilianischen Themen. Dies wird schon durch den Buchumschlag der Originalausgabe deutlich, auf dem die brasilianische Flagge zu sehen ist. Die von Tarsila do Amaral gemalte Nationalfahne weist markante Abweichungen zu dem offiziellen brasilianischen Staatseblem auf. So fehlen die Sterne auf dem blauen Hintergrund, der den ›gottgeweihten‹ Himmel mit dem Südkreuz über Brasilien versinnbildlicht. Und das Staatsmotto ›Ordem e Progresso‹ ist ersetzt durch ›Pau-Brasil‹ – an die Stelle des positivistischen Slogans ›Ordnung und Fortschritt‹ rückt also der Buchtitel ›Brasilholz‹, als ironischer Verweis auf die koloniale Vergangenheit des Landes. Bezeichnend für die Vielschichtigkeit und die subversive Stoßrichtung des Gedichtbandes enthält ›Pau-Brasil‹ auch die obszöne umgangssprachliche Nebenbedeutung ›brasilianischer Penis‹.

23 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto da Poesia Pau-Brasil«, S. 7: »Poesia Pau-Brasil, de exportação«.

24 | Vgl. ANDRADE, Oswald de: *Pau-Brasil. Obras completas, Bd. 3*. Textedition u. Anm. Harold [sic!] de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1925].

25 | Der *modernista* Mário de Andrade hatte zwar schon in dem 1922 erschienenen Band *Paulicéia desvairada* freie Verse und Umgangssprache in seinen Gedichten verwendet, doch erst in Oswald de Andrades Gedichtband kommt ein solcher Sprachgebrauch konsequent zur Anwendung. Vgl. CAMPOS, Haroldo de: »Uma poética da radicalidade«. In: Andrade, Oswald de: *Pau-Brasil*, S. 7-53, hier S. 10-14.

26 | PRADO, Paulo: »Poesia Pau-Brasil«. In: Oswald de Andrade: *Pau-Brasil*, S. 57-60, hier S. 58: »o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro«.

27 | Ebd., S. 59: »Será a reabilitação do nosso falar quotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita.«

Abb. 25: Oswald de Andrade: Pau-Brasil



Bereits durch den Buchumschlag wird deutlich, dass in *Pau-Brasil* keine nationalistischen Töne aufkommen, wie zuvor in der brasilianischen Romantik. Vielmehr durchkreuzt der Band gezielt nationalistische Traditionsbildungen. Dies gilt beispielsweise für »obligatorische Werke der nationalen Anthologien«²⁸ wie das kanonisierte Gedicht *Canção do Exílio*²⁹ (›Exilgesang‹ oder ›Gesang aus dem Exil‹) des Romantikers Gonçalves Dias, das dieser 1843 in Portugal geschrieben hatte. Oswald de Andrade parodiert in *Canto do Regresso à Pátria* (›Gesang über die Rückkehr in das Vaterland‹) Dias' sentimentale Ode an die superlativisch überhöhten Naturschönheiten Brasiliens, die bezeichnenderweise in der brasilianischen Nationalhymne zitiert wird.³⁰ Er führt den rührseligen Nationalismus des Romantikers ad absurdum, etwa wenn es am Ende der zweiten Strophe heißt: »Minha terra tem

28 | CAMPOS, Haroldo de: »Uma poética da radicalidade«, S. 24: »peças obrigatórias dos florilégios nacionais«.

29 | DIAS, Gonçalves: »Canção do Exílio« [1843]. In: ders.: *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar 1959, S. 103.

30 | Das 1909 in einem nationalen Wettbewerb prämierte Gedicht von Joaquim Osório Duque Estrada wurde im Jahr 1922 zum offiziellen Text der brasilianischen Nationalhymne erklärt. Estradas Text ähnelt sowohl formal als auch thematisch Gonçalves Dias' Gedicht *Canção do Exílio*, aus dem die Zeilen »Nossos bosques têm mais vida/Nossa vida mais

mais terra«³¹ – »Mein Land hat mehr Land«. Beginnt das Gedicht bei Dias mit »Minha terra tem palmeiras« (»Mein Land hat Palmen«), so heißt es bei Oswald de Andrade in scheinbar unwesentlicher Variation »Minha terra tem palmares«. Auf einer semantischen Ebene hat ›palmares‹ eine fast identische Bedeutung wie ›palmeiras‹, handelt es sich doch um die Bezeichnung für die Vegetation einer Gegend in Nordbrasilien, die von Palmengewächsen bestimmt ist. Neben der ›tropischen Idylle‹ Brasiliens, wie sie Dias mit ›palmeiras‹ evoziert, steht ›palmares‹ allerdings auch für den Quilombo dos Palmares, eine von geflüchteten Sklaven und Sklavinnen im Brasilien des frühen 17. Jahrhunderts gegründete Siedlung, die von den sklavenhalterischen Kolonialmächten autonom war. So wird die romantisierte nationale Idylle Brasiliens, die emblematisch durch die Palmen zum Ausdruck kommt, bei Oswald de Andrade im selben Wort semantisch gekoppelt mit der Sklaverei als einer der furchtbarsten Tatbestände der brasilianischen Geschichte. Dies ist umso bedeutsamer, als in der brasilianischen Romantik nicht nur die damals noch bestehende und erst 1888 abgeschaffte Sklaverei weitgehend ausgeblendet wurde, sondern auch die afro-brasilianische Bevölkerung an sich.³²

Eine ähnlich subversive Schreibpraxis manifestiert sich vor allem auch in jenem Teil von *Pau-Brasil*, der ›História do Brasil‹ (›Geschichte Brasiliens‹) benannt ist: Die unter diesem Thema versammelten Gedichte sind ironische Um-Schreibungen bzw. Resignifizierungen kolonialistischer ›Entdeckungs‹-Chroniken aus dem 16. und 17. Jahrhundert, beispielsweise von Pero Vaz Caminha, Pero Magalhães de Gândavo oder Claude d'Abbeville. Die Gedichte zielen weniger auf ein ›writing back‹ im Sinne der Substituierung einer vermeintlichen historischen ›Wahrheit‹ durch eine andere, als vielmehr auf eine ironische Durchkreuzung der Überlieferungen und ›invented traditions«³³ sowie der damit einhergehenden Machtansprüche. Von Bedeutung ist hierbei auch der intermediale Dialog der Gedichte mit Zeichnungen von Tarsila do Amaral, die den einzelnen Kapiteln

amores« (›Unsere Wälder verfügen über mehr Leben/Unser Leben über mehr Liebe‹) zitiert werden.

31 | ANDRADE, Oswald de: *Pau-Brasil*, S. 139.

32 | Zu den wenigen Ausnahmen zählt vor allem das Werk von Antônio de Castro Alves, der zu der dritten Generation brasilianischer Romantiker gehört. Bereits in dem 1883 erschienenen Gedichtband *Os escravos* (›Die Sklaven‹) thematisiert Castro Alves die Sklaverei und nimmt dabei eine dezidiert abolitionistische Haltung ein. Vgl. ALVES, Antônio de Castro: *Os escravos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1988 [Orig. 1883].

33 | Unter »›invented tradition«‹ versteht Eric Hobsbawm »a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.« HOBSBAWM, Eric: »Introduction: Inventing Traditions«. In: ders./Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1986 [Orig. 1983], S. 1-14, hier S. 1.

vorangestellt sind. Mit wenigen Strichen und in reduzierter Linienführung entstehen Szenerien, die zunächst wie naiv-primitivistische Idyllen anmuten. Doch auf den zweiten Blick und in Bezug zu den Gedichten erscheinen die skizzenhaften kleinformatigen Zeichnungen als ironische Kommentare zu den verbreiteten idealisierenden Darstellungen brasilianischer Geschichte. Dies gilt insbesondere für die Zeichnung zu ›História do Brasil‹. Darauf zu sehen ist ein Segelboot der ›Entdecker‹, denen Ruderboote entgegenkommen, daneben der Zuckerhut, einige Vögel und eine Palme. Das Bild wirkt wie eine ironische »Kritik an der Malerei des offiziellen Brasiliens« wie sie durch die pompösen Historienbilder eines Pedro Américo oder Vítor Meireles dargestellt wurden.³⁴ Meireles hatte 1860 mit dem großformatigen Gemälde *Primeira Missa no Brasil* (›Erste Messe in Brasilien‹) der ›Entdeckung‹ Brasiliens ein glorifizierendes Denkmal gesetzt: Die Landnahme ist dargestellt als ein heroischer und zugleich friedlicher Akt, bei dem die Kolonisatoren und die indigene Bevölkerung gemeinsam die Messe feiern.

In Hinblick auf Oswald de Andrades drei Jahre nach dem Gedichtband veröffentlichtes *Manifesto Antropófago* ließen sich bestimmte Elemente der Schreibpraxis in *Pau-Brasil* als »canibalização dos textos da descoberta«³⁵ bezeichnen, als »Kannibalisierung der Entdeckungstexte«. Sind im *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* und im Gedichtband *Pau-Brasil* bereits postkoloniale Reflexionen angelegt, so entwickelt Oswald de Andrade in seinem *Manifesto Antropófago* einen postkolonialen Theorieansatz *avant la lettre*.

Abb. 26: Tarsila do Amaral:
›História do Brasil‹, in *Pau-Brasil*
von Oswald de Andrade

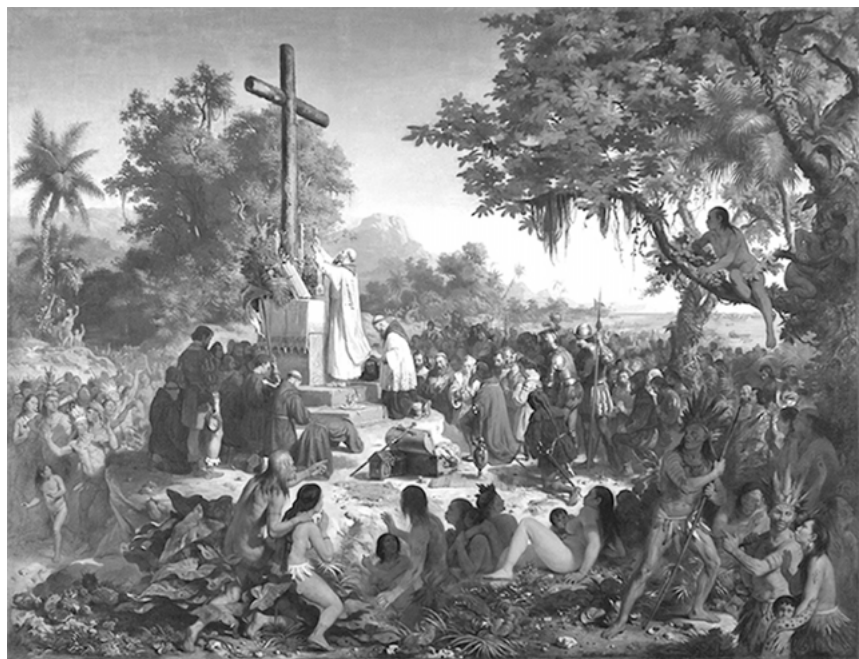
HISTÓRIA DO BRASIL



34 | SCHWARTZ, Jorge: »Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald«. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert 1999, S. 277-297, hier S. 287: »crítica a la pintura del Brasil oficial, ejemplificada por las telas grandilocuentes de un Pedro Américo o de un Vítor Meireles«.

35 | SCHWARTZ, Jorge: »Um Brasil em tom menor«, S. 63.

Abb. 27: Vítor Meireles: Primeira Missa no Brasil



III.3 DAS *MANIFESTO ANTROPÓFAGO* UND DIE EUROPÄISCHEN AVANTGARDEN

Oswald de Andrades Manifeste entstanden in Auseinandersetzung mit den europäischen Avantgarden, die sich in Anleihen bei den Futuristen, Dadaisten und Surrealisten niederschlägt. Alfred Jarry, ein Vorreiter der Avantgarden, schrieb bereits 1902 in einem Aufsatz mit dem Titel *Anthropophagie* in Bezug auf den Kannibalismus, es sei »eine der edelsten Neigungen des menschlichen Geistes sein Hang, zu assimilieren, was er gut findet.«³⁶ Anthropophagie fungiert mithin bei Jarry bereits als Appropriations-Metapher. 1920 veröffentlichte dann Francis Picabia das *Manifeste Cannibale Dada* und gründete zusammen mit

36 | Der Aufsatz erschien am 2. März 1902 in La Revue blanche. Hier zitiert nach: JARRY, Alfred: »Anthropophagie« [Orig. 1902]. In: ders.: *Œuvres complètes, Bd. II*. Hg. Henri Bordillon in Verbindung mit Patrick Besnier und Bernard le Doze. Paris: Gallimard 1987, S. 344-346, hier S. 345: »l'une des plus nobles tendances de l'esprit humain, sa propension à s'assimiler ce qu'il trouve bon«.

Tristan Tzara die Zeitschrift *Journal Cannibale*.³⁷ Bei Picabia dient die Bezeichnung ›Cannibale‹ primär zur Inszenierung eines Dada-Skandalons und hat im Grunde bloß die Funktion eines Bürgerschrecks. Die Quintessenz des *Manifeste Cannibale Dada* kommt vor allem in zwei Sätzen zum Ausdruck: »Ihr seid alle in Anklagezustand versetzt: erhebt Euch!« und »Ich werde Euch immer sagen, daß ihr blöde Hammel seid.«³⁸ Im *Manifesto Antropófago* hingegen wird die Anthropophagie zum eigentlichen Thema erhoben u.a. durch eine ›anthropophagische Genealogie‹, die bis zu Michel de Montaignes Essay *Des Cannibales* und den Kannibalismus-Darstellungen europäischer Kolonisatoren im Brasilien des 16. Jahrhunderts zurückreicht (wie in der Diskussion des Manifests noch näher auszuführen sein wird).

Stilistisch orientiert sich das *Manifesto Antropófago* an den europäischen Avantgarden und deren revolutionärem Impetus zur Zerstörung tradierter Formensprache und Motive, was schon Oswald de Andrades Gebrauch der spezifisch avantgardistischen Form des Manifests deutlich macht. Im Gegensatz zur »autoritäre[n] Textform« des »konventionelle[n] Manifest[s] *sui generis*« hat die »Literarität des avantgardistischen Manifests« meist »eine anti-autoritäre Stoßrichtung«, welche die »Diskursivität der Herrschaft« durchbricht, die im konventionellen Manifest als einem Legitimationsmittel der Machtausübung gewöhnlich zum Ausdruck kommt.³⁹ Dabei besteht im avantgardistischen Manifest eine Tendenz zur Vielstimmigkeit und Vieldeutigkeit, die sich aus der »Mißachtung oder bewußten Überschreitung des Kodes konventioneller Diskursivität«⁴⁰ ergibt. Während die europäischen Avantgarden die »Eliminierung der Vergangenheit« zum Ausgangspunkt ihres Schaffens machten, findet sich im *Manifesto Antropófago* hingegen eine kritische »Rekonstruktion der kulturellen Erinnerungen«⁴¹ Brasiliens und eine Auseinandersetzung mit der kolonialen Geschichte des Lan-

37 | Das *Manifeste Cannibale Dada* wurde erstmals in der Pariser Zeitschrift *Dadaphone* Nr. 7 im März 1920 veröffentlicht. Von dem *Journal Cannibale* erschienen lediglich zwei Ausgaben, im April und im Mai 1920.

38 | PICABIA, Francis: »Manifeste Cannibale Dada« [Orig. 1920]. Übers. Alexis [sic!]. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 192-193, hier S. 192 und S. 193.

39 | BERG, Hubert van den: »Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests«. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »*Die ganze Welt ist eine Manifestation: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 58-80, hier S. 72. Hervorhebung im Original.

40 | Ebd., S. 71.

41 | SUBIRATS, Eduardo: »Do Surrealismo à Antropofagia«. In: Jorge Schwartz (Hg.): *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify 2002, S. 23-31, hier S. 29: »eliminação do passado«; »reconstrução das memórias culturais«.

des, der eine dezidiert postkoloniale Ausrichtung innewohnt (wie im Folgenden ausführlich dargelegt wird).

Eine vehemente Verteidigung der Originalität Oswald de Andrades und das Pochen auf seine geistige Eigenständigkeit, etwa gegenüber den Schriften von Francis Picabia, widerspräche jedoch der Position des brasilianischen *modernista*. Im *Manifesto Antropófago* geht es nämlich gerade *nicht* um Originalität – weder im Sinne eines ingenüosen geistigen Schöpfertums noch um eine essentialistische Fundierung nationaler Kultur, etwa als Rückbindung an mythische Ursprünge und verklarte Traditionen. Vielmehr zielt Oswald de Andrade mit dem Begriff der *antropofagia* auf das ›Verschlingen‹ der ›Originale‹, auf die ›Einverleibung‹ der als ursprünglich ausgegebenen dominanten europäischen Kulturformen, wobei sich der Gebrauch der Kannibalismus-Metapher auch durch seine »systematische Verwendung« und »die erzielte Abstraktion« kennzeichnet.⁴² In Analogie zu den (mutmaßlich) anthropophagischen Tupi-Stämmen, die ihre würdigen Feinde verspeist haben sollen, wird die hegemoniale Kultur aufgegriffen, inkorporiert und assimiliert. Es geht also weniger um einen Akt des Erfindens, als um die – nicht weniger kreative – Aneignung von Vorgefundenem bzw. Vorgegebenem. Oswald de Andrades *antropofagia* kann somit als frühe Form einer subversiven Kulturaneignung gelten, wie sie im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in vergleichbarer Weise unter Begriffen wie Appropriation, Hybridität oder Kreolisierung Verbreitung fand, die jedoch einer kulturspezifischen Fundierung entbehren, wie sie im *Manifesto Antropófago* angelegt ist. Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* lässt sich mit Reinhold Görling in begrifflicher Folgerichtigkeit als eine Form der »Diskursfresserei«⁴³ bezeichnen. Zu den zu ›verschlingenden‹ Diskursen gehört insbesondere auch der Kannibalismus-Diskurs. Diese begriffliche Inversion und diskursive Aneignung ist geprägt von einem parodistischen, machtzersetzenden Humor. Um der Tragweite des Konzepts der *antropofagia* gewahr zu werden, ist der abendländische Kannibalismus-Diskurs zu berücksichtigen, der einen zentralen Hintergrund zu den Ausführungen Oswald de Andrades bildet und der in den Untersuchungen des *Manifesto Antropófago* bislang keine eingehende Beachtung findet. Zur Verdeutlichung der Tiefendimensionen von Oswald de Andrades *antropofagia* wird der Diskussion des *Manifesto Antropófago* ein Überblick über den Kannibalismus-Diskurs vorangestellt.

42 | ROCHA, João Cezar de Castro: »Uma teoria de exportação?«, S. 656: »emprego sistemático«; »a abstração alcançada«.

43 | GÖRLING, Reinhold: *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München: Fink 1997, S. 227.

III.4 KANNIBALISMUS IM KOLONIALEN DISKURS

Anthropophagie reicht in der abendländischen Tradition als Topos zurück bis zur griechischen Mythologie und zum Alten Testament⁴⁴ und ist seitdem sowohl in (angeblich) faktualen als auch fiktionalen Texten⁴⁵ sowie in visuellen Darstellungen⁴⁶ fast ausschließlich negativ besetzt. Im fünften Jahrhundert vor Christus berichtet Herodot, nach Cicero der »pater historiae«, in den *Historien* von den »Androphagen«, die – gleichsam als »Barbaren unter den Barbaren«⁴⁷ – das »roheste Leben von allen Völkern führen«⁴⁸, als gesetzlose Nomaden nördlich der Skythen hinter einer großen Wüste wohnten und Menschenfleisch verzehrten. Bereits bei Herodot zeichnet sich ein Grundmuster ab, das in späteren Beschreibungen von Anthropophagie wiederkehrt: Menschenfresserei fungiert als stigmatisierende Fremdzuschreibung, bei der das Eigene stabilisiert wird durch Abgrenzung gegenüber negativen Eigenschaften, die dem Anderen zum Zweck der Selbstaffirmation zugeschrieben werden. Oder, wie es Michel de Certeau formuliert hat: »It is in describing the Scythians that Herodotus' text constructs a place of its own.«

44 | In der griechischen Mythologie verschlingt Kronos am Anfang der Zeit seine Kinder. Im Alten Testament droht Gott dem Volk Israel an, es bei Nichtbeachtung seiner Gebote zu vernichten, wobei die Drohung einschließt, »daß ihr sollt eurer Söhne und Töchter Fleisch essen«, wie es im Dritten Buch Mose (Levitikus), 26, 29 heißt.

45 | Wie der Literaturwissenschaftler Daniel Fulda herausgestellt hat, stellt Anthropophagie ein traditionsreiches Motiv dar »zu allen Zeiten von Homers *Odyssee*, über Euripides' *Bakchen*, Ovids *Metamorphosen*, Senecas *Thyestes*, Dantes *Göttliche Komödie*, Montaignes *Essais*, Defoes *Robinson Crusoe*, Kleists *Penthesilea* bis hin zu Thomas Manns *Zauberberg* und darüber hinaus«. FULDA, Daniel: »Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie. Mit einer Auswahlbibliographie«. In: ders./Walter Pape (Hg.): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg i.Br.: Rombach 2001, S. 7-50, hier S. 7.

46 | Vgl. THOMSEN, Christian W.: *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen. Eine kanibalische Text-Bild-Dokumentation*. Wien: Brandstätter 1983.

47 | LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale. Grandeur et décadence*. Paris: Perrin 1994, S. 172: »barbares d'entre les barbares«.

48 | »Das roheste Leben von allen Völkern führen die Androphagen. Sie haben keine Rechtspflege und keine Gesetze. Sie sind Nomaden, kleiden sich ähnlich wie die Skythen, haben eine eigene Sprache und sind das einzige Volk jener Gegend, das das Menschenfleisch verzehrt.« HERODOT: *Historien*. Stuttgart: Kröner 1955 [Orig. spätestens 424 v. Chr.], S. 291.

Hierbei werde eine klare Unterscheidung getroffen zwischen »the Greek *logos* and its barbarian other«.⁴⁹

Wie Heidi Peter-Röcher herausgestellt hat, ist den Berichten über Anthropophagie gemeinsam, dass als anthropophag bezeichnete Völker am Rand der jeweils bekannten Welt leben und die Informationen zu ihren Gebräuchen aus zweiter Hand stammen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß neben der Beschreibung ihrer kannibalischen Sitten, die häufig detailliert erfolgt, die der sonstigen Lebensweise gewöhnlich fehlt – abgesehen von den üblichen Standardurteilen, die ihre angebliche Promiskuität und Gesetzlosigkeit betreffen.⁵⁰

Dieser kritische Befund über die Quellenlage der Anthropophagie knüpft an die Ausführungen von William Arens an, der in seiner bahnbrechenden, in der Zunft der Anthropologen und Ethnologen großen Anstoß erregenden Studie *The Man-Eating Myth* die Existenz der Anthropophagie bzw. die Wahrhaftigkeit der vorliegenden Quellen in Frage stellt.⁵¹ In einem neueren Aufsatz resümiert Arens das Hauptargument seiner 1979 erschienenen Studie: »The pattern was, and still is, to document – in a literal sense – the existence of cannibalism after the cessation of the presumed activity, rather than to observe and describe it in the present tense.«⁵² Arens nimmt in *The Man-Eating Myth* an, dass es sich bei der Feststellung von Anthropophagie um eine abwertende Fremdzuschreibung handle, die einer exakten Belegung entbehre. Die vermeintlichen Beobachtungen von Anthropophagie seien meist nur Übernahmen und Abwandlungen älterer Texte, die zurückgehen auf antike Quellen über menschliche Abnormitäten an den Rändern der bekannten Welt: »rather than dealing with an instance of serial documentation of cannibalism, we are more likely confronting only one source of dubious testimony which has been incorporated almost verbatim into the written reports of others claiming to be eyewitnesses«.⁵³

49 | CERTEAU, Michel de: »Montaigne's ›Of Cannibals: The Savage ‹!««. In: ders.: *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 67-79, hier S. 68.

50 | PETER-RÖCHER, Heidi: *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*. München: Beck 1998, S. 85.

51 | In der – teils sehr unsachlich geführten – Diskussion der Studie *The Man-Eating Myth* wird häufig ein zentrales Moment übersehen: Arens weist ausdrücklich darauf hin, dass er nicht kategorisch die Existenz von Anthropophagie negiert: »I have stated my reservations on the matter, but nonetheless have consciously avoided suggesting that customary cannibalism in some form does not or never has existed.« ARENS, William: *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford/New York: Oxford University Press 1979, S. 180.

52 | ARENS, William: »Rethinking Anthropophagy«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 39-62, hier S 41.

53 | ARENS, William: *The Man-Eating Myth*, S. 31.

Ganz gleich, ob Anthropophagie tatsächlich real existierte, bestand bzw. besteht Kannibalismus zumindest als diskursives Phänomen, das vor allem zur Abwertung des Anderen dient. So zeugen die (vermeintlichen) Dokumente über Menschenfresserei oftmals weniger von Tatbeständen als von tradierten »kulturellen Zuschreibungsmustern und stereotypen Fremdattribuierungen«⁵⁴. Der Kannibalismus-Diskurs scheint offenbar maßgeblich bestimmt zu sein von einer »abendländische[n] Ausgrenzungsstrategie, die imperialistische Herrschaft, ja Genozide rechtfertigte«⁵⁵. Fremde Völker⁵⁶ wurden mit dem Stigma der Menschenfresserei versehen – als »Inbegriff von Unkultur und Grausamkeit oder als Begründung einer realen oder imaginären Bedrohung«.⁵⁷ Frank Lestringant resümiert diesbezüglich: »Es reichte aus, die friedfertigsten indianischen Stämme als Menschenfresser zu bezeichnen, um deren Versklavung zu rechtfertigen, was letztlich deren Vernichtung bedeutete.«⁵⁸

Im Zuge der ›Entdeckung‹ und Eroberung der ›Neuen Welt‹ wurden die Ureinwohner/innen häufig als Menschenfresser/innen charakterisiert, wobei ein neuer Begriff zur Benennung anthropophagischer Praktiken entstand: Kannibalismus. Das bis dahin gebräuchliche Wort Anthropophagie stammt aus dem Griechischen und setzt sich zusammen aus ›ánthropos‹ (Mensch) und ›phagein‹ (essen, fressen). Kannibalismus wiederum leitet sich ab von Kannibale, einer irrtümlichen Wortprägung von Kolumbus. Der genuesische Seefahrer ist somit nicht nur der ›Entdecker‹ Amerikas, sondern »vor allem auch der Erfinder des Kannibalen«⁵⁹. Aufgrund eines Hörfehlers ging wohl aus ›cariba‹, dem Stammesnamen der Kariben, das Wort ›caníbal‹ hervor. Tzvetan Todorov zufolge verstand Kolumbus das Wort ›cariba‹ fälschlich als »*caniba*, also die Leute des Khan. Aber er versteht auch, daß diese Menschen nach den Angaben der Indianer Hundeköpfe haben (vom spanischen *can*, Hund) und daß sie sie mit eben diesen auffressen«⁶⁰. Die Kariben erwiesen sich als wehrhaft und kriegerisch und wurden – vermutlich

54 | POOLE, Ralph J.: *Kannibalische (P)Akte. Autoethnographische und satirische Schreibweisen als interkulturelle Verhandlungen von Herman Melville bis Marianne Wiggins*. Trier: WVT 2005, S. 6.

55 | FULDA, Daniel: »Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur«, S. 11.

56 | Die Bezeichnung der Menschenfresserei diente in Europa auch zur Verunglimpfung von ›Fremden‹ im eigenen Land, die vor allem als Juden bzw. Jüdinnen, als Ketzer/innen oder als Hexen stigmatisiert wurden.

57 | GEWECKE, Frauke: *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 129.

58 | LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale*, S. 68: »Il suffisait de déclarer anthropophage la plus pacifique des tribus indiennes pour justifier sa réduction en esclavage, ce qui signifiait à terme son anéantissement.«

59 | Ebd., S. 43: »c'est d'abord l'inventeur du Cannibale«.

60 | TODOROV, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [Orig. 1982], S. 42. Hervorhebung im Original.

nicht zuletzt deshalb – von Kolumbus der Menschenfresserei bezichtigt. In der Folge entwickelte sich ›canibal‹ schnell zum Inbegriff der Menschenfresserei, bis das Wort zu einer allgemein üblichen Bezeichnung für Anthropophagie wurde. Dem Begriff haften eine Reihe miteinander verbundener Konnotationen an, die mit dem Lehnwort ebenfalls in die anderen europäischen Sprachen eingingen: »›Cannibal‹ and its multiple interdependent meanings of ›maneater‹, ›barbarian‹, and ›New World native‹, rapidly entered all Western European languages.«⁶¹

Die Kannibalismus-Bezeichnung erscheint bereits bei Kolumbus als Teil eines Schemas zur Kategorisierung der Bewohner/innen der ›Neuen Welt‹, das Carlos A. Jáuregui treffend als »manichäische symbolische Ökonomie«⁶² bezeichnet hat: Je nach freundlicher oder abweisender Verhaltensweise galten die Ureinwohner/innen entweder als ›Edle Wilde‹ oder als unmenschliche ›Kannibalen‹ bzw. ›Kanniballinnen‹. Dies schlug sich auch in zahlreichen Amerika-Allegorien nieder, die sich bezeichnenderweise auf dortige ›Naturvölker‹ beziehen – und nicht etwa auf die Völker der andinischen und mittelamerikanischen Hochkulturen. Der Kontinent wurde versinnbildlicht durch die kaum bekleidete junge Frau ›America‹, deren Bild in zwei diametral entgegengesetzten Darstellungsweisen Verbreitung fand: Zum einen als unverdorbenes vorzivilisatorisches Wesen inmitten eines irdischen Paradieses, und zum anderen als brutale Kannibalin, meist illustriert durch einen abgetrennten Menschenkopf, einzelne menschliche Gliedmaßen oder einen Grill, auf dem Körperteile von Menschen gebraten werden. Dabei fand letztere Darstellung überwiegend Verbreitung. »Das seit Kolumbus populäre Kannibalen-Bild von den Kariben wurde mit wenigen Ausnahmen auf sämtliche Einwohner Amerikas übertragen«, der vermeintliche Kannibalismus fungierte dann für Jahrhunderte als »das Kennzeichen indianischer Kulturen«.⁶³ Durch die Darstellung der ›America‹ als Kannibalin bekamen die Einwohner/innen des Kontinents nicht nur einen Ort jenseits der ›zivilisierten‹ Menschheit zugewiesen, sondern ihnen wurde damit auch ihre Menschlichkeit abgesprochen. Dies diente nicht zuletzt zur Rechtfertigung von Enteignung, Versklavung und Völkermord.

Von noch weitreichenderer Verbreitung und Wirkung als Kolumbus' Berichte waren die Briefe Vespuccis über seine Reise entlang der nordbrasilianischen Küste, insbesondere der *Mundus Novus* betitelte Brief, von dem innerhalb weniger Jahre zahlreiche Auflagen in europäischen Ländern publiziert wurden.⁶⁴ Dort heißt es von den Einwohner/innen:

61 | BRAUNER, Sigrid: »Cannibals, Witches, and Shrews in the ›Civilizing Process‹«. In: Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis (Hg.): ›Neue Welt‹/›Dritte Welt‹. Tübingen/Basel: Francke 1994, S. 1-27, hier S. 1.

62 | JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia*, S. 69: »economía simbólica maniquea«.

63 | PETER-RÖCHER, Heidi: *Mythos Menschenfresser*, S. 11 und S. 108. Hervorhebung im Original.

64 | Es handelt sich bei *Mundus Novus* um die lateinische Übersetzung des verlorengegangenen Originalbriefs, den Amerigo Vespucci aus Lissabon an Lorenzo di Pierfrancesco

they kill each other cruelly [...] they eat each other [...] one father was known to have eaten his children and wife, and I myself met and spoke with a man who was said to have eaten more than three hundred human bodies; and I also stayed twentyseven days in a certain city in which I saw salted human flesh hanging from house-beams, much as we hang up bacon and pork.⁶⁵

In einem späteren Brief gibt sich Vespucci als *Zeuge* kannibalistischer Handlungen aus, und ist somit der erste Autor eines angeblichen Augenzeugenberichts von Kannibalismus in der ›Neuen Welt.⁶⁶ In ausgesprochen plastischer Weise schildert Vespucci, wie er und seine Schiffsbesatzung vom Meer aus zusehen mussten, wie ein an Land geschickter Matrose hinterrücks von einer nackten Frau mit einer Keule angefallen und erschlagen, zerstückelt, gebraten und schließlich von einer ganzen Gruppe von Kanniballinnen verspeist worden sei. Prägend für den kolonialen Diskurs über Amerika, werden bei Vespucci Kannibalismus, Nacktheit und zügellose Sexualität – in Verknüpfung mit dem ›weiblichen Anderen‹ – als zentrale Merkmale der Völker Amerikas ausgegeben und als Beleg für die Barbarei der Einwohner/innen der ›Neuen Welt‹ herangezogen, wie Sigrid Brauner in Bezug auf Vespuccis *Mundus Novus* herausgestellt hat: »The feminized, consuming bodies of the natives become the matrix for textualizing a contrastive superior, colonizing, masculine, and white European subjectivity.«⁶⁷ Die Konstruktion eines solchen überlegenen Subjekts diente vor allem als Rechtfertigung für die Unterdrückung des als Kannibale bzw. als Kannibalin stigmatisierten Anderen.

Fungierten die Kariben zu Beginn der Eroberung Amerikas als Modell des Kannibalismus und ›Objekt‹ der Namensgebung, so wurde – nicht zuletzt durch deren Auslöschung auf den Antillen – das Stigma der Menschenfresserei bald auf die Tupi-Stämme Brasiliens übertragen, deren (angeblich) anthropophagische Bräuche in vielen populären Reiseberichten beschrieben und illustriert wurden. Der ›Terminus ›Kannibale‹ verschiebt sich Stück für Stück von dem Archipel der Kleinen Antillen zu dem südamerikanischen Kontinent, um sich auf dessen nordöstliches Horn zu beziehen – den heutigen Nordosten Brasiliens.«⁶⁸ Astrid

de Medici gesendet hatte. *Mundus Novus* wurde erstmals im Winter 1502/1503 publiziert, wahrscheinlich in Florenz. Vgl. FORMISANO, Luciano: »Introduction«. In: Amerigo Vespucci: *Letters from a New World*. Hg. u. Einl. Luciano Formisano. New York: Marsilio 1992 [Orig. 1500 bis 1504], S. XIX-XLI.

65 | VESPUCCI, Amerigo: »Mundus Novus« [Letter V; undated; Amerigo Vespucci to Lorenzo di Pierfrancesco de' (sic!) Medici]. In: ders.: *Letters from a New World*. Hg. u. Einl. Luciano Formisano. New York: Marsilio 1992, S. 45-56, hier S. 50.

66 | Vgl. VESPUCCI, Amerigo: »To Piero Soderini« [Letter VI; 04.09.1504]. In: ders.: *Letters from a New World*, S. 57-97, hier S. 88f.

67 | BRAUNER, Sigrid: »Cannibals, Witches, and Shrews in the ›Civilizing Process‹«, S. 12.

68 | LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale*, S. 84: »le terme de ›Cannibales‹ glisse peu à peu de l'archipel des Petites Antilles vers le continent sud-américain, pour s'appliquer à la corne nord-est de celui-ci – l'actuel Nordeste brésilien.«

Wendt hat aufgezeigt, dass sich in der allegorischen Darstellung des Kontinents »die ›America‹ schon bald am Typus der exotischsten, der primitivsten aller bis dahin bekannten Ethnien der Neuen Welt orientierte: an den Bewohnern Brasiliens«⁶⁹. Deren Wesensmerkmale sind den europäischen Darstellungen zufolge Nacktheit – insbesondere der Frauen –, Federschmuck, Keule, Pfeil und Bogen sowie die bereits genannten Kennzeichen des Kannibalismus.

III.5 FILIAÇÃO: ABSTAMMUNG ALS VERKNÜPFUNG

Vor dem Hintergrund des Kannibalismus-Diskurses erschließen sich Tiefendimensionen des *Manifesto Antropófago*, insbesondere eines zentralen Absatzes, der zunächst wie eine willkürliche Aneinanderreihung disparater Schlagwörter anmuten mag, jedoch in Bezug auf Brasilien Alteritäts-Diskurse und (neo-)kolonialistische Leitbilder durch eine Art assoziative ›Abstammungsgeschichte‹ kritisch reflektiert: »Filiação⁷⁰. Der Kontakt mit dem Brasil Carahiba [sic!]. Oú [sic!] Villeganhon [sic!] print terre.⁷¹ Montaigne. Der natürliche Mensch. Rousseau.«⁷² Mit diesen sechs in telegrafischem Stil verfassten Sätzen thematisiert Oswald de Andrade *in nuce* den ›Kulturkontakt‹ der Ureinwohner/innen Brasiliens mit den Kolonisatoren bzw. die eurozentrischen Fremddarstellungen Brasiliens. Bei den zunächst scheinbar willkürlichen Namensnennungen handelt es sich um drei grundlegende Positionen der europäischen Sicht auf ›primitive Völker‹, wobei sich Nicolas Durand de Villegagnon und Michel de Montaigne explizit auf Brasilien beziehen, während sich Jean-Jacques Rousseaus Auffassungen indirekt als von großer Bedeutung für das Bild Brasiliens erwiesen haben. Den Ausgangspunkt der »Filiação« bildet das »Brasil Carahiba« (›Brasilien der Carahiba« oder »Carahibisches Brasilien«).⁷³ ›Carahiba‹ ist ein poly-

69 | WENDT, Astrid: *Kannibalismus in Brasilien. Eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1989, S. 158.

70 | ›Filiação‹ bedeutet ›Abstammung‹, ›Herkunft‹ und ›Verwandtschaft‹ sowie ›Verknüpfung‹ (von Ideen etc.) bzw. ›Zusammenhang‹.

71 | In Nachdrucken des *Manifesto Antropófago* heißt es stattdessen: »Ori Villegaignon print terre.«

72 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (12. Textblock): »Filiação. O contato com o Brasil Carahiba [sic!]. Oú [sic!] Villeganhon [sic!] print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau.« Hervorhebung im Original.

73 | Oswald de Andrade verwendet ›Carahiba‹ – bzw. ›caraíba‹, wie es nach der heutigen Rechtschreibung heißt – entgegen der üblichen Schreibweise mit Majuskel. ›Carahiba‹ kann in der Verbindung »Brasil Carahiba« sowohl eine substantivische als auch eine adjektivische Bedeutung haben. Vgl. zu den folgenden Ausführungen über ›caraíba‹ den *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0*. Rio de Janeiro: Objetiva 2004 (CD-ROM) sowie den *Novo dicionário Aurélio eletrônico 5.0*. Curitiba: Positivo 2005 (CD-ROM).

semes Wort, umfasst also unterschiedliche Bedeutungsebenen. Der Ursprung von ›carahiba‹ liegt in dem Tupi-Wort ›kara'íwa‹ – mit den semantischen Feldern ›weise‹, ›intelligent‹, ›verschlagen‹, ›listig‹ –, das einen indigenen Schamanen bezeichnet, sowie zur Benennung heiliger oder übernatürlicher Dinge dient. Im 16. Jahrhundert wurde das Wort durch metonymische Verschiebung auch zur Bezeichnung des weißen Mannes bzw. des Europäers gebraucht. Ferner bezeichnet ›Carahiba‹ bzw. ›caraíba‹ auch die Kariben⁷⁴, die durch Kolumbus der ›Menschenfresserei‹ bezichtigt wurden, woraus dann der Begriff ›Kannibalismus‹ hervorging. In der Formulierung »Der Kontakt mit dem Brasil Carahiba« ist somit eine komplexe Kopplung unterschiedlicher Bedeutungsfelder angelegt: Brasilien wird – in der Sprache der Tupi – sowohl mit indigenen Schamanen und Europäern in Verbindung gebracht als auch mit den Kariben⁷⁵, als dezidiertes Bezug zum Kannibalismus, der den Völkern Amerikas von Seiten der Europäer pauschal unterstellt wurde, insbesondere auch den indigenen ›Volksstämmen‹ Brasiliens. Markiert der Satz »Der Kontakt mit dem Brasil Carahiba« den Beginn der »Filiação« – also der ›Abstammung‹, ›Verwandtschaft‹, ›Verknüpfung‹ bzw. des ›Zusammenhangs‹ –, so sind damit sowohl die indigene Bevölkerung als auch die europäischen Kolonisatoren sowie der Kannibalismus als zentrales (zumindest diskursives) Moment dieser ›Begegnung‹ mit einbezogen. In den Zeilen, die der genannten Textstelle folgen, wird dann offenbar Bezug genommen auf europäische Fremddarstellungen der indigenen Bevölkerung Brasiliens. Wie Oswald de Andrade mit drei gezielten Namensnennungen aufzeigt, ist der Diskurs über die ›Indianer/innen‹ angesiedelt zwischen der Dämonisierung als ›Barbar/innen‹ und ›Kannibal/innen‹ einerseits und der Idealisierung als ›edle Wilde‹ andererseits, während Montaignes außerordentlich differenzierte Betrachtungsweise diese dichotomen Zuweisungen transzendiert.

Der auf »O contato com o Brasil Carahiba« folgende Satz lautet »Oú Villegagnon print terre.« Damit wird der Ort bezeichnet, an dem der Hugenotte Nicolas Durand de Villegagnon im Jahr 1555 die französische Kolonie France Antarctique auf einer Insel in der Baía de Guanabara, der heutigen Bucht von Rio de Janeiro, gegründet hatte.⁷⁶ Villegagnon äußert sich über die indigene Bevölkerung in höchst verächtlicher Weise und stellt die Ureinwohner/innen auf die Stufe von Tieren: »Es waren Wilde, fern von jeder Kultur und menschlichen Gesittung, deren Bräuche und Verfassung von den unseren gänzlich verschieden sind, ohne

74 | ›Carahiba‹ bzw. ›caraíba‹ bezeichnet auch die Sprache der Kariben und als Adjektiv zudem ›karibisch‹.

75 | Wurden die Kariben auf den Kleinen Antillen bald von den Europäern ausgelöscht, so gibt es noch heute im Amazonas-Gebiet zwischen den Flüssen Amazonas und Orinoco Nachkommen der Kariben.

76 | Enttäuscht über die ›Verwerflichkeit‹ der Kolonisten und die Religionsstreitigkeiten zwischen Calvinisten und Katholiken, kehrte Villegagnon schon bald nach Frankreich zurück. 1567 löste sich die Kolonie dann durch die Niederlage gegen die Portugiesen endgültig auf.

einen Begriff von Ehre, Tugend, Recht oder Unrecht, so daß mir Zweifel kamen, ob wir nicht auf wilde Tiere in menschlicher Gestalt gestoßen waren.«⁷⁷ Abgesehen von Villegagnons Abwertung des Anderen steht der Ort, »an dem Villegagnon Land betreten hat« auch in Verbindung mit zwei der prominentesten Kannibalismus-Beschreibungen in der ›Neuen Welt‹: Zu den Bewohnern bzw. Besuchern der Kolonie France Antarctique gehörten André Thevet und Jean de Léry, die in ihren Reisebeschreibungen über Brasilien das Phänomen des Kannibalismus eingehend schildern. Bei diesen viel beachteten Texten handelt es sich um *Les Singularités de la France Antarctique* (1557) und *La cosmographie universelle* (1575) von André Thevet sowie um Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait [sic!] en la terre du Brésil* (1578). In dem Kapitel *Des Cannibales* des Bandes *Les Singularités de la France Antarctique* führt Thevet aus, dass es in Brasilien mit »diesen Kannibalen« ein ›Volk‹ gebe, das »am grausamsten und unmenschlichsten in ganz Amerika ist. Dieser Pöbel isst gewöhnlich menschliches Fleisch, wie wir es mit dem Schaf tun, und sie haben dabei eine noch größere Freude.«⁷⁸ Es existiere selbst in den Wüsten Afrikas und Arabiens kein Tier, das »so grausam [ist] und das so sehnlichst verlangt nach menschlichem Blut«.⁷⁹ Die »Kannibalen« stellen für Thevet eine »absolute Grenze« dar, die es ihm erlaubt, den Bewohnern des ›vorgefundenen‹ »kolonialen *no man's land*« den Status als Menschen abzusprechen.⁸⁰ Thevets Aufzeichnungen sind häufig disparat und beziehen sich offenbar eher auf andere Texte als auf tatsächliche Beobachtungen. Dies gilt insbesondere auch für das mit *Des Cannibales* betitelte Kapitel, welches stark an Vespucci angelehnt ist, wie Frank Lestringant aufgezeigt hat.⁸¹

Jean de Léry unterscheidet in seiner *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*⁸² – wie Thevet bereits ansatzweise vor ihm⁸³ – zwischen einem guten und einem schlechten Kannibalismus, der mit der Freundschaft bzw. Feindschaft zu den Fran-

77 | Zitiert nach GEWECKE, Frauke: *Wie die neue Welt in die alte kam*, S. 162.

78 | THEVET, André: »Les Singularités de la France Antarctique« [1557]. In: ders.: *Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique (1557)*. Hg., Einl. u. Anm. Frank Lestringant. Paris: Chandeigne 1997, S. 41-322, hier S. 232: »ces Cannibales«; »le plus cruel et inhumain qu'en partie quelconque de l'Amérique. Cette canaille mange ordinairement chair humaine, comme nous ferions du mouton, et y prennent encore plus grand plaisir.«

79 | Ebd.: »Il n'y a bête aux déserts d'Afrique ou de l'Arabie tant cruelle, qui appète si ardemment le sang humain que ce peuple sauvage«.

80 | LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale*, S. 90: »frontière absolue«; »no man's land colonial«. Hervorhebung im Original.

81 | Vgl. ebd., S. 91.

82 | Léry publizierte seine *Histoire* erst zwanzig Jahre nach seinem Aufenthalt in Brasilien.

83 | Thevet trifft eine Unterscheidung zwischen ›Anthropophagen‹ und ›Kannibalen‹, wobei er letztere als absolut unmenschlich darstellt. Die rituelle Anthropophagie der mit den Franzosen verbündeten »Amériques nos amis« bewertet Thevet weitaus weniger negativ.

zosen koinzidiert. Zum einen »unsere *Toüoupinambaoults*«, für die Anthropophagie ein komplexes Ritual darstelle oder die – unter dem Einfluss der Franzosen – gar kein Menschenfleisch mehr äßen, keinen monströsen Körper hätten, sondern von der Statur den Europäern ähnelten, und die sich teils dem christlichen Glauben verschrieben hätten.⁸⁴ Und zum anderen »diese kleinen Teufel von *Ouetacas*«, die sich ständig im Krieg befänden, komplett nackt seien, »wie die Hunde und Wölfe das Fleisch roh essen« – Menschenfleisch eingeschlossen –, die »zu den barbarischsten, grausamsten und fürchterlichsten Völkern« ganz Amerikas gehörten, und die sich weder mit den Franzosen noch mit anderen Europäern auf Kontakt und Handel einließen.⁸⁵ Damit wird der indigene Andere dem Eigenen entweder tendenziell angeglichen oder aber dem Anderen wird, bei ausbleibender Assimilation und nicht ›domestizierbarer‹ Fremdheit, der Status des Menschen weitgehend abgesprochen. Diese dichotome Darstellung des indigenen Anderen findet sich noch in der brasilianischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa in José de Alencars ›indianistischem‹ Roman *O Guarani* (1857), auf den das *Manifesto Antropófago* ebenfalls rekurriert (wie noch näher auszuführen sein wird).

Über den Namen Villegagnon entsteht bei Oswald de Andrade ein assoziativer Bezug zu der Kolonisierung Brasiliens und der stigmatisierenden Fremdzuweisung des Kannibalismus. Bei dem Satz »*Oú Villeganhon print terre.*« handelt es sich überdies, von orthografischen Abweichungen und der Kursivschrift abgesehen, um ein Zitat aus dem 1580 erschienenen Essay *Des Cannibales* von Michel de Montaigne.⁸⁶ Der folgende Satz des Manifests beschränkt sich auf einen einzigen, bedeutungsvollen Namen: »Montaigne.« Im Kontext des *Manifesto Antropófago* liegt der Bezug zu Montaignes *Des Cannibales* auf der Hand, zumal der vorangehende Satz ein Zitat aus diesem Essay ist. In seinen Ausführungen betont der französische Philosoph, dass die Ureinwohner/innen des Landes (das später Brasilien heißen wird) im Grunde nichts Barbarisches hätten: »nach dem, was mir berichtet wurde, gibt es nichts Barbarisches oder Wildes an dieser Nation, außer dass jeder dasjenige barbarisch nennt, was nicht seine eigene Sitte ist.«⁸⁷ Montaigne zufolge übertreffen die Europäer die ›Kannibalen‹ noch in ihrer Unmenschlichkeit. Der

84 | LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Hg., Einl. u. Anm. Frank Lestringant. Paris: Librairie Générale Française 1994 [Orig. 1578], S. 413 und S. 211: »nos *Toüoupinambaoults*«; »ils ne mangeroyent plus la chair humaine«. Hervorhebung im Original.

85 | Ebd., S. 152f: »ces diabolins d'*Ouetacas*«; »comme les chiens et loups, mangeans la chair crue«; »mis au rang des nations les plus barbares, cruelles et redoutées qui se puisant trouver en toute L'Inde Occidentale«. Hervorhebung im Original.

86 | MONTAIGNE, Michel de: »Des Cannibales« [Orig. 1580]. In: ders.: *Essais. Œuvres complètes*. Hg. Albert Thibaudet und Maurice Rat. Einl. u. Anm. Maurice Rat. Paris: Gallimard 1962, S. 200-213, hier S. 200: »où Vilegaignon [sic!] print terre«.

87 | Ebd., S. 203: »il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce que ne'est pas de son usage«.

scharfsinnige Begründer des Essays führt die grausamen Folterungen in Europa an, und argumentiert, angesichts der schrecklichen Zurichtung von Menschen, die bei lebendigem Leib verbrannt oder zerrissen werden, sei das Essen eines toten Menschen die geringere Barbarei. Der Kannibalismus fungiert für Montaigne, wie schon für den Brasilienreisenden Jean de Léry, als »tertium comparationis [...], das den Vergleich zwischen den Praktiken der ›Wilden‹ und den Grausamkeiten der ›Zivilisation‹« ermöglichen, wie Sabine Schülting zu Recht betont.⁸⁸ Während der Hugenotte Léry den Vergleich vor allem anstellt, um die Hugenottenverfolgung und das Massaker der Bartholomäusnacht anzuprangern, geht Montaigne in *Des Cannibales* entschieden weiter. Montaignes Absicht ist nicht nur, die Missstände im eigenen Land aufzudecken und zu kritisieren. Vielmehr liegt dem Philosophen daran, mit der Schilderung »die zu Beginn seines Essays vermittelten Einsichten in die Natur des Vorurteils und die ethnozentrische Grundlegung von Urteilen über fremde Völker an einem konkreten Beispiel zu veranschaulichen«⁸⁹.

Im *Manifesto Antropófago* ist der Bezug zu Montaigne nicht nur inhaltlicher Art und beschränkt sich somit nicht auf ein Zitat und die Namensnennung des französischen Philosophen. Bei allen Differenzen zwischen dem Manifest und Montaignes Essay bestehen auch Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten, vor allem was die Allegorisierung des Kannibalismus und die Zitierpraxis anbelangt. Tendiert bereits Montaigne zur Allegorisierung der brasilianischen Ureinwohner/innen und einer Entkopplung von ihrer ›ethnografischen Realität‹⁹⁰, so wird dies von Oswald de Andrade – in einem anderen, postkolonialen Kontext – pointiert weitergeführt. Montaigne begreift den Kannibalismus nicht mehr als Ernährungspraxis; der Körper des zu verspeisenden Anderen erscheint gerade nicht als Nahrung, sondern vielmehr als Zeichen – »[u]nd es ist genau dieses Zeichen, das der Sieger aufnimmt und sich zu Eigen macht.«⁹¹ Im *Manifesto Antropófago* fungiert dann der anthropophagische Akt als Metapher für die Appropriation von Kultur- und Repräsentationsformen der Kolonisatoren durch die Kolonisierten (worauf noch näher eingegangen wird). Auch wenn Montaigne in seiner Darstellung argumentativ vorgeht und Oswald de Andrade in seinem Manifest primär assoziativ, lassen sich in Bezug auf die jeweilige Zitierpraxis bestimmte Ähnlichkeiten erkennen. In die *Essais* gehen über tausend Zitate ein, die durchweg ungekennzeichnet bleiben und elementarer Bestandteil der Schreibweise von Montaigne sind. Die fremden Worte werden nicht bloß kopiert, sondern inkorporiert. Insofern bezeichnet Lestrینگant die literarische Schreibpraxis von Montaigne folgerichtig als »*cannibalisme de mots*«⁹², als »*Kannibalismus der Wörter*«. Über die »Inkorporation fremder

88 | SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 98.

89 | GEWECKE, Frauke: *Wie die neue Welt in die alte kam*, S. 234.

90 | Vgl. LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale*, S. 166.

91 | Ebd., S. 177: »Et c'est précisément ce signe que le vainqueur ingère et fait sien.«

92 | Ebd. Hervorhebung im Original.

Textteile«, so Benninghoff-Lühl, wird bei Montaigne »die ›Einverleibung‹ gewissermaßen ins Darstellungsverfahren hinein verlängert«. ⁹³ Um eine ›Einverleibung im Darstellungsverfahren‹ bzw. um einen »Kannibalismus der Wörter« handelt es sich insbesondere auch bei Oswald de Andrade, wobei in das *Manifesto Antropófago* kaum eigentliche Zitate eingehen als vielmehr Schlüsselwörter und Namen, deren semantische Felder sich palimpsestartig auf den brasilienbezogenen Kolonialismus-Diskurs beziehen und diesen durchkreuzen.

Auf die Erwähnung Montaignes heißt es: »O homem natural. Rousseau.« Im Rahmen der »Filiação« weckt der Name Rousseau vor allem die Vorstellung vom *bon sauvage*, die für Lateinamerika von großer Bedeutung war. Der Topos der ›Edlen Wilden‹ erlangte durch die Rousseau-Rezeption in der Romantik weite Verbreitung und wurde als »autoexotische[n] Identitätszuschreibung« zu einem »konstitutiven Moment lateinamerikanischer Identitätskonstruktionen« im 19. Jahrhundert. ⁹⁴ Dies gilt insbesondere auch für Brasilien, wo mit der romantischen Strömung des Indianismo die ›Indianer/innen‹ als ›Edle Wilde‹ zur Fundierung der brasilianischen Nationalidentität dienten. Oswald de Andrade recurriert allerdings nicht direkt auf die in Lateinamerika so einflussreiche Vorstellung vom *bon sauvage*, sondern zitiert den »homme naturel«. Der ›natürliche Mensch‹ steht in Jean-Jacques Rousseaus 1755 verfasstem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (›Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen‹) für den vorgesellschaftlichen, »in den Wäldern umherirrenden« Menschen im ›reinen Naturzustand‹. Dieser habe existiert »ohne Sprache, ohne Wohnstätte, ohne Krieg und ohne Liaison, ohne jedes Verlangen nach seinesgleichen wie ohne jeden Trieb ihm zu schaden«. ⁹⁵ In Rousseaus Auffassung von der Entwicklung der menschlichen Gattung bildet der »homme naturel« als »halbtierische[s] Dasein« den Ausgangspunkt und die den Menschen verderbende Zivilisation den Endpunkt. In der »phylogenetische[n]

93 | BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle: »Im Vergessen bin ich unschlagbar...«. Michel de Montaignes Essay ›Über die Menschenfresser«. In: dies./Annette Leibing (Hg.): *Brasilien – Land ohne Gedächtnis?* Hamburg: Universitätspublikationen 2001, S. 59-73, hier S. 62.

94 | BERG, Walter Bruno: »Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion im 20. Jahrhundert«. In: Monika Fludernik/Peter Haslinger/Stefan Kaufmann (Hg.): *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*. Würzburg: Ergon 2002, S. 297-313, hier S. 302.

95 | ROUSSEAU, Jean-Jacques: »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes« [Orig. 1755]. In: ders.: *Schriften zur Kulturkritik. Zweisprachige Edition*. Einl., Übers. und Hg. Kurt Weigand. Hamburg: Meiner 1995, S. 61-268, hier S. 182: »errant dans les forêts«; »sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaison, sans nul besoin de ses semblables, comme sans nul désir de leur nuire.«

Mitte«⁹⁶ zwischen dem reinen Naturzustand und dem zivilisierten Dasein befinden sich ›der Wilde‹ (›le sauvage‹). Dieser ›Wilde‹ habe in der »glücklichste[n] und dauerhafteste[n] Epoche«⁹⁷ der Menschheitsgeschichte gelebt, die durch Ackerbau und Metallbearbeitung beendet worden sei, wobei diese beiden Erfindungen Rousseau zufolge »den Wilden Amerikas unbekannt waren, weshalb sie auch immer Wilde geblieben sind«⁹⁸. Rousseaus idealisierte Vorstellung von den guten »Wilden Amerikas« prägte die Romantik – insbesondere die französische, die in Brasilien stark rezipiert wurde –, und war für den brasilianischen Indianismo und die Fundierung einer nationalen Identität Brasiliens von grundlegender Bedeutung. Im Indianismo wurde die soziale Realität der indigenen Bevölkerung Brasiliens ebenso ignoriert, wie schon Rousseau die tatsächlichen Lebensumstände der von ihm verklärten ›Wilden‹ außer Acht ließ. Hermann Hofer formuliert eine Kritik an Rousseaus *Discours*, die sich auch auf den brasilianischen Indianismo übertragen lässt:

Der Wilde ist längst zum Sklaven geworden, und die wilden Gesellschaften sind zu kolonisierten Gesellschaften geworden. Die von Rousseau gerühmte Ungesellschaftlichkeit hat zum großen Teil die Entwicklung mit beschleunigt. Der Schwarze, den der *Discours* dithyrambisch als müßig feiert, ist längst versklavt und schufftet sich zu Tode. Rousseaus Philosophie vom Guten Wilden gehört mit zu den wesentlichsten ideologischen Kapiteln der späten Kolonialgeschichte.⁹⁹

Oswald de Andrade dekuviert Rousseaus Auffassung von den »Wilden Amerikas« – basierend auf dem »homme naturel« – in der »Filiação« als Alteritäts-Diskurs, der für Brasilien von zentraler Bedeutung ist. Dies gilt vor allem für den durch Rousseau beeinflussten Indianismo – insbesondere bei José de Alencar –, der gekennzeichnet ist durch die Darstellung der ›Indianer/innen‹ Brasiliens als ›Gute Wilde‹ sowie durch eine Apologie der Kolonisierung des Landes. Im *Manifesto Antropófago* finden sich mehrere kritische Verweise auf Alencars Indianismo, auf die im Folgenden eingegangen wird.

96 | KOHL, Karl-Heinz: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Frankfurt a.M./Paris: Qumran 1983, S. 191.

97 | ROUSSEAU, Jean-Jacques: »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes«, S. 208: »l'époque la plus heureuse et la plus durable«.

98 | Ebd., S. 212. Eigene Übersetzung von »inconnues aux sauvages de l'Amérique, qui pour cela sont toujours demeurés tels«.

99 | HOFER, Hermann: »Befreien französische Autoren des 18. Jahrhunderts die schwarzen Rebellen und die Sklaven aus ihren Ketten? oder Versuch darüber, wie man den Guten Wilden zur Strecke bringt«. In: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt a.M.: Athenäum 2000 [Orig. 1987], S. 137-170, hier S. 148f.

Zunächst jedoch ein kurzer Kommentar zu den beiden Sätzen, mit denen der Textabschnitt der »Filiação« endet. Nach dem Passus »Der Kontakt mit dem Brasil Carahiba. *Oú Villeganhon print terre*. Montaigne. Der natürliche Mensch. Rousseau.« heißt es weiter: »Von der Französischen Revolution zur Romantik, zur Bolschewistischen Revolution, zur Surrealistischen Revolution und zum technisierten Barbaren von Keyserling. Wir schreiten voran.«¹⁰⁰ Mit Rousseau, der als ein Wegbereiter der Französischen Revolution gilt und zugleich für die Romantik von Bedeutung war, erfolgt eine Überleitung vom brasilienbezogenen Alteritäts-Diskurs zu ›weltgeschichtlichen‹ Ereignissen und Epochen. Ohne im Einzelnen auf das Ende der »Filiação« einzugehen, lässt sich festhalten, dass die angeführten europäischen Geistesströmungen in ihrer Bedeutung als Leitbilder für Brasilien benannt werden. So schlägt sich etwa der Einfluss des Surrealismus auch im *Manifesto Antropófago* nieder. Zugleich klingt in der eklektizistischen Aneinanderreihung der ›epochalen‹ Geistesströmungen auch eine feine Ironie durch. Das Ende der »Filiação« bildet der lakonische Einwortsatz »Caminhamos.« (der sich im Deutschen mit »Wir schreiten voran.« nur ansatzweise wiedergeben lässt). Damit wird eine Fortschrittsbewegung bzw. das Modell einer ›modernen‹, linear fortlaufenden Geschichte evoziert, die in der »Filiação« gerade nicht angelegt ist. Dies gilt umso mehr, als der zuletzt genannte ›technisierte Barbar‹ Keyserlings¹⁰¹ historisch gleichsam zurück- und vorausweist. Die ›Multitemporalität‹ des modernen Brasilien – von Octávio Ianni treffend als »Kaleidoskop der Präterita, der abweichenden ›Zyklen‹ von Zeiten und Orten«¹⁰² bezeichnet – kommt auch durch das Bedeutungsgefüge des letzten Satzes der »Filiação« doppelbödig zum Ausdruck: In »Caminhamos« ist das Wort *Caminha* sedimentiert¹⁰³, gleichsam als ironischer Verweis auf Pero Vaz de Caminha, der als Schreiber des Seefahrers Pedro Álvares Cabral im Jahr 1500 in einem Brief an den portugiesischen König Dom Manuel I. die ›Entdeckung‹ des Landes verkündigte, das später Brasilien heißen sollte.

100 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (12. Textblock): »Da Revolução Francesa ao Romantismo, á [sic!] Revolução Bolchevista, á [sic!] Revolução Surrealista e ao barbaro [sic!] technizado [sic!] de Keyserling. Caminhamos.«

101 | KEYSERLING, Hermann: *Die neuentstehende Welt*. Darmstadt: Reichl 1926. Bei Keyserling heißt der ›technisierte Barbar‹ eigentlich »technisierter Wilder«. Für den Hinweis gilt mein Dank Ute Gahlings, einer ausgewiesenen Kennerin des Werkes von Keyserling.

102 | IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno*, S. 37: »modernidade está mesclada no caleidoscópico dos pretéritos, dos ›ciclos‹ desencontrados de tempos e lugares, como se o presente fosse um depósito arqueológico de épocas e regiões.«

103 | Für den Hinweis, dass in dem Wort ›Caminhamos‹ der Name *Caminha* enthalten ist, danke ich Friedrich Frosch.

III.6 INDIANISMO: NATIONALER URSPRUNGSMYTHOS UND SEINE DEKONSTRUKTION

Wie bereits erwähnt, finden sich im *Manifesto Antropófago* kritische Verweise auf den Indianismo bzw. auf die Darstellung von ›Indianer/innen‹ in den Romanen von José de Alencar. Wurde der bzw. die (brasilianische) indigene Andere zunächst vor allem in der Figur der Kannibalin als ein »Angst und Schrecken verbreitendes *tremendum*«¹⁰⁴ dargestellt, so erscheint das indigene Andere im Anschluss an Rousseau und die (französische) Romantik vor allem in der Figur des bzw. der ›Edlen Wilden‹ als »*fascinatum*«¹⁰⁵. Hierbei dienen die guten ›Indianer/innen‹ zur Konstruktion eines nationalen fundierenden Mythos – in Abgrenzung zu den bösen, zuweilen explizit als Menschenfresser/innen stigmatisierten ›Indianer/innen‹.

Der Indianismo knüpft vor allem an eine französische Geistesströmung an. Die literarische Figur des ›Indianers‹ bzw. der ›Indianerin‹ gelangte von Frankreich nach Amerika. François-René de Chateaubriand hatte mit seinem romantischen Roman *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* (1801) erstmals ›Indianer/innen‹ (aus Nordamerika) ›literaturfähig‹ gemacht. Als Ahnherr diente Jean-Jacques Rousseau, durch dessen Publikation *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) sich die Idee vom *bon sauvage* – vom ›Edlen Wilden‹, der noch nicht von der Zivilisation korrumpiert ist – verbreitet hatte.¹⁰⁶ Unter dem Einfluss von Chateaubriands Indianerromanen und der Zelebrierung des *bon sauvage* entwickelte sich in Brasilien eine spezifische Strömung der Romantik¹⁰⁷, die aufgrund ihrer Idealisierung der brasilianischen ›Indianer/innen‹ (nachträglich) Indianismo genannt wurde. Im Zuge der politischen Unabhängigkeit Brasiliens im Jahr 1822 dienten die romantisierten ›Indianer/innen‹ vor allem dem Zweck, eine nationale Identität zu fundieren, mit der man sich von den Portugiesen absetzen wollte. Mit der Figur des ›Indianers‹ bzw. der ›Indianerin‹, die als edel und schön, gut und stark, und vor allem als hilfsbereit bis zur Selbstaufgabe dargestellt wurde, ließ sich die Identität des ›brasileiro‹ fundieren, da so eine ›nationale Differenz‹ gegenüber den portugiesischen Kolonisatoren hergestellt werden konnte. Paradoxerweise galt die indianistische Abgrenzung einer spezifisch brasilianischen Identität zugleich auch gegenüber der indigenen Urbevölkerung, die auf einen Mythos reduziert wur-

104 | LEINEN, Frank: »Einleitung«. In: ders. (Hg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 9-28, hier S. 14. Hervorhebung im Original.

105 | Ebd. Hervorhebung im Original.

106 | Rousseau ist keineswegs der Erfinder des ›Guten Wilden‹. Schon Kolumbus bezog diese Figur auf die ihm wohlgesonnenen ›Indianer/innen‹, während er die wehrhaften Ureinwohner/innen der Menschenfresserei bezichtigte.

107 | Den Beginn der brasilianischen Romantik markiert der 1836 in Paris erschienene Gedichtband *Suspiros Poéticos e Saudades* von Gonçalves de Magalhães.

de, während deren tatsächliche Existenz und soziale Realität vollkommen außer Acht blieben. Zwar wurde im Zuge der politischen Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika ›Indianer/innen‹ als das »ehemals Fremde zum sinnstiftenden Eigenen umdefinier[t]«¹⁰⁸. Diese partielle Umdeutung der von Europa zugewiesenen Fremdbilder im Übergang von den Kolonien zu Nationalstaaten führte jedoch nicht zu einem Bruch mit der Vergangenheit. Vielmehr entwickelten sich spezifische Formen der Ausgrenzung, bei der »selbst innerhalb des Eigenen ein Anderes abgespalten« wurde: Die ›Mestizenkultur‹ wurde durch ›rassisch‹ und geschlechtlich semantisierte hierarchische Beziehungen definiert, durch die sich ein »innergesellschaftliches koloniales Denken«¹⁰⁹ erhalten konnte. Dabei ergab sich im nationalen Selbstverständnis der Widerspruch eines »mimetische[n] Einverständnis[ses] mit dem Traditionstrang europäischer Herkunft – einschließlich der kolonialen Diskursvorgaben – [...] von dem es sich gleichzeitig historisch distanzieren möchte«.¹¹⁰

Die maßgeblichen Autoren des Indianismo sind Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias und vor allem José de Alencar, dessen indianistische Romane am stärksten zu dem Gründungsmythos des brasilianischen ›Volkes‹ beigetragen haben. Insbesondere Alencars 1865 erschienener Roman *Iracema, lenda do Ceará* (›Iracema, Legende von Ceará‹) gilt als Gründungsepos des brasilianischen ›Volkes‹ und wurde zu einer Art »sprachliche[r] und literarische[r] Unabhängigkeitserklärung Brasiliens an Portugal«¹¹¹. In dem Roman wird die gewaltsame Begegnung von Kolonisatoren und Kolonialisierten romantisiert als eine Liebesgeschichte zwischen der jungfräulichen ›Indianerin‹ Iracema und dem edelmütigen portugiesischen Eroberer Martim Soares Moreno. In dem acht Jahre zuvor erschienenen Indianerroman *O Guarani* (›Der Guarani‹)¹¹² schildert Alencar bereits eine ähnliche Geschichte in umgekehrter geschlechtlicher Konstellation, wobei der ›Indianer‹ Peri sich in bedingungsloser Liebe der Portugiesin Ceci unterwirft und sich als ihr Sklave bezeichnet.¹¹³ In beiden Romanen werden ›Indianer/innen‹ den Kolonisatoren untergeordnet und assimiliert, indem sie ihren ›Stamm‹ verlassen und ihre religiöse und kulturelle Identität zugunsten der Kultur der Kolonisatoren aufgeben. In einem treffenden Kommentar zur Konstruktion der ›Indianer/innen‹ bei Alencar schreibt Alfredo Bosi: »der Alencar'sche Mythos ver-

108 | HÖLZ, Karl: *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 7.

109 | Ebd., S. 8.

110 | Ebd., S. 83.

111 | SCHWAMBORN, Ingrid: *Die brasilianischen Indianerromane ›O Guarani‹, ›Iracema‹, ›Ubirajara‹ von José de Alencar*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1987, S. 558.

112 | *O Guarani* erschien zunächst als Fortsetzungsroman von Januar bis April 1857 in der Zeitung *Diário do Rio de Janeiro*.

113 | ALENCAR, José de: *O Guarani*. Einl. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix 1968 [Orig. 1857], S. 161: »Peri é escravo da senhora.«

eint, in dem gängigen Bild des Helden, den *Kolonisator*, dargestellt als großzügiger Feudalherr, und den *Kolonialisierten*, aufgefasst zugleich als treuer Untergebener und guter Wilder«. ¹¹⁴ In *O Guarani* ist der portugiesische Kolonisator Dom Antônio de Mariz dargestellt als heldenhafter Edelmann, der zu den Gründern der Stadt Rio de Janeiro zählt und sich verdient gemacht habe in den »Eroberungskriegen gegen die Invasion der Franzosen und die Angriffe der Wilden«. ¹¹⁵ Peri erscheint als assimilierungswilliger ›Edler Wilder‹. Um mit seiner Angebeteten Ceci zusammen sein zu können, lässt sich Peri von ihrem Vater Dom Antônio de Mariz taufen, wobei der Kolonialherr dem ›Indianer‹ seinen eigenen Namen gibt.

Die Ureinwohner/innen sind sowohl in *O Guarani* als auch in *Iracema, lenda do Ceará* schematisch eingeteilt in gute und böse Figuren: Als bis zum Tode loyale, würdevolle und assimilierungswillige ›Edle Wilde‹, verkörpert durch Peri und Iracema, oder aber feindlich gesinnte Kreaturen, denen kaum der Status von Menschen zukommt. Diese dichotome Gegenüberstellung ist in *O Guarani* besonders markant. Peri ist nach den Worten von Dom Antônio de Mariz »ein portugiesischer Edelmann in dem Körper eines Wilden!« ¹¹⁶ Die feindlichen Aimorés hingegen werden stigmatisiert als »Volk ohne Vaterland und Religion, das sich von menschlichem Fleisch ernährt und wie Bestien auf dem Boden und in Grotten und Kavernen lebt« ¹¹⁷. Durch den Angriff der Aimorés, »dieser Horde von Kannibalen«, droht Dom Antônio de Mariz und seiner Familie ein schrecklicher Tod als »Fraß dieser Barbaren, die sich von menschlichem Fleisch ernähren«. ¹¹⁸

Die Verschmelzung von ›indianischen‹ und portugiesischen Figuren als Ursprung des brasilianischen ›Volkes‹ manifestiert sich bei Alencar als idealisierte eurozentrische Unterwerfung des Anderen, die einer vollständigen Assimilierung gleichkommt. Der nicht-assimilierbare Andere hingegen wird mit einem Stigma versehen. Die ›Indianer/innen‹ Peri und Iracema sind »das Ergebnis der Verhandlung der kulturellen Eliten über die Neudefinition des Eigenen und Fremden«, bei dem »das Eigene auf der Grundlage eines sorgfältig domestizier-

114 | BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização. Posfácio de 2001*. São Paulo: Companhia das Letras 2001, S. 180: »o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem«. Hervorhebung im Original.

115 | ALENCAR, José de: *O Guarani*, S. 61: »guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens«.

116 | Ebd., S. 91: »é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!«

117 | Ebd., S. 128: »povo sem pátria e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras no chão e pelas grutas e cavernas«.

118 | Ebd., S. 306 bzw. S. 305: »horda de canibais«; »pasto a esses bárbaros que se alimentam de carne humana«.

ten Fremden«¹¹⁹, dem ›Indianer‹ bzw. der ›Indianerin‹, als Entwurf einer neuen nationalen Identität dienen soll.

Im Nachwort zur zweiten Auflage von *Iracema, lenda do Ceará* charakterisiert Alencar ›den Brasilianer‹ als »Kind der Neuen Welt, [das] die Traditionen der indigenen Rassen erhält und im Kontakt mit fast allen zivilisierten Rassen lebt«; daraus habe sich ein »exuberantes Amalgam des Blutes, der Traditionen und der Sprachen« ergeben, das für Brasilien kennzeichnend sei.¹²⁰ Alencar begründet die sprachliche und kulturelle Unabhängigkeit Brasiliens durch eine spezifische ›Rassenmischung‹, die Brasilien von Portugal unterscheide. Hierbei handelt es sich allerdings eher um eine Abgrenzung zur Unterscheidung von dem ehemaligen kolonialen Mutterland als um eine Integration der in einem »exuberanten Amalgam« zusammenkommenden ›Rassen‹ und ›Traditionen‹. Nachdem sich das brasilianische Nationalbewusstsein in den 1870er Jahren etwas gefestigt hatte – nicht zuletzt durch den Sieg Brasiliens im Krieg gegen Paraguay (1865 bis 1870) – wurden die ›Indianer/innen‹ als nationales Wahrzeichen im folgenden Jahrzehnt allmählich obsolet, zumal die Strömung des romantischen Indianismo zum Erliegen kam.¹²¹ Paradigmatisch zum Ausdruck kommt dies in einer 1888 von Silvio Romero getroffenen Aussage: »Der Indio ist kein Brasilianer.«¹²²

119 | ARMBRUSTER, Claudius: »Zur Visibilität der Anderen in Portugal und Brasilien«. In: Joachim Michael/Markus Klaus Schäffauer (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt a.M.: Vervuert 2004, S. 111-128, hier S. 120.

120 | ALENCAR, José de: »Pós-escrito (à 2ª edição)«. In: ders.: *Iracema, lenda do Ceará*. Hg. u. Einl. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra 2006 [Orig. 1865], S. 169-195, hier S. 181: »filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas«; »exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas«.

121 | Mit dem Aufkommen des Naturalismus in Brasilien ab Mitte der 1870er Jahre verschob sich der Fokus zunehmend von den idealisierten ›Indianer/innen‹ auf die soziale Realität der afrikanischstämmigen Sklaven und Sklavinnen, wobei die soziale Realität der indigenen Bevölkerung weiterhin unbeachtet blieb. Alencar wurde vorgeworfen, unglaubwürdige ›Indianer/innen‹ dargestellt zu haben. Auf diesen Vorwurf reagierte Alencar in seinem dritten und letzten ›Indianerroman‹ *Ubirajara* (1874), in dem die Handlung in der Zeit vor der ›Entdeckung‹ Brasiliens angesiedelt ist. Glaubwürdigkeit sollte durch zahlreiche Fußnoten über die Bedeutung indigener Namen gewährleistet werden, aber auch über historische und anthropologische ›Tatsachen‹ (der hundertseitige Roman enthält 66 Fußnoten, die etwa ein Viertel des gesamten Buches einnehmen). Interessant ist hierbei, dass Alencar den Kannibalismus – im Gegensatz zu seinem Roman *O Guarani* – erstmals positiv darstellt. So verweist eine dreiseitige Fußnote zu dem Begriff »o suplício« (»die Qual« bzw. »die Tortur«) auf die Anthropophagie in Brasilien, die Alencar nun als eine komplexe Kulturpraxis herausstellt. Vgl. hierzu ALENCAR, José de: *Ubirajara*. São Paulo: FTD 1994 [Orig. 1874], S. 47-49.

122 | Zitiert nach SCHWAMBORN, Ingrid: *Die brasilianischen Indianerromane*, S. 435: »O índio não é brasileiro.«

Mit Blick auf den Indianismo bzw. den ›indianistischen‹ Diskurs, der die brasilianische Identität als »romantischen Nativismus«¹²³ in einem »idealisierten ›Stammbaum‹ der Brasilianität«¹²⁴ fundiert, werden die kritischen Verweise Oswald de Andrades verständlich. Im *Manifesto Antropófago* ist ironisierend die Rede vom ›Indianer‹, der »in den Opern Alencars voller guter portugiesischer Gefühle«¹²⁵ auftrete. Und an anderer Stelle heißt es: »Gegen den Fackel-Indianer. Den Indianer als Sohn Marias, Patenkind der Caterina de Medici und Schwiegersohn von D. Antônio de Mariz.«¹²⁶ Beide Textstellen zielen in die gleiche Richtung: sie wenden sich gegen das durch den Indianismo verbreitete Bild des ›Indianers‹, der zu einem nationalen Wahrzeichen stilisiert wurde, um im Zuge der nationalen Unabhängigkeit eine einheitliche brasilianische Identität mythisch zu fundieren. In beiden Passagen wird angespielt auf *O Guarani*, den ersten Indianerroman von José de Alencar, der im literarischen Kanon gemeinhin als der erste bedeutende Roman Brasiliens gilt. Die Handlung von *O Guarani* lässt sich wie folgt zusammenfassen. Der ›Indianer‹ Peri rettet das Leben von Cecília, der blonden, blauäugigen Tochter des adligen Portugiesen Dom Antônio de Mariz, und wird dafür in das Haus des Edelmannes aufgenommen. Als der blutrünstige kannibalische Stamm der Aimoré das Haus angreift, setzt Peri sein Leben ein, um die Vernichtung abzuwenden. Peri überlebt und lässt sich von Dom Antônio de Mariz taufen, der dem ›Indianer‹ seinen eigenen Namen gibt. Die Angreifer setzen daraufhin das Haus in Flammen. Peri gelingt die Flucht mit Ceci – wie er Cecília nennt –, während das Haus in Flammen aufgeht und der Rest der Familie verbrennt.

Bei Oswald de Andrade ist mit den »Opern Alencars« vor allem Antônio Carlos Gomes' berühmte Oper *O Guarani* aus dem Jahr 1870 gemeint, die auf dem gleichnamigen Roman von José de Alencar basiert. Die Bezeichnung »voller guter portugiesischer Gefühle« erscheint als Ironisierung der Unterwerfung des Alencar'schen ›Indianers‹ Peri unter die Obhut des portugiesischen Kolonisators. Im zweitgenannten Textabschnitt manifestiert sich eine entschiedene Zurückweisung des »Fackel-Indianers« als Verkörperung des sklavischen Dieners der europäischen Kolonialherren. Diese Darstellung wird in ironischer Weise als eurozentrische Repräsentation entlarvt: Die in dreifacher Anspielung evozierte Taufe Peris erscheint als Eingliederung des ›Indianers‹ in eine groteske abendländische ›Ahnenreihe‹, indem sie ihn zum »Sohn Marias, Patenkind der Caterina de Medi-

123 | CHAUI, Marilena: *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo 2000, S. 37: »nativismo romântico«.

124 | HELENA, Lucia: *Totens e tabus da modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Niterói: UFF 1985, S. 165: »idealizada ›árvore genealógica‹ da brasilidade«.

125 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (24. Textblock): »Ou figurando nas operas [sic!] de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes [sic!]«.

126 | Ebd., S. 7 (42. Textblock): »Contra o indio [sic!] de tocheiro. O indio [sic!] filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis [sic!] e genro de D. Antonio [sic!] de Mariz.«

ci und Schwiegersohn von D. Antônio de Mariz« macht. Dies gilt umso mehr, als mit dem »Patenkind der Caterina de Medici« auf ein ethnografisches Spektakel in Rouen im Jahre 1550 angespielt wird. Zu Ehren des Königs von Frankreich Henri II. und seiner Frau Caterina de Medici wurde in Rouen – damals zentraler Umschlagplatz für das Brasil-Holz – ein Dorf der brasilianischen Tupinambá aufgebaut und deren Leben nachinszeniert. Circa fünfzig Tupinambá stellten ihr Leben so dar, wie es sich angeblich in ihrer Heimat abspielt, während ungefähr zweihundertfünfzig als Brasilianer verkleidete Franzosen mit den Tupinambá interagierten.¹²⁷ Mit Caterina de Medici wird ironisch angespielt auf die Inszenierung und Spektakularisierung des indigenen brasilianischen Anderen, die – wie in der Taufe Peris bei Alencar – zugleich seine Domestizierung darstellt. Tatsächlich entspricht der Akt der Taufe bei Alencar einer kulturellen Selbstaufgabe des ›Indianers‹, der damit seinen ›indianischen‹ Namen und seine ursprüngliche kulturelle Zugehörigkeit verliert. Folglich manifestiert sich in der Darstellung des ›Indianers‹ eine Domestizierung des indigenen Anderen, der sich in einem einseitig aufgefassten ›Kulturkontakt‹ mit dem christlichen Abendland auflöst bzw. nur noch als Wahrzeichen der *brasilidade* sichtbar bleibt. Oswald de Andrade stellt dieser homogenisierenden indianistischen Konstruktion von *brasilidade* mit der *antropofagia* eine Strategie entgegen, die gerade die Widersprüche des ›Kulturkontaktes‹ sowie die daraus hervorgehende heterogene kulturelle Identität betont.

III.7 KATECHESE UND KARNEVAL: VON DER ANGLEICHUNG ZUM ENTGLEITEN DES ANDEREN

Der Indianismo Alencars wird im *Manifesto Antropófago* mit einer weiteren kolonialen Diskursformation in Verbindung gebracht, wenn es heißt: »Gegen Anchieta, elftausend Jungfrauen des Himmels besingend, in dem Land von Iracema«. ¹²⁸ Mit »dem Land von Iracema« ist Brasilien gemeint, wobei diese Formulierung sich offenbar auf Alencars Roman *Iracema, lenda do Ceará* bezieht bzw. auf den daraus hervorgegangenen fundierenden Mythos Brasiliens. Durch die Verbindung Anchietas mit dem Alencar'schen Ursprungsmythos Brasiliens wird eine spezifische koloniale Tradition in der brasilianischen Geschichte herausgestellt. Bei José de Anchieta (1534-1597) handelt es sich um einen jesuitischen Missionar im Brasilien des 16. Jahrhunderts, der als der erste brasilianische Schriftsteller und Gelehrte gilt. Anchieta brachte der indigenen Bevölkerung Latein bei und erstellte eine Gram-

127 | Vgl. GOLDMANN, Stefan: »Wilde in Europa. Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung«. In: Thomas Theye (Hg.): *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 243-269.

128 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (50. Textblock): »Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu [sic!], na terra de Iracema«.

matik sowie ein Wörterbuch der indigenen Tupi-Guarani-Sprachen.¹²⁹ »Mit Hilfe des Lateinischen als Metasprache beschreibt Anchieta darin das Tupi mit der Absicht, seinen Brüdern das Erlernen dieser Sprache zu erleichtern und in der Folge die Bekehrung voranzutreiben.«¹³⁰ Um die Missionierung effektiv durchsetzen zu können, schuf der Jesuit eine synkretistische religiöse Dichtung und begründete ein Missionstheater. Anchietas Werk ist gekennzeichnet durch ein manichäisches Weltbild, in dem das Gute durch den christlichen Glauben in Verbindung mit einem ›guten Geist‹ der Tupi repräsentiert wird, während das Böse sich in den Zeremonien der Tupis in Zusammenhang mit dem Teufel manifestiert: »Tupã-Gott, mit seiner Konstellation von Engeln und Heiligen, und Anhanga-Teufel, mit seiner Horde boshafter Geister, die sich in den Tupi-Zeremonien manifestieren.«¹³¹ Neben seinen geistigen Aktivitäten war Anchieta gewillt, auch mit gewaltsamen Mitteln durchzugreifen, um Anthropophagie, Polygamie und andere unterstellte unchristliche Praktiken zu unterbinden. Oswald de Andrade zieht eine Parallele zwischen den Werken Anchietas und Alencars bzw. zwischen deren Darstellungen der brasilianischen ›Indianer/innen‹. Bei beiden erscheinen die ›Indianer/innen‹ als naturhaft-primitive Wesen, die es umzuformen gilt und die der christlich-abendländischen Kultur zuzuführen sind. Auch wenn Anchietas Verteufelung der indigenen Kulturformen eine Idealisierung der Natürlichkeit der ›Indianer/innen‹ bei Alencar entgegensteht, tendieren beide Autoren dazu, das indigene Andere zu assimilieren.

Die Angleichung des indigenen Anderen an das europäische Eigene wird im *Manifesto Antropófago* besonders mit dem Akt der Taufe und der Katechese in Verbindung gebracht. Dementsprechend heißt es an einer Stelle des Manifests: »Gegen alle Katechesen.«¹³² Die im Plural gefasste Katechese erscheint als Metapher für die Kolonialisierung des Anderen, für dessen Unterwerfung und Angleichung an das Eigene. Vor allem die mit der Katechese verbundene Taufe bzw. Namensgebung war zentral für die kolonialistische Aneignung des Anderen und fungierte als ›founding action of Christian imperialism‹, wie Stephen Greenblatt herausgestellt hat: »Such a christening entails the cancellation of the native name

129 | Die *Arte de grammatica da lingoa* [sic!] *mais usada na costa do Brasil* (›Grammatik der meist benutzten Sprache an der Küste Brasiliens‹) erschien 1595 im Druck, zirkulierte in Brasilien jedoch bereits ab Mitte der 1550er Jahre in handschriftlicher Form.

130 | PINHEIRO, Teresa: »Anchieta, José de«. In: Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXVII. Nordhausen: Bautz 2007, Sp. 41-49, hier Sp. 45.

131 | BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização*, S. 67f.: »Tupã-Deus, com sua constelação de anjos e santos, e Anhanga-Demônio, com a sua corte de espíritos malévolos que se fazem presentes nas cerimônias tupis.«

132 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (4. Textblock): »Contra toda [sic!] as catecheses [sic!].«

– the erasure of the alien, perhaps demonic, identity«. ¹³³ Die mit den abendländischen Repräsentationsformen ›festgeschriebenen‹ Ureinwohner/innen wurden zu Objekten der Eroberer: »The native seized as a token and then displayed, sketched, painted, described, and embalmed is quite literally captured by and for European representation. He is caught up in a complex system of mimetic circulation«. ¹³⁴ Im *Manifesto Antropófago* wird das »komplexe System mimetischer Zirkulation«, das vielen kolonialistischen Repräsentationen des Anderen zugrunde liegt, symbolisch aufgebrochen. Anstelle einer Nivellierung der Fremdheit des Anderen – durch die »über das Fremde im eigenen Begriffsschema verfügt]« ¹³⁵ und der Andere damit (neo-)kolonialistischen Machtansprüchen ausgesetzt werden kann – verwehrt sich das Manifest der Angleichung an eurozentrische Maßstäbe.

Der Oktroyierung einer kolonialen christlich-abendländischen Identität, wie sie Oswald de Andrade in kanonisierten Texten von Anchieta bis Alencar aufdeckt, setzt das *Manifesto Antropófago* eine karnevaleske Identität des Anderen entgegen. Bezüglich der abgelehnten Katechisierung heißt es zunächst: »Wir haben gemacht, dass Christus in Bahia geboren wurde. Oder in Belém do Pará.« ¹³⁶ Das Verb »Fizemos« zeugt von einem aktiven, gestalterischen Eingriff. Mit der Verlagerung der Geburt Christi nach Bahia, dem brasilianischen Bundesstaat mit dem größten afrikanischen Einfluss (und einem weißen Bevölkerungsanteil von nur einem Fünftel), wird gleichsam die Geburt Christi als Schwarzer suggeriert. Dies gilt umso mehr, als es sich bei »Fizemos Christo [sic!] nascer na Bahia« um einen intertextuellen Verweis auf den Samba-Maxixe *Cristo nasceu na Bahia* (»Christus wurde in Bahia geboren«) handelt, eine 1926 entstandene Komposition von Sebastião Cirino und Duque (mit dem bürgerlichen Namen Antonio Lopes de Amorim Diniz). In dem Lied heißt es: »Man sagt Christus wurde in Betlehem geboren/die Geschichte irrt sich/Christus wurde in Bahia geboren, mein Lieber« ¹³⁷. Bezeichnenderweise wurde das Lied zu einem großen Erfolg in der Revue *Tudo preto* (»Alles schwarz«) ¹³⁸ der Companhia Negra de Revistas, einer rein Afro-Brasilianischen Musiktheatertruppe, die von Juli 1926 bis Juli 1927 existierte und große Medienresonanz erhielt, wobei neben vielen begeisterten Kritiken wohlgermerkt auch eine Reihe rassistischer Verunglimpfungun-

133 | GREENBLATT, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press 1991, S. 83.

134 | Ebd., S. 119.

135 | HÖLZ, Karl: *Das Fremde, das Eigene, das Andere*, S. 7.

136 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (13. Textblock): »Fizemos Christo [sic!] nascer na Bahia. Ou em Belem [sic!] do Pará.«

137 | »Dizem que Cristo nasceu em Belém/a história se enganou/Christo nasceu na Bahia, meu bem«.

138 | Das Stück wurde am 31. Juli 1926 im Theater Rialto in Rio de Janeiro uraufgeführt. Der Text stammt von De Chocolate, die Kompositionen bzw. die Zusammenstellung der Musik von Sebastião Cirino, der Dirigent war Pixinguinha.

gen publiziert wurden.¹³⁹ Im *Manifesto Antropófago* erlangt die afro-brasilianische Kultur durch den affirmative Verweis auf *Cristo nasceu na Bahia* eine besondere Wertschätzung und dient als positiver Gegenpol zu dem abgelehnten Katechismus, der gleichsam als Metapher für den Kolonialismus steht. Auch der Folgesatz »Ou em Belem [sic!] do Pará.« zielt auf die Appropriation abendländischer Geschichtsschreibung. Bei der Bezeichnung von Belém do Pará als Geburtsort Christi handelt es sich um eine ironische Umkehrung des eigentlichen Sachverhalts. ›Belém, Portugiesisch für ›Betlehem‹, ist die Hauptstadt des nordbrasilianischen Bundesstaates Pará, die im Amazonasgebiet liegt. Entgegen der Namensgebung der brasilianischen Stadt nach der biblischen Geburtsstätte des Heilands fungiert Belém do Pará im *Manifesto Antropófago* als Geburtsort Christi, wodurch eine ironische Vertauschung von ›Ursprung‹ und ›Nachahmung‹ vollzogen wird.

Auf die Wiederholung des Satzes »Gegen alle Katechesen.« heißt es weiter: »Was wir gemacht haben war Karneval. Der Indianer gekleidet als Senator des Imperiums. Vorgebend Pitt¹⁴⁰ zu sein. Oder auftretend in den Opern Alencars voller guter portugiesischer Gefühle.«¹⁴¹ Der Katechese als Machtmittel der Kolonisatoren, die für die kolonialistische Assimilierung und Angleichung des (indigenen) Anderen an das Eigene steht, stellt das Manifest den Karneval als Kulturpraxis der Kolonisierten entgegen. Oswald de Andrades Begriff des Karnevals weist Berührungspunkte auf mit Michail M. Bachtins Konzept der Karnevalisierung in der Studie *Rabelais und seine Welt* (die er 1940 abgeschlossen hatte, aber erst 1965 veröffentlichten konnte). Bachtins Ausführungen über die Kultur des Karnevals lassen sich zum Teil auch auf Oswald de Andrades 22 Jahre früher entstandenes Manifest beziehen. Dies gilt insbesondere für das karnevalistische Moment des subversiven Lachens, das »jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der Vorstellungen von Notwendigkeit«¹⁴² – wie sie gerade in kolonialen Diskursformationen hervorgebracht worden sind – unterläuft. Die *antropofagia* erscheint als eine Art »karnevalistische Mesalliance [sic!]¹⁴³, um eine Formulierung Bach-

139 | Vgl. hierzu BARROS, Orlando de: *Corações De Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão 2005, S. 84-104.

140 | Der Verweis könnte sich sowohl auf William Pitt, First Earl of Chatham, als auch auf dessen Sohn beziehen. William Pitt the Elder war der politische Führer Großbritanniens während des Siebenjährigen Krieges in Nordamerika, in dem Frankreich besiegt wurde, wodurch Großbritannien endgültig zur Weltmacht aufstieg und sein Kolonialreich weiter ausbauen konnte. Sein Sohn William Pitt the Younger führte in seinem Amt als Premierminister ebenfalls Kriege gegen Frankreich um die globale Machtposition Englands zu sichern.

141 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (24. Textblock): »Fizemos foi Carnaval [sic!]. O indio [sic!] vestido de senador do Imperio [sic!]. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas [sic!] de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes [sic!].«

142 | Hier zitiert nach dem Teilabdruck der Studie in dem Band BACHTIN, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1996, S. 28.

143 | Ebd., S. 49.

tins im übertragenen Sinne zu gebrauchen: Die hierarchische Weltanschauung des kolonialen Machtgefüges durchkreuzt Oswald de Andrade, indem »das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen« verbunden wird – im Sinne der Überwindung des dichotomen Wertesystems einer konsekrierten europäischen und einer als primitiv oder epigonal abgewerteten brasilianischen Kultur.

III.8 REVISIONEN DER BRASILIANISCHEN GESCHICHTE

Etwa ein Fünftel der Textblöcke des *Manifesto Antropófago* beginnt mit der Präposition »contra« (›gegen‹), wobei diese programmatische Ablehnungsformel sich fast ausschließlich auf kolonialistische Einflüsse in der Geschichte und Gegenwart Brasiliens bezieht und meist in einen ironisch eingefärbten Satz mündet. Abgelehnt werden, wie bereits ausgeführt, jegliche Form der Katechese, Anchieta und die indianistische Darstellung des ›Indianers‹. Überdies wird den Kolonisatoren das Monopol auf die Geschichtsschreibung abgesprochen, etwa wenn es heißt: »Gegen die Wahrheit der missionierenden Völker, definiert mit dem Scharfsinn eines Anthropophagen, des Visconde de Cairu: – Es ist eine vielfach wiederholte Lüge.«¹⁴⁴ Dieser Satz bezeichnet nicht bloß die Wahrheit der Kolonisatoren als Lüge, um so Raum zu schaffen für eine anti-kolonialistische Gegengeschichte. Es handelt sich zugleich um eine karnevaleske Verkehrung der kolonialen Geschichte Brasiliens. Der historischen Figur des Visconde de Cairu den »Scharfsinn eines Anthropophagen« zuzuschreiben und gerade ihm die Entlarvung der Wahrheit der Kolonisatoren als »vielfach wiederholte Lüge« nachzusagen, zeugt von subversivem Humor. Denn der Visconde de Cairu (mit dem bürgerlichen Namen José da Silva Lisboa) war ein Monarchist, der den Adelstitel für seine Arbeit im Dienste der portugiesischen Königsfamilie verliehen bekam. Zunächst diente er dem in Brasilien exilierten portugiesischen König Dom João VI. und dann dessen Sohn, der als Dom Pedro I. im Jahr 1822 die brasilianische Unabhängigkeit ausrief und sich dabei zum ersten Kaiser (›imperador‹) Brasiliens krönen ließ. Den Visconde de Cairu als Autorität mit dem »Scharfsinn eines Anthropophagen« heranzuziehen, entlarvt diesen ironisierend in seiner kolonialistischen Komplizenschaft.

Ein weiterer Textblock negiert die Gültigkeit eurozentrischer Geschichtsschreibung, wobei durch den Begriffsgebrauch im Plural – »Geschichten des Menschen« – die Historie als Narration gekennzeichnet ist und damit ihrer autoritativen Verabsolutierung enthoben wird: »Gegen die Geschichten des Menschen, die am Kap Finisterre beginnen. Die nicht datierte Welt. Nicht rubriziert. Ohne Napoleon.

144 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (32. Textblock): »Contra a verdade dos povos missionarios [sic!], definida pela sagacidade de um antropofago [sic!], o Visconde de Cayrú [sic!]: – É mentira muitas vezes repetida.«

Ohne Cäsar.«¹⁴⁵ Dieses Statement erscheint weniger als Plädoyer für Ahistorizität, sondern vielmehr als Ablehnung einer zur ›Weltgeschichte‹ überhöhten europäischen Historiografie, die durch die begriffliche Kopplung an das Kap Finisterre¹⁴⁶ ironisierend in ihrer ›Provinzialität‹ dekuviert wird. Die Einforderung einer »nicht datierte[n] Welt« ohne Cäsar und Napoleon zielt darauf, das Interpretationsmonopol der europäischen Zentren aufzubrechen und die Degradierung außereuropäischer Länder zu einer geschichtslosen Welt jenseits von Kultur und Zivilisation zu überwinden. Das *Manifesto Antropófago* wendet sich gegen eine eurozentrische Auffassung von ›Weltgeschichte‹ wie sie sich in Bezug auf Lateinamerika in dem schwer lastenden Verdikt von Georg Friedrich Wilhelm Hegel manifestiert, der die ›Neue Welt‹ mit einem Satz in die historische Bedeutungslosigkeit verdammt: »Von Amerika und seiner Kultur, namentlich in Mexiko und Peru, haben uns zwar Nachrichten erreicht, aber bloß die, daß dieselbe eine ganz natürliche war, die untergehen mußte, sowie der Geist sich ihr näherte.«¹⁴⁷ Hegel identifiziert den Geist, der der amerikanischen Urbevölkerung fehle, mit den (Nord-)Europäern. Die indigenen Amerikaner hingegen seien gekennzeichnet durch »Sanftmut und Trieblosigkeit, Demut und kriechende Unterwürfigkeit«, und die Europäer bräuchten noch lange, um »einiges Selbstgefühl in sie zu bringen«.¹⁴⁸ Hegel gesteht Amerika nicht die geringste Bedeutung zu: »Was bis jetzt sich hier ereignet, ist nur der Widerhall der Alten Welt und der Ausdruck fremder Lebendigkeit.«¹⁴⁹ Erst durch die Unabhängigkeitsbewegungen im 19. Jahrhundert und die Nationenbildung unter Vorherrschaft der Kreolen konnte die unterstellte ›Geschichtslosigkeit‹ der lateinamerikanischen Länder überwunden werden. Dabei wurde allerdings der eurozentrische Moderne-Begriff kritiklos übernommen, womit sich der »normative Charakter der westeuropäischen Moderne für das Entstehen von Leitkonzepten lateinamerikanischer Identität«¹⁵⁰ durchsetzte und so zur Kontinuität in der Marginalisierung eines Großteils der Bevölkerung in Lateinamerika führte.

145 | Ebd., S. 7 (29. Textblock): »Contra as historias [sic!] do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar [sic!].«

146 | Abgeleitet aus dem Lateinischen ›finis terrae‹ für ›Ende der Erde‹, markiert das Kap Finisterre den westlichsten Punkt der iberischen Halbinsel und gilt oft – fälschlicherweise – als das westliche Ende des europäischen Festlands.

147 | HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Reclam 1989, S. 140. Die von 1822/23 bis 1830/31 gehaltenen *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* sind in Buchform erstmals (postum) 1837 erschienen.

148 | Ebd.

149 | Ebd., S. 147.

150 | HERLINGHAUS, Hermann: »Postmoderne in Lateinamerika? Epistemologische Eigenheiten, politische Fragen, ›nomadische‹ Perspektiven«. In: ders./Utz Riese (Hg.): *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*. Bonn: Bouvier 1997, S. 270-293, hier S. 272.

Gegen die internalisierte eurozentrische Geschichtsauffassung wendet sich Oswald de Andrade durch die ironische Einführung einer neuen Zeitrechnung. Den ›Beginn‹ der Geschichte Brasiliens markiert gemeinhin die ›Entdeckung‹ des Landes durch Pedro Álvares Cabral am 22. April 1500. Obwohl in dem Land, das später Brasilien genannt werden sollte, etwa fünf Millionen Menschen lebten, wird die vorkoloniale Geschichte meist als ›Prähistorie‹ abgetan.¹⁵¹ Bei Cabrals Ankunft im heutigen Bahia wurde das ›entdeckte‹ Land Terra de Vera Cruz (›Land des Wahren Kreuzes‹) getauft und in einem symbolischen Akt der Besitzergreifung mit der königlichen Fahne Portugals versehen. Ein Textblock des Manifests lässt sich als ironischer Verweis auf den ›Ausgangspunkt‹ brasilianischer Geschichte verstehen: »Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.«¹⁵² Das Wort ›roteiros‹ bedeutet Reisebeschreibungen bzw. Logbücher und erscheint im Kontext des *Manifesto Antropófago* als Anspielung auf die ›Entdeckungsfahrten‹ in die ›Neue Welt‹, insbesondere auch auf Pedro Álvares Cabrals Landnahme Brasiliens für die portugiesische Krone. Die siebenfache Wiederholung verfremdet den symbolträchtigen Begriff ›roteiro‹ und verwandelt ihn gleichsam in eine leere Worthülse. Die in der offiziellen Geschichtsschreibung Brasiliens glorifizierte ›Entdeckung‹ des Landes wird so in einer Art dadaistischer Sprachzertrümmerung ad absurdum geführt.

Im *Manifesto Antropófago* dient ein ganz anderes historisches Ereignis als Ausgangspunkt der brasilianischen Geschichte und der Zeitrechnung überhaupt. Das Manifest endet mit dem Namen des Autors Oswald de Andrade, gefolgt von einer verblüffenden Orts- und Zeitangabe: »In Piratininga. Anno 374 des Verschlingens des Bischofs Sardinha.«¹⁵³ Mit diesen Angaben, die wohl für São Paulo im Jahr 1928 stehen sollen¹⁵⁴, führt Oswald de Andrade ironisch eine neue Zeitrechnung und eine alternative Ortsbezeichnung ein. Piratininga ist der Name des Ortes, an dem später die Stadt São Paulo entstand, die aus dem jesuitischen Kolleg von São Paulo hervorging. Das Wort kommt aus dem Tupi und setzt sich vermutlich zusammen aus ›pira‹ und ›(mo)tininga‹, was soviel heißt wie ›trocknender‹ oder ›trockener Fisch‹.¹⁵⁵ Anstelle von ›São Paulo‹ (›Sankt Paulus‹), der christlichen Namensgebung der Kolonisatoren, tritt also ein indigener Name. Und als geschichtlicher Nullpunkt dient nicht mehr die Geburt Christi, sondern das »Ver-

151 | Vgl. hierzu kritisch: RIBEIRO, Darcy: *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 1995, S. 141.

152 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (30. Textblock).

153 | Ebd., S. 7: »Em Piratininga. Anno [sic!] 374 da Deglutição [sic!] do Bispo [sic!] Sardinha.«

154 | Oswald de Andrade erlag allerdings entweder einem rechnerischen Irrtum oder vertortete seinen Text in der Zukunft. Das historische Datum »der Verspeisung des Bischofs Sardinha« ist 1556. Folglich ergibt das Jahr 374 der ›neuen Zeitrechnung‹ 1930 – und nicht 1928, als das *Manifesto Antropófago* tatsächlich erschienen ist.

155 | Vgl. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0*.

schlingen« von Sardinha, der 1551 zum ersten Bischof Brasiliens gewählt wurde. Der Überlieferung zufolge ist Sardinha am 16. Juli 1556 von Caetés – Angehörige eines inzwischen ausgestorbenen Tupi-Stamms – verspeist worden, als er auf dem Weg zurück nach Portugal im Rio São Francisco Schiffbruch erlitt. Ironischerweise bedeutet ›Sardinha‹, der Name des (angeblich) verspeisten Bischofs, ›Sardine‹, was der historischen Begebenheit, auf die sich das Manifest bezieht, einen karnevalesken Beiklang verleiht. Dies gilt umso mehr, als auch der Ortsname auf (trockenen) Fisch verweist.

Der ironischen Durchkreuzung eurozentrischer Traditionen und Geschichtsauffassungen entsprechend, fordert Oswald de Andrade die endgültige Loslösung Brasiliens vom kolonialen Mutterland Portugal: »Unsere Unabhängigkeit wurde immer noch nicht proklamiert. Typischer Satz von Dom João VI.: – Mein Sohn, setze dir diese Krone auf den Kopf, bevor es irgendein Abenteurer tut!«¹⁵⁶ Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf die offenbar als Farce wahrgenommene brasilianische Unabhängigkeitserklärung von 1822. Oswald de Andrade zitiert den legendären Ausspruch des portugiesischen Königs Dom João VI., der sich insofern bewahrheitete, als dass dessen Sohn sich als Pedro I. zum Kaiser Brasiliens krönen ließ und so – trotz der ›Unabhängigkeit‹ des Landes – die Fortführung der Macht ausübung durch die bisherigen Eliten gewährleisten konnte. In einem anschließenden Satz wird diese historische Tatsache kommentiert mit: »Der bragantini-sche Geist muss vertrieben werden.«¹⁵⁷ Der ›bragantini-sche‹ Geist bezieht sich auf die aus Bragança stammende portugiesische Königsdynastie und steht symbolisch für die fortdauernden kolonialen Traditionen in Brasilien, denen ein Ende zu setzen sei. Oswald de Andrade thematisiert damit *in nuce* die Beziehung der portugiesischen Kolonialmacht zur brasilianischen Kolonie und die Folgen für die Geistesgeschichte Brasiliens. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts existierte praktisch keine eigenständige brasilianische Kultur – mit Ausnahme der barocken Kunst in Minas Gerais¹⁵⁸ –, sondern lediglich eine »transplantierte ›Zivilisation‹«¹⁵⁹. Es entwickelte sich auch kein Nationalbewusstsein wie bei den hispanoamerikanischen Kreolen. Im Gegensatz zu Spanien, das aus seinen Kolonien »eine organische Ausweitung« des eigenen Landes zu machen suchte, war die Haltung Portugals gegenüber Bra-

156 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (51. Textblock): »A nossa independência [sic!] ainda não foi proclamada. Frase típica [sic!] de D. João VI.: – Meu filho, põe essa corôa [sic!] na tua cabeça antes que algum aventureiro o faça!«

157 | Ebd.: »É preciso expulsar o espirito [sic!] bragantino«.

158 | In der durch Goldfunde florierenden Gegend Minas Gerais entstand im 18. Jahrhundert eine profilierte barocke Kunst. Diese manifestiert sich in zahlreichen Kirchen und meisterhaften Plastiken, insbesondere auch in den expressiven Skulpturen des Afro-Brasilianers Antônio Francisco Lisboa, genannt Aleijadinho.

159 | SODRÉ, Nelson Werneck: *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2003 [Orig. 1970], S. 10: »civilização‹ transplantada«.

silien fast ausschließlich durch »kommerzielle Ausbeutung« bestimmt.¹⁶⁰ Die Entwicklung der Kultur in Brasilien wurde gezielt gehemmt, wie Sérgio Buarque de Holanda herausgestellt hat: »Die Hindernisse, welche die portugiesische Verwaltung der Entwicklung einer intellektuellen Kultur in Brasilien entgegenstellte, waren Teil der festen Absicht, die Zirkulation neuer Ideen zu verhindern, die ein Risiko für die Stabilität ihrer Herrschaft darstellen könnten.«¹⁶¹ Die daraus resultierende kulturelle Isolation wurde noch verstärkt durch den Niedergang Portugals von einer Weltmacht zu einer peripheren Nation unter den europäischen Mächten.¹⁶² In der Folge kamen die europäischen Geistesströmungen indirekt über Portugal nach Brasilien, womit das Land kulturell zu einer Art »Subkolonie«¹⁶³ reduziert wurde, wie es Alfredo Bosi formuliert hat.

Die Restriktionen in der kulturellen Entwicklung, die Brasilien durch das koloniale Mutterland auferlegt wurden, endeten, als 1807 die napoleonischen Truppen in Portugal einfielen. Der portugiesische König flüchtete mit seinem – aus 15.000 Personen bestehenden – Hof nach Rio de Janeiro, die Hauptstadt seiner reichsten Kolonie. In der Folge wurden die Gebräuche und das Stadtbild den Bedürfnissen des Königs angepasst. So kam es 1808 zur Gründung der *Imprensa Régia* (›Königliche Presse‹), die im selben Jahr die erste Zeitung Brasiliens herausgab und auch Bücher verlegte. Bis dahin waren in Brasilien verlegerische Tätigkeiten durch eine königliche Verordnung verboten; eine 1747 in Rio de Janeiro gegründete Druckerei musste wieder geschlossen werden. Damit wurde der Kolonie die technische Grundlage für die effiziente Zirkulation brasilianischer Schriften und nationaler Ideen vorenthalten.

Nachdem der portugiesische König João VI. im Jahr 1821 nach Lissabon zurückgekehrt war, verkündete sein Sohn Pedro 1822 die ›Unabhängigkeit‹ Brasiliens, und ließ sich zugleich zum ›imperador‹, dem Kaiser des brasilianischen Reiches, krönen. Brasilien ist damit das einzige Land in Lateinamerika, in dem mit der ›Unabhängigkeitserklärung‹ eine Monarchie errichtet wurde. Während in den hispanoamerikanischen Ländern als Folge der nationalen Unabhängigkeitsbewegungen Demokratien entstanden, existierten in Brasilien kaum patriotische Bestrebungen oder ein ausgeprägtes Nationalbewusstsein. Die Gründung des brasilianischen Reichs diente lediglich der Stabilisierung bestehender Machtverhältnisse. Nur so gelang es dem portugiesischen Mutterland seine Machtposition zu bewahren, wobei der brasilianischen Oberschicht Konzessionen gemacht wurden. Roberto

160 | HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 1995 [Orig. 1936], S. 98: »um prolongamento orgânico do seu«; »exploração comercial«.

161 | Ebd., S. 121: »Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio.«

162 | Zwischen 1580 und 1640 verlor Portugal seine politische Autonomie an Spanien.

163 | BOSI, Alfredo: *História concisa da literatura brasileira*. Akt. u. erw. Aufl. São Paulo: Cultrix 1994, S. 12: »O Brasil reduzia-se à condição de subcolônia.«

Schwarz hat diese Entwicklungen treffend zusammengefasst: »Brazil's gaining of independence did not involve a revolution. Apart from changes in external relations and a reorganization of the top administration, the socio-economic structure created by colonial exploitation remained intact, though now for the benefit of local dominant classes.«¹⁶⁴ Die herrschenden Klassen der Kolonie fungierten dabei als »beaufsichtigende und legitimierende Vollstrecker der Kolonialisierung« und förderten »die Kultur im Sinne einer Repräsentation fremder Kulturtraditionen.«¹⁶⁵

Der in Brasilien über Jahrhunderte gefestigte Kulturimperialismus wird im *Manifesto Antropófago* vehement abgelehnt: »Gegen sämtliche Importeure von Bewusstsein in Büchsen. Die fühlbare Existenz des Lebens. Und die prälogische Mentalität, die soll doch Herr Lévy-Bruhl untersuchen.«¹⁶⁶ Den Kolonisatoren mit ihren kulturimperialistischen Praktiken, ironisierend bezeichnet als »Importeure von Bewusstsein in Büchsen«, wird das sinnliche Leben entgegengehalten. Hierbei handelt es sich nicht einfach um eine naive Vorstellung von der Rückkehr zu einer Existenz jenseits der Zivilisation. Der Rekurs auf das Konzept der »prälogischen Mentalität« von Lévy-Bruhl impliziert eine – von Ironie bestimmte – kritische Reflexion über die Ethnologie und ihre Verbindung zum kolonialen Diskurs.¹⁶⁷ Als das *Manifesto Antropófago* erschien, war Lucien Lévy-Bruhl einer der Protagonisten der ethnologischen Forschung. 1925 hatte er an der Pariser Universität Sorbonne das Institut d'Ethnologie gegründet, an dem auch Kolonialbeamte ausgebildet wurden. In seiner 1922 erschienenen einflussreichen Studie *La mentalité primitive* konstatiert Lévy-Bruhl einen strukturellen Unterschied zwischen den Denkweisen, wie sie für die ›primitiven‹ schriftlosen Kulturen und für die moderne westliche Zivilisation kennzeichnend seien. In den »sociétés inférieures«, also den »niederen Gesellschaften« jenseits der westlichen Zivilisation, sei das abstrakte

164 | SCHWARZ, Roberto: »Brazilian Culture: Nationalism by Elimination«. In: ders.: *Essays on Brazilian Culture*. Hg. u. Einl. John Gledson. London/New York: Verso 1992, S. 1-18, hier S. 12.

165 | RIBEIRO, Darcy: *Unterentwicklung, Kultur und Zivilisation*, S. 324f.

166 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (10. Textblock): »Contra todos os importadores de consciencia [sic!] enlatada. A existencia [sic!] palpavel [sic!] da vida. E a mentalidade prelogica [sic!] para o Sr. Levy Bruhl [sic!] estudar.«

167 | Auch diese Kritik macht die spezifisch postkoloniale Haltung von Oswald de Andrade deutlich. In den europäischen Avantgarden hingegen wurde zur Untermauerung des Anti-Rationalismus affirmativ und ausgesprochen unkritisch an Lévy-Bruhls Konzept des prälogischen Denkens angeknüpft. Bemerkenswert ist Sergej Eisensteins Position, der zunächst den Terminus »prälogisches Denken« verwendet, ihn dann aber – aufgrund der Kritik an Lévy-Bruhl durch den Ethnologen Franz Boas und weitere Denker – verwirft und durch Karl Marx' Begriff des »sinnlichen Denkens« ersetzt. Vgl. hierzu BULGAKOWA, Oksana: »Theory as Gesamtkunstwerk«. In: Siegfried Zielinski/David Link (Hg.): *Variatology 2. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S. 301-332, hier S. 307f.

und logische Denken ausgeschlossen; dessen Fehlen stelle die »charakteristische und essentielle Eigenschaft der Mentalität der Primitiven« dar.¹⁶⁸ Im Gegensatz zu dem begrifflichen Denken, wie es »unserer [sic!] Mentalität« eigen sei, habe das Denken und die Sprache »der Primitiven« einen »fast ausschließlich konkreten« Charakter.¹⁶⁹ In der Inhaltsübersicht von *La mentalité primitive* bringt Lévy-Bruhl sein Verständnis von der »Mentalität der Primitiven« auf den Punkt: »Aversion der primitiven Mentalität gegen diskursive Operationen des Denkens. – Ihre Ideen beschränken sich auf eine kleine Anzahl von Dingen. – Fehlen von Reflexion.«¹⁷⁰ Die »primitive Mentalität« wird an der Denkweise »unserer Mentalität« gemessen und dieser letztlich untergeordnet: Aversion, Beschränkung und Fehlen sind zentrale Begriffe der Charakterisierung der »Mentalität der Primitiven«. Der Ethnozentrismus von Lévy-Bruhl ist insofern besonders frappant, als die Quellen des ›armchair anthropologist‹ hauptsächlich Berichte von *Missionaren* sind, auf die er weitgehend unkritisch rekurriert. Mit der Aufstellung wertbeladener dichotomer Gegensätze zwischen den Denkweisen der ›Primitiven‹ und denen der ›Zivilisierten‹ untermauert und naturalisiert Lévy-Bruhl letztlich auch das koloniale Machtgefälle zwischen den europäischen Kolonisatoren und den ›primitiven‹ Kolonialiserten. Wenn Oswald de Andrade dem Ethnologen Lévy-Bruhl »die prälogische Mentalität« Brasiliens zu studieren empfiehlt, dann zeugt dies von einer ironisch-subversiven Haltung gegenüber der abwertenden Festschreibung des ›primitiven‹ Anderen und dem darin implizierten kolonialistischen Gestus.

III.9 VERMISCHUNG UND ABGRENZUNG: ANTROPOFAGIA VERSUS VERDE-AMARELO

Die Ablehnung kolonialistischer Geisteshaltungen korrespondiert im *Manifesto Antropófago* keineswegs mit nationalistischem Pochen auf dem Eigenen oder einer prinzipiellen Abwehr des Anderen. So lautet eine zentrale Stelle des Manifests: »Mich interessiert nur, was nicht mein ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.«¹⁷¹ Diese Formulierung zeugt nicht nur von der Praxis der

168 | LÉVY-BRUHL, Lucien: *La mentalité primitive*. Paris: Presses Universitaires de France 1947 [Orig. 1922], S. 14: »Bref, l'ensemble d'habitudes mentales qui exclut la pensée abstraite et le raisonnement proprement dit semble bien se rencontrer dans un grand nombre de sociétés inférieures, et constituer un trait caractéristique et essentiel de la mentalité des primitifs.«

169 | Ebd., S. 506: »Chez les primitifs, la pensée, et la langue, sont de caractère presque exclusivement concret. [...] notre mentalité est surtout ›conceptuelle‹.«

170 | Ebd., S. 539: »Aversion de la mentalité primitive pour les opérations discursives de la pensée. – Ses idées restreintes à un petit nombre d'objets. – Absence de réflexion.«

171 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 5 (5. Textblock): »Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago [sic].«

antropofagia als ›Einverleibung‹ von Elementen anderer Kulturformen. Zugleich bezieht Oswald de Andrade damit auch Position gegen die nationalistischen Tendenzen einiger modernistischer Strömungen in Brasilien, die von einer »Idealisierung der Tradition« bis hin zu »konservativen, populistischen und autoritären Positionierungen«¹⁷² reichen; letzteres gilt insbesondere für die Gruppe Verde-Amarelo bzw. Anta. Auf die Publikation von Oswald de Andrades *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) und des Gedichtbandes *Pau Brasil* im darauf folgenden Jahr waren rivalisierende modernistische Bewegungen entstanden, allem voran die 1926 gegründete Gruppe Verde-Amarelo (›Grün-Gelb‹, nach den Nationalfarben Brasiliens), aus der 1927 Anta (›Tapir‹) hervorging. Zu den Protagonisten der Bewegung zählen die Autoren Plínio Salgado, Menotti del Picchia und Casiano Ricardo. Die Mitglieder von Verde-Amarelo bzw. Anta propagierten eine essentialistische, mythisierende *brasilidade* und lehnten ausländische Einflüsse kategorisch ab. In dem 1927 erschienenen programmatischen Buch *O curupira e o carão*¹⁷³ ruft Plínio Salgado auf zum »Krieg gegen alles, was sich als brasilianisch aus gibt, aber im Wesentlichen ausländisch ist«¹⁷⁴.

Oswald de Andrade wurde für seinen Dialog mit den europäischen Avantgarden scharf kritisiert. Das Aufgreifen von Elementen der avantgardistischen Bewegungen aus Europa verstand die Gruppe Verde-Amarelo bzw. Anta als »Verrat an der Entdeckung der authentischen Werte der Nation oder als eine unvernünftige Zerstörung der neuen nationalen Elemente, die das Land und seine Literatur konsolidiert haben«¹⁷⁵. Als Antwort auf Oswald de Andrades *Manifesto Antropófago* erschien 1929 das Manifest *Nhengaçu* [sic!] *Verde Amarelo*¹⁷⁶. Die reaktionäre nationalistische Position der Bewegung lässt sich exemplarisch an einem Satz des

172 | HELENA, Lucia: *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática 2005 [Orig. 1986], S. 71: »idealização da tradição«; »posicionamentos conservadores, populistas e autoritários«.

173 | ›Curupira‹ ist ein brasilianischer Waldgeist, ›carão‹ bedeutet ›großes‹ oder ›hässliches Gesicht‹. Der Titel ist symbolisch zu verstehen, wie Alfredo Bosi betont: »O curupira é o símbolo da arte nova e nacional; o Carão [sic!], das antigualhas parnasianas, bagatelas importadas.« BOSI, Alfredo: *História concisa da literatura brasileira*, S. 367.

174 | SALGADO, Plínio: *O curupira e o carão*. São Paulo: Hélios 1927, zitiert nach BOAVENTURA, Maria Eugenia: *A vanguarda antropofágica*, S. 21: »guerra contra tudo o que, inculcando-se brasileiro, seja essencialmente estrangeiro«.

175 | NETTO, Adriano Bitarães: *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume 2004, S. 64: »traição à descoberta dos valores autênticos da nação ou como uma destruição insensata dos recentes elementos nacionais que consolidavam o país e as suas letras«.

176 | Das Wort ›nhengaçu‹ stammt aus dem Tupi und bedeutet ›Rede‹ oder ›langes Sprechen‹; ›verde‹ und ›amarelo‹ bezeichnen die Nationalfarben Brasiliens. Das Manifest wurde erstmals am 17. Mai 1929 ohne Nennung der Verfasser in der Zeitung *Correio Paulistano* publiziert.

Manifests verdeutlichen: »Wir akzeptieren alle konservativen Institutionen, denn in ihrem Rahmen vollführen wir die unausweichliche Erneuerung Brasiliens, so wie es, über vier Jahrhunderte, die Seele unseres Volkes in allen historischen Ausdrucksformen getan hat.«¹⁷⁷ Die Erneuerung Brasiliens habe stattzufinden in Rückbesinnung auf die unveränderliche brasilianische ›Volksseele‹ (»a alma da nossa gente«) und in Kontinuität einer vierhundertjährigen nationalen Tradition. In der Ausrichtung von Verde-Amarelo bzw. Anta manifestiert sich ein deutlicher Anklang an die nationalistische Glorifizierung Brasiliens wie sie für den Ufanismo kennzeichnend ist. Der Begriff Ufanismo – abgeleitet von dem Adjektiv ›ufano‹ (›stolz‹) – geht hervor aus dem von Graf Affonso Celso veröffentlichten Buch *Porque me ufano de meu país* (›Weil ich auf mein Land stolz bin‹), das 1900, zur Vierhundertjahrfeier der ›Entdeckung‹ Brasiliens, erschien.¹⁷⁸ Marilena Chaui zieht ein treffendes Resümee von *Porque me ufano de meu país*, in dem auch die Diktion Celso ironisierend wiedergegeben wird; es bestehe Grund, auf Brasilien stolz zu sein

aufgrund seiner Schönheiten und Reichtümer, aufgrund seines ewigen Frühlings, [und des] kontinuierlichen Fortschritts; aufgrund der Mischung von drei wertvollen Rassen, die ein gutes, friedliches, ordentliches, hilfsberechtigtes, sensibles, vorurteilsfreies Volk konstituieren; aufgrund seiner bedeutenden Geschichte, in der es keine Erniedrigung erlitten und niemand Schaden zugefügt hat, [und weil es] das erste unabhängige Land Amerikas [ist] ohne dafür auch nur einen einzigen Tropfen Blut vergossen zu haben, ein privilegiertes Land, der schöne Anteil, den uns die göttliche Vorsehung gegeben hat.¹⁷⁹

Auf die ufanistisch-nationalistische *brasilidade* der Gruppe Verde-Amarelo antwortete Oswald de Andrade mit einem Satz, den die *tropicalistas* in den späten 1960er Jahren zitierten sollten: »traurige Xenophobie, die in einer macumba¹⁸⁰

177 | MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo/SALGADO, Plínio/ÉLIS, Alfredo/RICARDO, Cassiano/FILHO, Cândido Mota: »Nhengaçu [sic!] Verde Amarelo (Manifesto do verde-amarelismo ou da Escola da Anta)« [Orig. 1929]. In: Gilberto Mendonça Teles (Hg.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes 1992, S. 361-367, hier S. 367: »Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas.«

178 | CELSO, Affonso: *Por que me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Garnier 1900.

179 | CHAUI, Marilena: *Brasil*, S. 54f.: »por suas belezas e riquezas, por sua primavera eterna, está em progresso contínuo; pelo cruzamento de três raças valorosas constitui um povo bom, pacífico, ordeiro, serviçal, sensível, sem preconceitos; por sua notável história, em que não sofreu humilhações nem fez mal a ninguém, tendo sido o primeiro país autônomo da América sem derramar para isso uma só gota de sangue, é um país privilegiado, o bel quinhão que nos deu a Providência.«

180 | ›Macumba‹ bezeichnet in diesem Kontext eine Opfergabe, wie sie in afro-brasilianisch geprägten Kulthandlungen vollzogen wird.

für Touristen endet«. ¹⁸¹ Bezeichnenderweise hat sich der Verde-Amarelismo in eine faschistoide Richtung entwickelt ¹⁸², wie Marilena Chaui dargelegt hat: Aus der Bewegung »entstand sowohl die Unterstützung des Nationalismus der Vargas-Diktatur (dies ist der Fall im Werk des Prosadichters Cassiano Ricardo) als auch die brasilianische Version des Faschismus, die Ação Integralista Brasileira, deren Exponent der Romancier Plínio Salgado ist«. ¹⁸³

III.10 REDUKTIONISTISCHE LESARTEN DES *MANIFESTO ANTROPÓFAGO*

In einigen Lesarten des *Manifesto Antropófago* ist das Konzept der *antropofagia* grundlegend missverstanden worden, vor allem indem die konzeptuellen und kulturspezifischen Tiefendimensionen unberücksichtigt blieben. Was die Kritik am *Manifesto Antropófago* anbelangt, mag eine Position zunächst schlagkräftig erscheinen. Die Lateinamerikanistin Sara Castro-Klarén arbeitet in stimmiger Argumentation scheinbare Schwachpunkte des Manifests heraus – wobei die Prämisse, auf der die Kritikpunkte gründen, kaum haltbar ist. Castro-Klarén bezeichnet *A crise da filosofia messiânica* ¹⁸⁴ – eine wissenschaftliche Abhandlung (*tese de concurso*), mit der sich Oswald de Andrade 1950 erfolglos um einen Lehrstuhl an der Philosophischen Fakultät der Universidade de São Paulo beworben hatte – als »a long postscript to the *Manifesto [Antropófago]*« ¹⁸⁵ und konstatiert darauf: »Only read together do these texts reach their full potential.« ¹⁸⁶ Auch wenn Oswald de Andrade in seiner *tese de concurso* auf das *Manifesto Antropófago* rekurriert bzw. dort assoziativ entwickelte Themen argumentativ auszubreiten versucht, ist nicht ersichtlich, warum im Umkehrschluss das 22 Jahre früher publizierte Manifest seinen vollen Sinngehalt nur im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Abhandlung entfalten soll. Castro-

181 | ANDRADE, Oswald de: »O caminho percorrido« [Orig. 1944]. In: ders.: *Ponto de Lança. Obras completas, Bd. V*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1971, S. 93-102, hier S. 95: »triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas«.

182 | Oswald de Andrade hingegen schlug einen linkspolitischen Weg ein; ab 1931 war er Mitglied der Kommunistischen Partei Brasiliens, von der er sich 1945 wieder lossagte.

183 | CHAUI, Marilena: *Brasil*, S. 35: »sairá tanto o apoio ao nacionalismo da ditadura Vargas (é o caso da obra do poeta prosador Cassiano Ricardo) como a versão brasileira do fascismo, a Ação Integralista Brasileira, cujo expoente é o romancista Plínio Salgado«.

184 | ANDRADE, Oswald de: »A crise da filosofia messiânica« [Orig. 1950]. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, S. 75-138.

185 | CASTRO-KLARÉN, Sara: »A Genealogy for the ›Manifesto antropófago‹, or the Struggle between Socrates and the Caraíbe«. In: *Nepantla: Views From the South*, Bd. 1, Nr. 2, 2000, S. 295-322, hier S. 306.

186 | Ebd.

Klarén legt die »aphoristische« Form des Manifests als einen Mangel aus¹⁸⁷ – als ob der Aphorismus eine der wissenschaftlichen Argumentation unterlegene Darstellungsweise sei –, um dann verschiedene durchaus berechnete Kritikpunkte vor allem an der *tese de concurso* festzumachen. Abgesehen von der tendenziellen Gleichsetzung des Manifests mit der wissenschaftlichen Abhandlung erhebt Castro-Klarén den Vorwurf, »Oswald was simply not prepared to understand or develop the full implications of Tupi meta\physics [sic!]<«¹⁸⁸. Dem ist entgegenzuhalten, dass das *Manifesto Antropófago* keineswegs darauf abzielt, eine »Tupi (subalternized) logic«¹⁸⁹ geltend zu machen, oder der »cosmology of the Tupi«¹⁹⁰ gerecht zu werden. Wenn Castro-Klarén schlussfolgert, »the answer to the disjunctive ›Tupi or not Tupi?‹ must indeed be *not Tupi* on all counts: The nation and the ›sentido ético‹ as well as the epistemological dimension«¹⁹¹, dann zeigt sich, dass der ›Tupi-Aphorismus‹ bzw. das gesamte Manifest einer wortwörtlichen, um den metaphorischen und humoristischen Gehalt verkürzten Lesart unterzogen wird, welche die theoretischen und kulturhistorischen Reflexionen des *antropofagia*-Konzepts unberücksichtigt lässt. Der von Castro-Klarén an das *Manifesto Antropófago* angesetzte Maßstab einer Repräsentation der ›subalternen‹ Urbevölkerung Brasiliens zielt an der eigentlichen Ausrichtung des Textes vorbei, der in keiner Weise den Anspruch auf eine Repräsentation der Tupi erhebt. Stattdessen liegt die Bedeutung des Manifests vor allem in der kritischen Auseinandersetzung mit der (neo-)kolonialen Konstellation Brasiliens bzw. mit den diskursiven Setzungen des Kolonialismus sowie in der Kritik an einer nationalistisch verengten Brasilianität.

Der besondere Wert von Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* resultiert vor allem auch aus einer kulturgeschichtlich fundierten kritischen Auseinandersetzung mit der *brasildade* und der (neo-)kolonialen Konstellation Brasiliens. Diese Spezifität des *antropofagia*-Konzepts droht durch eine verbreitete Tendenz zur Universalisierung des Begriffs eingeebnet zu werden. Auf der XXIV. Biennale von São Paulo (1998) etwa manifestierte sich ein entkontextualisierender und ahistorischer Begriffsgebrauch. Unter dem Motto *Antropofagia e Histórias de Canibalismos* (›Anthropophagie und Geschichten von Kannibalismen‹) wurde explizit auf Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* Bezug genommen, um dann in einem universalistischen Rundumschlag das Kannibalismus-Motiv in Kunstwerken verschiedenster Kulturen und Epochen auszumachen. Der Hauptkurator Paulo Herkenhoff betont in seiner Einleitung zu der Konzeption der Ausstellung, dass versucht worden sei,

187 | »In this doctoral dissertation Oswald cannot make use of the aphorism, and he is forced to greater expository rigor regarding his thinking on matriarchy and anthropophagy.« Ebd. Eigene Hervorhebung.

188 | Ebd., S. 311.

189 | Ebd., S. 302.

190 | Ebd., S. 310.

191 | Ebd., S. 313.

»eine totalisierende oder triumphierende Sicht auf die Frage der antropofagia«¹⁹² zu vermeiden. Trotz dieser Absichtserklärung folgte dann in der Ausstellung eine *tour de force* durch die Kunstgeschichte, bei der Werke von so unterschiedlichen Künstlern wie Théodore Géricault, Piet Mondrian und René Magritte oder Robert Rauschenberg und Gerhard Richter als ›anthropophagisch‹ bzw. ›kannibalistisch‹ deklariert wurden. Fraglich bleibt somit, was die Ausstellung konzeptuell zusammenhalten sollte, wenn nicht eben eine – dezidiert abgelehnte – »totalisierende oder triumphierende Sicht auf die Frage der antropofagia«. Oswald de Andrade hierbei als Gewährsmann heranzuziehen, verzerrt das ursprüngliche Konzept des *Manifesto Antropofágico* bis zur Unkenntlichkeit. Der kulturspezifische Ansatz von Oswald de Andrade mit seiner postkolonialen Stoßkraft wurde reduziert auf eine universalistische Form der Appropriation, der Aneignung von Stilen, Motiven, Werken, Kulturformen etc. Die von Herkenhoff vorgenommene vage Differenzierung zwischen *Anthropophagie* als »brasilianische kulturelle Tradition« und *Kannibalismus* als »symbolische Praktik, real oder metaphorisch, für die Verschlingung des Anderen«¹⁹³ war in der Konzeption der Ausstellung kaum erkennbar, geschweige denn konsequent umgesetzt. Der ahistorische Begriffsgebrauch und die oberflächliche Analogieführung werden evident, wenn Herkenhoff konstatiert: »Wie Oswald de Andrade beschäftigt sich [Gerhard] Richter mit dem Ideen auflösenden Konsum.«¹⁹⁴ Doch selbst das äußerst weit gefasste Kriterium der Appropriation greift nicht schlüssig, da bei vielen der ausgewählten Werke von einer solchen ästhetischen Strategie kaum die Rede sein kann. Stattdessen schien häufig eine *motivische* Bezugnahme zum Kannibalismus das verbindende Moment zu sein. Es kam also zu einer Vermischung des Kannibalismus-Begriffs als *Motiv* einerseits und als *Metapher für eine ästhetische Strategie* andererseits. Vera Maria Chalmers hat zu Recht angemerkt, Oswald de Andrades Konzept sei auf der XXIV. Biennale völlig verzerrt worden: »Die Biennale enteignet die Idee der Oswald de Andrade'schen ›Aneignung‹, indem sie durch einen ausweichenden Begriff des ›Transkulturalismus‹ ihres sozio-historischen Gehalts entleert wird.«¹⁹⁵ Angesichts eines derartigen Begriffsgebrauchs stellen Ulrich Fleischmann

192 | HERKENHOFF, Paulo: »Introdução geral«. In: Fundação Bial de São Paulo (Hg.): *XXIV Bienal de São Paulo, Bd. 1: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos/Historical Nucleus: Antropofagia and Histories of Cannibalisms*. Kuratoren: Paulo Herkenhoff/Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna/Fundação Bial de São Paulo 1998, S. 22-34, hier S. 22: »Nunca pretendemos uma visão totalizadora ou triunfante da questão da antropofagia.«

193 | Ebd., S. 23: »Diferenciamos antropofagia, como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro.«

194 | Ebd., S. 31: »Como Oswald de Andrade, Richter se preocupa com o consumo diluidor de idéias.«

195 | CHALMERS, Vera Maria: »O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira«. In: Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani (Hg.): *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez/Berlin: IAI 2002, S. 107-123, hier S. 122: »A Bial

und Zinka Ziebell-Wendt fest: »das Konzept Kannibalismus ist ersetzbar durch andere Konzepte wie Intertextualität, Mestizismus, Kreolisierung, Hybridität etc.«¹⁹⁶ Tatsächlich wurde Oswald de Andrades *antropofagia* reduziert auf eine beliebig anwendbare Metapher der Kulturaneignung und -vermischung bar historischer Fundierung und kultureller Spezifik.

III.11 KULTURSPECIFISCHE KONZEPT-METAPHER UND POSTKOLONIALE DENKFIGUR

Während Anthropophagie bzw. Kannibalismus im kolonialen Diskurs zur Abwertung des Anderen dient, wendet Oswald de Andrade den stigmatisierenden Begriff ins Positive und erklärt die *antropofagia* zur Grundlage der brasilianischen Gesellschaft, die soziale, ökonomische und philosophische Verbindungen stifte.¹⁹⁷ Im Anschluss an Alfonso de Toros Hybriditäts-Begriff ließe sich Oswald de Andrades *antropofagia* als Konzept zur »Dekonstruktion und Rekodifizierung geltender offizieller ›Machtdiskurse‹«¹⁹⁸ beschreiben. Anders als das universalistische Modell der Hybridität ist die *antropofagia* jedoch durch eine ausgeprägte Kulturspezifität gekennzeichnet. Die Konzept-Metapher enthält in dem Manifest historische und kulturelle Tiefendimensionen durch zahlreiche kritische Bezüge zu der kolonialen Konstellation in Brasilien und entsprechenden Diskursen. Somit handelt es sich bei der *antropofagia* keineswegs um eine universelle Denkfigur kultureller Appropriation, die austauschbar wäre mit vergleichbaren Konzept-Metaphern wie Hybridisierung, Mestizaje, Recycling etc. Die konzeptuelle Stärke der *antropofagia* liegt gerade in ihrer kulturspezifischen Verankerung. Allerdings lässt sich die *antropofagia* nicht per se auf brasilianische Kulturproduktionen beziehen, weil die postkoloniale Stoßkraft des *Manifesto Antropófago* damit eingeebnet würde. So kritisiert und durchkreuzt das Manifest explizit diejenigen brasilianischen Kulturformen, in denen kolonialistische oder nationalistische Apologien zum Ausdruck

expropria a idéia da ›apropriação‹ oswaldiana, ao esvaziá-la de seu conteúdo histórico-social, por uma noção evasiva de ›transculturalismo‹.«

196 | FLEISCHMANN, Ulrich/ZIEBELL-WENDT, Zinka: »Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe«. In: Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani (Hg.): *Literatura e cultura no Brasil*, S. 99-106, hier S. 102: »o conceito canibalismo é substituível por outros conceitos como intertextualidade, mestiçagem, creolização, hibridismo etc.«

197 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (1. Textblock): »Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente [sic!]«

198 | TORO, Alfonso de: »Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept«. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hg.)/Petra Günther (Mitarb.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2002, S. 15-52, hier S. 36.

kommen. Das Konzept der *antropofagia* beinhaltet also neben der tief greifenden Kritik am (Neo-)Kolonialismus auch eine dezidierte Ablehnung von brasilianischem Nationalismus – vor allem des Indianismo und des Verde-Amarelismo. Die *antropofagia* durchkreuzt somit essentialistische Identitätswürfe und impliziert eine »Selbstkritik der künstlerischen Repräsentationen der brasilianischen Identität mittels einer parodistischen und radikalen Autoexotisierung.«¹⁹⁹

Oswald de Andrade bezieht im *Manifesto Antropófago* eine Position jenseits der in »der Amerikana bereits fest verwurzelten Stereotype« des »kulturlosen ›Barbaren‹ und ›Kannibalen‹« und des »›guten Wilden‹«²⁰⁰. Der Anthropophage bei Oswald de Andrade ist gleichsam ein »guter Kannibale« und »kultivierter Barbar«. Im *Manifesto Antropófago* erfolgt somit eine Umwertung der stigmatisierenden Fremdzuweisung des Kannibalismus, welche den »Indianer/innen« ihre Menschlichkeit abspricht durch »die Wertdichotomie des traditionellen Anthropophagiediskurses – wer Menschen ißt, ist kein Mensch«²⁰¹. Diese Umwertung impliziert allerdings nicht bloß eine Gegenposition zum Kolonialismus. Zugleich verweist die positive Verwendung der *antropofagia* auch auf eine komplexe Relation von Identität und Alterität. Alfredo Bosi betont die sakrale und identitätsstiftende Funktion der Anthropophagie in Brasilien, die durch das christlich-koloniale Weltbild stigmatisiert wurde:

das Ritual der Verschlingung des Feindes verweist eigentlich auf ein substantielles Gut für das Leben der Gemeinschaft: Ein Akt mit zutiefst sakralem Gehalt, der denjenigen, die ihn zelebrierten, *eine neue Identität und einen neuen Namen gab*. Doch diese sakrale Funktion der Anthropophagie wurde exorziert durch den Katechet, der darin ein Werk des Teufels sah, ein abscheuliches Laster, dem der Indianer unbedingt entsagen muss.²⁰²

Auch wenn es sich bei dem *Manifesto Antropófago* um keine ethnologische Perspektive handelt (was schon aus der Textsorte hervorgeht) und die Bezüge auf die Kultur indigener Stämme Brasiliens bloß metaphorischer Natur sind, ist der Begriff der *antropofagia* verankert in dem komplexen Bedeutungsfeld der damit bezeichneten

199 | RINCÓN, Carlos: »Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción o: cómo apropiarse la apropiación«. In: João Cezar de Castro Rocha/Jorge Ruffinelli (Hg.): *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Jg. XII, Nr. 23/24, 1999, S. 341-356, hier S. 346: »autocrítica de las representaciones artísticas de la identidad brasileña, mediante una paródica y radical autoexotización.«

200 | GEWECKE, Frauke: *Wie die neue Welt in die alte kam*, S. 226.

201 | FULDA, Daniel: »Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur«, S. 12.

202 | BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização*, S. 67. Eigene Hervorhebung: »o ritual de devoração do inimigo remetia, na verdade, a um bem substancial para a vida da comunidade, sendo um ato de teor eminentemente sacral, que dava a quantos o celebravam nova identidade e novo nome. Mas essa função sacramental da antropofagia era exorcizada pelo catequista que via nela a obra de Satanás, um vício nefando a que o índio deveria absolutamente renunciar.«

Kulturpraxis bestimmter Tupi-Stämme. Neben der erwähnten metaphorischen Bedeutung der *antropofagia* als Gegenpol zur Katechese, dem Inbegriff der Kolonialisierung, steht Oswald de Andrades Konzept-Metapher auch für ein komplexes Identitätsmodell jenseits dichotomer Identitäts- und Alteritäts-Konstruktionen, wie sie in (neo-)kolonialistischen und nationalistischen Diskursen über Brasilien vorherrschen.

Die *antropofagia* bezieht sich bei Oswald de Andrade nicht nur auf die Kulturpraxis der Tupi und den Kannibalismus-Diskurs im engeren Sinne. Darüber hinaus ist die Konzept-Metapher mit weiteren Prätexten verknüpft, wie etwa in dem folgendem Satz: »Anthropophagie. Die permanente Verwandlung des Tabus zum Totem.« In drei leicht variierenden Formulierungen, die in dem Manifest refrainartig wiederkehren²⁰³, erscheint die *antropofagia* im Kontext einer ›Transformation vom Tabu zum Totem‹, einer Anspielung auf Sigmund Freuds vierteiligen Essay *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Auch wenn Freuds Ausführungen zu den »zurückgebliebensten, armseligsten Wilden«, den »armen, nackten Kannibalen«²⁰⁴ den »ungebrochenen Ethnozentrismus des Europäers«²⁰⁵ widerspiegeln, und klar ist, dass *Totem und Tabu* »nicht mehr als Beitrag zur Ethnologie fremder Völker betrachtet werden kann«²⁰⁶, so liegt die Aktualität des Essays Mario Erdheim zufolge in einem anderen, zentralen Thema dieser Schrift: Die »›Herrschaft‹ und die Gewalt, auf der sie beruht«.²⁰⁷ Für das *Manifesto Antropófago* ist dabei vor allem ein Passus aus *Totem und Tabu* relevant:

Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. [...] Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrns die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an.²⁰⁸

203 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (12. Textblock): »Antropofagia. A transformação permanente do Tabú [sic!] em totem.«; ebd., S. 7 (37. Textblock): »A transformação do Tabú [sic!] em totem. Antropofagia.«; ebd. (49. Textblock): »Antropofagia. Absorção [sic!] do inimigo sacro. Para transformá-lo [sic!] em totem.« (»Anthropophagie. Einverleibung des heiligen Feindes. Um ihn zum Totem zu transformieren.«)

204 | FREUD, Sigmund: »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker« [Orig. 1912/1913]. In: ders.: *Studienausgabe, Bd. IX*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 287-444, hier S. 295 und S. 296.

205 | ERDHEIM, Mario: »Einleitung. Zur Lektüre von Freuds ›Totem und Tabu‹«. In: Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005, S. 7-42, hier S. 7.

206 | Ebd., S. 13.

207 | Ebd., S. 33.

208 | FREUD, Sigmund: »Totem und Tabu«, S. 426.

Der Vatermord steht Freud zufolge am Anfang der Kultur, mit ihm begannen »die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion«. ²⁰⁹ Der zu Urzeiten von der Brüderschar verübte Vatermord habe durch Schuldgefühle und soziale Zwänge zum Inzesttabu geführt, das sich im historischen Verlauf zur Regulierung verschiedener Bereiche des gesellschaftlichen Lebens entwickelte. Das zeremonielle Verspeisen des Totemtiers, das für den getöteten Vater stehe, sei eine gesellschaftlich akzeptierte Triebabfuhr, die den verdrängten Vatermord in Form einer identifizierenden ›Einverleibung‹ darstelle. Ungeachtet der Ausrichtung Freuds, werden bei Oswald de Andrade – in einer für das *Manifesto Antropófago* typischen eklektizistischen Denkbewegung – die Bezüge zu *Totem und Tabu* auf die koloniale Konstellation Brasiliens umgemünzt, ohne die Implikationen des Ausgangstextes weiter zu berücksichtigen. Der Urvater erscheint im *Manifesto Antropófago* als Kolonisator, die Bruderschar als die Kolonialisierten und der Mord am Vater, der verspeist wird, als »die anthropophagische Geste, die unterdrückerische Kultur zersetzen und verschlingen zu wollen« ²¹⁰, wie Lucia Helena es formuliert hat. Die symbolische Figur des Vaters steht im *Manifesto Antropófago* vor allem für die Vernunft, das Christentum und europäische Kulturformen – insbesondere aus Portugal und Frankreich –, die allesamt als Legitimationsmittel (neo-)kolonialistischer Machtausübung dienten. Bei Oswald de Andrade zielt die mit der *antropofagia* verbundene »Transformation vom Tabu zum Totem« auf die Errichtung einer neuen, nachkolonialen Gesellschaftsordnung. Dabei wird der Urvater bzw. der europäische Kolonisator als »heiliger Feind« (»inimigo sacro«) einverleibt und überwunden, indem er in die Konstruktion einer neuen, spezifisch brasilianischen Identität mit eingeht. ²¹¹ Der kolonialistischen Vaterfigur setzt Oswald de Andrade das – an zwei Textstellen genannte – »Matriarchat von Pindorama« ²¹² entgegen. Pindorama ist auf Tupi der Name für Brasilien und bedeutet ›Gegend bzw. Land der Palmen‹. Das indigene Matriarchat bildet einen symbolischen Gegenpol zur patriarchalischen Ordnung, die mit dem kolonialen Machtgefüge und dem eurozentrischen Denken korrespondiert.

Auch wenn sich das *Manifesto Antropófago* dezidiert gegen jegliche Form des Kolonialismus richtet, resultiert daraus keine bloße Umkehrung der dichotomen Identitäts- und Alteritäts-Konstruktionen des kolonialen Diskurses. Die kolonialisti-

209 | Ebd.

210 | HELENA, Lucia: »O Manifesto Antropófago: banquetes e banqueteados«. In: dies.: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL 1981, S. 95-108, hier S. 107: »O parricídio a que nos remete o texto do manifesto poder ser visto como o gesto antropofágico de querer corroer, deglutir a cultura opressiva«. Hervorhebung aufgehoben.

211 | Bei Freud hingegen findet durch die Ermordung des Vaters und dessen Verspeisen eher eine Verinnerlichung der Herrschaft statt: »Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war«. FREUD, Sigmund: »Totem und Tabu«, S. 427.

212 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (44. und 52. Textblock): »matriarcado de Pindorama«.

schen Alteritäts-Zuweisungen sind gerade nicht durch ein essentialistisch gefasstes brasilianisches Subjekt ersetzt. Vielmehr werden der Komplexität der Mischkultur Brasiliens und der (neo-)kolonialen Konstellation des Landes durch die Vielschichtigkeit des *antropofagia*-Konzepts Rechnung getragen. Hierbei ist es gerade die *Ambivalenz* des Anthropophagie-Begriffs, die Oswald de Andrade für die Reflexion über die kulturelle Identität in Brasilien fruchtbar macht. Maggie Kilgour hat die Besonderheit der Kannibalismus-Metapher auf den Punkt gebracht: »cannibalism involves both the *establishing* of absolute difference, the opposites of eater and eaten, and the *dissolution* of that difference, through the act of incorporation which identifies them, and makes the two one.«²¹³ Mit dem Konzept der *antropofagia*, das im *Manifesto Antropófago* auf die spezifische historische und kulturelle Situation Brasiliens bezogen wird, gelingt es Oswald de Andrade die »absolute Differenz« im Machtgefüge zwischen Kolonisatoren und Kolonialiserten hervorzuheben und *zugleich* deren Auflösung und Überwindung in einer originären Neuordnung der (neo-)kolonialen Konstellation Brasiliens zu projektieren. Mit dieser – nur scheinbar paradoxen – begrifflichen Zusammenführung entsteht ein Modell zur Überwindung (internalisierter) kolonialistischer Repressionsformen. Während anti-kolonialistische Identitätsmodelle häufig aufgrund ihres übersteigerten Nationalismus dazu tendieren, die binären Ordnungsmuster des Kolonialismus unter umgekehrten Vorzeichen zu perpetuieren, ermöglicht Oswald de Andrades *antropofagia* die Konstruktion einer brasilianischen kulturellen Identität jenseits von nationalistischer Abgrenzung gegenüber dem kolonialen Anderen und xenophobem Pochen auf dem Eigenen.

Das Konzept der *antropofagia* lässt sich exemplarisch an einem der aphoristischen Kernsätze des Manifests aufzeigen: »Tupy, or not tupy that is the question.«²¹⁴ In dieser ironischen Transformation des berühmten Hamlet'schen Ausspruchs wird das ›to be‹ ersetzt durch das quasi homonyme ›Tupy‹ – der Name eines brasilianischen ›Ureinwohnervolkes‹, das seine würdigen Feinde (angeblich) rituell verspeiste, bzw. deren Sprache.²¹⁵ Die lautlich kaum wahrnehmbare Abweichung von der ursprünglichen Formulierung Shakespeares verursacht eine semantische Irritation, ein Entgleiten des Signifikanten. Dies gilt umso mehr, als in dem ironischen Bezug auf Hamlets Ausspruch auch das englische Verb ›to pee‹ (›pinkeln‹) anklängt. Diese zusätzliche Bedeutungsebene ist bezeichnend für das *Manifesto Antropófago*, spiegelt sich darin doch die Doppelbödigkeit und grundlegende Respektlosigkeit gegenüber der tradierten Hochkultur europäischer

213 | KILGOUR, Maggie: »The function of cannibalism at the present time«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*, S. 238-259, hier S. 240. Hervorhebung im Original.

214 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (4. Textblock).

215 | Das Tupy bzw. Tupi (in der heutigen brasilianischen Rechtschreibung) wurde nach der Verbreitung als so genannte ›língua geral‹ (›allgemeine Sprache‹) ebenfalls von europäischen Siedlern gesprochen und schließlich im Jahre 1727 durch die Kolonialmacht Portugal verboten.

Provenienz.²¹⁶ Das Musterbeispiel abendländischer Kultiviertheit wird überlagert durch die vermeintliche Primitivität eines brasilianischen ›Ureinwohnervolkes‹ bzw. deren Sprache. In der doppelbödigen Resignifizierung des Shakespeare-Zitats mit dem Namen der indigenen brasilianischen Tupi manifestiert sich eine ›anthropophagische‹ Aneignung und Transformation der europäischen ›Importkultur‹. Die Quintessenz von Hamlets existenziellem Monolog ist abgewandelt in eine karnevaleske Bestimmung der brasilianischen kulturellen Identität jenseits von kolonialer Fremdbestimmung und nationaler Selbstüberhöhung. Mit »Tupy, or not tupy« wird das performative Moment des Aushandelns von Identität und Alterität hervorgehoben: Das Ausloten des Spannungsfeldes zwischen dem Eigenen und dem Anderen, wobei die Wertigkeit dieser Kategorien hinterfragt und der Akt der Aneignung und Übersetzung betont wird. Dies resultiert weder in einer pauschalen Ablehnung der europäischen Kultur noch in einer vermeintlichen Rückkehr zu einer indigenen ›Urkultur‹. Das Konzept der *antropofagia* ebnet vielmehr einen dritten Weg zwischen simpler Nachahmung europäischer Kultur und essentialistischer Affirmation des Eigenen. Die abendländische Kultur wird aufgegriffen und umgeformt, um so die – nicht zuletzt durch diese Kultur stabilisierten – (neo-)kolonialen Machtgefüge zu unterminieren und einer brasilianischen kulturellen Identität Ausdruck zu verleihen.

Im *Manifesto Antropófago* kommt in Form von Aphorismen und assoziativen Satzketten, Montage und Text-Bild-Bezug ein ›undiszipliniertes‹ kritisches Denken zum Ausdruck, das auf einer »Logik der Korrespondenzen und Kontaminationen«²¹⁷ beruht, wie es Jens Andermann treffend formuliert hat. Das Konzept der *antropofagia* fungiert hierbei gleichsam als »methodological stratagem« und »epistemological tactic«²¹⁸ zur Intervention in die ungleichen Machtverhältnisse moderner Kulturproduktion und zur Überwindung der (neo-)kolonialen Prägung Brasiliens. Das anti-diskursive, von Assoziationen bestimmte Denken Oswald de Andrades entfaltet sich in einer fragmentierten Schreibweise. In stark verdichteten, anspielungsreichen und teils schwer zu dechiffrierenden Sätzen entstehen komplexe Textschichtungen und Denkbewegungen, die dem Konzept des Rhizoms von Gilles Deleuze und Félix Guattari in einigen Aspekten ähneln. Zentrale Merkmale des Rhizoms lassen sich für die Beschreibung des Textgefüges von Oswald de Andrade fruchtbar machen. Dies gilt vor allem für das »Prinzip der Konnexion und

216 | Wenngleich *Hamlet* als Inbegriff europäischer Hochkultur und Tiefsinnigkeit gilt, so finden sich in vielen Stücken Shakespeares durchaus obszöne Anspielungen und regelrechte Zoten.

217 | ANDERMANN, Jens: »Antropofagia. Fiktionen der Einverleibung«. In: Annette Keck/Inka Kording/Anja Prochaska (Hg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen: Narr 1999, 19-31, hier S. 22.

218 | TRIGO, Abril: »General Introduction«. In: Ana del Sarto/Alicia Ríos/Abril Trigo (Hg.): *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/London: Duke University Press 2004, S. 1-14, hier S. 9. Trigo bezieht sich hier nicht auf Oswald de Andrade.

der Heterogenität«²¹⁹, nach dem jeder beliebige Punkt eines Rhizoms mit jedem anderen in Verbindung steht, was auf die einzelnen Textblöcke, Sätze und Worte des *Manifesto Antropófago* durchaus zutrifft. Oswald de Andrades Manifest entspricht dem »Prinzip der Vielheit«²²⁰, das Deleuze und Guattari in ihrem »Ideal eines Buches« veranschaulichen, bei dem »geliebte Ereignisse, historische Bestimmungen, Gedankengebäude, Individuen, Gruppen und soziale Formationen«²²¹ auf einer Seite zusammenkämen. Derartige Verknüpfungen stehen bei Oswald de Andrade im Zeichen postkolonialen Denkens. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die formal-ästhetische Ausgestaltung des Manifests, in dem eine dezidiert ›filmische Schreibweise‹ angelegt ist, die sich kennzeichnet durch »narrative Anomalien – Sprünge, Fehlen des Zentrums (oder einer wichtigen Szene), Chaos der Details, aufgegebene Geschlossenheit, Alogismen, Fehlen der Motivierungen usw.«²²² Das postkolonial ausgerichtete »Prinzip der Konnexion und der Heterogenität« im *Manifesto Antropófago* resultiert nicht zuletzt aus der spezifischen Form ›filmischen Schreibens‹, dessen »narrative Anomalien« sich vor allem in der Montage heterogener Textelemente und deren Bezug zu einer Zeichnung äußern. Zwei Montageformen sind für die ›filmische Schreibweise‹ Oswald de Andrades zentral: Zum einen die »Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang«²²³, wie sie hier etwa mit Blick auf die »Filiação« dargelegt wurde; zum anderen die »Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen«²²⁴, wie sie u.a. in Bezug auf den Kannibalismus-Diskurs herausgearbeitet wurde.

Das Manifest gliedert sich in 52 Textblöcke unterschiedlicher Länge, die in keiner logisch nachvollziehbaren Abfolge zueinander stehen, jedoch durch intertextuelle und intermediale Bezüge (neo-)kolonialistische und nationalistische Diskursformationen durchkreuzen. In der *Revista de Antropofagia*, in der das Manifest erstmals erschien, ist der Text verteilt auf zwei nicht aufeinander folgende Seiten. Auf den drei Seiten zwischen den Teilen des Manifests sind unterschiedliche Textsorten abgedruckt; neben Kritiken und Rezensionen auch ein sprachwissenschaftlicher Aufsatz von Plínio Salgado über *A língua tupy* (›Die Tupi-Sprache‹) sowie das ironische Gedicht *Fome* (›Hunger‹) von Guilherme de Almeida, in dem das lyrische Ich ein ›anthropophagischer Dichter‹ ist, der die Verspeisung seiner Geliebten als sexuellen Akt imaginiert (und vice versa).

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

220 | Ebd., S. 13.

221 | Ebd., S. 15.

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

223 | PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 129. Hervorhebung im Original.

224 | Ebd. Hervorhebung im Original.

Die Heterogenität des *Manifesto Antropófago* resultiert allerdings nicht nur aus den unterschiedlichen Textsorten zwischen den beiden Seiten, sondern ist auch im Kerntext des Manifests angelegt, das die Leserschaft besonders in einem Passus mit der Partikularität des Anderen konfrontiert. So enthält das *Manifesto Antropófago* eine Strophe in Tupi²²⁵, die in der ursprünglichen Fassung ohne Übersetzung abgedruckt war und somit nur vom Wortlaut nachvollzogen werden konnte, aber semantisch unverstanden blieb (wenn die Leser/innen nicht gerade Tupi-kundig waren).

Für die anti-diskursive Ausrichtung des *Manifesto Antropófago* ist neben der Montage heterogener Textteile auch der Bild-Text-Bezug von zentraler Bedeutung. Die ursprüngliche Fassung des Manifests erschien in der *Revista de Antropofagia* zusammen mit der Abbildung einer Zeichnung der brasilianischen Malerin Tarsila do Amaral, einer Protagonistin des Modernismo. Dass die Zeichnung in der Diskussion des Manifests fast vollkommen unberücksichtigt geblieben ist, dürfte vor allem daran liegen, dass sie in späteren Publikationen des Textes nicht mehr abgedruckt wurde.²²⁶ In der Originalfassung ist die Zeichnung auf der ersten Seite des Manifests mittig abgebildet und nimmt knapp ein Viertel der Seite ein. Bei Amarals Zeichnung von 1928 handelt es sich um eine titellose Variante des im selben Jahr entstandenen Gemäldes *Abaporu*. Dieser von Oswald de Andrade vorgeschlagene Titel entstammt dem Tupi und bedeutet ›Menschenfresser‹ (zusammengesetzt aus ›awa a'wa‹ für ›Mensch‹ und ›poru‹ für ›menschliches Fleisch essen‹).²²⁷ Die primitivistisch wirkende Zeichnung Amarals stellt in reduzierter Linienführung eine sitzende menschliche Figur dar, flankiert von einer kakteenartigen Pflanze und der Sonne. Die Figur weist unförmige Gliedmaßen auf, wobei ein riesiger Fuß vor einem verschwindend kleinen Kopf hervorsticht. Während der Primitivismus der europäischen Avantgarden eine primär ästhetische – und nicht selten exotistische – Darstellungsform ist, dient dieser Stil bei Tarsila do Amaral (und anderen *modernistas*) vor allem zur Auseinandersetzung mit der Geschichte Brasiliens und der kulturellen Identität des Landes. So weckt Amarals Zeichnung Assoziationen zu eurozentrischen Darstellungen von Menschenfresserei wie sie in der Amerika gängig waren, insbesondere in Illustrationen zu Reiseberichten im 16. und 17. Jahrhundert: Die wie lose an den Körper gelehnten Arme erinnern an abgetrennte Gliedmaßen, wie sie auf zahlreichen europäischen Darstellungen über Kannibalismus in Amerika, und insbesondere in Brasilien, zu sehen sind. Bei der scheinbaren Naivität des Bildes von Amaral handelt es sich somit tatsächlich um eine ›autoreflexive Naivität‹, die aus einer meta-primitivistischen Darstellungsweise hervorgeht.

225 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3 (25. Textblock): »Catiti Catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipejú«.

226 | Allerdings erschien 1976 eine Faksimile-Ausgabe der *Revista de Antropofagia*, in der die Zeichnung Amarals abgebildet ist (und nach der hier zitiert wird).

227 | 1929 entstand Tarsila do Amarals berühmtes Gemälde *Antropofagia*, in dem die ›Anthropophagie‹ ebenfalls Thema ist.

Abb. 28-30: Oswald de Andrade: Manifesto Antropófago mit einer Zeichnung von Tarsila do Amaral; Tarsila do Amaral: Abaporu; Tarsila do Amaral: Antropofagia

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fadados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Fresal açalon com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hipocrisia da sanidade, pelos imigrantes, pelos traficados e pelos touzistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca subemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappá mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Brühl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficasas na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

polbre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as gítrils.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Ou Villeganthon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vivemos através de um direito somambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo circular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversivel e as ideias objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injusticias classicas. Das injusticias romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o solo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos fêi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiú Catiú. Imara Notá. Notá Imara. Ipejú.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadro, sua figurará na sua proxima exposicao de Junho na galeria Perier, em Paris.



Amarals Zeichnung lässt sich auch als ironischer Kommentar zum Exotismus primitivistischer Repräsentationen des *bon sauvage* betrachten. Eine solche Lesart wird zumindest durch den Kontext des *Manifesto Antropófago* suggeriert. Das intermediale Zusammenspiel und die assoziativen Verknüpfungen zwischen Text und Bild versehen das Manifest mit zusätzlichen Bedeutungsebenen und komplexen Sinnzusammenhängen. In Verbindung mit dem Konzept der *antropofagia*, das durch die ›anthropophagische‹ – oder ›anthropophagisierte‹ – Figur Amarals ergänzt wird, tritt die Problematisierung der brasilianischen kulturellen Identität in den Vordergrund. Monica Fauss schrieb zu den Gemälden Amarals: »die ausufernden Körperformen der Figuren Tarsila do Amarals, ihre Maß- und Formlosigkeit, stehen nicht nur für sich auflösende menschliche Körpergrenzen, sondern können als Auflösung von persönlichen Identitäten und Setzungen des Eigenen gedeutet werden«. ²²⁸ Die Durchlässigkeit von Identität, die sich in den unabhangeschlossenen Außengrenzen des Körpers manifestiert, beinhaltet allerdings nicht nur Aspekte der Auflösung des Eigenen, sondern auch eine Verbindung mit dem Äußerem, Anderen. Die Aufhebung bzw. Neuordnung der Körperformen stellt tradierte, klar abgrenzbare Selbst- und Fremdbilder in Frage und korrespondiert so wiederum mit einem Kernsatz des *Manifesto Antropófago*: »Tupy, or not tupy that is the question.«

Die Frage nach dem ›Tupi-Sein‹ ist zugleich auch eine ironische Auseinandersetzung mit dem Indianismo, bei dem Stämme der Tupi bzw. deren Sprache als spezifisches Nationalkolorit für die harmonische Konstruktion einer brasilianischen Identität fungierten. Abgesehen von einigen, den Europäern feindlich gesinnten und deshalb stigmatisierten Stämmen bzw. Figuren sind die ›Indianer/innen‹, vor allem bei José de Alencar, charakterisiert durch Unterwürfigkeit, bedingungslose Treue und den Willen, sich dem Christentum und der kolonialen Kultur zu assimilieren. Dem Indianismo und der damit verbundenen harmonischen »symbiose luso-tupi« ²²⁹, der Symbiose von Portugiesen und Tupi wie sie besonders für Alencar kennzeichnend ist, stellt Oswald de Andrade einen »*indianismo às avessas*« ²³⁰, einen umgekehrten Indianismo, entgegen: Aus dem Rousseau'schen *bon sauvage* wird ein *mauvais sauvage*, ein *antropófago*. Die ›Anthropophagen‹ bzw. die *antropofagia* sind hierbei nicht mehr mit einem Stigma behaftet, wie im kolonialen Diskurs, in dem Kannibalismus als Inbegriff der Unmenschlichkeit und Gewalttätigkeit, des Aberglaubens und der Primitivität fungiert. Vielmehr wird die Figur des Kannibalen bzw. der Kannibalin mit einer positiven

228 | FAUSS, Monica: »Inkorporierung und Auflösung. Der Anthropophagismus als Kultur- und Identitätsmodell in der Kunst Tarsila do Amarals«. In: Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 259-271, S. 265.

229 | BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização*, S. 181.

230 | CAMPOS, Haroldo de: »Uma poética da radicalidade«, S. 44. Hervorhebung im Original.

Konnotation versehen und erscheint als Verkörperung des Widerstands gegen den Kolonialismus. Mit dieser begrifflichen Inversion vollzieht Oswald de Andrade einen radikalen Wandel im Diskurs über die ›Kannibal/innen‹, wie sich mit Ralph J. Pooles Charakterisierung der europäischen Kannibalismus-Vorstellung verdeutlichen lässt: »Während nahezu jeder Aspekt sog. [sic] ›primitiven Lebens‹ irgendwann einmal einer positiven Reevaluierung unterzogen wurde, kennzeichnet Kannibalismus immer noch die ultimative Barbarei.«²³¹ Das Stigma der »ultimativen Barbarei«, das dem Kannibalismus aus eurozentrischer Sicht anhaftet, begreift Oswald de Andrade als Positivum. Diente der Kannibalismus im kolonialen Diskurs zur Konstruktion von Alterität, zur Rechtfertigung von Abwertung und Ausbeutung des Anderen bis hin zu dessen Auslöschung, so werden diese Fremdzuschreibungen – samt der damit verbundenen (neo-)kolonialen Machtgefüge und hegemonialen Praktiken – durch das Konzept der *antropofagia* durchkreuzt. Die *antropofagia* fungiert hierbei nicht bloß als Metapher und Denkfigur. Vielmehr erhält der Begriff bei Oswald de Andrade eine Fundierung im historischen Kontext Brasiliens: Einerseits wird eine ›anthropophagische Genealogie‹ von Villegagnon über Montaigne bis hin zu Rousseau entworfen und damit die diskursive Wechselbeziehung zwischen den Fremdzuschreibungen der ›Indianer/innen‹ als ›Kannibal/innen‹ und ›Gute Wilde‹ kritisch reflektiert; andererseits wird die innerbrasilianische Konstruktion einer nationalistisch überhöhten *brasilidade*, wie sie vor allem im Indianismo und der Bewegung des Verde-Amarelismo bzw. Anta zum Ausdruck kommen, einer scharfen Kritik unterzogen.

Mit dem Konzept der *antropofagia* entwickelte Oswald de Andrade ein vielschichtiges postkoloniales Kulturmodell *avant la lettre*. Das *Manifesto Antropófago* kann nicht nur als Ansatz zur »Wiederaneignung der eigenen Subjektivität und Repräsentation«²³² gelten, sondern auch als frühe Form einer »Dekonstruktion der Episteme, die hegemonial die Alterität kontrollierten«²³³, wie es Hermann Herlinghaus (in einem anderen Kontext) formuliert hat. Zugleich durchkreuzt das Manifest auch nationalistische Denkmuster, durch die eine brasilianische Identität essentialistisch fundiert werden soll. Die *antropofagia* unterläuft die Eindeutigkeit stigmatisierender Fremdzuschreibungen und nationalistischer Selbstdarstellungen. Trotz einer klaren Positionierung gegen den (Neo-)Kolonialismus entwirft das *Manifesto Antropófago* kulturelle Identität nicht mehr über dichotome Identitäts- und Alteritäts-Zuweisungen. Binäre Oppositionen wie das Eigene und das Andere, Zivilisation und Barbarei, Modernität und Primitivität etc., durch die

231 | POOLE, Ralph J.: *Kannibalische (P)Akte*, S. 32.

232 | BERG, Eberhard/FUCHS, Martin: »Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation«. In: dies. (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text*, S. 11-108, hier S. 67. Berg und Fuchs beziehen sich hier nicht auf das *Manifesto Antropófago*.

233 | HERLINGHAUS, Hermann: *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Frankfurt a.M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana 2004, S. 63: »desconstrucción de epistemes que hegemonicamente controlaron la alteridad«.

sowohl (neo-)kolonialistische Fremdbilder als auch nationalistische Selbstbilder Brasiliens maßgeblich bestimmt wurden, verlieren durch die *antropofagia* ihre Tragfähigkeit. Die Konstruktion einer brasilianischen kulturellen Identität erfolgt bei Oswald de Andrade nicht mehr in essentialistischer Abgrenzung gegenüber dem Anderen, sondern vielmehr als dessen selektive Aufnahme bzw. als ›kulturelle Kannibalisierung‹, »fähig ebenso zur Aneignung wie auch zur Enteignung, Dehierarchisierung, Dekonstruktion«²³⁴, wie es Haroldo de Campos in einem frühen, wegweisenden Aufsatz zur »anthropophagischen Vernunft« (»razão antropofágica«) formuliert hat.

234 | CAMPOS, Haroldo de: »Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira«. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, Nr. 44, 1983, S. 107-127, hier S. 109: »capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução«.

IV. Der Tropicalismo als Neo-Antropofagismo

Der Tropicalismo, die anthropophagische Entdeckung, war eine Offenbarung: er rief Bewusstsein hervor, eine Haltung gegenüber der kolonialen Kultur, die keine Ablehnung der abendländischen Kultur ist [...]; wir akzeptieren die gesamte *ricezione*, die Einverleibung der grundlegenden Methoden einer kompletten und komplexen Kultur, aber auch die Transformation durch *nostris succhi* und durch die Verwendung und Ausarbeitung der korrekten Politik.¹

Glauber Rocha

IV.1 BRASILIDADE JENSEITS VON NATIONALISMUS UND (NEO-)KOLONIALER KULTUR

Glauber Rocha, der Wortführer des Cinema Novo, hat mit *TERRA EM TRANSE* nicht nur eines der Gründungswerke des Tropicalismo geschaffen, sondern in dem Essay *Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma* (Tropicalismo, Anthropologie, Mythos, Ideogramm, 1969) auch eine prägnante Reflexion über die Politik und Ästhetik dieser Kunstströmung vorgelegt. Mit Bezug auf Oswald de Andrades *antropofagia* verortet Rocha den Tropicalismo im Kontext der »kolonialen Kultur«, die nicht etwa abgelehnt wird, sondern »einverleibt« werden soll. Damit formuliert Rocha eine Gegenposition zu der nationalistisch geprägten anti-kolonialistischen Kunst, wie sie im Brasilien der 1960er Jahre bestimmend war.² Auch auf sprachlicher Ebene vollzieht der Filmemacher die »Einverleibung« der »abendländischen Kultur«, in-

1 | ROCHA, Glauber: »Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma«, S. 150f.: »O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental [...]; aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostris succhi* e através da utilização e elaboração da política correta.« Hervorhebung im Original.

2 | Vgl. Kap. II.3.

dem er in spielerisch-ironischer Weise italienische Begriffe in seine Reflexionen einfließen lässt. Darin manifestiert sich bereits die ästhetisch-politische Praxis, welche Rocha einfordert: Die »*ricezione*«, also der ›Empfang‹ anderer Kulturformen, soll einer »Transformation durch *nostris succhi*«, durch ›unsere Säfte‹, unterzogen werden. Der Filmemacher knüpft damit an die Konzept-Metapher der *antropofagia* an, wobei ›succhi‹ einen deutlichen Anklang an ›Magensäfte‹ aufweist.

Indem Rocha auf die ›Verwendung und Ausarbeitung der korrekten Politik‹ hinweist, betont er die politischen Dimensionen der ›kulturellen Kannibalisierung‹, vor allem auch mit Blick auf die totalitären Machtverhältnisse in Brasilien. Während der Modernismo Ausdruck einer nationalen Aufbruchsstimmung war und zu einer grundlegenden Erneuerung der brasilianischen Kultur führen sollte, entstand der Tropicalismo zu einer Zeit der Krise und Desillusionierung der Kulturschaffenden – ausgelöst durch den Staatsstreich am 31. März bzw. 1. April 1964, mit dem eine Militärdiktatur etabliert wurde, die zunehmend repressivere Züge annahm. Im Gegensatz zu den *modernistas*, die auf die Etablierung einer neuen brasilianischen Kultur zielten, ist der Tropicalismo eher von einer »Freude zu zerstören« bestimmt. Diese »alegria de destruir«³ zielt einerseits auf (neo-)kolonialistische Repräsentationen Brasiliens und andererseits auf die nationalistisch überhöhte *brasildade*, wie sie vor allem von dem Militärregime propagiert wurde.

Nach dem Staatsstreich unterhöhnte die Junta gezielt die demokratische Grundordnung Brasiliens durch eine Reihe so genannter Institutioneller Akte. Auch wenn zunächst »[t]rotz der Diktatur der Rechten eine gewisse kulturelle Hegemonie der Linken im Land«⁴ existierte, wurde seit Beginn der Präsidentschaft des Hardliners Artur da Costa e Silva im März 1967 offene Regimekritik erschwert und bald vollkommen unterbunden. Den linksgerichteten Kulturproduktionen setzte die Militärregierung zunehmend drakonischere Zensurmaßnahmen und eine umfassende Staatspropaganda entgegen. In dieser Phase entstand der Tropicalismo, der sich von der zeitgenössischen linkspolitischen Kunst durch neue ästhetische Strategien abhebt.⁵

Zeitgleich mit dem Beginn der Präsidentschaft von Costa e Silva stellte Hélio Oiticica erstmals sein Werk *Tropicália* aus, durch das die Kunstströmung ihren Namen erhielt. *Tropicália* gehörte zu der von Oiticica ko-kuratierten Gruppenausstellung über die zeitgenössischen Neo-Avantgarde-Strömungen Brasiliens, die unter dem Titel *Nova Objetividade Brasileira* (›Neue Brasilianische Objektivität‹) im April 1967 im Museu de Arte Moderna (MAM) in Rio de Janeiro eröffnet wurde. Das Environment *Tropicália* bestand aus Sand und Kieselsteinen, die Wege markieren, umgeben von Pflanzen, Papageien und Text-Objekten sowie zwei *Penetráveis*: PN2 – *Pureza*

3 | FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegoria, alegria*, S. 89.

4 | SCHWARZ, Roberto: »Cultura e política, 1964-69«. In: ders.: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1978, S. 61-92, hier S. 62: »Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.«

5 | Vgl. Kap. II.4.

é um Mito (›Reinheit ist ein Mythos‹) und PN₃ – *Imagético* (›Imagetisch‹). Bei den *Penetráveis* handelt es sich um mannshohe begehbare Kästen, angefertigt aus Holzbrettern und monochromen Tüchern bzw. Plastikvorhängen mit Pflanzenmustern. In einem der dunklen Räume befand sich ein eingeschaltetes Fernsehgerät.

Abb. 31: Hélio Oiticica: *Tropicália*



Tropicália ist ein vielschichtiges Werk, das über die spezifische Verbindung heterogener Elemente die Realitäten Brasiliens und ihre Repräsentationen sowohl zum Gegenstand der Reflexion als auch der sinnlichen Erfahrung macht. Aus dem Zusammenspiel von konstruktiver Strenge und vielfältigen sinnlichen Reizen entsteht ein starkes Spannungsfeld. Das Environment aktiviert sowohl visuelle und auditive als auch olfaktorische und taktile Sinneswahrnehmungen – etwa durch Farben und Muster, Papageiengekrächze, Gerüche der Pflanzen und Oberflächenstrukturen des aufgeschütteten Bodens. Zugleich verweisen die einzelnen Elemente auf kontrastive Bedeutungsfelder mit Brasilien-Bezug. So evozieren die Pflanzen und Papageien Heterostereotype von den Tropen, etwa deren vermeintliche ›Naturhaftigkeit‹, zugleich aber auch nationale Klischees der *brasildade*, die häufig mit Naturreichtum verbunden sind. Die barackenartigen Gebilde hingegen verweisen auf die ärmlichen Behausungen in den Favelas, den Elendsvier-

teln der brasilianischen Großstädte.⁶ Auch der Boden des Environments deutet auf die Favelas mit ihren prekären Sandwegen (wie Oiticica, der selbst zeitweise in der Favela Mangueira wohnte, explizit betont hat⁷). In Kontrast zu der Natur, aber auch zu der Kultur und der Armut in den Tropen, die das Environment evoziert, erscheint das Fernsehgerät als Symbol von Modernität. Es steht damit auch für das Programm der einseitigen Modernisierung des Militärregimes, mit dem die wirtschaftliche Entwicklung Brasiliens vorangetrieben wurde – einschließlich der Errichtung eines Fernsehnetzes⁸ –, während sozialstaatliche Reformen ausblieben und sich die sozialen Ungleichheiten noch verschärften. Das Fernsehen diente dem Militärregime als ideologisches Instrument zur Verbreitung von Patriotismus, Fortschrittsgläubigkeit und Konformismus. In der Platzierung des laufenden Fernsehgeräts in einer dunklen Baracke inmitten von Symbolen tropischer ›Naturschönheit‹ manifestiert sich ein zentrales Verfahren tropikalistischer Kunst, das auch in dem Text-Objekt »Pureza é um Mito« (›Reinheit ist ein Mythos‹) zum Ausdruck kommt und Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* entspricht: Die Juxtaposition von Auto- und Heterostereotypen Brasiliens zur Betonung der sozialen, politischen und ökonomischen Widersprüche des Landes. *Tropicália* strukturiert die diskrepanten Elemente keineswegs in binären Oppositionen, die leicht zu fassen wären, sondern verbindet diese so, dass die Widersprüche der sozialen Realität Brasiliens offengelegt, dabei aber die Schlussfolgerungen den Museumsbesuchern überlassen werden. Oder, wie es Celso Favaretto in seiner grundlegenden Studie zu Hélio Oiticicas Œuvre formuliert hat: *Tropicália* »produziert keine totalisierende Vorstellung von Brasilien«, sondern »inszeniert die Dualitäten, die Differenzen darstellend: daher der Effekt der Indeterminierung«, der »eine Fixierung der Signifikanten« verhindere.⁹ Das offene Bedeutungsfeld und die ausgeprägte partizipative Komponente, die für die Rezeption des Environments erforderlich ist, zeugen von einer Kunstauffassung, die

6 | Oiticica hatte bereits im Rahmen der Ausstellung *Opinião 65* im MAM versucht, die Kultur der Favelas in das Museum zu integrieren: Samba-Tänzer/innen aus der Favela Mangueira sollten seine *Parangolés* – Stoffumhänge in verschiedenen Farben und Formen – performativ zur Geltung bringen, doch die Gruppe wurde aus dem Museum verwiesen. Vgl. BASUALDO, Carlos: »Tropicália: Avant-garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil«. In: ders.: (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 11-28, hier S. 17.

7 | OITICICA, Hélio: »Esquema geral da Nova Objetividade«, S. 99.

8 | Mit finanzieller und technischer Beteiligung des US-amerikanischen Time-Life-Konzerns entstand 1965 Roberto Marinhos Fernsehsender TV Globo, der Ende des Jahrzehnts zum größten Sender in Brasilien avancierte und dem Militärregime ideologisch nahestand.

9 | FAVARETTO, Celso: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: edUSP/FAPESP 2000 [Orig. 1992], S. 140: »*Tropicália* não produz uma idéia totalizadora de Brasil«; »*A Tropicália* encena as dualidades, presentificando as diferenças: daí o efeito de indeterminação que produz, impedindo a fixação de significados.«

deutlich abweicht von der didaktischen Ausrichtung anti-kolonialistischer Kunst, die dem Publikum ›die Bedeutung‹ oft in paternalistischer Manier verabreicht.

Im Mai 1967, noch während der Ausstellung von Hélio Oiticicas *Tropicália*, kommt Glauber Rochas *TERRA EM TRANSE* in die Kinos.¹⁰ Ein weiteres Schlüsselwerk des Tropicalismo ist Rochas tropikalistischem Film gewidmet: Die Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück *O Rei da Vela* unter der Regie von José Celso Martinez Corrêa mit seinem Ensemble Teatro Oficina.¹¹ *O Rei da Vela* erschien bereits 1937, war aber vor Martinez Corrêas Inszenierung im September 1967 noch nicht aufgeführt worden. Oswald de Andrades Stück parodiert die Zustände im krisengeschüttelten Brasilien der 1930er Jahre, wobei das Teatro Oficina den Stoff auf die Gegenwart des Landes unter dem Militärregime bezieht. Die ironische Selbstreflexion und der groteske Humor der Inszenierung sind bereits bei Oswald de Andrade angelegt, etwa wenn der Mitbesitzer eines »Zinswucher-Büros« seinem Partner gegenüber konstatiert: »Ich bin der erste Sozialist, der im Brasilianischen Theater auftritt.«¹² Auch der humoristische Eklektizismus der Aufführung klingt in dem Stück an, so in der Regieanweisung des ersten Aktes, der zufolge u.a. ein »futuristischer Divan« neben einem »Schreibtisch Louis XV« stehen soll.¹³

Im *Manifesto do Oficina*, dem ›Manifest der [Theatergruppe] Werkstatt‹ über die Aufführung von *O Rei da Vela*, fordert Martinez Corrêa die »Super-Theatralität, die Überwindung Brecht'scher Rationalität durch eine Theaterkunst der Zusammenführung aller Künste und Nicht-Künste, Zirkus, Show, Revue etc.«¹⁴ Dem *Manifesto do Oficina* entsprechend, ist die Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück bestimmt durch das Zusammenspiel verschiedener Kunstformen, Medien und Gattungen. Durch vielfältige intermediale Bezüge – u.a. zu Zirkus und Oper, zum brasilianischen Filmgenre Chanchada und zur trashigen Fernsehsendung des TV-Moderators Chacrinha – entsteht ein dezidiert audiovisuelles Spektakel, in dem Kitsch, Populär- und Hochkultur miteinander verschmelzen.

10 | Vgl. Kap. II.4, S. 50-53 zu Glauber Rochas erstem tropikalistischen Film.

11 | Gestalterisch beteiligt an der Inszenierung des Gesamtkunstwerks *O Rei da Vela* waren neben dem Regisseur auch der Bühnenbildner Hélio Eichbauer, die Choreografin Maria Ester Stockler sowie die Musiker Rogério Duprat und Damiano Cozzela (später ergänzt durch Caetano Veloso, der die Melodie zu dem Lied *Canção do Jujuba* schrieb). Zu den Schauspielerinnen und Schauspielern, die an dem Stück mitwirkten, vgl. STAAL, Helena Camargo de: »Cronologia (1958-1974)«. In: Zé Celso Martinez Corrêa: *Primeiro Ato*, S. 327-335, hier S. 329f.

12 | ANDRADE, Oswald de: *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo 2003 [Orig. 1937], S. 50: »Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.«

13 | Vgl. ebd., S. 37.

14 | CORRÊA, José Celso Martinez: »O Rei da Vela: Manifesto do Oficina« [Orig. 1967]. In: Oswald de Andrade: *O Rei da Vela*, S. 21-29, hier S. 25: »A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.«

Im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ sind die heterogenen Elemente kontrastiv zueinander in Beziehung gesetzt, wobei ostentativ ›schlechter Geschmack‹ demonstriert wird, um die soziopolitischen Zustände in Brasilien als groteskes Spektakel zu entlarven. Durch Hélio Eichbauers Bühnenbilder und Kostüme werden Stereotype der *brasilidade* ironisierend aufgegriffen und als solche dekuviert. Dies gilt etwa für den zweiten Akt, in dem zu Beginn ein wohlsituiertes Pärchen Speiseeis der Marke »Banana Real« (»Königliche Banane«) lutscht. Zu dem grotesken, sexualisierten Eisschlecken in Kontrast steht das Bühnenbild, eine Idyllisierung der Baía de Guanabara, der Bucht von Rio de Janeiro. Dass es sich um einen meta-primitivistischen Stil mit ironisch-reflexiver Note handelt, geht schon aus der Farbgebung des Bildes hervor, das vor allem in Gelb und Grün, den Nationalfarben Brasiliens, gehalten ist, woraus sich wiederum ein Bezug auf den übersteigerten Nationalismus unter der Militärregierung ergibt. Mit der kulturspezifischen Appropriation brasilienbezogener Diskurse und Darstellungsweisen knüpft Martinez Corrêa dezidiert an das Konzept der *antropofagia* an, wobei die Inszenierung durch intermediale Bezüge zu modernistischen Werken geprägt ist. Abgesehen von der Adaption des Stücks von Oswald de Andrade sind Hélio Eichbauers Bühnenbilder deutlich an Tarsila do Amarals meta-primitivistische Malerei angelehnt. In der Inszenierung finden sich auch explizite Bezüge zum Tropicalismo. Wie bereits erwähnt, war die Aufführung des Stücks *TERRA EM TRANSE* von Glauber Rocha gewidmet. Außerdem beteiligten sich tropikalistische Musiker an der Inszenierung: Rogério Duprat komponierte die Musik für das Stück (zusammen mit Damiano Cozzela); nach der Uraufführung schrieb Caetano Veloso das Lied *Canção do Jujuba* für *O Rei da Vela*.

Die wechselseitigen Bezüge zwischen den tropikalistischen Werken sind auch in der Musik stark ausgeprägt. So enthält Caetano Velosos erstes, titellooses Soloalbum vom Januar 1968 den tropikalistischen Song *par excellence*: *Tropicália*, benannt nach Hélio Oiticicas gleichnamigen Environment.¹⁵ Aufgegriffen wird der Titel erneut in dem im Mai 1968 erschienenen Konzeptalbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (›Tropicália oder [in ›fehlerhaftem‹ Latein] Brot und Spiele‹), das sich wie ein Who-is-who tropikalistischer Musik und Poesie liest. Beteiligt an dem Album sind neben Caetano Veloso und Gilberto Gil auch Gal Costa, Tom Zé und Nara Leão, die Rockgruppe Os Mutantes, der Arrangeur Rogério Duprat sowie die Dichter Torquato Neto und José Carlos Capinan.

15 | Den Beginn des Tropicalismo in der Musik markieren zwei Songs, die erstmals im Oktober 1967 auf dem III. Festival da Música Popular Brasileira (›Festival der Populären Brasilianischen Musik‹) für TV Record in São Paulo öffentlich gespielt wurden: *Alegria, Alegria* (›Freude, Freude‹) von Caetano Veloso und den Beat Boys sowie *Domingo no Parque* (›Sonntag im Park‹) von Gilberto Gil und Os Mutantes. *Alegria, Alegria* weist bereits ein zentrales Merkmal des Tropicalismo auf: Die »Verbindung zwischen ästhetischem Genuss und sozialer Kritik«, wie es Celso Favaretto treffend formuliert hat. FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegria, alegria*, S. 8: »relação entre fruição estética e crítica social«.

Tropicália von Caetano Veloso konstituiert »die ästhetische Matrix der Bewegung«¹⁶ im Bereich der Musik. Der Song ist strukturiert durch eine komplexe Montage heterogener Elemente, darunter musikalische und literarische Zitate sowie Bezüge auf die verschiedensten Ikonen Brasiliens. Der Liedtext beginnt mit einer parodistischen Anspielung auf Pero Vaz de Caminhas Brief an den portugiesischen König, in dem er seine »Entdeckung« des Landes verkündet, das später Brasilien heißen sollte. Caetanos *Tropicália* endet mit einer ironischen Eloge »der Band«, welche anonym bleibt, sowie der Sängerin und Filmschauspielerin Carmen Miranda, die in den 1940er Jahren in Hollywood-Musicals wie *THE GANG'S ALL HERE* (USA 1943, R: Busby Berkeley) als exotische fruchtbehängene »Brazilian Bombshell« internationale Erfolge feierte: »viva a banda da da/Carmen Miranda da da da da«.¹⁷ In einer typisch tropikalistischen Montage werden disparate Elemente in Form von gereimten Versen zu einem mosaikartigen Bild Brasiliens verbunden, ohne die dabei aufkommenden Widersprüche aufzulösen. Zentrale Referenz ist hierbei Brasília, die monumentale Hauptstadt Brasiliens, die 1960 als Symbol des Fortschritts eingeweiht wurde und bereits vier Jahre darauf dem Militärregime als Regierungssitz diente. Auf Brasília wird ironisch verwiesen als »das Monument aus Crêpe-Papier/und Silber« – also gleichsam als Fassade und schöner Schein, denn »das Monument hat keine Tür/der Eingang ist eine alte Straße/schmal und krumm/und auf Kniehöhe ein Kind/lächelnd, hässlich und tot/[das] die Hand ausstreckt«.¹⁸ Der Song entmystifiziert das architektonische Wahrzeichen der Modernität und des Fortschritts durch die Darstellung der sozialen Abgründe Brasiliens, die das »Monument« verdeckt, insbesondere die extreme Armut und Misere im Nordosten des Landes. Trotz dieser Sozialkritik ist der Song heiter und fröhlich. Auf die angeführte Strophe folgt der (variiierende) Refrain, in dem »der Wald« und »die Mulattin« gerühmt werden. Der Tonfall von *Tropicália* ist also keineswegs der einer Anklage, sondern ein fröhlicher und lustvoller, als ob es die sozialen Ungerechtigkeiten zu zelebrieren gelte. Dies erscheint nicht zuletzt auch als ironisches Echo auf den staatlich verordneten Optimismus des Militärregimes, das gebetsmühlenartig den Fortschritt Brasiliens rühmte.

Auf dem Konzeptalbum *Tropicália ou Panis et Circencis* finden sich Songs, die eine ähnliche Stoßrichtung aufweisen. So bezieht sich Tom Zé in *Parque Industrial* (»Industriepark«) satirisch auf die Fortschrittsgläubigkeit in Brasilien. »Der industrielle Fortschritt/bringt unsere Erlösung«¹⁹, heißt es dort, während der Refrain in einer englischsprachigen Formulierung ebenso ironisch auf den übersteigerten Nationalismus des Militärregimes wie auch auf dessen Kooperation mit den USA

16 | Ebd., S. 41: »a matriz estética do movimento«.

17 | Vgl. zu Carmen Miranda Kap. IV.2.2.4, S. 182-186.

18 | »o monumento é de papel crepon/e prata«; »o monumento não tem porta/a entrada é uma rua antiga/estreita e torta/e no joelho uma criança/sorridente feia e morta/estende a mão«.

19 | »O avanço industrial/vem trazer nossa redenção«.

hinweist: »made, made, made/made in Brazil«. In *Geléia Geral* (›Generelles Gelee‹, im Sinne von ›totales Chaos‹), geschrieben von Gilberto Gil und Torquato Neto, ist das Verfahren der mehrdeutigen Bezüge noch komplexer und pointierter. Deutlich wird dies etwa in der dritten Strophe des Songs, wenn Gilberto Gil mit heller Stimme singt: »um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim«. In Form einer assoziativen Montage, die semantisch heterogene Satzteile über Paarreime verknüpft, wird »ein wahrer Karneval« mit »gastlicher Freundschaft« und »Brutalität Garten« [sic!] gekoppelt. Während »hospitaleira amizade« auf die ›cordialidade‹ (›Herzlichkeit‹) als viel beschworene Charaktereigenschaft der Brasilianer/innen verweist²⁰, handelt es sich bei der frappierenden Wortfolge »brutalidade jardim« bezeichnenderweise um ein Zitat aus Oswald de Andrades experimentellem Roman *Memórias Sentimentais de João Miramar* (›Sentimentale Erinnerungen von João Miramar‹, 1924).²¹ Die Juxtaposition gegensätzlicher semantischer Felder im Sinne von Oswald de Andrade erscheint nicht zuletzt als ironische Dekonstruktion der verklärten *brasilidade*, wie sie vor allem von der Militärdiktatur propagiert wurde.

Abb. 32: Tropicália ou Panis et Circencis



Geléia Geral vollzieht auf sprachlicher Ebene, was für die tropikalistische Musik insgesamt konstitutiv ist: die Mischung und Verschmelzung von heterogenen

20 | Kritische Reflektionen über die ›cordialidade‹ als Element der Brasilianität finden sich bereits in Sérgio Buarque de Hollandas einflussreichem Buch *Raízes do Brasil* (›Wurzeln Brasiliens‹, 1936). Vgl. HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil*, S. 139-152.

21 | Vgl. ANDRADE, Oswald de: *Memórias Sentimentais de João Miramar. Obras completas*, Bd. 2. Einl. Haroldo de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1924], S. 61. Das Zitat findet sich im Textblock »52. Indiferença«.

musikalischen Stilen, Traditionen und Instrumentierungen. So singt Gilberto Gil in dem Refrain des Songs: »ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mê que foi/ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi«. Im Refrain manifestiert sich eine verbale Verschmelzung von zwei höchst unterschiedlichen musikalisch-kulturellen Bezügen. Bei Bumba-meu-boi (»Steh auf, mein Ochse«) handelt es sich um einen in Brasilien populären folkloristischen Tanz- und Musik-Zyklus, während »yê-yê-yê« eine brasilianische Variante des »yeah-yeah-yeah« aus der englischsprachigen Rockmusik ist. Der Verweis auf das jährlich zelebrierte Bumba-meu-boi wird in *Geléia Geral* sprachlich aufgebrochen durch das Einmontieren der lautmalerischen Bezeichnung für Rockmusik, wobei die Verbindung von traditioneller brasilianischer und moderner anglo-amerikanischer Musikkultur auch auf musikalischer Ebene vollzogen wird. In den Songs des Konzeptalbums *Tropicália ou Panis et Circencis* verschmelzen so unterschiedliche Elemente wie Rogério Duprats Arrangement für Orchester mit dem Sound der Psychedelic-Rock-Band Os Mutantes und Klängen eines Berimbau (ein perkussiv verwendetes Saiteninstrument angolischen Ursprungs, das für die Capoeira von elementarer Bedeutung ist). Der Purismus brasilianischer Musiktraditionen, wie ihn konservative Kreise einfordern, wird konterkariert, indem Musikstile wie der Cancioneiro Nordeste, basierend auf dem Liedgut aus dem Nordosten Brasiliens, mit anglo-amerikanischem Rock, klassischen Klängen eines Streichorchesters und elektronischem Sound verschmelzen. Dementsprechend handelt es sich beim Tropicalismo – und dies gilt nicht nur für die Musik, sondern auch für die anderen Künste – weniger um einen klar definierbaren Stil als vielmehr um ein ästhetisches Verfahren, das der »kulturellen Kannibalisierung« im Sinne von Oswald de Andrade entspricht.

Tropikalistische Werke setzen gezielt Elemente internationaler Kulturproduktionen zu spezifisch brasilianischen Traditionen in Beziehung. Dadurch entstehen nicht nur formal-ästhetische Reibungsflächen, sondern es gelangen so auch die historischen, politischen und sozialen Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten des modernen Brasilien in den Fokus. Ähnlich wie Oswald de Andrades *antropofagia* durchkreuzt auch der Tropicalismo den Verde-Amarelismo, dessen Ideologie ad absurdum geführt wird.²² Wie Marilena Chaui betont, wurde der Verde-Amarelismo »in den Jahren der Diktatur (1964-1985) oder des »Großen Brasilien« neu belebt und verstärkt.«²³ Diese Geistesströmung, deren Begründer die faschistische Partei Ação Integralista Brasileira im Jahr 1928 etablierten bzw. die faschistoide Diktatur des Estado Novo (1937-1945) unter Getúlio Vargas unterstützten, ist gekennzeichnet durch eine essentialistische, mythisierende *brasilidade* und ein xenophobes Pochen auf rein nationale Traditionen. Dem reaktionären Patriotismus des Verde-Amarelismo, wie er von dem brasilianischen Militärregime propagiert wurde, stellt der Tropicalismo eine gezielte Einbezie-

22 | Zum Verhältnis von *antropofagia* und Verde-Amarelismo vgl. Kap. III.9.

23 | CHAUI, Marilena: *Brasil*, S. 40: »revitalizando e reforçando nos anos da ditadura (1964-1985) ou do »Brasil Grande«.

hung ›fremdkultureller‹ Elemente entgegen, um die nationalistisch verklärte *brasileidade* zu entmystifizieren. Damit positionierte sich die tropikalistische Kunst dezidiert gegen die Junta, die sich spätestens seit Erlass des Institutionellen Aktes Nr. 5 (AI-5) am 13. Dezember 1968 zu einem Terrorregime entwickelte. Mit dem AI-5 verschärfte sich die seit 1964 bestehende Diktatur, indem eine rigide Zensur eingeführt und fast sämtliche Grundrechte aufgehoben wurden. Das Regime begann, gezielten Terror auszuüben, vor allem durch zahlreiche Verhaftungen und den Einsatz von Folter als »instrument for social control«²⁴, so dass viele Intellektuelle und Kulturschaffende sich gezwungen sahen, ins Exil zu gehen. Offene linkspolitische Kritik war in der Kunst aufgrund der rigiden Zensur kaum mehr möglich. Von den drakonischen Maßnahmen des Militärregimes waren auch die tropikalistischen Künstler/innen und ihre Werke betroffen. Die Inszenierung von *O Rei da Vela* wurde im Dezember 1968 in der Folge des AI-5 verboten und dann nur mit Kürzungen wieder zugelassen. Ebenfalls im Dezember wurden Caetano Veloso und Gilberto Gil verhaftet und erst im Februar 1969 unter Hausarrest entlassen, worauf die beiden Musiker nach London ins Exil gingen. 1970 verließen auch Hélio Oiticica und Glauber Rocha Brasilien für mehrere Jahre.

Trotz der Kritik an der Militärregierung bzw. an der repressiven Gesellschaftsordnung Brasiliens konnten fast alle tropikalistischen Werke aufgrund ihrer ästhetischen Strategien die Zensur passieren. Und dies, obwohl die Zensurreglung des AI-5 im März 1969 durch ein Dekret ergänzt wurde, das Kritik an Staat und Militär gesetzlich verbot und die Medien unter die Kontrolle der Regierung stellte. Selbst den tropikalistischen Filmen, in denen besonders tief greifende Kritik an der Junta zum Ausdruck kommt, gelang es die Zensur zu umgehen. Nicht nur *TERRA EM TRANSE* von 1967 blieb unzensuriert, sondern auch *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, der im Mai 1969 in Cannes uraufgeführt und mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde. Von wenigen Kürzungen abgesehen, konnte *MACUNAÍMA* die rigide Zensur der Militärregierung ebenfalls umgehen. Unter den zensurierten Szenen des Films ist nur eine explizit politisch (Sofarás Lumpenkleid mit dem Symbol der Alliance for Progress, worauf noch eingegangen wird); die anderen Kürzungen betreffen lediglich Nacktheit und Sexualität.²⁵ Auch *COMO ERA*

24 | SKIDMORE, Thomas E.: *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-85*. New York/Oxford: Oxford University Press 1988, S. 89.

25 | Im Juli 1969 begann der Zensurvorgang. Zunächst wurden 16 Kürzungen kompletter Sequenzen vorgenommen. Auf Joaquim Pedro de Andrades Vorsprache bei dem Direktor der Bundespolizei konnte er eine weitere Sichtung zur Prüfung des Films erwirken, die allerdings nichts an der vorherigen Entscheidung änderte. Nachdem der Regisseur internationale Kritiken über *MACUNAÍMA* eingereicht hatte, welche die Bedeutung dieses ›brasilianischen Films‹ betonen, erfolgte nach mehr als sechs Monaten eine Freigabe ab 18 Jahren mit drei Zensurschnitten, durch die zehn Minuten des Films wegfielen. Die Kürzungen galten Nacktheit, einem Dialog mit sexuellen Anspielungen sowie Aufnahmen, auf denen Sofarás Kleid mit dem Symbol der Alliance for Progress klar zu sehen ist. Die unzensurierte Version

GOSTOSO O MEU FRANCÊS bekam lediglich aufgrund der Darstellung von Nacktheit Probleme mit der Zensur.²⁶ Und dies, obwohl der Film 1970 entstand, also während der Regierungszeit des Hardliners Emílio Garrastazu Médici, in der die härtesten Repressionen der gesamten Militärdiktatur stattfanden und ein »Schweigen der Oppositionen«²⁷ herrschte. Der Grund für die Freigabe der tropikalistischen Filme liegt wohl vor allem darin, dass den Zensoren aufgrund chiffrierter Darstellungsweise und in Komödienform gefasster Kritik die subversiven Elemente nicht auffielen.

Wie Renato Ortiz herausgearbeitet hat, fungierte der brasilianische Staat – vor allem seit dem Erlass des AI-5 im Dezember 1968 – als »Wächter des nationalen Gedächtnisses«, das er »gegen die Decharakterisierung der Importe« ausländischer Kultur und »die Verzerrungen des abweichlerischen autochthonen Denkens« schützte. »Brasilianische Kultur bedeutet in diesem Sinne ›Sicherheit und Verteidigung‹ der Güter, welche zu dem historischen Nationalerbe gehören.«²⁸ Dabei war die Kulturpolitik des Militärregimes gekennzeichnet durch Zensur und Verfolgung einerseits sowie durch umfangreiche Unterstützung ›rein nationaler‹ Kulturproduktionen andererseits. So entstand 1968 mit der Assessoria Especial de Relações Públicas (›Spezieller Beraterstab für Public Relations‹, AERP) ein gut funktionierendes Organ für Staatspropaganda, das sich vor allem des Fernsehens als Propagandamedium bediente. Zu den propagandistischen Maßnahmen des Militärregimes zählte auch ein Erlass von 1969 zur Verbreitung von Patriotismus, der einen obligatorischen Lehrplan zur Educação Moral e Cívica (›Moralische und Staatsbürgerliche Erziehung‹) vorsah; seit Beginn des Jahres 1971 waren alle Studierenden verpflichtet, einen solchen Kurs zu besuchen.

von MACUNAÍMA gelangte in Brasilien erst im Oktober 1979 in die Kinos. Vgl. ANDRADE, Joaquim Pedro: »Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade«. *Folheto organizado pelo Cineclub Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro*. www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp (15.05.2014); vgl. auch PINTO, Leonor Souza: »Dezesseis anos de luta contra a censura«. In: *Booklet zur DVD von MACUNAÍMA*. Videofilmes 2006, ohne Paginierung. Zu den ursprünglich vorgesehenen Zensurschnitten vgl. SIMÕES, Inimá Ferreira: *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC/Terceiro Nome 1999, S. 130-132.

26 | Die zunächst beanstandete Darstellung nackter ›Indianer/innen‹ wurde schließlich als nicht pornografisch eingestuft und der Film ab 18 Jahren freigegeben. Vgl. SIMÕES, Inimá Ferreira: *Roteiro da intolerância*, S. 166-168.

27 | SANTOS, Ana Maria dos/NEVES, Guilherme Pereira das/MACHADO, Humberto Fernandes/GONÇALVES, Williams da Silva: *História do Brasil. De ›Terra Ignota‹ ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Log On 2002, S. 384: »O governo Médici foi marcado pelo silêncio das oposições.«

28 | ORTIZ, Renato: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense 2003 [Orig. 1985], S. 100: »O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional [...] preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido ›segurança e defesa‹ dos bens que integram o patrimônio histórico.«

Der Tropicalismo war nicht zuletzt eine Antwort auf die Repressionen des Militärregimes und dessen essentialistische Festlegung von Brasilianität, die in den Werken der *tropicalistas* durchkreuzt werden. Dem Brasilien-Bild des Militärregimes mit seiner Vereinheitlichung und nationalistischen Verklärung setzt die tropikalistische Kunst heterogene und vielschichtige Darstellungen entgegen, in denen die Widersprüche des Landes offengelegt werden. Hierbei zielt der Tropicalismo nicht nur auf eine Kritik an der *brasilidade* rechter Provenienz, sondern auch auf eine Revision der anti-kolonialistischen Kunst, die sich einer eingängigen ›volkstümlichen‹ Ausdrucksweise bediente und der eindimensionalen Auffassung vom ›Volk‹ als Agens einer revolutionären Transformation Brasiliens verhaftet blieb. Der Tropicalismo bricht mit dem revolutionären Impetus und dem paternalistischen Sendungsbewusstsein der nationalistischen Linken. Im Gegensatz zu der Rigidität anti-kolonialistischer Kunst ist der Tropicalismo durch Ironie bestimmt, mit der dogmatische Haltungen subvertiert werden. Tropikalistische Werke weisen häufig einen hohen Grad an ironisierender Selbstreflexion auf: als Distanzierung sowohl von illusionistischen Darstellungsweisen als auch von einem pädagogischen Anti-Illusionismus, der vorgeblich ›die Realität‹ offenlegt.

Die Auseinandersetzung mit den Realitäten Brasiliens bzw. mit den diskursiven Setzungen über das Land ist ein Kernpunkt des Tropicalismo. Hierbei dient die *antropofagia* als Strategie, um einerseits nationalistische Diskurse der *brasilidade* zu entmystifizieren und andererseits (neo-)kolonialistische Heterostereotype über Brasilien zu durchkreuzen. Der Tropicalismo bricht mit jeglichem Absolutheitsanspruch und unterminiert essentialistische Konstruktionen nationaler Identität – sowohl rechter als auch linker Provenienz – ebenso wie (neo-)koloniale Episteme, aus denen Alteritätskonstruktionen über Brasilien hervorgehen. Das Verständnis von nationaler Identität gründet im Tropicalismo nicht mehr in der Abgrenzung gegenüber dem Anderen, sondern in dessen gezielter Assimilation. Mit Identitäts- und Alteritätsvorstellungen korrespondierende binäre Attribuierungen wie national und fremdländisch, archaisch und modern, barbarisch und zivilisiert werden in tropikalistischen Werken verbunden bzw. in ein Spannungsverhältnis gebracht, das auf eine kritische Hinterfragung solcher Zuweisungen zielt.

IV.2 FILMISCHE STRATEGIEN ›KULTURELLER KANNIBALISIERUNG‹

Die ›kulturelle Kannibalisierung‹ 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. Der Film erscheint dabei weder als Medium des technischen Fortschritts oder der maschinisierten Wahrnehmung, als das er von den Futuristen und daran anknüpfenden Avantgarde-Strömungen gefeiert wurde, noch als Medium, in dem

das Unterbewusste jenseits der »Herrschaft der Logik«²⁹ zum Ausdruck kommen kann, wie es die Surrealisten begrüßten. Anders als in der klassischen Avantgarde üblich, rekurriert Oswald de Andrade weniger affirmativ auf den Film als vielmehr ironisch. Deutlich wird dies in einem expliziten Bezug auf das Kino, der in »filmischer Schreibweise« gestaltet ist. In Form einer Montage beschließt der Satz »Das amerikanische Kino wird es bekanntgeben.«³⁰ abrupt einen kurzen Textblock mit der Forderung nach dem unbedeckten Menschen. Es handelt sich hierbei im Wesentlichen um die literarische Montageform einer »Konstruktion von Bedeutungen aus [...] dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang«³¹. Das so entstehende vielschichtige Bedeutungsgefüge gründet in der ironisierenden Engführung der Ablehnung des »bedeckten Menschen«³² mit dem Hollywoodkino als »Maßstab« moderner massenmedialer Repräsentation, in dem »primitive Völker« betont exotistisch dargestellt sind. Ebenfalls ironisch zum Ausdruck kommt hier – wie auch in anderen Passagen des *Manifesto Antropófago* und in der tropikalistischen Kunst – die Frage nach der kulturellen Identität Brasiliens im Spannungsfeld von Selbst- und Fremddarstellung, Primitivität und Modernität.

Die spezifische Form »filmischen Schreibens« hat bei Oswald de Andrade eine postkoloniale Stoßrichtung und widersetzt sich den »kolonialisatorischen Rationalismen«³³, wie es Glauber Rocha für das Kino eingefordert hat. Ebenso wie das *Manifesto Antropófago* lassen sich die tropikalistischen Werke – und insbesondere die Filme – begreifen als »narratives geared toward the search for a different logic«³⁴, die nicht bloß auf inhaltliche Revisionen eurozentrischer bzw. (neo-)kolonialistischer Geschichtsbilder und »grands récits«³⁵ zielen, sondern auch die zugrunde liegenden Repräsentationsformen transformieren. Der *antropofagia* entsprechend, gelingt es den tropikalistischen Filmen – durch ihre vielfältigen, häufig simultan angelegten intermedialen und interfilmischen Bezüge – in besonderer Weise, die »Multitemporalität« der brasilianischen Moderne und die darin sedimentierten (neo-)kolonialistischen Strukturen zu reflektieren. Über die filmspezifische »Plurimedialität«³⁶ orchestrieren die *tropicalistas* divergierende

29 | BRETON, André: »Erstes Manifest des Surrealismus« [Orig. 1924]. In: ders.: *Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 9-43, hier S. 15.

30 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3. (7. Textblock): »O cinema americano informará.«

31 | PAECH, Joachim: *Literatur und Film*, S. 129.

32 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3. (7. Textblock): »A reacção contra o homem vestido.«

33 | ROCHA, Glauber: »Eztetyka do Sonho«, S. 250: »racionalismos colonizadores«.

34 | MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs*, S. 22.

35 | LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne*, S. 7.

36 | Beim Film handelt es sich um ein Medium, das sich »verschiedener Zeichensysteme bedienen[t], also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinier[t]«. RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*, S. 203.

auditive und visuelle Darstellungsebenen zu einem komplexen Zusammenspiel, das sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Repräsentationen unterläuft, einschließlich der Denkmuster, die diesen zugrunde liegen.

IV. 2.1 O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO von Glauber Rocha

IV. 2.1.1 Lampião, São Jorge und der Drache des Bösen

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/ANTONIO DAS MORTES³⁷ beginnt mit der Aufnahme eines dreifach nebeneinander angeordneten Gemäldes von Sankt Georg zu Pferde, der in Ritterrüstung und mit ›wehendem‹ roten Umhang dem Drachen einen Speer in den Bauch stößt. In der tonlosen statischen Einstellung erscheint über dem Bild des Drachentöters ein kommentierender Rolltext, der eine Verbindung herstellt zwischen den *cangaceiros* und São Jorge, wie Sankt Georg auf Portugiesisch genannt wird. Dem Rolltext zufolge verschwanden aus dem Nordosten Brasiliens 1940 die *cangaceiros*, »mystische Banditen«. Der legendärste unter ihnen, Lampião, habe »einen 25 Jahre langen Kampf gegen die Regierung geführt«. ³⁸ Gegenwärtig tauchten von Zeit zu Zeit *cangaceiro*-Gruppen auf, die versuchten, die Legende von Lampião wieder aufleben zu lassen. In Brasilien sei São Jorge der populärste katholische Heilige, der mit dem afro-brasilianischen Gott Oxóssi korrespondiere; beide würden »vom Volk« als der »Heilige Krieger« bezeichnet. Der Film sei inspiriert von dem legendären Kampf des »Drachen des Bösen gegen den Heiligen Krieger«.

Der Vorspann liefert den Schlüssel zu einer allegorischen Lesart von O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO: Der historische Kampf des Lampião gegen die Regierung erscheint angesichts der Militärjunta in Brasilien zur Zeit der Filmentstehung auch als Aufbegehren gegen die faschistoide Regierung. Verstärkt wird diese Bedeutungsebene durch die Aussage, dass es »jetzt« – also zur Zeit des Filmgeschehens, das etwa in der Gegenwart von 1969 angesiedelt ist – wieder *cangaceiros* gebe, die sich auf die Legende des Lampião beziehen. Später verweist der Film noch sehr viel deutlicher auf die totalitären Machtstrukturen des Militärregimes, die in der Gesellschaftsordnung am Schauplatz, dem Dorf Jardim das Piranhas (›Garten der Piranhas‹), allegorisch dargestellt sind: Aus der Dorfkneipe, die wie der Regierungspalast in Brasília Alvorada heißt³⁹, kommen bewaffnete Männer, die dann im Dienst des Großgrundbesitzers *coronel* Horácio (Jofre Soares) die mittellosen Landbewohner/innen niederschießen.

37 | Die wörtliche Übersetzung des Filmtitels lautet: ›Der Drache des Bösen gegen den Heiligen Krieger‹.

38 | »manteve uma luta de 25 anos contra o governo«.

39 | Unter dem Namen der Bar sind überdies stilisierte Säulen aufgemalt, die das architektonische Wahrzeichen Brasiliens, die Alvorada, darstellen.

Abb. 33: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



IV. 2.1.2 Dekonstruktion des »amerikanischen Kinos par excellence«

Auf das Gemälde von São Jorge folgt nach einer Schwarzblende die zweite Einstellung des Films: Eine statische Halbtotale öffnet die Sicht auf eine raue ockerfarbene Landschaft; im Bildhintergrund erstreckt sich eine Hügelkette, während im Vordergrund nur zwei karge Pflanzenbüschel zu sehen sind. Nach einigen Sekunden der Stille setzen dissonante elektronische Klänge ein, die an verfremdetes Glockenläuten gemahnen und von einzelnen Schüssen rhythmisch durchbrochen werden. Nach dem ersten, nachhallenden Schuss erscheint rechts eine Gestalt im Cadre: Ein großer, kräftiger Mann im Mantel, mit breitkrepigem Hut und Stiefeln, der unbeirrbar und gemessenen Schrittes von rechts nach links durch den Mittelgrund des Bildes läuft und dabei dreimal sein Gewehr abfeuert. Nachdem der Mann links aus dem Cadre gelaufen ist, sind im Off weitere Schüsse und Schmerzensschreie zu hören. Daraufhin schleppt sich ein verletzter Mann von links ins Bild. Er hält ein Gewehr in der Hand und trägt zwei überkreuzte Patronengurte am Oberkörper. Markant an seiner Bekleidung sind das Halstuch und ein breitkrepiger Hut, der vorne zurückgebogen ist. Knapp eine Minute lang taumelt der Mann in seiner Agonie umher, hält sich den Bauch, röchelt und stößt Todesschreie aus, begleitet von dissonanter, stark rhythmisierter elektronischer Musik. Schließlich lässt er sein Gewehr fallen und sinkt dann, untermalt von einer Art Trommelsalve, vornüber tot um.

In der Sequenz sind die Anklänge an den Western unverkennbar.⁴⁰ Die karge, unbesiedelte Landschaft evokiert die Szenerie eines Westerns, ebenso der Habitus der beiden Figuren – sind breitkremziger Hut, Stiefel und Schusswaffen doch Insignien von Westernhelden. Und mit dem Shootout ist eine Standardsituation des Genres in Szene gesetzt. Doch die Wahrzeichen des Westerns erscheinen keineswegs in ihrer Reinform. Die Konventionen des Genres werden aufgegriffen und zugleich unterlaufen. Weckt der kaltblütig schießende Mann mit dem Aussehen eines Westerners die Erwartung eines Shootouts, so findet dieser auch tatsächlich statt – allerdings außerhalb des Bildrahmens im Off. Das Duell wird so gleichsam zu einem Anti-Showdown, der nicht nur durch das Ausbleiben einer Spannungsdramaturgie gekennzeichnet ist, sondern das zentrale Geschehen dem Publikum visuell vorenthält. Die Kontrahenten sind lediglich einzeln vor bzw. nach dem eigentlichen Duell zu sehen. Auf die zunächst noch weitgehend genrekonforme Darstellung eines (scheinbaren) Westernhelden folgen zwei vollkommen genrefremde Stilisierungen in der weiteren Auflösung der Standardsituation. Hierbei werden extreme Reduzierung und starke Übersteigerung direkt gegeneinander gesetzt: Auf das gleichsam ins Off hin ›entleerte‹ statische Bild folgt eine theatralisch-überzeichnete Agonie, ein langgezogener, fast opernhafter Tod – wären die Bewegungen des Sterbenden anmutiger und die Todesschreie weniger drastisch. Bei der Juxtaposition derart stilisierter, konträrer Darstellungsweisen handelt es sich kaum noch um eine Variation der Genremuster, sondern vielmehr um deren Auflösung. Verstärkt wird die Dekonstruktion des Westerns durch die dissonante elektronische Musik von Marlos Nobre, die wie ein Abgesang auf die typischen folkloristischen Lieder des Westerns wirkt.

Die hochartifizielle, stilisierte Darstellung des Shootouts durchkreuzt nicht nur eine zentrale Standardsituation des Westerns, sondern auch den filmischen Illusionismus, wie er im Classical Hollywood als »the world's mainstream film style«⁴¹ paradigmatisch zum Ausdruck kommt, insbesondere durch Techniken zur Herstellung von Kontinuität und ›unsichtbares‹ Erzählen.⁴² In der ›leeren‹, statischen Einstellung verwandelt sich die Landschaft in eine Kulisse und der filmische Raum wird zur Bühne, auf der die Akteure fast demonstrativ ihren Auftritt und Abgang vollziehen. Die Verlagerung des Hauptgeschehens ins Off und die genrefremde Stilisierung des Shootouts führen zu einer Offenlegung der Repräsentation als solcher. Derartige Illusionsdurchbrechungen wiederholen sich im Laufe

40 | O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO wird sogar gelegentlich dem Western-Genre zugerechnet, so etwa in dem Kanon der 100 Westernproduktionen, der beim British Film Institute erschienen ist. Vgl. BUSCOMBE, Edward: *100 Westerns*. London: BFI 2006, S. 3f.

41 | BORDWELL, David: »The classical Hollywood style, 1917-60«. In: ders./Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988, S. 1-84, hier S. 4.

42 | Ebd., S. 3: »Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and ›invisible‹ storytelling«.

des Films mehrfach. Bevor etwa der Anführer Coirana (Lorival Pariz) mit seinen *cangaceiros* und *beatos* nach Jardim das Piranhas einrückt, blickt er frontal in die Kamera und richtet seinen Hut, als sei die Kamera ein Spiegel. Darüber hinaus ist der gesamte Film gekennzeichnet durch eine ausgeprägte Theatralik, die herrührt aus zahlreichen frontalen statischen Einstellungen, vielen Liedern, Tänzen und zeremoniellen Handlungen sowie teils in Reimen gesprochenen Dialogen.

34-36: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO
GUERREIRO



Bei der stark stilisierten theatralischen Darstellungsweise handelt es sich nur zum Teil um Verfremdungseffekte, die im Brecht'schen Sinne Distanz zu dem Geschehen herstellen. Viele Sequenzen hingegen sind geprägt durch ekstatische Theatralik, die gerade nicht auf eine Illusionsdurchbrechung abzielt, sondern Trance oder Exzess zum Ausdruck bringt. Besonders deutlich ist dies in einer surrealistisch anmutenden Sequenz, in der sich – in Reminiszenz an die *Amour-Fou*-Szene zu Beginn von Luis Buñuels *L'ÂGE D'OR/DAS GOLDENE ZEITALTER* (FRA 1930) – Laura und der Lehrer leidenschaftlich über der Leiche des ermordeten Matos wälzen und küssen, während der Priester versucht, die beiden zu separieren. Die konträren, teils miteinander verschmelzenden Formen von Theatralik sind charakteristisch für die Ästhetik von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, der auf allen Ebenen der filmischen Darstellung heterogene Elemente orchestriert und oft kontrastiv gegeneinander setzt, sowohl über die Montage von Einstellungsfolgen als auch innerhalb einzelner Einstellungen. Hierbei handelt es sich nicht bloß um eine stilistisches Charakteristikum, sondern um ein ästhetisch-politisches Prinzip des *Tropicalismo*, das der *antropofagia* im Sinne von Oswald de Andrade entspricht. Durch die Juxtaposition heterogener Elemente werden unterschiedliche Diskursformationen und entsprechende Darstellungsweisen gezielt zueinander in Bezug gesetzt, um damit sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Machtgefüge zu durchkreuzen. Im Showdown am Ende des Films ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ in Form intermedialer und interfilmischer Bezüge besonders vielschichtig, wie noch auszuführen sein wird.

In der Eingangssequenz von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* wird der Western, als das »amerikanische Kino par excellence«⁴³, gezielt unterminiert. Diese Art der Bezugnahme kommt nicht von ungefähr, handelt es sich beim Western doch in mehrfacher Hinsicht um ein besonders signifikantes Genre: nicht nur was die Entwicklung des Spielfilms anbelangt⁴⁴, sondern auch in Hinblick auf die zentrale Position des Westerns innerhalb des (klassischen) Hollywoodkinos – als der weltweit exportstärksten Kinematografie – und seiner Funktion als Träger des fundierenden nationalen Mythos der USA. Der Western gilt als »the richest and most enduring genre of Hollywood's repertoire«; er steht am Anfang des »commercial narrative film in America« und diente als »the proto-

43 | Vgl. RIEUPEYROUT, Jean-Louis: *Le western, ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Cerf 1953 bzw. André Bazins bekanntes Vorwort zu dem Buch, das in seiner filmtheoretischen Aufsatzsammlung wieder abgedruckt wurde: BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence« [Orig. 1953]. In: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf 1990 [Orig. in vier Bänden 1958-1963], S. 217-227.

44 | Der erste Western war für die Entwicklung des Spielfilms von wegweisender Bedeutung, wie Georg Seeßlen in Hinblick auf *THE GREAT TRAIN ROBBERY/DER GROSSE EISENBAHNRAUB* (USA 1903, R: Edwin S. Porter) betont hat: »Die Geschichte des Western beginnt mit der Geschichte des Films, der eine Geschichte erzählt.« SEEßLEN, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren 1995, S. 23.

type for the studio system in Hollywood.«⁴⁵ Abgesehen von der frühen Ausdifferenzierung zu einem Genre und seiner Bedeutung für Hollywood macht auch der internationale Erfolg den Western zu einem maßgeblichen Genre, wie Edward Buscombe zu Recht betont hat: »Zwischen 1910 und 1960 war der Western weltweit das bedeutendste Genre des Kinos. Seine Popularität trug entscheidend zur Vormachtstellung Hollywoods bei.«⁴⁶

Die internationale Vormachtstellung des Hollywood-Kinos, das im Western seinen ultimativen Ausdruck findet, bezieht Glauber Rocha in seine Reflexionen über das Cinema Novo als unhintergehbare Tatsache ein: »Es lässt sich aber nicht über *Kino* sprechen, ohne über *amerikanisches Kino* zu sprechen [...] als aggressivste und verbreitetste Form [des Einflusses] der amerikanischen Kultur auf die Welt.«⁴⁷ Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber dem »Kulturimperialismus« hat Glauber Rocha das klassische Hollywoodkino nicht pauschal abgelehnt – wie dies bei vielen anti-kolonialistischen Filmemachern der Fall ist –, sondern seine Wertschätzung für Genres wie den Western und Regisseure wie William Wyler oder John Ford (den er als »Häuptling aus Irland« bezeichnet) in zahlreichen Texten zum Ausdruck gebracht.⁴⁸

Bei dem Western, der zu den »most coveted American cultural imports«⁴⁹ zählt, handelt es sich signifikanterweise um das Nationalepos der USA. Die Landnahme des »going west« wird in vielen Westernproduktionen gerechtfertigt und zu einem Ursprungsmythos der US-amerikanischen Nation überhöht. Exemplarisch zum Ausdruck kommt dies in Victor Flemings *THE VIRGINIAN/DER VIRGINIER* (USA 1929); dort proklamiert der von Gary Cooper gespielte Held programmatisch: »make more United States out of raw prairie land«. Die Verschiebung der westlichen Grenze ist ein zentrales Element der US-amerikanischen »foun-

45 | SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill 1981, S. 45.

46 | BUSCOMBE, Edward: »Der Western«. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006 [Orig. 1996], S. 260-268, hier S. 260.

47 | ROCHA, Glauber: »O Cinema Novo e a aventura da criação« [Orig. 1968]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 127-150, hier S. 127f.: »Não se pode porém falar de *cinema* sem se falar em *cinema americano* [...] como forma mais agressiva e difundida da cultura americana sobre o mundo.« Hervorhebung im Original.

48 | Vgl. Rochas gesammelten Aufsätze unter dem Titel »Hollywood« in ROCHA, Glauber: *O Século do Cinema*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2006 [Orig. 1983], insbesondere S. 37-128. Der Text über John Ford mit dem Titel *O cacique da Irlanda* findet sich auf S. 118-123.

49 | BLOOM, Peter J.: »Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the »Good Badman« in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria«. In: Janet Walker (Hg.): *Westerns. Films Through History*. New York/London: Routledge 2001, S. 197-216, hier S. 197.

dational fiction«⁵⁰. Nachdem die Geschichte des ›going west‹ bereits im 19. Jahrhundert in Liedern, Groschenromanen und Gemälden tradiert und mythisiert worden ist, erlangte der *frontier*-Mythos vor allem durch Frederick Jackson Turner große Bedeutung. Seinem einflussreichen Essay *The Significance of the Frontier in American History* (1893) zufolge hat die Verschiebung der *frontier* nach Westen maßgeblich zur Entwicklung des US-amerikanischen Nationalcharakters beigetragen und ›die Werte der Demokratie‹ vorangetrieben.⁵¹

Im Western entwickelte sich die *frontier* – und die damit verbundene *regeneration through violence* – zu einem zentralen Aspekt der »Syntax«⁵² des Genres, das strukturiert ist durch diese komplementären »Archetypen der Mythologie Amerikas«: Während *frontier* die »Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Gefolge der Eroberung des Kontinents« meint, bezeichnet *regeneration through violence* die »permanente[n] Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse«.⁵³ An der *frontier*, der Demarkationslinie zwischen Zivilisation und Wildnis, stoßen diametrale Gegensätze aufeinander: einerseits die zivilisatorischen Werte von Gesetz und Gemeinschaft, andererseits ›Indianer‹ und Outlaws. Im Mythos der *frontier* manifestiert sich also eine manichäische Gegenüberstellung von Gut und Böse, die weitgehend mit der Zivilisation respektive der Wildnis und ihren jeweiligen Bewohnern korrespondiert und in gewaltsamen Konflikten ausgetragen wird. Katalysator der Zivilisation ist eine mythisch überhöhte Gewalt, die schöpferisch eine neue Ordnung konstituiert, Wildnis in Zivilisation verwandelt, Gesetz und Ordnung herstellt, Fortschritt ermöglicht und das Böse ins Gute transformiert.⁵⁴ Vor allem im klassischen Wes-

50 | Zum Begriff der »foundational fiction«, also der (literarischen) Fiktion, die zur Fundierung eines nationalen Ursprungsmythos beiträgt, vgl. SOMMER, Doris: »Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America«. In: Homi K. Bhabha (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge 1990, S. 71-98 bzw. SOMMER, Doris: *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1991.

51 | Vgl. TURNER, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Ungar 1963 [Orig. 1893].

52 | Zum Konzept der Syntax und Semantik von Genres vgl. ALTMAN, Rick: »A semantic/syntactic approach to film genre« [1986]. In: ders.: *Film/Genre*. London: BFI 2004 [Orig. 1999], S. 216-226.

53 | GROB, Norbert/KIEFER, Bernd: »Einleitung«. In: dies. (Hg.)/Marcus Stiglegger (Mitarb.): *Filmgenres: Western*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 12-40, hier S. 15.

54 | Trotz vieler apologetischer Darstellungen der Kolonisierung des Landes folgt der Western keineswegs einer ideologischen Linie. So findet sich in vielen Spätwestern eine kritische Auseinandersetzung mit dem fundierenden nationalen Mythos der USA, etwa in *LITTLE BIG MAN* (USA 1970, R: Arthur Penn), in dem der Genozid an den ›Indianer/innen‹ drastisch als solcher dargestellt ist, nicht zuletzt auch in allegorischem Bezug auf den Vietnamkrieg. So gilt für den Western, was Rick Altman für Genres allgemein formuliert hat:

tern manifestieren sich US-amerikanische Wertvorstellungen wie das Ethos des *American Dream*⁵⁵, wobei das Genre als »ästhetisch-soziale Kristallisierung des amerikanischen Kinos« gelten kann, wie es Glauber Rocha formuliert hat.⁵⁶

IV. 2.1.3 Der *cangaço* im *nordestern*

Der Shootout in *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* markiert den Beginn eines tropikalistischen Films, der nicht nur den Western und die Ästhetik des klassischen Hollywoodkinos durchkreuzt, sondern auch den darauf aufbauenden *filme de cangaceiro*. Dieses Subgenre des Westerns wird in Anlehnung an das US-amerikanische Vorbild auch *nordestern* genannt, da die Handlung im Nordosten Brasiliens angesiedelt ist. Vor allem die vorne zurückgebogene Hutkrempe mit aufgenähten Symbolen weist den Sterbenden in dem Shootout als *cangaceiro* aus, der im Rolltext der ersten Einstellung als »mystischer Bandit« bezeichnet wird.

Die Handlung des *nordestern* dreht sich um die historische Banditenfigur des *cangaceiro*, der vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre die von Großgrundbesitzern bestimmte Gesellschaftsordnung im Sertão störte. Ähnlich wie der US-amerikanische Cowboy wurde der *cangaceiro* mythisch überhöht und seine Erscheinung durch populäre Kulturformen tradiert. Auch wenn der *cangaceiro* weder Gründer einer Gemeinschaft noch Eroberer eines neuen Landes war, entwickelte sich die Figur mit ihrem folkloristischen Habitus in den 1950er Jahren zu einem »wahren Symbol der Nationalität«⁵⁷. In dieser Zeit nahm auch in den Künsten die Darstellung des *cangaço* stark zu.⁵⁸

dass es sich nicht um eindimensionale filmische Muster handelt, sondern vielmehr um »a permanently contested site«, »ever in process, constantly in subject to reconfiguration, recombination and reformulation«. ALTMAN, Rick: *Film/Genre*, S. 195.

55 | Allerdings können selbst Western, die in dichotomer Abgrenzung nationalistische Positionen beziehen, von Subtexten durchzogen sein, die gegenläufige Lesarten nahelegen. Vgl. BUSCOMBE, Edward: »Is the Western about American History?« In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012, S. 13-24.

56 | ROCHA, Glauber: »Rastros de Ódio«. In: ders.: *O Século do Cinema*, S. 115-118, hier S. 115: »cristalização estético-social do cinema americano«.

57 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*. São Paulo: Global 1982, S. 68: »verdadeiro símbolo da nacionalidade«.

58 | Die vielfältigen Repräsentationen von *cangaceiros* umfassen Gemälde, wie die von Cândido Portinari aus den 1940er und 50er Jahren; Romane, etwa José Lins do Rêgos *Cangaceiros* (1953); Theaterstücke wie *Lampião* (1955) von Rachel de Queiroz (die auch die Dialoge für Lima Barretos Film *O CANGACEIRO* verfasste) oder *O testamento do cangaceiro* (1961) und *A farsa do cangaceiro com truco e padre* (1967), geschrieben von Chico de Assis und aufgeführt von der Gruppe Teatro de Arena; populäre Keramikfiguren, etwa von Mestre Vitalino; und Musik, beispielsweise *forró*-Lieder von Luiz Gonzaga, der als Markenzeichen einen *cangaceiro*-Hut trug.

Im brasilianischen Kino wurde der *cangaço* bereits thematisiert als dieser noch existierte. Mitte der 1920er Jahre entstanden die ersten beiden Spielfilme mit *cangaceiros* als Hauptfiguren: FILHO SEM MÃE/SOHN OHNE MUTTER (BRA 1925, R: Tancredo Seabra) und SANGUE DE IRMÃO/BLUT DES BRUDERS (BRA 1926, R: Jota Soares). Es etablierte sich jedoch keine stetige Produktion; der nächste Spielfilm über den *cangaço* folgte erst 24 Jahre später mit LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1950, R: Fouad Anderaos)⁵⁹.

Bei der Popularisierung der Figur des *cangaceiro* in den 1950er Jahren spielte der Film eine zentrale Rolle, insbesondere Lima Barretos O CANGACEIRO/O CANGACEIRO – DIE GESETZLOSEN (BRA 1953), der nicht nur den Preis für den besten Abenteuerfilm in Cannes gewann, sondern auch international zu einem kommerziellen Erfolg wurde. Einige Jahre nach Barretos Welterfolg entstanden zahlreiche *cangaceiro*-Filme, womit sich der *nordestern* zu einem Genre herausbildete.⁶⁰ Im Anschluss an O CANGACEIRO begann zunächst die Produktion brasilianischer Western, so genannter *western feijoada*⁶¹, deren Handlung meist im US-amerikanischen Westen angesiedelt ist.⁶² Der erste Film dieser Art war Antoninho Hossris Erfolgsfilm DA TERRA NASCE O ÓDIO/AUS DER ERDE ERWÄCHST DER HASS (BRA 1954), auf den bis Ende der 1960er Jahre über dreißig weitere *western feijoada* folgten. Mit A MORTE COMANDA O CANGAÇO/DER TOD REGIERT DEN CANGAÇO (BRA 1960) von Carlos Coimbra, der bereits drei *western feijoada* gedreht hatte⁶³, begann eine stetige Produktion an *nordestern*, von denen bis Ende der 1960er Jahre über zwanzig Filme entstanden. Coimbra erzielte mit dem ersten *cangaceiro*-Film in Farbe einen großen kommerziellen Erfolg, den er zwei Jahre später mit LAMPIÃO, O REI

59 | Es existieren drei verschiedene Filme mit demselben Titel: Der 1936 entstandene Dokumentarfilm LAMPEÃO [sic!] von Benjamin Abrahão, der später unter dem Titel LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO bekannt wurde, der Spielfilm von Fouad Anderaos sowie ein weiterer Spielfilm aus dem Jahr 1962 von Carlos Coimbra.

60 | Zur Entwicklung des *nordestern* und seinen Bezügen zum Western vgl. SCHULZE, Peter W.: »Beyond Cowboys and Cangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema«. In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers*, S. 163-193.

61 | In Anlehnung an den Begriff ›Spaghetti-Western‹ wurde von der brasilianischen Filmkritik in den 1960er Jahren die Feijoada – das Nationalgericht Brasiliens – zur Bezeichnung brasilianischer Western verwandt.

62 | Vgl. zum *western feijoada*: PEREIRA, Rodrigo da Silva: *Western Feijoada. O Faroeste no Cinema Brasileiro*. Magisterarbeit, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista 2002.

63 | Bei den *western feijoada* von Carlos Coimbra handelt es sich um ARMAS DA VINGANÇA/WAFFEN DER RACHE (BRA 1955, Ko-Regie: Alberto Severi), DIOGUINHO (BRA 1957) und CREPÚSCULO DE ÓDIOS/MORGENGRAUEN DES HASSES, auch bekannt unter dem Titel NAS GARRAS DO DESTINO/IN DEN KLAUEN DES SCHICKSALS (BRA 1959).

DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1962) wiederholen konnte.⁶⁴ Auch wenn die regelmäßige Produktion von *nordestern* erst im Anschluss an A MORTE COMANDA O CANGAÇO einsetzte und Coimbras Film besonders stilprägend war, kann O CANGACEIRO als »wahre Matrix des Genres«⁶⁵ gelten, wie Ismail Xavier zu Recht herausgestellt hat.

Glauber Rocha erkennt im *nordestern* schon früh die Entwicklung eines brasilianischen Genres, dessen Ausgestaltung er exemplarisch anhand von Lima Barretos Film kritisiert. O CANGACEIRO kennzeichne sich durch »eine Handlung des amerikanischen *Western* im Herzen des cangaço«; die Kultur des Sertão finde dabei keine Berücksichtigung, sie sei reduziert auf bloße Symbole, die »der Handlung des *Westerns* dienen: große Hüte, aggressive Landschaft, Waffen und Pferde (wobei man zum Beispiel weiß, dass cangaceiros sich nur selten zu Pferde bewegten), folkloristische Musik und Tänze.«⁶⁶ Rocha bemängelt besonders die fehlende Berücksichtigung der sozialen und historischen Kontexte des *cangaço*, der auf reine Äußerlichkeiten reduziert würde: »Der cangaço, als ein Phänomen der mystisch-anarchischen Rebellion, entstanden im System des nordöstlichen Großgrundbesitzes und verstärkt durch die Dürren, wurde nicht einbezogen.«⁶⁷

Die Eingangssequenz von O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO unterläuft gezielt die gängigen Darstellungsweisen des *nordestern* mit seiner starken Anlehnung an den *Western* bei gleichzeitiger Folklorisierung und Exotisierung des *cangaço*, wie sie in Lima Barretos O CANGACEIRO und vor allem in Carlos Coimbras A MORTE COMANDA O CANGAÇO paradigmatisch angelegt sind. Rochas Inszenierung des Shootouts erscheint als regelrechter Abgesang auf den *nordestern*, dessen Genremuster der tropikalistische Film selbstreflexiv aufgreift, um sie zunächst formal-ästhetisch zu durchkreuzen, dann in spezifische soziale und kulturelle Kontexte einzubetten und schließlich im finalen Showdown einer umfassenden »kulturellen Kannibalisierung« zu unterziehen. Der resignifizierende Bezug der Eingangssequenz auf den *nordestern* verweist implizit vor allem auf O CANGACEIRO

64 | Coimbra drehte noch zwei weitere *nordestern* – CANGACEIROS DE LAMPIÃO/DIE CANGACEIROS DES LAMPIÃO (BRA 1967) und CORISCO, O DIABO LOIRO/CORISCO, DER BLONDE TEUFEL (BRA 1969) – bevor er sich anderen Genres zuwendete.

65 | XAVIER, Ismail: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense 1983, S. 123: »verdadeira matriz do gênero«.

66 | ROCHA, Glauber: »O Cinema Novo e a aventura da criação«, S. 128: »O *Cangaceiro* de Lima Barreto, cria uma intriga de *western* americano no seio do cangaço. Para isto deturpa a raiz social do fenômeno sertanejo e usa apenas os símbolos para servir à intriga de *western*: chapéus grandes, paisagem agressiva, armas e cavalos (quando se sabe, por exemplo, que cangaceiros andavam raramente a cavalo), música e danças folclóricas.« Hervorhebung im Original.

67 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, S. 91: »O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado.«

und *A MORTE COMANDA O CANGAÇO*, die aufgrund ihres Erfolges und des stilbildenden Einflusses zu den maßgeblichen Referenzfilmen des Genres zählen.

Abb. 37: *O CANGACEIRO*



Der paradigmatische *nordestern* *O CANGACEIRO* beginnt (und endet) mit einer etwa halbminütige Einstellung, in der Silhouetten von Reitern mit Hüten in der Dämmerung vor einem dramatisch bewölkten Himmel entlang ziehen⁶⁸, begleitet von dem folkloristischen Lied *Mulé Rendeira*. Auf die Anfangseinstellung folgt ein Überfall, der sowohl dramaturgisch als auch ikonografisch der Standardsituation eines Westerns entspricht. Männer mit breitkrepfigen Hüten galoppieren durch eine karge Landschaft, gelangen in ein Dorf und feuern Schüsse ab, während die verängstigten Menschen in ihre Häuser flüchten und Türen und Fenster schließen. Ins Bild gesetzt sind u.a. eine fliehende junge Frau, die mit dem Lasso eingefangen wird, die Plünderung eines Geschäftes, an Stricken baumelnde Gefängniswächter und Banditen, die Zigarren rauchen und dabei ihre Munitionsgürtel mit erbeuteten Patronen füllen. *O CANGACEIRO* folgt den Genrekonventionen des Westerns auch in der manichäischen Unterteilung der Figuren in Gut und Böse, die sich besonders im Antagonismus zwischen dem grausamen *cangaceiro*-Führer Capitão Galdino (Milton Ribeiro) und dem gutherzigen *cangaceiro* Teodoro (Alberto Ruschel) niederschlägt. Während *O CANGACEIRO* die Genremuster des Westerns aufgreift, fließen mit dem Sertão als Handlungsort und den *cangaceiros* als Figuren auch spezifisch brasilianische Elemente in den Film ein. Hierbei handelt es sich um ein Pendant zu den Wahrzeichen des Westerns, gleichsam um eine exotische Variante der Folklore des US-amerikanischen Westens, die durch brasiliani-

68 | Der visuelle Stil des Films ähnelt hierbei auch mexikanischen Vorbildern – insbesondere den Aufnahmen von Gabriel Figueroa in Emilio Fernández' Filmen –, die in Lateinamerika vor allem in den 1940er und 50er Jahren erfolgreich waren und sich in der *comedia ranchera* wiederum auf das Western-Genre beziehen. Vgl. hierzu SCHULZE, Peter W.: »Beyond Cowboys and Cangaceiros«, S. 169-171.

sche Musik, Tänze und einen Papagei signifiziert ist, während der Film ansonsten weitgehend der Dramaturgie und Ikonografie des Westerns folgt und sich an der Darstellungsweise des Classical Hollywood orientiert. Das Phänomen des *cangaço* erhält in Barretos Film keine genauere Zeichnung und ist weitgehend auf die Tracht der *cangaceiros* beschränkt. Ähnlich wie viele Westerns, zielt *O CANGACEIRO* auf eine nationale Überhöhung und Mythologisierung der Landschaft. Dies wird vor allem gegen Ende des Films deutlich, wenn der sterbende Teodoro seine Hand mit Erde füllt und seine Liebe zur »terra de meu sertão«, zu der »Erde meines Sertão«, verkündet. Damit überhöht *O CANGACEIRO* die unwirtliche Landschaft des Sertão zu einem idealisierten Lebensraum. Zugleich entwirft der Film auch einen »visuellen Archetyp der Nation« und einen »neuen kinematografischen Raum«. ⁶⁹ Dieser kinematografische Raum ist nicht nur durch die Landschaft des Sertão und deren Inszenierung im Stil eines Westerns gekennzeichnet, sondern auch durch die *production values*. Bei *O CANGACEIRO* handelt es sich um den erfolgreichsten Film der Companhia Vera Cruz, einer Filmproduktionsgesellschaft, die 1949 durch eine Investorengruppe in São Paulo nach dem Vorbild von Metro-Goldwyn-Mayer mit großem Kapitaleinsatz gegründet wurde, um ›Qualitätskino‹ in Brasilien zu produzieren. Aufgrund der für brasilianische Verhältnisse sehr hohen Produktionskosten und eines professionellen Produktionsstabs, der überwiegend aus Europa engagiert wurde, erlangte *O CANGACEIRO* eine technische Perfektion, die im brasilianischen Kino bis dato selten war. Besonders hervorzuheben ist die meisterhafte Kameraführung des Briten Chick Fowle, der den Bildern besondere Plastizität verleiht und durch Chiaroscuro eine dramatische Stimmung erzeugt. ⁷⁰

Der Bezug auf die Genremuster des Westerns ist in *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* ebenso ausgeprägt wie in *O CANGACEIRO*, wobei Carlos Coimbras stilbildender Film die Exotisierung des *cangaço* und die Überhöhung des Sertão zu einem nationalen (filmischen) Raum eher noch verstärkt. Im Anschluss an Coimbras Kassenerfolg entstanden viele ähnliche Produktionen, wodurch sich das Genre konsolidierte. Auch in *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* entspricht die Darstellung des Sertão bereits in der Eingangssequenz den Genrekonventionen des Westerns – sowohl durch geographische Ähnlichkeit als auch durch die Dominanz von Totalen, die von der Weite des Landes zeugen. Zerklüftete Felsformationen und von Bergen gesäumtes Weideland, in dem eine Rinderherde gras, verweisen auf charakteristische Landschaften des Westerns. Die dramatischen Felsformationen von Pedra da Galinha Choca im Nordosten von Ceará sind von dem Kameramann Tony Rabatoni in einer Weise ins Bild gesetzt, die an John Fords Darstellung der Can-

69 | LÓPEZ, Ana M.: »O Cangaceiro: estilos híbridos para un espacio nacional cinematográfico«. In: *Cinemas*, Nr. 25, 2000, S. 131-148, hier S. 145: »arquetipo visual de la nación«; »un nuevo espacio cinematográfico«.

70 | Die Cinema-Novo-Bewegung, die sich zunächst stark am Neorealismus orientierte, lehnte die Filme der Companhia Vera Cruz ab, insbesondere Glauber Rocha. Vgl. Kap. II.3, S. 39ff.

yons in Monument Valley erinnert. Obwohl ein Voice-over die Filmhandlung im Kontext des brasilianischen *cangaço* situiert, ähnelt der geschilderte Konflikt einer Auseinandersetzung, wie sie – von Handlungsort und -zeit abgesehen – auch für den Western kennzeichnend ist: Im Jahr 1929 habe der brasilianische Nordosten eine seiner bewegtesten Zeiten durchlaufen; das »Land gewaltsamer Kontraste« sei Ursache eines »ungleichen Kampfes des Menschen gegen die Natur«; überdies habe das Unwesen von Großgrundbesitzern, Banditen und mächtigen politischen Führern zu einem »Klima der Unsicherheit« geführt; die Respektlosigkeit gegenüber Leben und Recht des Menschen sei durch Truppen der Polizei bekämpft worden.⁷¹

Nachdem Schauplatz und Konflikt etabliert sind, spitzt sich die Handlung dramatisch zu. Emblematische Bilder der Credit-Sequenz – darunter ein Reiter mit Gewehr, Hut und Dolch sowie ein Rinderschädel neben einem Kaktus – münden in einem Unheil verkündenden Titel: ›Der Tod regiert den Cangaço‹. In der folgenden Sequenz erpresst ein *cangaceiro* den Viehbauern Raimundo (Alberto Ruschel), der jedoch die Zahlung des Schutzgeldes verweigert. Die Konsequenz ist eine brutale Brandschatzung. Zunächst aber werden die Bauernfamilie und die *cangaceiros* in einer manichäischen Gegenüberstellung als gut und böse charakterisiert. Eine Parallelmontage kontrastiert die christliche Zeremonie auf dem Hof mit dem ›fechamento de corpo‹ (›Schließen des Körpers‹), einem Ritual, das den *cangaceiro*-Führer Capitão Silvério (Milton Ribeiro) unverwundbar machen soll. Überdeutliche Gegensätze bestimmen die Parallelhandlung: Das Ritual des ›fechamento de corpo‹ wird im düsteren Raum vor einem Altar mit Totenschädel von einer schwarzen Frau durchgeführt; ihre Beschwörung kulminiert in einer rituellen Blutentnahme, bei der Capitão Silvério mit ausgestreckten Armen auf dem Fußboden liegt – gleichsam als diabolische Variante von Christus am Kreuz. Den Aufbruch der Gruppe berittener *cangaceiros* segnet die dämonische schwarze Frau mit dem Kreuzzeichen. Im Kontrast dazu führt die Mutter Raimundos, eine würdevolle weiße Frau, auf dem Hof eine katholische Prozession an. Vor blauem Himmel mit weißen Schäfchenwolken sind blumengeschmückte Heiligenfiguren ins Bild gesetzt, begleitet von Glockenläuten und christlichem Gesang. Die Prozession wird durch den Überfall abrupt unterbrochen. Die Betenden verschanzen sich im Haus, das sie mit Gewehren verteidigen. Raimundo fordert den Anführer zum Duell, wird jedoch aus dem Hinterhalt angeschossen. Als die *cangaceiros* das Haus stürmen, will Raimundo den verschanzten Viehzüchtern zu Hilfe eilen, sinkt aber bewusstlos ins Gras. Nachdem er wieder zu sich kommt, sieht er voller Entsetzen das brennende Haus und einen Pfahl, auf den der abgeschlagene Kopf seiner Mutter gespießt ist. In einer makabren visuellen Analogie folgt die Aufnahme eines Kalbes am Spieß, das über dem Feuer gebraten wird, während die *cangaceiros* vernügt musizieren und im Kreis den folkloristischen *xaxado* tanzen.

71 | »terra de contrastes violentos«; »luta desigual do homem contra a natureza«; »clima de insegurança«.

Abb. 38-40: A MORTE COMANDA O CANGAÇO



In Coimbras Film fließen zahlreiche Elemente des Westerns ein. Besonders deutlich ist dies in der Evokation einer Landschaft, wie sie für das »amerikanische Kino par excellence« typisch ist. Auf dem Hof scheint man es mit einer Familie von ›Farmer/innen‹ zu tun zu haben, die ihrem Aussehen nach einem Hollywood-Western entstammen könnten. Der Überfall zu Pferde und die Schießerei entsprechen deutlich einer Standardsituation des Westerns. Die *cangaceiros* hingegen gehen als Lokalkolorit in den Film ein, wobei deren Exotisierung im Ritual des ›fechamento de corpo‹ sowie in der Tanzszene besonders evident ist. Ferner ist Coimbras Film durch eine rassistische Polarisierung der Figuren gekennzeichnet: Die Guten sind weiß und hübsch, während es sich bei den Bösen um hässliche ›Mestizen‹ und eine dämonische Schwarze handelt. Bedeutsam sind hierbei auch die Rollengeschichten von Alberto Ruschel und Milton Ribeiro. Im Sinne der Physiognomik korrespondieren die Gesichtszüge der beiden Schauspieler mit der moralischen Haltung der von ihnen verkörperten Figuren. Der integre ›Farmer‹ Raimundo wird dargestellt von dem attraktiven Alberto Ruschel, der schon in *O CANGACEIRO* die Rolle des guten und gerechten *cangaceiro* spielt. Milton Ribeiro mit seinen harten, eher hässlichen Gesichtszügen, der in Lima Barretos Film den niederträchtigen Capitão Galdino darstellt, erscheint in Coimbras Film erneut in der Rolle des bösen *cangaceiro*.

A MORTE COMANDA O CANGAÇO enthält mehrere intramediale Bezüge zu *O CANGACEIRO*, etwa in der Darstellung des Überfalls auf die ›Farm‹ in der Eingangssequenz, wenn Raimundo nach einem Klumpen Gras und Erde fasst, bevor er in Ohnmacht fällt. Während der von Alberto Ruschel verkörperte gute *cangaceiro* mit letzter Kraft nach der ›Erde seines Sertão‹ greift und dann stirbt, triumphiert Raimundo schließlich über seinen Antagonisten, in einer Szene, die sich wie die Inversion einer Sequenz aus *O CANGACEIRO* ausnimmt. Als Capitão Silvério den Farmer Raimundo mit einem Dolch töten möchte, wird er rücklings erschossen von der Frau, die den ›Farmer‹ liebt – ähnlich wie Capitão Galdino in Lima Barretos Film den guten *cangaceiro* Teodoro durch einen Schuss in den Rücken umbringt. Nachdem mit dem Tod des *cangaceiro* Silvério die durch Raub und Gesetzlosigkeit bedrohte Gesellschaftsordnung wieder hergestellt ist, verkündet Raimundo programmatisch: »Agora o sertão vai ter paz. A gente não lutou em vão!« – »Nun wird Frieden im Sertão herrschen. Wir haben nicht umsonst gekämpft!«

Bei *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* handelt es sich um eine explizite Apologie der bestehenden sozialen Ordnung gegenüber der Bedrohung durch den *cangaço*, wobei das durch Großgrundbesitzer und Politiker gleichsam ›institutionalisierte‹ Unrecht, auf das der Film im Voice-over der Eingangssequenz in einem Halbsatz Bezug nimmt, nicht weiter thematisiert wird. Dieser Linie folgen die meisten *nordestern*, von denen im Anschluss an Carlos Coimbras Film zahlreiche Produktionen entstanden. Eine Ausnahme bildet *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, Glauber Rochas Film von 1964, auf den *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* bereits in der Eingangssequenz verweist.

IV. 2.1.4 Traditionen der Gewalt im Sertão

Bei dem Mann, der zu Beginn von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* durch das Cadre läuft und Schüsse abfeuert, handelt es sich um Antônio das Mortes (Maurício do Valle), einen Protagonisten aus Rochas Film von 1964, der – wie dort in der vorletzten Sequenz – einen *cangaceiro* tötet. *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* knüpft damit thematisch an Rochas Vorgängerfilm an.⁷² Erneut ist die Welt des Sertão der Handlungsort, an dem Antônio das Mortes (zu Deutsch: »Antônio der Tode«) im Laufe des Films auf *beatos*, *cangaceiros* und einen *coronel* trifft. Glauber Rocha politisierter *nordestern* von 1964 entwirft ein Gegenbild zu dem Sertão als einem idealisierten nationalen Raum und »visuellen Archetyp der Nation«⁷³ wie er in *O CANGACEIRO* und *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* dargestellt ist. Entgegen der Apologie der Gesellschaftsordnung in Coimbras *nordestern* ist der Sertão sowohl in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* als auch in dem Folgefilm ein Ort der Armut, Ausbeutung und sozialen Ungerechtigkeit, an dem die Revolte der Landlosen in der allegorischen Darstellung eines gesellschaftlichen Umbruchs mündet. Hierbei wird die »Metaphysik der Gewalt« des klassischen Western, die in ähnlicher Weise auch in den meisten *nordestern* zu finden ist, ersetzt durch eine »Dialektik der Gewalt«⁷⁴, welche die soziohistorischen Bedingungen der Gewaltentstehung offenlegt. Beide politisierten *nordestern* von Glauber Rocha reflektieren die Geschichte des Sertão als eine Geschichte der Unterdrückung und Ausbeutung der Armen.

Indem *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* die Gewalttätigkeit der *cangaceiros* wie auch den Messianismus der *beatos* als Folge sozialer Ausgrenzung darstellt, folgt der Film einer Tendenz des frühen Cinema Novo, den Sertão zum Schauplatz der Thematisierung von Armut und sozialer Ungerechtigkeit zu machen – wie

72 | Zugleich verweist die Figur auf das Genre des *nordestern* an sich, in dem Maurício do Valle in der Rolle des *cangaceiro*-Killers im Anschluss an *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* zu einem zentralen Schauspieler avancierte. Bei den *nordestern*, in denen Maurício do Valle bis zum Erscheinungsjahr von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* mitgespielt hat, handelt es sich neben *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* um *RIACHO DE SANGUE/FLUSS AUS BLUT* (BRA 1966, R: Fernando de Barros), *CANGACEIROS DE LAMPIÃO/DIE CANGACEIROS DES LAMPIÃO* (BRA 1967) und *CORISCO, O DIABO LOIRO/CORISCO, DER BLONDE TEUFEL* (BRA 1969) von Carlos Coimbra sowie *O CANGACEIRO SANGUINÁRIO/DER BLUTRÜNSTIGE CANGACEIRO* (BRA 1969) und *O CANGACEIRO SEM DEUS/DER GOTTLOSE CANGACEIRO* (BRA 1969) von Osvaldo de Oliveira. Entsprechen der zielstrebige Gang und das energische Abfeuern seines Gewehres der Rollengeschichte von Maurício do Valle und der Figur des *cangaceiro*-Killers, so durchkreuzt die theatralisch übersteigerte Agonie des darauf ins Bild taumelnden *cangaceiro* die Genremuster des *nordestern* umso stärker.

73 | LÓPEZ, Ana M.: »O Cangaceiro«, S. 145: »arquetipo visual de la nación«.

74 | MACIEL, Luiz Carlos: »Dialética da violência«. In: Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965, S. 200-219, hier S. 208: »metafísica da violência«; »dialética da violência«.

in VIDAS SECAS von Nelson Pereira dos Santos, einer Verfilmung des gleichnamigen Romans von Graciliano Ramos⁷⁵, oder in OS FUZIS von Ruy Guerra. Die Armut der Bevölkerung erscheint in den Sertão-Filmen des Cinema Novo nicht nur als Folge der landschaftlich-klimatischen Bedingungen, sondern vor allem auch der repressiven Gesellschaftsordnung, wobei die historischen, sozialen und politischen Kontexte zum Teil explizit thematisiert werden. Der wenig fruchtbare Sertão – bestehend aus den semi-ariden Teilen der nordostbrasilianischen Bundesstaaten Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe und Bahia – wurde immer wieder von *secas* erfasst, von Dürreperioden, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auftraten. Während der Dürrezeiten, bei denen die Rinderherden dezimiert und die wenigen Anpflanzungen vernichtet wurden, kamen Zehntausende Menschen ums Leben. Die Dürren verursachten *retiradas*, Emigrationswellen, wobei vor allem die ärmsten Teile der Bevölkerung betroffen waren, die sich als so genannte *retirantes* mit ihren Habseligkeiten zu Fuß auf den Weg nach Süden, in Richtung der wohlhabenderen Gegenden Brasiliens, begeben mussten. Eindringlich dargestellt ist die Armut und Unterdrückung der Landlosen in Nelson Pereira dos Santos' Spielfilm VIDAS SECAS.⁷⁶

Wie vor allem in den Filmen von Glauber Rocha deutlich wird, sind die Lebensumstände im Sertão nicht nur durch die Kargheit des Landes bedingt, sondern resultieren auch aus den quasi feudalen Herrschaftsstrukturen des *coronelismo*, einem Phänomen, das Darcy Ribeiro prägnant beschrieben hat:

Zwischen der staatlichen Macht und der von der Dürre gepeitschten Masse befindet sich die mächtige Herrschicht der *coronéis*, die das gesamte Leben im Sertão kontrolliert, indem sie nicht nur das Land und das Vieh monopolisiert, sondern auch die Befehlspositionen und die Arbeitsmöglichkeiten⁷⁷.

Noch zur Entstehungszeit von O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO existiert im Sertão eine Klassengesellschaft mit rigiden Strukturen. Gut drei Viertel der Bevölkerung, davon überwiegend ›Mestiz/innen‹, sind besitzlos und

75 | Vgl. FROSCH, Friedrich: »Graciliano Ramos: ›Vidas Secas‹. Sprache der Herrschaft, Sprache der Ohnmacht«. In: *Afrika, Asien, Brasilien, Portugal. Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt. ›Identitätsdiskurse. Intertextualität und Intermedialität in Brasilien und Portugal‹*, Nr. 2, 1999, S. 60-75.

76 | Vgl. SCHULZE, Peter W.: »Ästhetiken des Hungers im Kino des Südens. Zur Darstellung von Armut im Film bei Satyajit Ray, Nelson Pereira dos Santos und Ousmane Sembène«. In: Franziska Eißner/Michael Scholz-Hänsel (Hg.): *Armut in der Kunst der Moderne*. Marburg: Jonas 2011, S. 107-115, insbesondere S. 111-113.

77 | RIBEIRO, Darcy: *O povo brasileiro*, S. 348: »Entre o poder federal e a massa flagelada pela seca medeia, porém, a poderosa camada senhorial dos coronéis, que controla toda a vida do sertão, monopolizando não só as terras e o gado, mas as posições de mando e as oportunidades de trabalho«.

deshalb gezwungen, in den Dienst der anderen beiden Klassen zu treten: einer schmalen Mittelschicht, bestehend aus Pächtern, kleinen Grundbesitzern und Händlern, sowie einer übermächtigen Oberschicht weniger Großgrundbesitzer oder *coronéis*, den wirtschaftlichen und politischen Machthabern.⁷⁸ Die autoritäre Gesellschaftsordnung des Sertão wurde nachhaltig geprägt durch eine »Tradition der Gewalt«⁷⁹, die mit der Kolonialisierung Nordostbrasilens begann und sich in den folgenden Jahrhunderten fortsetzte. Nachdem die Ureinwohner/innen des Landes dezimiert worden waren, setzte sich die Gewalt fort in Rivalitäten zwischen verfeindeten Familien bzw. *coronéis*, deren Machtausübung den politischen, sozialen und ökonomischen Bereich einer meist großflächigen Gegend umfasste.

Die *coronéis* beschäftigten so genannte *jagunços*, Söldner, die auch in Friedenszeiten bei ihnen angestellt waren, wobei die Macht der *coronéis* maßgeblich von der Anzahl ihrer *jagunços* abhing. Allmählich wuchs der Einfluss der *jagunços*, sie lösten sich von ihren Befehlshabern und begannen, auf eigene Rechnung zu arbeiten. Aus den *jagunços* entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts *cangaceiros*, die mit ihren Raubüberfällen den Sertão unsicher machten. Im sozialen Gefüge des Sertão war der Eintritt in den *cangaço* für die unteren Schichten die einzige Möglichkeit, ihre soziale Stellung zu verbessern. Die Hauptphase des eigentlichen *cangaço*, der sich nicht nur auf die Perioden der *secas* beschränkte und »unabhängiger *cangaço*« genannt wird, umfasst die ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.⁸⁰

Der legendärste *cangaceiro* ist Virgulino Ferreira da Silva, genannt Lampião, auf den sich auch viele *nordestern* beziehen, einschließlich der beiden Filme von Glauber Rocha.⁸¹ Nachdem Virgulino Ferreira da Silva der Bande des Sebastião Pereira beigetreten war, übernahm er gegen 1922 die Führung der Gruppe unter dem Spitznamen Lampião – zu Deutsch »Laterne«, denn er konnte den Gewehrabzug angeblich so schnell ziehen, dass der Feuerschein der Schüsse ihn wie eine Laterne leuchten ließ. Mitte der 1920er Jahre stand Lampião auf dem Höhepunkt

78 | Hervorgegangen sind die *coronéis* aus den aristokratischen *sesmeiros*, die vom portugiesischen König eine *sesmaria*, das Besitzrecht auf ein bestimmtes Stück Land, erhalten hatten.

79 | DAUS, Ronald: *Derepische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoese Nordostbrasilens*. Berlin: Colloquium 1969, S. 30.

80 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 27: »*cangaço independente*«.

81 | Von impliziten Bezügen auf Lampião abgesehen, wird die historische Figur in einer Reihe von Filmen bereits im Titel genannt u.a. in den Dokumentarfilmen LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE/LAMPIÃO, RAUBTIER DES NORDOSTENS (BRA 1930, R: Guilherme Gáudio) und LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO von Benjamin Abrahão sowie in den Spielfilmen LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO von Fouad Anderaos, TRÊS CABRAS DE LAMPIÃO/DREI KERLE DES LAMPIÃO (BRA 1962, R: Aurélio Teixeira), LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO und CANGACEIROS DE LAMPIÃO von Carlos Coimbra sowie MEU NOME É LAMPIÃO/MEIN NAME IST LAMPIÃO (BRA 1969, R: Mozael Silveira).

seiner Macht, sein Wirkungskreis umfasste große Gebiete von sieben Staaten des Nordostens von Brasilien (Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba do Norte, Rio Grande do Norte, Ceará und Bahia). 1938 wurde Lampião von einer Polizeitruppe aufgespürt. Alle *cangaceiros*, d.h. Lampião, seine Frau Maria Bonita und neun weitere Gefährten, wurden erschossen und enthauptet. Die abgeschlagenen Köpfe wurden als Trophäen gezeigt, einbalsamiert und im Estácio-Lima-Museum in Salvador da Bahia ausgestellt, um als abschreckendes Beispiel für den *cangaço* zu dienen. Mit dem Tod Lampiãos ging der *cangaço* weitgehend zu Ende.⁸²

Der *cangaço* »spiegelt die Armut des Volkes aus dem Sertão, unter der Oppression durch die *coronéis*«. ⁸³ Entgegen der verbreiteten Vorstellung war der *cangaço* jedoch keine soziale Bewegung, sondern lediglich »eine Antwort auf das Elend« im Sertão.⁸⁴ Obwohl die *cangaceiros* grausam und gewalttätig waren und eher selten Teile ihrer Raubzüge den Unterprivilegierten zukommen ließen, entwickelte sich ein Mythos des *cangaço*, demzufolge die Banditen als Rächer der Armen und Entrechteten erscheinen, als sozialrevolutionäre Kämpfer gegen die unterdrückenden Machtstrukturen im Sertão. Selbst Lampião, der notorisch grausamste unter den *cangaceiros*, bekam den Ruf eines Sozialbanditen.⁸⁵ Vor allem ab den 1950er Jahren diente der *cangaço* einer »Affirmation der nationalen Identität«⁸⁶. Bei der »Transformation der Figur des *cangaceiro* zu einem nationalen Symbol«⁸⁷ fungiert der *cangaço* häufig als Wahrzeichen des Nationalen, Traditionellen und Authentischen, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Modernisierung und Industrialisierung des Landes – vor allem im Süden Brasiliens, unter Einsatz ausländischen Kapitals. Während sich O DRAGÃO DA MALDADE CONT-

82 | Es folgte nur noch ein Racheakt durch den ebenfalls legendären *cangaceiro* Corisco, aufgrund seiner hellen Haare auch Diabo Louro (›Blonder Teufel‹) genannt. Corisco war Mitte der 1920er Jahre der Bande von Lampião beigetreten und seit 1937 auf eigene Faust tätig. Er rächte seinen ehemaligen Anführer, indem er einige Leute der Fazenda von Angicos ebenfalls enthauptete. Am 5. Mai 1940 wurde auch Corisco erschossen, womit das Phänomen des *cangaço* ein Ende nahm.

83 | PAIVA, Melquíades Pinto: *Ecologia do cangaço*. Rio de Janeiro: Interciência 2004, S. 11: »refletindo a pobreza do povo sertanejo, sob o jugo dos coronéis de barranco«.

84 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 13: »uma resposta à miséria«.

85 | Zur Figur des Sozialbanditen vgl. HOBBSAWM, Eric J.: *Bandits*. New York: The New Press 2000 [Orig. 1969], S. 20: »The point about social bandits is that they are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported.«

86 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 66: »afirmação da identidade nacional«.

87 | Ebd., S. 67: »transformação da figura do *cangaceiro* em símbolo nacional«.

RA O SANTO GUERREIRO durch die ›kulturelle Kannibalisierung‹ von Mythen kennzeichnet – etwa um Lampião oder Sankt Georg –, verfällt der Film keineswegs in eine Mythisierung brasilianischer Folklore bzw. des Sertão als Ort ›authentischer‹ nationaler Kultur, wie im *nordestern* üblich. Evident ist dies bereits im Shootout der Eingangssequenz durch die anti-naturalistische und anti-folkloristische Darstellung der Figur des *cangaceiro*, sowie durch die Entdramatisierung des Sertão im Sinne einer leeren ›Bühne‹ und die Durchkreuzung der Genremuster sowohl des Westerns als auch des daran angelehnten *nordestern*.

Wie in O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO finden sich bereits in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL zahlreiche kritische Bezüge auf die Geschichte und die gegenwärtige Gesellschaftsordnung des Sertão, wobei beide Filme sich stark abheben von den gängigen Erzählformen des *nordestern* und dessen Anlehnung an den Western des Hollywoodkinos. Die Darstellungsweise von Rochas zweitem *nordestern* hat sich gegenüber DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL jedoch grundlegend gewandelt. In dem Film von 1964, der die »Ästhetik des Hungers« exemplarisch zum Ausdruck bringt⁸⁸, ist der Shootout mit der Handkamera aufgenommen und überwiegend in kurzen, durch Jump Cuts verknüpften Nahaufnahmen gestaltet, die von einem volkstümlichen Lied mit diegetischer Funktion begleitet werden. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO hingegen gibt den Shootout in einer einzigen statischen Halbtotale wieder, wobei die dissonante elektronische Musik schon anzukündigen scheint, dass die in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL noch rein ländliche Kultur des Sertão der 1930er Jahre⁸⁹ sich durch Auswirkungen der Modernisierung in dem etwa dreißig Jahre später spielenden Folgefilm verändert hat. Die Untermalung des Shootouts mit experimenteller elektronischer Musik deutet bereits auf ein zentrales Thema des Films: das konfliktive Nebeneinander von traditionellen und modernen Gesellschaftsformen im brasilianischen Sertão; so sind die *cangaceiros* und ihre Widersacher einer volkstümlichen ländlichen Kultur verpflichtet, während die Tonebene auf einen urbanen Kontext hindeutet. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO verweist wiederholt auf die periphere Moderne im Sertão mit ihren Gegensätzen zwischen feudalen Machtstrukturen und der Armut der Landlosen einerseits und technischen wie ökonomischen Entwicklungen andererseits – etwa der Absicht des Polizeichefs und Politikers Matos (Hugo Carvana), den Sertão mit US-amerikanischem und südbrazilianischem Kapital zu industrialisieren. Auf die Widersprüche zwischen Modernisierungsbestrebungen und Traditionalismus im Sertão nimmt der Film ironisch Bezug, indem entsprechende Gegensätze in tropikalistischer Juxtaposition verbunden werden. So zum Beispiel, wenn Laura (Odete Lara), eine ehemalige Stadtbewohnerin und Geliebte des reaktionä-

88 | Vgl. Kap. II.3.

89 | Obwohl DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL die Zeit der Handlung nicht explizit benennt, muss diese in den späten 1930 Jahren angesiedelt sein, da die historische Figur des Corisco, die am Filmende stirbt, realiter 1940 ermordet wurde.

ren, modernisierungsfeindlichen Großgrundbesitzers *coronel* Horácio, ihre Balkonblumen umhegt, die in Havoline Motoröl-Kanistern gepflanzt sind.

Durch die gezielte Orchestrierung von Gegensätzen legt *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* Widersprüche der Gesellschaftsordnung offen, die im *nordestern* meist zugunsten einer affirmativen Darstellung des Sertão und seiner folkloristisch verklärten Bewohner/innen ausgeblendet werden. Noch in der Exposition des Films folgen zwei Sequenzen mit kollektiven Zeremonien aufeinander, die in ihrer Abfolge starke Kontraste erzeugen und die gesellschaftlichen Machtgefüge im Sertão bzw. in Brasilien offenlegen. In einer Plansequenz tanzen *beatos* und *cangaceiros* ekstatisch zu synkopierten Trommelrhythmen und Gesängen, wobei manche von ihnen Fahnen tragen u.a. mit dem Bild von São Jorge. Nach dem kollektiven Tanz richtet sich der *cangaceiro*-Führer Coirana frontal an die Kamera, um im Namen der armen Bevölkerung den Machthabern den Kampf anzusagen und sich selbst als Lampião zu taufen:

Ich trete in Erscheinung. Habe weder Familie noch Namen. Ich blase den Wind, um die letzten Tage des Hungers zu verscheuchen. Ich bringe mit mir das Volk dieses brasilianischen Sertão und trage erneut auf dem Kopf den Hut des *cangaceiro*. Ich möchte die Männer dieser Stadt erscheinen sehen, den Stolz und den Reichtum des Drachen des Bösen. [...] Dreimal Vaterunser, Lampião wurde geboren, Herr.⁹⁰

Auf Coiranas Rede folgt eine Sequenz mit einer Parade zum Unabhängigkeitstag Brasiliens. Der patriotische Aufmarsch wird von militärischen Trommelschlägen und Blechbläsern begleitet. Auf einer von Zuschauer/innen gesäumten Straße marschieren junge uniformierte Frauen mit dem Banner ›Independência ou Morte‹ (›Unabhängigkeit oder Tod‹), das in Grün und Gelb, den Nationalfarben Brasiliens, gehalten ist. Zwischendrin paradieren trommelnde Mädchen mit Uniformen in Rot, Weiß und Blau. Schließlich folgen im Gleichschritt junge Männer in Anzügen, von denen jeder eine Brasilien-Fahne trägt.

Die Parade bezieht sich auf den 7. September 1822, an dem Dom Pedro, der Sohn des portugiesischen Königs João VI, die Unabhängigkeit Brasiliens mit dem Slogan ›Independência ou Morte‹ verkündete. Wenige Tage später wurde er in Rio de Janeiro zum Kaiser Pedro I gekrönt. Ermöglichte die Inthronisation des portugiesischen Königsohns zum brasilianischen Kaiser eine Kontinuität in der

90 | »Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espan-tar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de *cangaceiro*. Quero ver aparecer os homem [sic!] dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. [...] Três vez padre-nosso, Lampião nasceu, Senhor.« Die Sprache Coiranas ist geprägt von Paarreimen, gleichmäßiger Rhythmisierung und Abweichungen von der grammatikalischen Norm. Sie ähnelt damit stilistisch der *literatura de cordel*, einer spezifisch nordostbrasilianischen Literaturgattung, wie noch näher auszuführen sein wird. Vgl. Kap. IV.2.1.5, S. 155f.

kolonialen Machtausübung – worauf bereits das *Manifesto Antropófago* abhebt⁹¹ –, so verweist die Unabhängigkeitsparade im Film durch die Farbsymbolik auf die mangelnde Souveränität Brasiliens zur Zeit der Filmentstehung (die mit der Zeit der Filmhandlung weitgehend identisch ist). Neben den brasilianischen Nationalsymbolen sind mit den Uniformen in Rot, Weiß und Blau auch deutlich die Nationalfarben von zwei Ländern ins Bild gesetzt, die auf die Entwicklung Brasiliens starken Einfluss ausgeübt haben: zum einen Frankreich, als ein über Jahrhunderte kulturell prägendes Land, und zum anderen die USA, die neben ihrer starken kulturellen Präsenz durch die Beherrschung des brasilianischen Filmmarktes seit Beginn der Ära des Classical Hollywood⁹² auch wirtschaftliche und politische Interessen in Brasilien geltend machten, einschließlich der massiven Unterstützung des brasilianischen Militärregimes. Der letztgenannte Bezug wird auch dadurch betont, dass der Polizeichef und Politiker Matos bei der Unabhängigkeitsparade den *cangaceiro*-Killer Antônio das Mortes trifft, damit dieser in Jardim das Piranhas die *cangaceiros* und *beatos* beseitigt, da sie Matos' Plänen einer Industrialisierung des Sertão mit US-amerikanischem Kapital im Wege stehen.

Wie schon das Insert zu Beginn des Films, deutet die Abfolge der beiden Sequenzen auf eine allegorische Dimension: Coiranas angekündigter Kampf als selbsternannter Lampião gegen »den Stolz und den Reichtum des Drachen des Bösen« erscheint auch als Aufbegehren gegen die – von den USA unterstützte – Militärregierung Brasiliens. Durch die aufeinanderfolgenden Sequenzen wird aber auch das soziale Gefälle in Brasilien deutlich. Im Gegensatz zu den wohlgestalteten Zelebrierenden der Unabhängigkeitsparade zeugt der Habitus der *beatos* und *cangaceiros* sichtbar von Armut (wobei die Landbevölkerung im Gefolge von Coirana von Einwohner/innen aus Milagres und Amargosa im Sertão von Bahia verkörpert wurde, denen die tatsächliche Armut in ihre Physiognomie eingeschrieben ist). In der Verbindung von Lampião und São Jorge im Kampf gegen den »Drachen des Bösen« sind bereits die Fronten des Konflikts etabliert, wobei der Film den Manichäismus des Westens aufgreift, um ihn dann im Showdown durch genrefremde Diskurse und Darstellungsweisen zu durchkreuzen und zu resignifizieren.

91 | Im *Manifesto Antropófago* wird die Unabhängigkeitserklärung Brasiliens durch Dom Pedro als Farce dargestellt: »A nossa independencia [sic!] ainda não foi proclamada.« (»Unsere Unabhängigkeit wurde immer noch nicht proklamiert.«) ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (51. Textblock). Vgl. hierzu Kap. III.8, S. 96ff.

92 | 1921 lag der Marktanteil des Hollywoodfilms in Brasilien bei 71 Prozent, 1925 bei 80 und 1929 bereits bei 86 Prozent (wobei der um 1930 erreichte Marktanteil bis in die Gegenwart relativ konstant geblieben ist). Vgl. MACHADO, Rubens: »O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*, S. 97-127, hier S. 107.

IV. 2.1.5 Ein tropikalistischer Showdown

Die tropikalistische »Einverleibung« und Transformation der »abendländischen Kultur«, die Glauber Rocha als ästhetisch-politische Strategie im Sinne von Oswald de Andrade eingefordert hat⁹³, ist im Showdown am Ende von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* beispielhaft umgesetzt. Während im Shootout der Eingangssequenz der Western bereits als Matrix dient, um die Genremuster des »amerikanischen Kinos par excellence« und des daran angelehnten *nordestern* zu durchkreuzen, ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ der Standardsituation am Ende des Films noch weiter radikalisiert und in ihrer Partikularität verstärkt.

Der Showdown beginnt auf dem Dorfplatz von Jardim das Piranhas. Umgeben von seinen bewaffneten *jagunços*, ruft der *coronel* Horácio nach Antônio das Mortes, um ›die Rechnung zu begleichen‹. Daraufhin tritt der Lehrer der Gemeinde aus der Kirchentür, bewaffnet mit Schwert und Pistole des verstorbenen *cangaceiro* Coirana, und verkündet, dass er Rache üben werde für den »sertão injustiçado«, den »entrechteten Sertão«. Dabei beruft er sich, wie zuvor Coirana, auf das Alte Testament: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Antônio das Mortes, der einen Geisteswandel vollzogen hat und nun auf Seiten der Landlosen kämpft, tritt neben den Lehrer und fordert den Anführer der *jagunços*, Mata Vaca, zum Duell auf. Was zunächst dem Auftakt eines gängigen Showdowns im Western ähnelt, wird in der Folge auf verschiedenen Ebenen durchkreuzt. Bereits der Name des Kontrahenten von Antônio das Mortes bezieht sich ironisch auf die Kultur der Viehzucht, denn Mata Vaca bedeutet wörtlich ›Kuh-Töter‹, in parodistischer Verkehrung des ›Cowboys‹ und des ›vaqueiro‹. Bevor es zum eigentlichen Shootout kommt, fordert Antônio das Mortes seinen Widersacher Mata Vaca zum Duell mit der Machete auf. Mata Vaca wird von etwa dreißig *jagunços* gedeckt, die sich bei dem ersten Machetenschlag auf den Boden werfen und ihre Gewehre anlegen. Während der Zweikampf auf der Bildebene als ›heroische‹ Konfrontation dargestellt ist und das zur Gitarre gesungene Lied *Misericórdia, meu Deus* (›Erarmen, mein Gott‹) diese Atmosphäre musikalisch verstärkt, wird die Szene durch den Liedtext semantisch gebrochen. Der kommentierende Text nimmt in Vergangenheitsform den Ausgang des Kampfes vorweg und unterläuft damit die für ein Duell charakteristische Spannungsdramaturgie: »Erarmen, mein Gott, Antônio das Mortes kam, Mata Vaca rannte davon voller Angst vor seiner Machete [...]«. ⁹⁴ Dieser dramaturgische Bruch wird allerdings selbst einer narrativen Brechung unterzogen. Bei der Vorwegnahme des Duellausgangs handelt es sich um eine unzuverlässige Information, da Mata Vaca, als ihm die Machete aus der Hand geschlagen wird, nicht flüchtet, sondern seine Pistole zieht und schießt. Es folgt ein harter Schnitt und Antônio das Mortes geht vor der Kirche in Deckung. Begleitet von nicht abreißenden Schusskaskaden stürmen er und der Lehrer schie-

93 | Vgl. ROCHA, Glauber: »Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma«, S. 150f.

94 | »misericórdia, meu Deus, Antônio das Mortes chegou, Mata Vaca correu com medo de seu facão [...]«.

ßend nach vorne, gehen in Deckung, rollen sich ab und springen erneut nach vorne, worauf in verschiedenen Einstellungen knapp dreißig *jagunços* tot niedersinken.

Was sich mit André Bazin in Bezug auf den Western als »die übermenschlichen Ausmaße seiner Helden, die legendäre Größe ihrer Heldentaten«⁹⁵ bezeichnen lässt, ist in der Schießerei bei Glauber Rocha dermaßen übersteigert, dass der Showdown qualitativ nahezu umschlägt und die Szene fast parodistisch wirkt. Im Anschluss an Silviano Santiagos Ausführungen zur lateinamerikanischen Literatur in (neo-)kolonialen Konstellationen ließe sich Rochas Umgang mit den Genremustern des Westerns als ein postkoloniales filmisches »Schreiben *über* anderes Schreiben«⁹⁶ bezeichnen. In der Sequenz des Showdowns und dem folgenden Filmende bezieht sich diese Meta-Darstellung vor allem auf Genremuster des Westerns, der im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ transformiert wird. Indem Rochas Film die Bausteine des Genres sichtbar macht, wirkt er einer Naturalisierung der generischen Muster entgegen. Autoreflexiv eingesetzte Versatzstücke des Westerns verweisen dabei auch auf unterschiedliche Entwicklungsformen des Genres. In der exzessiven Schießerei greift Rocha Stilelemente des *western all'italiana* auf, wobei die gängige Ästhetisierung von Gewalt im Italo-Western durch eine fast cartoonhafte Überzeichnung ironisch gebrochen ist (in noch ausgeprägterer Form als dies bis dato bereits in italienischen Produktionen der Fall war). Während auf dem Höhepunkt des Showdowns die Standardsituation im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ mit völlig genrefremden Elementen durchkreuzt wird (wie noch näher auszuführen ist), folgt darauf ein für den Western typisches Filmende. Auch hier handelt es sich um eine autoreflexive Brechung des Genres, da eine doppelte ›Schlusseinstellung‹ zwei filmhistorische Entwicklungsphasen des Westerns kontrastierend gegeneinander setzt. Nachdem die Gegner besiegt sind, läuft Antônio das Mortes in einer vermeintlich letzten Einstellung zu den Geräuschen des Windes alleine in Richtung der offenen Landschaft im Bildinneren, worauf ein folkloristisches Lied einsetzt, das seine (spirituelle) Heimatlosigkeit kommentiert: »In zehn Kirchen schwörend, ohne Schutzheiligen, Antônio das Mortes, cangaceiro-Mörder [...]«. ⁹⁷ Die Einstellung, die an das Ende eines klassischen Westerns erinnert, mündet in die tatsächliche Schlusszene, in der Antônio das Mortes wie ein anachronistischer Held eines Spätwesterns alleine an einer von Lastwagen befahrenen Fernstraße entlang läuft, wobei im Bildmittelgrund ein Logo des Shell-Konzerns zu sehen ist. Neben der Offenlegung der Genre-Muster des Westerns manifestiert sich in der Abfolge der ›zwei Schlusszenen‹ erneut der

95 | BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence«, S. 225: »l'échelle surhumaine de ses héros, l'ampleur légendaire de leurs prouesses«.

96 | SANTIAGO, Silviano: »O entre-lugar do discurso latino-americano«, S. 23. Auch Oswald de Andrades *antropofagia* kann als postkoloniale »escritura sobre outra escritura« bezeichnet werden. Vgl. Kap. II.1, S. 23ff.

97 | »Jurando em dez igrejas, sem santo padroeiro, Antônio das Mortes, matador de cangaceiro [...]«.

Konflikt von Tradition und Modernisierung im Sertão, den bereits der Shootout der Eingangssequenz durch kontrastive Darstellungsformen zum Ausdruck bringt.

Abb. 41-47: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



Der Showdown wird durch zwei unterschiedliche Lieder begleitet, die den Handlungsablauf, wie er auf der Bildebene dargestellt ist, mit weiteren Bedeutungsebenen versehen. So charakterisiert das Lied *Misericórdia, meu Deus* die Figur Antônio das Mortes und bezieht sich unmittelbar auf die Filmhandlung, die al-

lerdings – wie beim bereits angeführten Machetenkampf – nicht nur diegetisch unterstützt, sondern auch durch ›Fehlinformationen‹ unterlaufen wird. Besonders vielschichtige Bezüge entstehen durch ein weiteres Lied, das in der Sequenz vor Beginn des Showdowns einsetzt und den finalen Kampf gegen die Machthaber im Sertão einleitet. Nach dem Massaker an den *beatos* und *cangaceiros*, das die *jagunços* im Auftrag des *coronel* begehen, schleppt Antônio das Mortes den bewusstlosen Lehrer in den Sertão. Dort lehnt der tote *cangaceiro* Coirana wie gekreuzigt an einem Baum, wobei ein zur Gitarre gesungenes Lied anhebt, welches bis zu Beginn des Showdowns durchgehend zu hören ist (und auch während des Shootouts noch zweimal einsetzt). Mehrere Figuren wappnen sich für den Kampf gegen den *coronel* und seine Handlanger: Der Lehrer erlangt das Bewusstsein zurück und nimmt Pistole und Schwert Coiranas an sich; mit einem Gewehr bewaffnet, begibt sich der Priester zu der Leiche Coiranas; daraufhin erscheinen die einzigen Überlebenden des Massakers, der Afro-Brasilianer Antão und die spirituelle Führerin Santa, die Antônio das Mortes zeremoniell seinen Hut und sein Gewehr überreicht. Gemeinsam brechen Antônio das Mortes und der Lehrer auf, um mit *coronel* Horácio abzurechnen. Es folgt eine lange Kamerafahrt, die ins Bild setzt, wie Horácio und Laura auf einer Sänfte getragen und von etwa dreißig *jagunços* in Marschformation begleitet werden. Anschließend kommt es vor der Kirche von Jardim das Piranhas zum Showdown.

Das Lied gibt José Pachecos Text *A chegada de Lampião no inferno* (›Die Ankunft von Lampião in der Hölle‹)⁹⁸ wieder und verknüpft die Einstellungsfolge mit dem legendären *cangaceiro* Lampião. Bezüge zur Historisierung, Mythisierung und Mystifizierung Lampiãos werden in dem Film mehrfach und in unterschiedlicher Form hergestellt u.a. durch den Rolltext des Filmbeginns, im Geschichtsunterricht auf dem Dorfplatz von Jardim das Piranhas und durch Coirana, der sich selbst als Lampião tauft – in einer Sprache, die, wie José Pachecos vertonter Text, der *literatura de cordel* entspricht. Das Lied ›re-oralisiert‹ *A chegada de Lampião no inferno*, denn die epischen Gedichte der *literatura de cordel* fanden ursprünglich in mündlicher Form Verbreitung und wurden oftmals von Blinden vorgetragen und dabei kollektiv von einem größtenteils analphabetischen Publikum rezipiert (eine Tradition, die noch immer erhalten ist).⁹⁹ Gedruckt erscheint die *literatura de cordel* in kleinformatigen, billig hergestellten *folhetos*, Heftchen, die meist von dem jeweiligen Autor auf Märkten und Volksfesten an einer Schnur aufgehängt und so zum Verkauf angeboten werden. Durch das Aufhängen der Heftchen an einer Schnur – auf Portugiesisch: ›cordel‹ – bekam diese Literatur

98 | Vgl. PACHECO, José: *A chegada de Lampião no inferno*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel o.J.

99 | Vgl. zur *literatura de cordel*: DAUS, Ronald: *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasiliens* sowie DÍAZ MADERUELO, Rafael: ›Algunos caracteres de la literatura de Cordel en Brasil‹. In: *Revista Española de Antropología Americana*, Nr. 19, 1989, S. 193-205.

ihren Namen.¹⁰⁰ Um die Figur des *cangaceiro* rankt sich der wohl bedeutendste Zyklus dieser Literaturgattung. Häufig geschildert werden vor allem die Taten von Lampião, aber auch von Antônio Silvino und Corisco. Allein über Lampião soll es mehr als hundertfünfzig unterschiedliche *cordel*-Heftchen geben. Charakteristisch für die *literatura de cordel* ist der unmittelbare Kontakt zum Publikum, der oft in der direkten Ansprache der Leser/innen in den Texten fortbesteht (meist in den Einleitungsstrophen und zum Teil auch in den Schlussversen). Stilistisch kennzeichnend sind vor allem Paarreime, eine gleichmäßige Rhythmisierung und umgangssprachliche Abweichungen von der grammatikalischen Norm. Im Allgemeinen hat die *literatura de cordel* einen stark ausgeprägten regionalen Bezug sowie eine parabelartige Struktur mit moralisierender Ausrichtung. Thematisch bezieht sie sich vielfach auf Legenden und historische Ereignisse, aber auch auf das Zeitgeschehen, das oft kritisch oder ironisch kommentiert wird.

In der geschilderten Sequenzfolge wird die *literatura de cordel* zu einem integralen Bestandteil der filmischen Narration. Das Lied setzt bis nach dem Sieg über den *coronel* und seine *jagunços* immer wieder ein und fungiert als ironischer Kommentar der Handlung.¹⁰¹ Pachecos *cordel*-Text erzählt die Geschichte des *cangaceiro* Lampião, dem nach seinem Tod der Eintritt in die Hölle verwehrt wird, worauf er im Kampf gegen den Satan und seine Diener die Hölle zusammenschießt, ohne dabei selbst auch nur verletzt zu werden. Bei dem Angriff Lampiãos verbrennt das gesamte Geld des Teufels. Der Text endet mit dem Fazit des Erzählers, dass Lampião weder in der Hölle blieb, noch in den Himmel kam, und sich demnach wohl noch im Sertão aufhalte.

Das *cordel*-Lied setzt den gemeinsamen Kampf des Lehrers und Antônio das Mortes' gegen die *jagunços* des *coronel* analog mit dem Kampf Lampiãos gegen die Truppe des Teufels. Durch den Hinweis auf das viele Geld des Teufels entsteht ein sozialer Bezug, wie er auch zwischen dem *coronel* und der armen Bevölkerung besteht. Abgesehen von der mythischen Aufladung wird das Filmgeschehen durch die humorvollen Passagen des *cordel*-Textes mehrfach ironisch gebrochen. Besonders deutlich zeigt sich dies in der knapp dreiminütigen Einstellung vor dem Showdown, in der die *jagunços* in militärischer Formation mit dem *coronel* durch den Sertão ziehen, während es in dem Lied heißt, dass sich Satans Truppen für den Kampf gegen

100 | Charakteristisch für die *folhetos* sind die oft kunstvollen Holzschnitte auf den Titelseiten, die zentrale Motive oder die Protagonisten der jeweiligen Geschichte darstellen. Die Auflagen der bekanntesten *folhetos* gehen in die Hunderttausende; sie werden seit Jahrzehnten gedruckt und verbreitet. Ursprünglich handelt es sich bei den Autoren um ›Volksdichter‹, die – wie das Gros ihres Publikum – aus den unteren Schichten stammen.

101 | Wie schon in dem Film *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, in den Lieder im Stil der *literatura de cordel* eingehen, stammen Musik und Gesang von Sérgio Ricardo, einem bedeutenden Komponisten und Interpreten von Bossa Nova und Samba. Anders als in Rochas Film von 1964 dient die ›*cordel*-Musik‹ in *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* im Sinne des Tropicalismo auch der ironischen Brechung der Handlung.

Lampião mit Macheten und Pistolen, Gewehren und Granaten wappnen – und ein Diener des Teufels dazu stoße, der mit einem Küchendreifuß und einem hölzernen Stampfer bewaffnet sei. Hierdurch werden nicht nur der *coronel* und seine *jagunços* ins Lächerliche gezogen; auch die Legende des Lampião bekommt so eine ironische Note. Neben diesen Brechungen der Filmhandlung dient die *cordel*-Literatur und der darin transportierte Mythos des Lampião auch der Durchkreuzung des Showdowns bzw. des Westerns an sich: Die in dem Genre dargestellte »säkularisierte Mythologie«¹⁰² der USA wird so überlagert durch eine spezifische Kulturform der Subalternen des »sertão injustiçado« und deren Mythen.

Abb. 48-51: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



Im Verlauf der Sequenz wird der Bruch mit den Genremustern des Westerns und des *nordestern* noch weiter radikalisiert. Nach dem exzessiven Schusswechsel erreicht der tropicalistische Showdown seinen Höhepunkt, als der berittene Antão dem *coronel* Horácio eine Lanze in die Brust stößt. Antão und die mit ihm auf dem Pferd sitzende Santa erscheinen im Rahmen der Standardsituation gänzlich als »Fremdkörper«. Bei der Überlagerung des Showdowns mit genrefremden Elementen handelt es sich nicht ausschließlich um eine Durchkreuzung der Diskurse und Darstellungsweisen des Westerns sowie der brasilianischen Varianten, des *western feijoada* und des *nordestern*. Darüber hinaus zielt die Sequenz durch

102 | GLUCKSMANN, André: »Les aventures de la tragédie«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le Western. Approches, Mythologies, Auteurs – Acteurs, Filmographies*. Paris: Gallimard 1993, S. 71-88, hier S. 71: »mythologie sécularisée«.

die ›kulturelle Kannibalisierung‹ des Mythos vom Heiligen Sankt Georg auch auf eine grundlegende Transformation europäischer Kulturformen: Antão erscheint als Verkörperung des »Heiligen Kriegers« Sankt Georg, der den *coronel* als »Drachen des Bösen« besiegt. Dieser Bezug entsteht schon durch die Rahmung des Films mit einem volkstümlichen Gemälde des Drachentöters. In der Einstellung zu Beginn und am Ende des Films ist das Gemälde des Heiligen Georg dreimal nebeneinander angeordnet, wobei der rechte Bildrand jeweils stärker angeschnitten ist, so dass im letzten Bild nur noch der Umhang des Drachentöters und das Hinterteil des aufgebäumten Pferdes zu sehen sind. Neben der ironischen Reminiszenz an das Triptychon als christlich-europäische Bildgattung, die durch Repetition, Fragmentierung und grelle Farbgebung unterlaufen wird, suggeriert die Wiederholung desselben, unterschiedlich angeschnittenen Motivs auch Bewegung. Vor diesem Hintergrund erscheint Sankt Georg in der Figur des Antão als bewegtes Tableau vivant, das dem europäischen Heiligen in seiner statischen Darstellung als Gemälde einen sozial, ethnisch und kulturell transformierten São Jorge als filmisches Gegenbild einschreibt. Die sechsmal hintereinander montierte kurze Einstellung, in der Antão dem *coronel* Horácio einen Speer in die Brust stößt, entspricht dabei auch zahlenmäßig den zwei ›Triptychen‹, die den Film umrahmen.

Antão verkörpert bei dem Showdown nicht nur São Jorge, sondern auch die mit dem katholischen Heiligen synkretisierten *orixás* Ogum und Oxóssi, afro-brasilianische Gottheiten des Eisens und Krieges respektive der Jagd. Verbunden mit Ogum und Oxóssi verwandelt sich Antão als São Jorge in einen »afrikanischen Archetypen«. ¹⁰³ In der Erscheinung Antãos mit dem Speer manifestiert sich auch ein Verweis auf die historische Figur des Ganga Zumba, den berühmten Führer des Quilombo dos Palmares in Brasilien Mitte des 17. Jahrhunderts. ¹⁰⁴ In dieser Siedlung lebten Tausende von geflüchteten Sklavinnen und Sklaven unabhängig von der Sklavenhaltergesellschaft im Herrschaftsgebiet der Kolonialmächte Portugal und Holland. Palmares konnte erst 1694, nach mehr als hundertjährigem Bestehen, zerstört werden. Ähnlich wie Ganga Zumba verkörpert Antão eine Entwicklung vom Subalternen zum Widerstandskämpfer. Fügt er sich zu Beginn noch der Unterdrückung und hält den *cangaceiro* Coirana dazu an, von der Rebellion abzulassen und Gott und die Regierung zu respektieren, so durchläuft Antão darauf eine Transformation, die in der Ermordung des »Drachen des Bösen« kulminiert und sich nicht nur als Aufbegehren der Subalternen gegen die repressive Gesellschaftsordnung im Sertão verstehen lässt, sondern allegorisch auch als Widerstand gegen das Militärregime in Brasilien.

103 | GATTI, José: »(In)visibilidade racial em ›O dragão da maldade contra o santo guerreiro‹«. In: *Cinemas*, Nr. 13, 1998, S. 101-121, hier S. 116: »Quando sincretizado com Ogum ou Oxóssi, no entanto, a etnicidade do santo pode mutar num arquétipo africano.«

104 | Der Widerstand Ganga Zumbas gegen die Sklaverei wurde bereits 1963 von dem Cinema-Novo-Regisseur Carlos Diegues in dem Spielfilm *GANGA ZUMBA* dargestellt.

Der Western erreicht seinen »moral and emotional climax in a singular act of violence«¹⁰⁵. Dies gilt auch für O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO und die an den Western angelehnte Darstellung des Showdowns. Während der Western von einer »spezifisch amerikanischen Ästhetik und Mythologie der Gewalt«¹⁰⁶ bestimmt ist, wird dem Genre bei Rocha in der partikularen Transformation des Showdowns eine spezifisch brasilianische, tropikalistisch geprägte Ästhetik und Mythologie der Gewalt eingeschrieben. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO zieht den Western als Bezugssystem heran und dezentriert ihn zugleich. Die innere Gesetzmäßigkeit des klassischen Westerns – als »Ort einer endlosen Wiederholung: die der gleichen Riten, welche eine Ordnung weihen, die ständig bedroht und ständig wiederhergestellt wird«¹⁰⁷ – ist bei Rocha invertiert. Gerade die *bestehende Ordnung*, die des Sertão mit seiner »Geographie des Hungers«¹⁰⁸, wird in dem Film durchkreuzt. Die Dichotomie zwischen Gut und Böse, den »großen epischen Manichäismus, der die Kräfte des Bösen den Rittern der gerechten Sache gegenüberstellt«¹⁰⁹, bezieht Rocha auf den Kampf zwischen den Unterdrückten und den Mächtigen, wobei die Armen und Rechtlosen die Rolle der Guten, die Garanten der Ordnung aber die Rolle der Bösen einnehmen. Bezieht sich im klassischen Western der Mythos der *regeneration through violence* auf eine erneuernde Kraft der Gewalt zur Wiederherstellung der US-amerikanischen Grundordnung, so ist die Gewalt in Rochas Film nicht *regenerativ*, sondern vielmehr *transformativ*. Sie zielt nicht auf die Erneuerung, sondern auf die grundlegende Veränderung der Nation und ihrer Gesellschaftsordnung. Während der *western all'italiana* die Mythen des klassischen Westerns ebenfalls unterwandert – vor allem durch die Darstellung sozial *destruktiver* Formen von Gewalt –, werden diese Mythen bei Rocha ersetzt durch gänzlich andere kulturelle und historische Bezüge. Durch genrefremde Diskurse und Darstellungsweisen werden Elemente des »amerikanischen Kinos par excellence« tropikalisiert und mit ästhetischen und kulturellen Differenzen versehen. In der tropikalistischen Rekonfiguration des Genres geht es nicht mehr um mögliche Umformungen im Rahmen des Genres, wie beim Spät- oder Italo-Western, sondern um völlig andere Repräsentationen, die den Standardsituationen des Westerns eingeschrieben werden.

Die »kulturelle Kannibalisierung« der Standardsituation bezieht sich nicht nur auf den Western, sondern auch auf den daran angelehnten *nordestern*, der den

105 | SLOTKIN, Richard: »Violence«. In: Edward Buscombe (Hg.): *The BFI Companion to Western*. London: BFI 1993, S. 232-236, hier S. 232.

106 | GROB, Norbert/KIEFER, Bernd: »Einleitung«, S. 28.

107 | DORT, Bernard: »La nostalgie de l'épopée«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le Western*, S. 55-70, hier S. 59: »lieu d'une répétition infinie: celle des mêmes rites qui consacrent un ordre sans cesse menacé et sans cesse rétabli«.

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

109 | BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence«, S. 223: »le grand manichéisme épique opposant les forces du Mal aux chevaliers de la juste cause«.

Sertão zu einem ›nationalen Raum‹ überhöht – so bereits in Lima Barretos O CAN-GACEIRO, der Matrix des Genres, und in Carlos Coimbras stilbildenden *nordestern A MORTE COMANDA O CANGAÇO*. Rochas Film setzt der autoexotisierenden Folklore des *nordestern* eine radikale Partikularität entgegen, die sich allerdings keineswegs in nationalistischem Pochen auf dem Eigenen oder einer verklärenden *brasilidade* äußert. Durch die ›kulturelle Kannibalisierung‹ unterschiedlichster Diskurse und Darstellungsweisen, vom Western bis zum mittelalterlichen Mythos des Drachentöters Sankt Georg und seiner Ikonografie, entsteht ein betont heterogener, vielschichtiger Film, der anstelle der genretypischen folkloristischen Verklärung des Sertão und der dort lebenden Menschen ästhetische Spannungsfelder schafft und soziale Konflikte in den Blick rückt – auch als subversiver Gegenentwurf zu der *brasilidade*, wie sie das Militärregime propagierte.

IV. 2.2 MACUNAÍMA von Joaquim Pedro de Andrade

IV. 2.2.1 Eine Parade für die Helden Brasiliens

MACUNAÍMA von Joaquim Pedro de Andrade stellt im Vorspann gleich einen dreifachen Bezug zum brasilianischen Patriotismus-Diskurs her. So ertönt zu den Nationalfarben ein Marsch, dessen Text die ›Heldenmänner‹ Brasiliens glorifiziert, während auf grün-gelber Fläche, die einen Regenwald evoziert, Filmtitel und Credits erscheinen, untermalt von Heitor Villa-Lobos' patriotischem Marsch *Desfile aos heróis do Brasil* (›Parade für die Helden Brasiliens‹, 1936)¹¹⁰:

Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist/seit Pedro Cabral, der diese Erde/an einem Apriltag als glorreich bezeichnete/ durch die Stimme der wilden Wasserfälle/der im Blau tönenden Winde und Meere/

Ruhm den Heldenmännern dieses Vaterlandes/das glückliche Land des Kreuz des Südens (2x)

selbst wenn die Erde zum Vorschein kommt/leuchtend in Grün und Gold über dem Meer/ diese Erde Brasiliens erscheinend im Licht/es war die Indianersiedlung nobler Helden (2x)

Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist/seit Pedro Cabral, der diese Erde/an einem Apriltag als glorreich bezeichnete/ durch die Stimme der wilden Wasserfälle/der im Blau tönenden Winde und Meere

110 | Heitor Villa-Lobos zählt zu den bedeutendsten Komponisten Brasiliens und war an der Semana de Arte Moderna bzw. an der Bewegung des Modernismo beteiligt. Seine Musik wies jedoch nie die parodistische Ausrichtung auf, wie sie besonders für einen Teil der Literatur von Oswald de Andrade und Mário de Andrade in den 1920er Jahren kennzeichned ist.

Ruhm den Heldenmännern dieses Vaterlandes/das glückliche Land des Kreuz des Südens (2x)¹¹¹

In der Credit-Sequenz scheint *MACUNAÍMA* in das nationalistische Fanfarengeschmetter der faschistoiden Militärregierung Brasiliens einzustimmen. Der Vorspann ähnelt den Propagandapraktiken des Militärregimes mit seinem intensiven Gebrauch nationaler Symbole und dem Rekurs auf den Verde-Amarelismo. Diese Geistesströmung entstand aus der 1926 gegründeten modernistischen Bewegung Verde-Amarelo (›Grün-Gelb‹), benannt nach den Nationalfarben Brasiliens. Der Verde-Amarelismo steht für eine essentialistische und mythisierende *brasiliidade*, wie sie im Manifest *Nhengaçu Verde-Amarelo* von 1929 beispielhaft zum Ausdruck kommt. Dort heißt es, die Erneuerung Brasiliens habe in Einklang mit der unveränderlichen brasilianischen ›Volksseele‹ stattzufinden – sie sei die Fortführung einer vierhundertjährigen nationalen Tradition (deren Beschaffenheit diffus bleibt). Mit dem Beginn der Militärdiktatur wird die Ideologie des Verde-Amarelismo – also im Wesentlichen die nationalistische Glorifizierung Brasiliens – systematisch vorangetrieben, wie Marilena Chaui aufgezeigt hat.¹¹²

Auch wenn der Beginn von *MACUNAÍMA* brasilianischen Patriotismus zu propagieren scheint, suggeriert der Text von *Desfile aos heróis do Brasil* in dem Film durch den zeitgeschichtlichen Kontext und die Nähe zur Propaganda des Militärregimes eine andere Lesart, die den ursprünglichen Sinngehalt des Liedes ›kontaminiert‹. Bei Villa-Lobos fungiert die ›Entdeckung‹ Brasiliens als nationaler Ursprungsmythos, wobei Pedro Álvares Cabral und die portugiesischen Kolonisatoren ebenso als Helden glorifiziert werden wie die indigene Bevölkerung (bezeichnet als »die Indianersiedlung nobler Helden«). Auch die Landschaft dient der nationalistischen Überhöhung Brasiliens, zeigt sich diese doch »leuchtend in Grün und Gold«, also in den brasilianischen Nationalfarben, welche die Naturreichtümer des Landes symbolisieren. Bezieht sich der »Apriltag« in *Desfile aos heróis do Brasil* auf die ›Entdeckung‹ Brasiliens durch Pedro Álvares Cabral im Jahr 1500, so bekommt dieser durch den zeitgeschichtlichen Kontext des Films eine weitere Bedeutung, da der Militärputsch in Brasilien am 1. April 1964 stattfand.¹¹³ Dadurch ergibt sich ein zusätzlicher Bezug zur brasilianischen Junta,

111 | »Glória aos homens que elevam a pátria/esta pátria querida que é o nosso Brasil/ desde Pedro Cabral que a esta terra/chamou gloriosa num dia de abril/pela voz das cascatas bravias/dos ventos e mares vibrando no azul/glória aos homens heróis desta pátria/a terra feliz do Cruzeiro do Sul/até mesmo quando a terra apareceu/fulgurando em verde e ouro sobre o mar/esta terra do Brasil surgindo à luz/era a taba de nobres heróis«.

112 | Vgl. CHAUI, Marilena: *Brasil*, besonders S. 40.

113 | Am 31. März 1964 marschierte der General Olímpio Mourão mit seinen Truppen in Rio de Janeiro auf, am folgenden Tag, dem 1. April 1964, fand der eigentliche Staatsstreich durch weitere Militärs statt. Während die Militärs für den Putsch die positiv konnotierte Bezeichnung ›Revolução de 31 de março‹ (›Revolution des 31. März‹) prägten, verwendet

die sich spätestens seit dem Erlass des Institutionellen Aktes Nr. 5 im Dezember 1968 zu einem Terrorregime entwickelte, mit zahlreichen Verhaftungen und Folter Schrecken im Land verbreitete und durch scharfe Zensur offene Kritik an dem Regime unterband. Dennoch finden sich in *MACUNAÍMA* versteckte spöttische Verweise auf die Repressionen des Militärregimes. So etwa in der Sequenz, die einer grotesken anti-patriotischen Rede Macunaímas folgt, der daraufhin als Kommunist und Subversiver beschimpft wird. Macunaíma gelingt es davonzurennen, wird dann aber von einem Polizisten in Zivil festgenommen. Der Film parodiert die von dem Militärregime realiter praktizierte Repression durch willkürliche Festnahme von Bürgern und zieht die Staatsautorität damit ins Lächerliche. Denn auf den Vorwurf, er habe suspektes Verhalten an den Tag gelegt, da er geflüchtet sei, erwidert Macunaíma, dass er nicht flüchte, sondern vielmehr die Verfolgung aufnehme. Auf der Flucht sei ein Aguti, dem er nachstelle, worauf Macunaíma vor der Börse in der Innenstadt von Rio de Janeiro wie ein Jagdhund dem angeblich flüchtenden Nagetier nachzuspüren beginnt.

Durch die Verwendung der Musik von Villa-Lobos, der als ›genuin brasilianischer‹ Komponist gilt, entstehen spezifische intramediale bzw. interfilmische Bezüge. So wurde dessen Werke bereits vor *MACUNAÍMA* in vielen brasilianischen Filmen eingesetzt, beispielsweise in *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/DIE ENTDECKUNG BRASILIENS* (BRA 1937, R: Humberto Mauro), einem affirmativen Dokumentarfilm über die Landnahme Brasiliens, sowie in mehreren Schlüsselwerken des Cinema Novo u.a. in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* und *TERRA EM TRANSE* von Glauber Rocha, in *A GRANDE CIDADE/DIE GROSSE STADT* (BRA 1966, R: Carlos Diegues) sowie in *MENINO DE ENGENHO/DER JUNGE VON DER ZUCKERSIEDEREI* (BRA 1965, R: Walter Lima Júnior). In den Cinema-Novo-Filmen fungiert die Musik von Villa-Lobos nicht zuletzt als Ausdruck von Brasilianität. Sie erscheint als Symbol kultureller Eigenständigkeit und dient der Betonung des spezifisch brasilianischen National- und Regionalcharakters gegenüber den vorgeblichen Entfremdungserscheinungen, die mit dem ›Kulturimperialismus‹ in Verbindung gebracht werden. Auch wenn Glauber Rocha bereits in *TERRA EM TRANSE* einen ambivalenten Gebrauch von Villa-Lobos' Musik macht, entsteht erst in *MACUNAÍMA* ein qualitativ neuer Bezug: Der Einsatz der Musik von Villa-Lobos dient bei Joaquim Pedro de Andrade zur ironischen Brechung und Entmystifizierung affirmativer Diskurse über die *brasildade* – sowohl rechtsgerichteter als auch links-nationalistischer Provenienz, einschließlich Positionen des frühen Cinema Novo.

die Linke den Begriff ›golpe de 1 de abril‹ (›Staatsstreich des 1. April‹). Seitens der Militärs rührt die Datierung auf den 31. März wohl nicht zuletzt aus der Absicht, eine ironische Verbindung ihrer ›Revolution‹ mit einem Aprilscherz zu vermeiden.

Abb. 52-53: MACUNAÍMA



Evoziert MACUNAÍMA durch die Verbindung des Filmtitels mit den kumulierten nationalen Symbolen zunächst einen ›brasilianischen Helden‹ im patriotischen Sinne, so wird der triumphale Nationalismus in der anschließenden Sequenz ad absurdum geführt. Auf das Ende des Marsches folgt eine Rotblende (gleichsam als antizipatorischer Verweis auf den blutigen Tod Macunaímas am Filmende), und ein Off-Erzähler hebt bedächtig zu sprechen an: »Mitten im Urwald gab es eine so tiefe Stille, wenn man das Murmeln des Uraricoera hörte, dass [...]«. ¹¹⁴ Während das Voice-over aufgrund der gehobenen Ausdrucksweise und des getragenen Tons der Nobilitierung des Nationalen noch entspricht, findet das nationalistische Pathos ein jähes Ende, indem es durch einen langgezogenen bizarren Schrei unterbrochen wird. Eine halbnaha Einstellung zeigt den frontal zur Kamera gerichteten weißen Schauspieler Paulo José, der dürftig als ältliche ›Indianerin‹ verkleidet ist und einen weiteren Schrei ausstößt, begleitet von grotesken Zuckungen und Grimassen, bis unter dem Nachthemd ein kreischendes schwarzes ›Baby‹ herausfällt und mit dem Kopf auf dem Boden aufschlägt. Das Neugeborene ist mittleren Alters, hat einen Afroschopf und wird dargestellt von Grande Otelo, einem Star der Chanchada. Die ›Indianerin‹ richtet sich auf, entfernt sich entnervt von ihrem ›Baby‹, macht eine lakonische Bemerkung – »Fertig, geboren.« ¹¹⁵ – und setzt sich auf eine Hängematte vor der Feuerstelle. Im Bildvordergrund eilen ihre beiden anderen Söhne zu dem schreienden Kind. Jiguê (Milton Gonçalves), ein vitaler Schwarzer in buntem, afrikanisch wirkendem Gewand, bringt seiner Mutter das Neugeborene. Er wird begleitet von seinem Bruder Maanape (Rodolfo Arena), einem alternden, leicht debil wirkenden Weißen mit langen Haaren, gekleidet in ein zerschlissenes Priestergewand ohne Ärmel. Auf die Frage Jiguês, ob der Junge nicht schön sei, antwortet die – nun pfeiferauchende – ›Mutter‹: »Herrje! Was für ein verdammt hässliches Kind!« ¹¹⁶ Maanape entgegnet ihr darauf mürrisch, dass sie auch keine Schönheit

114 | »No fundo do mato-irgem houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera, que [...]«.

115 | »Pronto, nasceu.«

116 | »O xente! Que menino feio danado!«

sei. Auf die Frage, ob der Junge denn keinen Namen bekomme, antwortet die ›Mutter‹: »Macunaíma«, schaut darauf direkt in die Kamera, wendet den Blick wieder ab, und fügt hinzu: »Name, der mit ›ma‹ anfängt, bringt Unglück [má sina].«¹¹⁷ Jiguê, der Macunaíma in den Armen hält, ruft voller Freude unisono mit seinem Bruder Maanape: »Macunaíma, Held unseres Volkes!«¹¹⁸ Auf das ausgelassene Lachen, in das auch Macunaíma einstimmt, folgen erneut gemessene Worte des Off-Erzählers: »So geschah es, an einem Ort namens Pai da Tocandeira, Brasilien, dass Macunaíma, Held unseres Volkes, geboren wurde.«¹¹⁹ – wobei sich der Handlungsort währenddessen auf eine halbtotale aufgenommene tropische Landschaft verlagert.

Der freudige Ausruf »Macunaíma, herói de nossa gente!«, mit dem Jiguê und Maanape ihren neugeborenen Bruder als »Held unseres Volkes« feiern, erscheint als ironischer Abgesang auf Villa-Lobos' Beweihräucherung der »Heldenmänner dieses Vaterlandes« in *Desfile aos heróis do Brasil*. Wird in der folgenden Zeile der patriotischen Hymne von Villa-Lobos Brasilien als »das glückliche Land des Kreuz des Südens« bezeichnet, so heißt der Geburtsort des brasilianischen Helden Macunaíma dagegen Pai da Tocandeira. Diese Ortsbezeichnung bedeutet ›Vater der Ameise‹, wobei ›tocandeira‹ ein veralteter Begriff ist für eine große Ameisenart mit Stachel, deren äußerst schmerzvoller Stich bei Menschen Fieber und Erbrechen verursacht.¹²⁰ Anstatt ein glückliches Land unter dem ›grandiosen‹ Sternbild zu sein, wie es auch die Propaganda des Militärregimes weismacht, ist das Brasilien des Pai da Tocandeira von Ungeziefer geplagt. Diese Bedeutungsebene korrespondiert mit einer späteren Rede Macunaímas. Auf einem Platz in Rio de Janeiro verherrlicht ein Redner das Kreuz des Südens als das wundervollste Wahrzeichen Brasiliens. Darauf hält Macunaíma eine Gegenrede. Anstelle der Glorifizierung nationaler Symbole zählt er die »Plagen Brasiliens« auf: zahlreiche Ungeziefer, Fußball und wilde Kühe, die keine Milch geben. Macunaíma beendet seine groteske Rede mit dem Slogan »Wenig Gesundheit und viele Ameisen sind die Übel Brasiliens!«¹²¹ Bei der Rede Macunaímas handelt es sich um eine Parodie der weihvollen Worte seines Vorredners, die dem patriotischen Diskurs

117 | »Nome que começa com ›ma‹, tem má sina.«

118 | »Macunaíma, herói de nossa gente!«

119 | »Foi assim, no lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.«

120 | Vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1989 [Orig. 1950], S. 303.

121 | »Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!« Der Ausspruch kommt bereits in Mário de Andrades Roman mehrfach vor und ist dort in Majuskeln geschrieben. Vgl. ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Kritische Edition Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1978 [Orig. 1928], S. 69, 77, 86, 121. In der deutschen Übertragung geht das auf ähnlichem Klang basierende Wortspiel zwischen ›saúde‹ (Gesundheit) und ›saúva‹ (›Ameise‹) verloren. Zur Prägnanz des Satzes trägt auch die stilisierte Syntax bei, die sich

entsprechen, wie er von der Militärregierung propagiert wurde.¹²² Der reaktionäre Konservatismus des Vorredners, der »fremde Ideologien« und die letzte demokratische Regierung Brasiliens diffamiert und vom hohen Sockel einer Sportstatue das »Volk« belehrt, wird in Macunaímas Gegenrede ad absurdum geführt.

Ähnlich wie in der späteren Rede wird in der Sequenz der Geburt Macunaímas die nationalistisch überhöhte *brasildade* des Filmbeginns ironisch gebrochen und der Lächerlichkeit preisgegeben. Die skurrile Gestalt der Mutter mit ihren grotesken Schreien und dem bizarren Mienenspiel spottet der zuvor evozierten Grandiosität Brasiliens. Weckt das heroische Lied mit der Schilderung der prächtigen Natur des Landes die Erwartung glamouröser Bilder, so folgt stattdessen bloß eine mit Stroh ausgekleidete Holzhütte, die betont kunstlos mit Frontallicht ausgeleuchtet ist, wodurch die »Indianerin« einen langen Schlagschatten auf die simple Kulisse wirft. Durch die *Mise-en-scène* wird die Repräsentation als solche ausgewiesen, nicht nur durch die offensichtliche Kulissenhaftigkeit des filmischen Raums, verstärkt durch die geringe Plastizität des Bildes aufgrund frontaler Lichtsetzung, sondern auch durch den direkten Blick der »Indianerin« in die Kamera.

Der Liedtext von *Desfile aos heróis do Brasil* transportiert einen fundierenden nationalen Mythos: die idealisierte Begegnung des portugiesischen »Entdeckers« Pedro Álvares Cabral mit der »Indianersiedlung nobler Helden«. Der Ursprungsmythos Brasiliens wird dann durch die Szene der grotesken Geburt Macunaímas unterminiert. Kann Macunaíma in Mário de Andrades Roman als »Entthronung der symbolischen Figur des Vater-Helden«¹²³ gelten, und zwar im Sinne eines Nationalhelden, so ist diese Entthronung im Film noch verstärkt. Macunaíma verkörpert nicht mehr den Typus des patriotischen Helden, wie er in Villa-Lobos' Lied besungen wird, sondern figuriert vielmehr als dessen groteske Inversion.

im Deutschen nur schlecht wiedergeben lässt (dem nachgestellten Verb in dem Halbsatz »os males do Brasil são« entspräche die deutsche Formulierung »die Übel Brasiliens sind«).

122 | Der Redner preist das Kreuz des Südens als das wundervollste Symbol Brasiliens; es sei »das Schicksal, Ziel und Weihung unseres Marsches mit dem Rosenkranz auf der Brust, in Verteidigung unserer Eigentümer und kleinen Ersparnisse, in Verteidigung der Sterblichkeit unserer Kinder und der Treue unserer Frauen, gegen die Gefahr des Eindringens exotischer und illegitimer Ideologien in unser Land, gegen den atheistischen Atheismus, gegen die Auflösung der Gebräuche und Sitten und die administrative Unwahrscheinlichkeit [sic!], die in der letzten Regierung das Elend Brasiliens waren!« (»o destino, objetivo e consagração desta nossa marcha com o rosário no pescoço, em defesa das nossas propriedades e pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos e da fidelidade de nossas mulheres, contra o perigo da penetração em nossa terra de ideologias exóticas e espúrias, contra o ateísmo-ateu, contra o desregramento dos costumes e a improbabilidade administrativa, que no governo passado foram a desgraça do Brasil!«).

123 | HELENA, Lucia: »Macunaíma: Rapsódia e alegoria«. In: dies.: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL 1981, S. 143-155, hier S. 154: »destronização da figura simbólica do pai-herói«. Hervorhebung im Original.

Schon die Sturzgeburt, mit der Macunaíma kopfüber auf den Erdboden fällt, subvertiert den idealisierten Ursprungsmythos Brasiliens. Dabei ist der groteske Auftritt von Grande Otelo von besonderer Bedeutung. Durch seine Rollengeschichte ist er – für das brasilianische Publikum – auf den ersten Blick als überaus komische und anarchische Figur, als Antiheld *par excellence* erkennbar. Grande Otelo zählt zu den bedeutendsten Komikern des brasilianischen Films, der vor allem in Chanchadas eine immense Popularität erlangte. Bereits in seinem zweiten Film, JOÃO NINGUÉM/HANS NIEMAND (BRA 1936, R: Mesquitinha), spielt Grande Otelo einen tollpatschigen ›moleque‹, einen Lausbuben. Als Star der Chanchada, insbesondere der Atlântida-Filmproduktionen, verkörpert Grande Otelo dann zu meist die komische Figur des ›malandro carioca‹, einen typischen Gauner aus Rio de Janeiro, der sich geschickt um die Arbeit drückt und auf Kosten anderer lebt.¹²⁴

Die Besetzung der Rolle des neu geborenen Macunaíma mit Grande Otelo trägt dazu bei, das nationalistische Pathos des vorangehenden Liedes zu unterlaufen. Dies gilt umso mehr, als dem nationalen Ursprungsmythos der ersten Einstellung eine groteske Genealogie entgegengesetzt wird. So verkörpert Paulo José im Laufe des Films die ›indianische Mutter‹ Macunaímas sowie den weißen Macunaíma (nach dessen ›Rassentransformation‹). Grande Otelo spielt den schwarzen ›erwachsen geborenen‹ Macunaíma und Macunaíma Júnior, das Baby des weiß gewordenen Macunaíma mit der Guerrillera Ci (Dina Sfat). Daraus folgt das groteske Verwandtschaftsverhältnis, dass der weiße Macunaíma – als ›indianische Mutter‹ – den schwarzen Macunaíma gebärt, der dann (durch eine Quelle) in den weißen Macunaíma verwandelt wird und darauf erneut (mit Ci) den schwarzen Macunaíma zeugt. Folglich ist Macunaíma im Grunde genommen sein eigener Vater und seine eigene (männliche) Mutter. Dadurch wird der in Villa-Lobos' Lied anklingende Ursprungsmythos Brasiliens – die harmonische Verbindung von Portugiesen und ›Indianer/innen‹ – subvertiert.¹²⁵

Die ›Indianerin‹ ist als solche charakterisiert durch das Gebären in Hockstellung, durch die ›oca‹ (eine traditionelle Hütte der indigenen Tupi), die Hängematten und das Zerstoßen von Maniok. Diese Zeichen indigener Kultur stehen jedoch keineswegs für ethnologische Ursprünglichkeit, da sie ironisch verbunden sind mit ›Errungenschaften‹ der modernen Zivilisation; beispielsweise schützt sich die ›Mutter‹ vor dem Urin des über ihr in der Hängematte schlafenden Ma-

124 | Bezeichnenderweise spielte Grande Otelo bei der Atlântida auch parodistische Rollen, wie den tollpatschigen Cowboy Ciscocada in Carlos Mangas Parodie auf HIGH NOON/ZWÖLF UHR MITTAGS (USA 1952). Fred Zinnemanns Western lief in Brasilien unter dem Titel MATAR OU MORRER/TÖTEN ODER STERBEN, der in Mangas Parodie gereimt abgewandelt ist in MATAR OU CORRER/TÖTEN ODER RENNEN (BRA 1954).

125 | Grande Otelo durchläuft bereits in einer früheren Filmrolle eine temporäre Veränderung seiner Hautfarbe: In Watson Macedos Chanchada E O MUNDO SE DIVERTE/UND DIE WELT VERGNÜGT SICH (BRA 1948) explodiert die Kamera, wodurch Grande Otelo mit Puder bedeckt wird (und der weiße Schauspieler Oscarito mit Ruß).

cunaíma mit einem modernen Regenschirm. Die fehlende Authentizität ist in der Figur der ›Indianerin‹ augenfällig angelegt, denn trotz langer dunkler Haare und hoher bzw. gepresster Stimme ist die ›Mutter‹ offensichtlich ein weißer Mann. Es handelt sich dabei nicht bloß um eine Parodie des heroischen Nationalismus, wie er zu Beginn des Films dargestellt wird, sondern überdies auch um eine tief greifende Auseinandersetzung mit dem Diskurs des Indianismo. So dienen ›die Indianer/innen‹ nach der Unabhängigkeit Brasiliens im Jahr 1822 als Differenzierungsmerkmal gegenüber dem früheren Mutterland Portugal, durch das die brasilianische Nationalidentität hervorgehoben werden konnte. Im Indianismo wurde die Begegnung der portugiesischen Kolonisatoren mit den Ureinwohner/innen zum nationalen Ursprungsmythos Brasiliens verklärt. Das dabei entworfene Bild der ›Indianer/innen‹ war vollkommen losgelöst von der Realität der indigenen Bevölkerung. In der Sequenz der Geburt Macunaímas wird die eurozentrische Repräsentation der Urbevölkerung und deren Instrumentalisierung zur Fundierung der nationalen Identität durch eine karnevaleske Rollenbesetzung entlarvt. Verbirgt sich hinter der Figur des ›Indianers‹, und insbesondere der ›Indianerin‹, ein weißer Autor, so wird dieser Tatsache mit der Fremddarstellung der ›indianischen Mutter‹ durch einen weißen Schauspieler ironisch Rechnung getragen. Die zentralen Merkmale der ›Indianerin‹ – vor allem Schönheit und Jugend, Sanftmut und Ergebenheit – sind bei Joaquim Pedro de Andrade invertiert. Die ›indianische Mutter‹ weist vollkommen gegensätzliche Attribute zu der indianistischen Konstruktion von Weiblichkeit auf: Sie ist alt, hässlich, mürrisch – und männlich. Auch das dunkelhäutige ›Kind‹ widerspricht gänzlich dem – ebenfalls in *Desfile aos heróis do Brasil* dargestellten – nationalen Ursprungsmythos des Indianismo, bei dem die afrikanischstämmige Bevölkerungsgruppe schlichtweg ausgeblendet wurde.¹²⁶ Stattdessen manifestiert sich in MACUNAÍMA eine Art »umgekehrter Indianismo«¹²⁷, wie es Haroldo de Campos in Bezug auf den Roman von Mário de Andrade treffend formuliert hat, wobei der Film diese Inversion noch verstärkt.¹²⁸ In José de Alencars Roman *Iracema, lenda do Ceará*, dem Inbegriff des Indianismo, ist das Kind der ›Indianerin‹ Iracema und des portugiesischen Ko-

126 | Zum Thema der Ausgrenzung der schwarzen Bevölkerung im indianistischen Ursprungsmythos Brasiliens vgl. SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha 2001, S. 23.

127 | CAMPOS, Haroldo de: *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva 1973, S. 106: »Indianismo às avessas«.

128 | Die hier analysierte hochkomplexe Filmsequenz entspricht dem ersten Absatz des Romans von Mário de Andrade: »Tief im Urwald wurde Macunaíma geboren, Held unseres Volksstammes. Er war pechschwarz und Sohn der Nachtangst. Es gab einen Augenblick, da war die Stille so tief, dass man das Murmeln des Uraricoera hörte, und die Indiofrau der Tapanhumas ein hässliches Kind gebar. Dieses Kind nannten sie Macunaíma.« ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 7: »No fundo do mato-vingem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve

lonisators Martim die Verkörperung einer harmonischen ›Rassenmischung‹ und die »perfekte Synthese eines idealisierten ›Stammbaums‹ der brasilidade«¹²⁹. Im Film hingegen wird dem fundierenden nationalen Mythos Brasiliens, wie er in Villa-Lobos' *Desfile aos heróis do Brasil* explizit zum Ausdruck kommt, eine groteske Genealogie entgegengestellt und damit die verklarte Vorstellung von einem harmonischen nationalen Ursprung parodistisch unterlaufen.¹³⁰

IV. 2.2.2 MACUNAÍMA im Medienwechsel

Die Romanvorlage des Films¹³¹, Mário de Andrades *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, gleichsam »die anthropophagische Prosa par excellence«¹³², verwehrt sich bereits einer essentialistischen Konstruktion von Brasilianität. Bei dem pikaresken Protagonisten des Romans handelt es sich um keine fest umrissene Figur. Macunaíma befindet sich in einem Zustand ständiger Transformation, die Verwandlungen der ›Rasse‹, des Alters und des Geschlechts sowie Tode und Auferstehungen umfasst. Dementsprechend schreibt Mário de Andrade in einem Brief an den modernistischen Dichter Manuel Bandeira: »Macunaíma als Brasilianer, der er ist, hat keinen Charakter«¹³³. Damit steht der brasilianische »herói de nossa gente« in scharfem Kontrast zu der bis dahin gängigen essentialistischen Darstellung von *brasilidade*, wie sie beispielhaft in José de Alencars Roman *Iracema, lenda do Ceará* angelegt ist. Ein solcher Vergleich liegt insofern nahe, als der Anfang von Mário de Andrades Roman Parallelen zu dem Handlungsbeginn in *Iracema, lenda do Ceará* aufweist, wie Manuel Cavalcanti Proença aufgezeigt

um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.«

129 | HELENA, Lucia: *Totens e tabus da modernidade brasileira*, S. 165: »síntese perfeita de uma idealizada ›árvore genealógica‹ da brasilidade«.

130 | In dem späteren Film *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA/IRACEMA* (BRA/GER/FRA 1974, R: Jorge Bodanzky/Orlando Senna) wird der nationale Ursprungsmythos, wie er in *Iracema, lenda do Ceará* exemplarisch angelegt ist, ebenfalls subvertiert. Vgl. hierzu SCHULZE, Peter W.: »Iracema: fundierender nationaler Mythos und seine filmische Dekonstruktion«. In: Henry Thorau/Tobias Brandenberger (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: Tranvia 2011, S. 155-167.

131 | Zur Verfilmung von *Macunaíma* vgl. JOHNSON, John Randal: *Macunaíma: From Modernism to Cinema Novo*. Dissertation, University of Texas at Austin 1977 [Mikrofilm-Kopie] sowie HOLLANDA, Heloísa Buarque de: *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio 1978.

132 | ROCHA, João Cezar de Castro: »Uma teoria de exportação?«, S. 654: »a prosa antropofágica por excelência«.

133 | ANDRADE, Mário de: »Carta a Manuel Bandeira, sem data«. In: ders.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 250-253, hier S. 250: »Macunaíma como brasileiro que é não tem caráter«. Hervorhebung im Original.

hat.¹³⁴ Alencars Roman wurde zu einem fundierenden nationalen Mythos, wobei die ›Indianerin‹ des Romans ihre kulturelle Identität gänzlich aufgibt, um sich dem von ihr vergötterten portugiesischen Geliebten bedingungslos zu unterwerfen. Entgegen einer solchen Assimilierung des indigenen Anderen, der auf ein bloßes Emblem zur nationalen Abgrenzung gegenüber dem ehemaligen portugiesischen Mutterland reduziert wird, entzieht sich die Figur des Macunaíma jeglicher Festschreibung, wie sie für die Fundierung eines nationalen Mythos charakteristisch ist. Statt des Prinzips der nationalen Einheit verkörpert Macunaíma Vielheit und Verwandlung, wobei dies nicht nur in der Ambivalenz der Figur angelegt ist, sondern sich auch in einer ausgeprägten sprachlichen Heterogenität manifestiert, der »fala impura«.

In *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* offenbart sich eine neuartige Schreibweise, eine gleichsam ›gesungene‹ »unreine Rede«¹³⁵ – besonders in Hinblick auf die in Portugal üblichen Sprachnormen, aber auch in Bezug auf konservative Sprachauffassungen in Brasilien. Die »unreine Rede« des Romans, die auch in den Film einfließt, umfasst regionalsprachliche Ausdrücke und Sprechweisen aus ganz Brasilien, volkstümliche Redensarten und Sinnsprüche, Eigennamen aus dem Wortschatz des indigenen Tupi-Guarani, Afrikanismen und – vor allem parodierend verwendete – Phrasen aus ›Kultursprachen‹ wie dem Französischen und dem Latein, wobei all diese Elemente organisch verbunden werden. In stark rhythmisierter Schreibweise und mit großer Klangfülle verschmelzen indigene Mythen und Legenden mit Szenen modernen Großstadtlebens und afro-brasilianischen Kulturpraktiken. Gezielt werden unterschiedliche Stilformen und Darstellungsweisen eingesetzt, von der epischen Legende über die Chronik bis hin zum Pastiche.

Mário de Andrade, der nicht nur Dichter und Romancier, sondern auch Musikologe und Volkskundler¹³⁶ war, hat seine Geschichte über Macunaíma wiederholt als Rhapsodie bezeichnet, im griechischen Wortsinn des ›Zusammenfügens von Liedern‹. Die musikalischen und mündlichen Elemente sind von grundlegender Bedeutung für *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Trägt der Rhapsode als fahrender Sänger im alten Griechenland vor allem epische Dichtungen vor, so gilt dies in gewisser Weise auch für den Erzähler von *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, der in einem Epilog als solcher ›singend‹ hervortritt: »Ich habe mich auf dieses Blattwerk gekauert, mir die Zecken vom Leib gekratzt, auf mei-

134 | Vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*, S. 34-38. Neben der Geburt des Helden bzw. der Heldin im Urwald zu Beginn beider Romane bestehen auch sprachliche Übereinstimmungen (wobei die Diktion bei Mário de Andrade – im Gegensatz zu Alencar – bereits eine ironische Note aufweist).

135 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »cantando na fala impura«.

136 | 1928 erscheint Mário de Andrades Buch *Compêndio da história da música* (›Kompendium der Geschichte der Musik‹). Zehn Jahre später gründen er und Claude Lévi-Strauss die Sociedade de Etnografia e Folclore (›Gesellschaft für Volkskunde und Folklore‹).

ner Gitarre gezupft und mit kühnem Anschlag den Mund zur Welt hin geöffnet, singend in unreiner Rede die Worte und Werke Macunaímas, des Helden unseres Volkes.«¹³⁷ In der dem Epilog vorangehenden Schilderung der »Worte und Werke Macunaímas« werden die Strukturen des Epos aufgegriffen und zugleich konterkariert u.a. durch Ironie, Vielsprachigkeit und das Durchbrechen des Erzählflusses durch stilistisch ausgesprochen heterogene Passagen.¹³⁸ Nachdem sich Macunaíma in das Sternbild des Großen Bären verwandelt hat, endet die Fabelhandlung und ein Epilog beginnt mit dem Satz »Beendet ist die Historie und gestorben die Viktoria.«¹³⁹ In diesem Abgesang manifestiert sich eine autoreflexive Schreibweise, die den Akt des Erzählens thematisiert. In Anlehnung an Noemi Jaffe lässt sich die narrative Konstruktion des Epilogs als »Conto-canto triplo«¹⁴⁰ (›dreifacher Erzählungs-Gesang‹) bezeichnen: Die Leser/innen bekommen eine Geschichte erzählt, die Macunaíma einem Papagei mitgeteilt habe, der diese Geschichte dann wiederum dem Erzähler des Buches – in suggerierter Identität mit dem Autor Mário de Andrade – vermittelte. Dabei herrscht ein (selbst-)ironischer Ton vor: »All das erzählte er [der Papagei] dem Mann und dann öffnete er seine Schwingen in Richtung Lissabon. Und der Mann bin ich, meine Leute, und ich bin geblieben, um euch die Geschichte zu erzählen.«¹⁴¹

Die verschachtelte Darstellung der Geschichte erscheint nicht zuletzt auch als Hinweis auf die Genese und die komplexe intertextuelle Struktur des Buchs von Mário de Andrade. Die Basis der Rhapsodie bildet ein indigener Legendenzzyklus – niedergeschrieben von dem deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg in *Vom Roroíma zum Orinoco*¹⁴², zweiter Band: *Mythen und Legenden der Taulipang und Areku-*

137 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.«

138 | Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der ›Brief an die Icamíabas‹. Dieser parodiert in artifizierlicher Schreibweise die gestelzte portugiesische Hochsprache und den literarischen Akademismus. Überdies handelt es sich um ein Pastiche des berühmten Briefs von Pero Vaz de Caminha, in dem er den portugiesischen König Dom Manuel I über die ›Entdeckung‹ Brasiliens im Jahr 1500 informiert. Vgl. SANTIAGO, Silviano: »A ficção brasileira modernista« [Orig. 1978]. In: ders.: *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1982, S. 25-40, hier S. 39.

139 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 147: »Acabou-se a história e morreu a vitória.«

140 | JAFFE, Noemi: *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha 2001, S. 36.

141 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história.«

142 | Mário de Andrade kannte von Koch-Grünbergs sechsbändigem Werk, den ›Ergebnissen einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913‹, vier Bände (der 2. Auflage, die 1924 in Stuttgart erschienen war).

ná Indianer –, der kosmogonische Mythen, Heldenlegenden und humoristische Erzählungen umfasst. Macunaíma, der Stammesheld, ist bereits eine ambigue Figur, die einerseits als großer Ernährer auftritt, über Schaffenskräfte und Verwandlungsfähigkeiten verfügt, andererseits aber boshaft und verschlagen ist. Koch-Grünberg zufolge setzt sich der Name aus ›maku‹ für ›böse‹ bzw. ›schlecht‹ und dem Suffix ›ima‹ für ›groß‹ zusammen, was soviel bedeutet wie ›der große Böse‹. Neben dem Stammeshelden Macunaíma fließen in Mário de Andrades gleichnamigen Protagonisten auch Charakteristika weiterer Figuren aus den Legenden der Taulipang und Arekuná ein, so etwa Kone'wó, ein mutiger und scharfsinniger Held, sowie der Lügner Kalawunseg.¹⁴³ Außer den von Koch-Grünberg gesammelten Legenden werden in den Roman zahlreiche weitere Quellen einbezogen.¹⁴⁴ Mário de Andrades Werk erhebt allerdings keinerlei Anspruch auf ethnologische Authentizität oder folkloristische Reinheit, sondern verbindet vielmehr die verschiedensten Quellen zu einer »panfolkloristischen Archi-Legende«¹⁴⁵, wie es Haroldo de Campos treffend formuliert hat. Trotz der Einbeziehung zahlreicher regionaler Kulturspezifika tendiert *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* zur ›Entörtlichung‹, indem die verschiedensten Schauplätze und lokalen Charakteristika miteinander verbunden werden.

Der Film *MACUNAÍMA* behält die Handlung und die narrative Struktur der Rhapsodie von Mário de Andrade in ihren Grundzügen bei. Allerdings wird die stark ausgeprägte mythopoetische Ebene des Buchs fast völlig aufgehoben und durch soziale, politische und zeitgeschichtliche Bezüge zum Brasilien der späten 1960er Jahre ersetzt. Dabei fallen beinahe alle magischen Dimensionen des Buchs weg: Macunaíma verfügt in dem Film weder über Zauberkräfte noch über die Fähigkeit zu Verwandlungen (die einzigen Verwandlungen – die temporäre zum Prinzen und sein endgültiges Weißwerden – vollziehen sich, wie in der literarischen Vorlage, ohne sein Zutun); die vielen Fabelwesen des Buchs werden durch wirklichkeitsnahe Personen ersetzt oder fallen gänzlich weg (mit Ausnahme des kannibalischen Waldungeheuers Currupira und der mörderischen Uiara, die ihm als schöne Frau im Wasser erscheint); die mehrfachen Tode und Auferstehungen des Protagonisten weichen einem einzigen, definitiven Tod. Macunaíma ist in keine kosmische Ordnung mehr eingebunden; sein Ableben ist endgültig und wird von keiner Transzendenz gemildert: Anstatt in den Himmel aufzusteigen, um sich dort in das Sternbild des Großen Bären zu verwandeln, endet der Film

143 | Vgl. LOPEZ, Telê Porto Acona: *Macunaíma – a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo 1974, S. 3.

144 | Dies sind u.a. *A Língua dos Caxinauás* von Capistrano de Abreu, *O selvagem* von Couto de Magalhães, *Poranduba amazonense* von João Barbosa Rodrigues und *Os contos populares* von Sílvio Romero. Zu den vielfältigen Verweisen in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*.

145 | CAMPOS, Haroldo de: »Macunaíma: A imaginação estrutural« [Orig. 1973]. In: Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 364-373, hier S. 368: »arqui-legenda panfolclórica«.

mit einer Blutlache von Macunaíma, der als Held gescheitert ist. Heloísa Buarque de Hollanda zufolge besteht der zentrale Unterschied zwischen den beiden Werken im Wandel von der »Entdeckung der Wurzeln des ›brasilianischen Charakters‹ – oder dem Fehlen dieses Charakters« bei Mário de Andrade zu der »Kritik eines verorteten und politisch definierten ›brasilianischen Charakters‹« bei Joaquim Pedro de Andrade.¹⁴⁶

Die Ambivalenz der Figur des Macunaíma im Buch weicht im Film einer überwiegend negativen Charakterisierung des Protagonisten, der Ton ist aggressiver und pessimistischer, aber ebenfalls humorvoll. Während bei Mário de Andrade der Handlungsverlauf durch die Suche nach der Muiraquitã bestimmt ist, weist der Film signifikante Abweichungen hierzu auf: Macunaíma und seine Brüder begeben sich nicht auf die Suche nach dem Amulettstein Muiraquitã nach São Paulo, sondern kommen dort als mittellose Migrant*innen an. Ci ist nicht mehr die ›Mutter des Urwalds‹, sondern eine Guerrillera, die sich und ihren Sohn Macunaíma Júnior versehentlich mit einer Zeitbombe in die Luft sprengt. Andere zeitgeschichtliche Bezüge sind u.a. Polizisten in Zivilbekleidung als Hinweis auf die Repressionen des Militärregimes sowie eine ironische Inversion der patriarchalischen Mann-Frau-Rollen zwischen Ci und Macunaíma. Neben der zeitgeschichtlichen Aktualisierung des Buches werden in dem Film zahlreiche intermediale und interfilmische Bezüge hergestellt u.a. zum Hollywood-Musical, zur Chanchada und zur Popkultur der 1960er Jahre, wodurch brasilienbezogene Diskursformationen kritisch reflektiert werden, wie noch näher auszuführen ist.

IV. 2.2.3 Rassen-Diskurs »in unreiner Rede«

Im Gegensatz zu dem Buch von Mário de Andrade, in dem die Familie von Macunaíma zu Beginn noch indigener ›Abstammung‹ ist, verkörpern die Familienangehörigen in Joaquim Pedro de Andrades Film von Anfang an die ethnische Pluralität Brasiliens. Manifestiert sich in Mário de Andrades Roman eher eine mythopoetische Darstellung der Entstehung der drei Ethnien, aus deren Mischung das brasilianische ›Volk‹ hervorgegangen ist, so zielt der Film auf eine soziohistorisch geprägte, entmystifizierende Auseinandersetzung mit den Diskursformationen der ›mestiçagem‹ (›Rassenmischung‹), des ›branqueamento‹ (›Aufhellung der Hautfarbe‹) und der ›democracia racial‹ (›rassische Demokratie‹).

Macunaíma durchläuft zwei Verwandlungen vom Schwarzen zum Weißen, zunächst eine temporäre und dann eine endgültige ›rassische‹ Transformation. Die erste Verwandlung Macunaímas vollzieht sich im Beisein von Sofará, die den kleinen schwarzen ›Jungen‹ mit in den Urwald nimmt. Sofará zieht zwischen ihren Beinen eine selbst gedrehte Zigarette hervor, die sie Macunaíma zu rauchen gibt. Nach dem ersten Zug verwandelt sich der von Grande Otelo dargestell-

146 | HOLLANDA, Heloísa Buarque de: *Macunaíma: da literatura ao cinema*, S. 76: »descoberta das raízes do ›caráter brasileiro‹ – ou da falta desse caráter«; »crítica de um ›caráter brasileiro‹ localizado e politicamente definido«.

te Macunaíma in einen von Paulo José verkörperten weißen Prinzen mit langem blonden Haar und federbestecktem Hut, der mit einem knallbunten Mäntelchen aus Krepppapier, blumengemusterter Pelerine und weißer Strumpfhose bekleidet ist.¹⁴⁷ Der Prinz nimmt weitere gierige Züge an der Zigarette, bei der es sich der Größe und Form nach offenbar um einen Joint handelt, und verschwindet mit der sexhungrigen Sofará zum Liebesspiel in den Büschen. Die Verwandlung des ›Knaben‹ Macunaíma in eine Art psychedelischen Prinzen ist von absurder Komik und wirkt wie eine Parodie auf die Hippies mit ihrer von ›free love‹, kunterbunter Popkultur und dem Konsum psychedelischer Drogen bestimmten Lebensart.

Die geschilderte Sequenz bezieht sich jedoch primär auf spezifisch brasilianische Diskursformationen. Nach der Verwandlung Macunaímas – dargestellt durch einen harten Schnitt, gefolgt von einem Knall und Harfenklängen – beginnt eine populäre ›marcha de carnaval‹, das brasilianische Karnevallied *Cecy e Pery* von Príncipe Pretinho. Der Name des Musikers bekommt im Kontext des Films eine besondere Bedeutung: Die Verwandlung Macunaímas vom schwarzen »menino feio danado«¹⁴⁸ zum »príncipe lindo«, einem wunderschönen weißen Prinzen – als eine primär ›rassische‹ Transformation mit der Konnotation einer Aufwertung –, wird ironisch gebrochen durch die ›marcha de carnaval‹ des schwarzen Samba-Musikers bzw. dessen Namen Príncipe Pretinho (›Prinz Schwärzchen‹). Zentral ist jedoch vor allem der Liedtext. Darin werden Peri und Ceci besungen, die Protagonisten aus José de Alencars *O Guarani*, der neben *Iracema, lenda do Ceará* als indianistischer Roman *par excellence* gelten kann und in Carlos Gomes' gleichnamiger Vertonung zu einer der berühmtesten Opern Brasiliens avancierte. *O Guarani* ist überdies der meistverfilmte Roman des brasilianischen Kinos, von dem sechs affirmative Adaptionen existieren, angefangen mit der Version Vittorio Capellaros von 1916 bis hin zu Norma Bengells Film aus dem Jahr 1996. Zur Entstehungszeit von Joaquim Pedro de Andrades MACUNAÍMA existierten drei filmische Versionen von *O Guarani*, der damit – gemeinsam mit drei Adaptionen von *Iracema, lenda do Ceará* – bereits der meistverfilmte Roman in Brasilien war. Über die romantische Vereinigung der Portugiesin Ceci mit dem ›Indianer‹ Peri entwirft Alencar einen nationalen Ursprungsmythos, der die Assimilierung des indigenen Anderen impliziert – wie sie in Peris Taufe als Auflösung der ›indianischen‹ kulturellen Identität emblematisch zum Ausdruck kommt.¹⁴⁹

147 | Bei Mário de Andrade verwandelt sich Macunaíma von selbst in einen »príncipe lindo«, einen »wunderschönen Prinzen«, dessen Aussehen und Ethnizität nicht weiter spezifiziert wird: »Doch kaum legte sie den Jungen in die Tiriricas, Tajás und Trapoerabas des Moderbodens, wuchs er im Nu und wurde ein wunderschöner Prinz.« (»Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo.«) ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 8.

148 | Ein »verdammte hässliches Kind«, wie die ›Mutter‹ ihr Neugeborenes bezeichnet.

149 | Vgl. zu *O Guarani* Kap. III.6, insbesondere S. 85-89.

Die »foundational fiction«¹⁵⁰ in *O Guarani* bzw. daran angelehnte affirmative Kulturproduktionen, insbesondere die Romanverfilmungen und Carlos Gomes' Oper, werden in der Darstellung von Macunaímas Transformation ironisch unterlaufen. Der Verweis auf den nationalen Ursprungsmythos über eine ›marcha de carnaval‹ verstärkt die karnevaleske Atmosphäre der Sequenz, wie sie bereits durch die Verwandlung des schwarzen Macunaíma in den weißen Prinzen und dessen bunte Kostümierung entsteht. Einer der wenigen Teile des Liedtextes, der nicht von Sofará und Macunaíma übertönt wird, lautet: »Peri war Ceci, Ceci war Peri.«¹⁵¹ Bezieht sich die Gleichsetzung von Peri und Ceci in dem Lied auf die in *O Guarani* geschilderte ›ewige Liebe‹ und Verschmelzung der beiden, so wirkt dieser Satz im Kontext des Films wie eine ironische Brechung der Rollenbesetzung – denn Sofará entspräche mit ihrem langen schwarzen Haar und dem dunklen Teint eigentlich dem ›Indianer‹ Peri und der hellhäutige Prinz der Europäerin Ceci. Neben der geschlechtlichen bzw. ethnischen Inversion der Alencar'schen Figuren werden auch deren Attribuierungen, vor allem Edelmut, Heroik und Erhabenheit, konterkariert. So ist Sofarás Handeln offenbar gänzlich von Lusternheit bestimmt, und der Prinz frönt eher selbstverliebt seiner eigenen – durchaus lächerlichen – Erscheinung, als dass er Augen für Sofará hätte. Statt der romantischen Liebe bei Alencar existieren im Film nur fleischliche Gelüste zwischen den beiden Figuren. In einer weiteren Sequenz, in der Sofará und der Prinz zu demselben Lied im Urwald verschwinden, ist das Liebesspiel der beiden ins Groteske übersteigert: Sofará beißt dem schreienden effeminierten Prinzen in den großen Zeh, bis Blut fließt. Durch diesen ironischen Verweis auf den Kannibalismus wird das indianistische Idealbild der würdigen und selbstlosen ›Edlen Wilden‹ – verkörpert durch Peri bzw. Iracema – gekoppelt an das Feindbild der Kannibalen bzw. der Kannibalinnen, mit dem vor allem diejenigen ›Indianer/innen‹ stigmatisiert wurden, die den Europäern ablehnend gegenüber standen.¹⁵² Die parodistische Juxtaposition von Filmfiguren und Liedtext subvertiert den fundierenden

150 | Vgl. SOMMER, Doris: »Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America«.

151 | »Peri era Ceci, Ceci era Peri«.

152 | MACUNAÍMA spielt wiederholt ironisch auf den Kannibalismus an, wobei der Film diese Fremdzuweisung und die dichotome Abgrenzung vom europäischen Selbstbild durchkreuzt, vor allem in der Sequenz, in welcher der schwarze ›Junge‹ Macunaíma im Urwald auf den Currupira trifft. Dieser isst gerade rohes Fleisch, das er sich von seiner eigenen Wade abschneidet und möchte darauf den »herói de nossa gente« auffressen. In MACUNAÍMA erscheint die folkloristische Figur des Currupira, eigentlich ein Beschützer der Tiere und Pflanzen, als Menschenfresser. Mit seinem europäischen Aussehen und dem Messer mit Stahlklinge entspricht der kannibalische Currupira bei Joaquim Pedro de Andrade gerade nicht dem verbreiteten Bild des ›menschenfressenden Indianers‹. Seine höhlenmenschenartige Erscheinung und sein ›barbarisches‹ Gebaren widersprechen wiederum dem Bild des ›zivilisierten Europäers‹ als dem Gegenpol zu den ›kulturlosen Indianer/innen‹.

nationalen Mythos Brasiliens. Dies gilt umso mehr, als es sich bei dem weißen Prinzen eigentlich um einen schwarzen ›Jungen‹ handelt, womit (erneut) auf den afrikanischstämmigen Bevölkerungsteil Brasiliens verwiesen ist, der im nationalen Ursprungsmythos des Indianismo gänzlich ausgeblendet wurde.

Abb. 54-56: MACUNAÍMA



In der Sequenz der endgültigen Transformation Macunaímas vom schwarzen ›Jungen‹ zum weißen Mann werden die ethnisch-sozialen Verhältnisse in Brasilien reflektiert, insbesondere die ›democracia racial‹, die so genannte ›rassische Demokratie‹ des Landes. Nach dem Tod der Mutter verlassen die drei Brüder mit Jiguês Freundin Iriqui ihren Heimatort, »und brechen auf in diese Welt Gottes«¹⁵³, wie es im Voice-over heißt. Auf einem Feld kommen sie zu einem kleinen Hügel, aus dem plötzlich eine Fontäne aufsteigt. Macunaíma stellt sich unter den Wasserstrahl, macht entzückt einen Luftsprung und wird – wie in der temporären Verwandlung zum Prinzen – durch einen harten Schnitt, gefolgt von einem Knall und Harfenklängen in einen jungen weißen Mann verwandelt. Das langsame, sentimentale Liebeslied *Sob uma cascata* (›Unter einem Wasserfall‹) erklingt, während Macunaíma einen wilden Freudentanz vollführt und ausruft: »Ich bin weiß geworden! Ich bin schön geworden!«¹⁵⁴ Als Maanape sich unter die Fontäne stellen möchte, hält ihn – der nun weiße – Macunaíma warnend zurück: Da er schon weiß sei, könnte er schwarz werden, worauf Maanape erschrocken vor dem Wasserstrahl zurückweicht. Der schwarze Bruder Jiguê hingegen rennt auf die Fontäne zu, doch als er diese erreicht, versiegt das Wasser. Auf Jiguês Klage über seine ausgebliebene Weißwerdung antwortet Macunaíma, er solle nicht traurig sein, denn: »Lieber näselnd als ohne Nase.«¹⁵⁵

Die Darstellung von Macunaímas Verwandlung in einen Weißen enthält einen parodistischen Verweis auf Lloyd Bacons Musical FOOTLIGHT PARADE/PARADE IM RAMPENLICHT (USA 1933), wobei die rassistische Konnotation einer Sequenz des Hollywood-Films¹⁵⁶ ironisierend auf die spezifische Situation in Brasilien übertragen wird. Es handelt sich dabei um die Szene, in der Chester Kent (James Cagney), der Schöpfer von Musical-Vorspielen, auf einer Straße in Harlem die Inspiration für seine ›Waldnymphen‹-Nummer bekommt. In Nahaufnahme exklamiert er begeistert: »A mountain waterfall splashing on beautiful white bodies!« Die folgende Einstellung setzt mit Kents Blick die Quelle seiner Inspiration ins Bild: Halb nackte schwarze Kinder spielen badend unter dem Wasserstrahl eines Hydranten. Den Höhepunkt des Films bildet dann eine monumentale Musical-Choreografie von Busby Berkeley, bei der zur Liebesszene eines weißen Paares Massen geometrisierter Frauenkörper unter einem stilisierten Bergwasserfall zu sehen sind, begleitet von dem Liebeslied *By a Waterfall* von Sammy Fain und Irving Kahal.

153 | »e partiram por esse mundo de Deus«.

154 | »Fiquei branco! Fiquei lindo!«

155 | »Antes fanhoso que sem nariz.«

156 | Richard Dyer hat zu Recht darauf hingewiesen, dass im Musical des Classical Hollywood die »joyous self-expression« weißen Figuren vorbehalten sei. Vgl. DYER, Richard: »The Colour of Entertainment«. In: Bill Marshall/Robynn Stilwell (Hg.): *Musicals: Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect 2000, S. 23-30.

In *MACUNAÍMA* ist der ironische Bezug auf den Hollywoodfilm durch eine brasilianische Version des Musical-Songs *By a Waterfall* kenntlich gemacht. Die Verwandlung des schwarzen Körpers in einen ›beautiful white body‹, wie ihn der Protagonist aus *FOOTLIGHT PARADE* imaginiert, vollzieht sich in grotesker Weise direkt durch die Wasserfontäne. Die ›rassische‹ Transformation mündet hierbei nicht in einer romantisierten Liebesszene, sondern in der Dekuvrierung der ethnisch-sozialen Machtverhältnisse in Brasilien. Mit der Verwandlung Macunaímas in einen Weißen geht die unmittelbare Veränderung seines ›Rassenbewusstseins‹ und seines Verhaltens einher. In dem Freudenruf über sein neues Aussehen identifiziert Macunaíma ›weiß‹ mit ›schön‹. Die Dunkelhäutigkeit hingegen stellt er als einen Defekt dar, indem er seinen schwarz gebliebenen Bruder Jiguê mit dem grotesken Sinnspruch tröstet, dass es besser sei, nasal zu sprechen als keine Nase zu haben. Die Begehrlichkeit der weißen Hautfarbe erklärt sich durch die damit verbundenen sozialen Vorteile. Wie selbstverständlich wechselt Jiguês Freundin Iriqui über zu dem weiß gewordenen Macunaíma.¹⁵⁷ In der anschließenden Sequenz rudert der schwarze Jiguê alleine ein Boot, auf dem sich die anderen – ausnahmslos Weiße – ausruhen, allen voran Macunaíma, der genussvoll mit Iriqui in seinem Schoß gebettet daliegt.

Die Weißwerdung Macunaímas ist eine satirische Auseinandersetzung mit der vermeintlichen ›democracia racial‹ in Brasilien und den Diskursformationen der ›mestiçagem‹ (›Rassenmischung‹) und des ›branqueamento‹ (›Weißmachung‹), d.h. der Ideologie einer ›rassischen‹ Aufhellung zur ›Verbesserung des brasilianischen Volkes‹. Ein zentraler Hintergrund ist dabei die Sklaverei, die in Brasilien über dreihundert Jahre Bestand hatte, wobei mehr als drei Millionen Afrikaner in das südamerikanische Land deportiert wurden. Mit der Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 ging eine »aggressive Politik der Förderung der europäischen Einwanderung«¹⁵⁸ einher, mit dem Ziel, das Land ›weißer zu machen‹. Die Einwanderungspolitik zielte auf eine Europäisierung Brasiliens, wobei mit dem »branqueamento da população«, der angestrebten ›Aufweißung‹ der Bevölkerung, nicht zuletzt auch »das Vergessen der Jahrhunderte der Sklaverei« beschleunigt werden sollte.¹⁵⁹ Marilena Chaui resümiert die Ideologie des ›branqueamento‹, die bereits in Silvio Romeros Buch *O caráter nacional e as origens do povo brasileiro* (›Der nationale Charakter und die Ursprünge des brasilianischen Volkes‹, 1881) formuliert ist: »Um die Degeneration der neuen Mestizen-Rasse zu verhindern, wird es nötig sein, ihre Aufhellung voranzutreiben, die europäische

157 | Von Bedeutung ist dabei auch die Rollengeschichte von Paulo José, der in dem damals aktuellen Erfolgsfilm *TODAS AS MULHERES DO MUNDO/ALLE FRAUEN DER WELT* (BRA 1967, R: Domingos de Oliveira) einen Frauenhelden und Verführer verkörpert.

158 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 43: »política agressiva de incentivo à imigração europeia«.

159 | IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno*, S. 21: »jogava na europeização, ou no branqueamento da população, para acelerar o esquecimento dos séculos de escravismo«.

Immigration zu fördern.«¹⁶⁰ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielt die Ideologie des ›branqueamento‹ erneuten Auftrieb. Während die ›Rassenmischung‹ häufig für die Rückständigkeit des Landes verantwortlich gemacht wurde, wertet Gilberto Freyre in der einflussreichen Publikation *Casa grande & senzala* (›Herrenhaus und Sklavenhütte‹, 1933) die bis dahin stigmatisierte ›mestiçagem‹ grundlegend auf. Neben der primären Fokussierung vermeintlicher ›rassischer Eigenschaften‹ bekommen in *Casa grande & senzala* auch die kulturellen Elemente der ›mestiçagem‹ große Bedeutung beigemessen. Bei Freyre wird die ›mestiçagem‹ nicht nur als Positivum begriffen, sondern sie fungiert überdies als »Konstituens einer modernen Nationalidentität, der *brasilianidade* [sic!]¹⁶¹. So heißt es in einem bekannten Satz aus *Casa grande & senzala*: »Jeder Brasilianer, selbst der Weiße mit blondem Haar, trägt in der Seele, wenn nicht in der Seele und im Körper [...] eine Spur, oder zumindest einen Tupfen, des Eingeborenen oder des Schwarzen.«¹⁶² Mit der diskursiven Verschiebung, durch die der ›mestiço‹ bzw. die ›mestiça‹ (›Mischling‹) zum repräsentativen Typus Brasiliens wird und die ›mestiçagem‹ zum nationalen Symbol schlechthin, beginnt auch ein »Prozess der De-Afrikanisierung«¹⁶³ verschiedener Kulturformen.¹⁶⁴ Unter dem Einfluss eines »Diskurses nationalistischer Prägung wird eine Reihe von Symbolen mestiça¹⁶⁵, genauso wie ein stark rassengemischtes kulturelles Zusammenleben zum Modell der rassischen Gleichheit wird.«¹⁶⁶

160 | CHAUI, Marilena: *Brasil*, S. 49: »Para evitar a degeneração da nova raça mestiça, será preciso estimular seu embranquecimento, promovendo a imigração européia.«

161 | LINK-HEER, Ursula: »Nation, Rasse, Métissage. Überlegungen zu einem okzidentalen Diskurs-Dispositiv und seiner Umwertung in Brasilien«. In: Bernd Lenz/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Fremdheitserfahrung und Fremdhheitsdarstellung in okzidentalen Kulturen*. Passau: Richard Rothe 1999, S. 365-379, hier S. 371.

162 | FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, 2 Bde. Rio de Janeiro: José Olympio 1969 [Orig. 1933], hier Bd. 2, S. 395: »Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro.«

163 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 28: »processo de desafricanização«.

164 | So wird die Feijoada, ursprünglich ein Bohneneintopf der Sklavinnen und Sklaven, in den 1930er Jahren zum Nationalgericht; Capoeira, eine als Tanz getarnte Form der Selbstverteidigung der Sklaven, die Ende des 19. Jahrhunderts unter strafrechtlicher Verfolgung verboten war, entwickelt sich 1937 zum brasilianischen Nationalsport; und die dunkelhäutige Heilige Nossa Senhora da Conceição Aparecida wird zur Beschützerin der brasilianischen Bevölkerung.

165 | ›Mestiça‹ meint hier gemischt, mit dem Beiklang der ›Rassenmischung‹.

166 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 30: »nas mãos de um discurso de cunho nacionalista, uma série de símbolos vai virando mestiça, assim como uma alentada convivência cultural miscigenada torna-se modelo de igualdade racial«.

Vor dem Hintergrund von ›mestiçagem‹, ›branqueamento‹ und ›democracia racial‹ wird die Kritik an diesen Diskursformationen in Joaquim Pedro de Andrades Film deutlich. Die Sequenz der endgültigen ›rassischen‹ Transformation von Macunaíma entlarvt die ›democracia racial‹ als Mythos angesichts der wirkungsmächtigen Ideologie des ›branqueamento‹, die sich in der sozialen Aufwertung des Helden auf Kosten seines schwarzen Bruders Jiguê niederschlägt. Der offenkundige Rassismus widerspricht der harmonischen Auffassung einer als ›democracia racial‹ idealisierten ›mestiçagem‹. Damit stimmt der Film mit der kritischen Sicht überein, wie sie erstmals in Florestan Fernandes' 1965 erschienener Studie *A integração do negro na sociedade de classes* (›Die Integration des Schwarzen in die Klassengesellschaft‹) formuliert wurde, in der die ›Rassenthematik‹ in Brasilien unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Ungleichheit beleuchtet und die vermeintliche ›democracia racial‹ als Mythos entlarvt wird.¹⁶⁷

Der »racismo à brasileira« – der spezifisch brasilianische Rassismus, der durch ›mestiçagem‹ und ›branqueamento‹ entstand, »Diskriminierung nur im Privatleben zugesteht« und »Ungleichheit in den Lebensbedingungen hervorbringt, jedoch assimilatorisch im Bereich der Kultur ist«¹⁶⁸ – wird auch in weiteren Sequenzen von MACUNAÍMA offen gelegt. Bei einer Ansprache Macunaímas, in der er die nationalistische Rede eines Afro-Brasilianers auf einem öffentlichen Platz korrigiert, ruft Macunaíma: »nichts von dem stimmt, was dieser Mulatte da von der größten mulataria¹⁶⁹ gesagt hat!«¹⁷⁰ Sein schwarzer Bruder Jiguê erwidert darauf, dass er, kaum weiß geworden, sich wohl schon in einen Rassisten verwandelt habe.¹⁷¹ Nachdem Jiguê infolge der Rede von Macunaíma – der die Verantwortung auf seine Brüder abgewälzt und sich entfernt hat – verhaftet worden ist, erinnert der weiße Maanape seinen schwarzen Bruder Jiguê an ein brasilianisches Sprichwort: »Branco quando corre é campeão, agora preto é ladrão« – wenn ein Weißer rennt, sei er ein Champion, ein rennender Schwarzer sei jedoch ein Dieb. Maanape fügt hinzu, dass Jiguê gerannt sei, verprügelt wurde und die Nacht im Gefängnis verbracht habe und kommentiert dies mit »Bem feito!« – »Recht geschehen!« Joaquim Pedro de Andrades kritische Auseinandersetzung mit dem Rassismus in Brasilien manifestiert sich somit nicht

167 | Vgl. FERNANDES, Florestan: *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1965.

168 | SCHWARCZ, Lília Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 36: »racismo à brasileira [...] que admite a discriminação apenas na esfera íntima e difunde a universalidade das leis, que impõe a desigualdade nas condições de vida, mas é assimilacionista no plano da cultura«. Hervorhebung im Original.

169 | ›Mulataria‹ ist eine pejorative Bezeichnung für eine Gruppe von ›Mulatten‹ bzw. ›Mulattinnen‹.

170 | »não é nada disso que falou esse mulato aí, da maior mulataria!«

171 | »Foi só virar branco e ficou racista, né?«

etwa im Sinne einer ›politisch korrekten‹ Anprangerung. Vielmehr werden rassistische Verhaltensweisen reproduziert und durch satirischen Humor als solche dekuviert.

IV. 2.2.4 Hyper-Brasilianität

Der finale Kampf zwischen Macunaíma und Pietro Pietra steht ebenfalls im Zeichen von satirischem Humor und grotesker Überzeichnung. Bezeichnenderweise ereignet sich der Showdown in der Villa im Parque Lage am Fuße des Corcovado. Dort hatte Glauber Rocha in *TERRA EM TRANSE* bereits eine linkspolitische Rallye als groteskes Samba-Spektakel dargestellt und damit erstmals im Kino einen tropikalistischen Ton angeschlagen. An dem markanten Schauplatz im Parque Lage inszeniert Joaquim Pedro de Andrade ebenfalls eine Schlüsselszene seines Films, in der die Antagonisten Macunaíma und Pietro Pietra ihren Showdown bei einer »feijoada comemorativa« austragen. Anlass der ›Gedenk-Feijoada‹ ist die Hochzeitsfeier einer Tochter des Industriemagnaten Pietra, wobei sich ihr Fest ausnimmt wie eine groteske Spiegelung der brasilianischen Gesellschaft unter der Militärdiktatur. Deutlich wird dies vor allem durch die exzessive Akkumulierung von Symbolen und Wahrzeichen Brasiliens. Im bunt geschmückten, mit Girlanden, Krepppapier und Luftballons verzierten Atrium, in dem die Feier stattfindet, stechen immer wieder die brasilianischen Nationalfarben hervor. So ist Macunaíma mit einem gelb-grünen Frack bekleidet und die Braut trägt ein gelbes Hochzeitskleid, das in einer Einstellung zusammen mit dem grünen Kostüm einer anderen Frau ebenfalls die brasilianischen Nationalfarben ergibt. Von symbolischer Bedeutung ist auch das Hochzeitsessen, das brasilianische Nationalgericht Feijoada, mit dem ein großes Schwimmbecken in der Mitte des Atriums gefüllt ist. Anstatt der üblichen Zutaten des Eintopfs, zubereitet aus schwarzen Bohnen, Speck, Wurst und Trockenfleisch, schwimmen menschliche Kadaver, Gedärme und Gerippe in dem brodelnden Festessen. Und auf einem Podest dreht die Frau von Pietro Pietra ein Glücksrad mit dem »jogo do bicho«, dem so genannten ›Spiel des Tieres‹, einer populären, typisch brasilianischen Lotterie, in der Zahlen mit Tiersymbolen kombiniert werden. Die Frau ruft das Los »cachorro número 5« aus, worauf ihre Tochter, eine fruchtbehangene Blondine mit einem Papagei auf dem Kopf, den mit »Hund Nummer 5« korrespondierenden Gewinner verliert. Dieser wird darauf von den anderen Gästen freudig in das Becken geworfen, wo er in der kochend heißen Feijoada schreiend stirbt, ein Vorgang, der sich bei weiteren Gewinnern wiederholt.

Abb. 57-59: MACUNAÍMA



Offenbar handelt es sich bei der Hochzeitsfeier um eine Parodie auf das patriotische Gebaren der Militärregierung und ihrer Anhänger, insbesondere auch der staatlichen Propaganda mit ihrer fortwährenden Zelebrierung brasilianischer Nationalsymbole. Ad absurdum geführt wird der übersteigerte Patriotismus des Militärregimes besonders dadurch, dass mehrere Brasilianer/innen in ihrem eigenen Nationalgericht verenden und sich so unter allgemeiner Begeisterung zum Bestandteil des Festessens der anderen Gäste verwandeln. Das groteske Spektakel ist jedoch nicht nur ein Zerrbild der patriotischen Zelebrierung von Brasilianität unter dem Militärregime. Ebenso werden Fremdbilder Brasiliens aufgegriffen und durch starke Überzeichnung als solche dekuviert. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Darstellung der Schwester der Braut. Mit exuberanten exotischen Früchten behangen, ähnelt sie Carmen Miranda, die in Hollywood vor allem mit ihrem ›Tutti-Frutti-Hat‹ zu einer ›brasilianischen Ikone‹ avancierte und in ihrer grotesken Exotisierung auch von den tropikalistischen Künstler/innen geschätzt wurde. Bereits in *Tropicália*, Caetano Velosos tropikalistischem Song *par excellence*, wird die berühmte Sängerin und Schauspielerin im Refrain ironisch zelebriert: »viva a banda da da/Carmen Miranda da da da da.«¹⁷²

Abb. 60: Carmen Miranda in *THE GANG'S ALL HERE*



172 | Vgl. zu Caetano Velosos Song *Tropicália*: Kap. IV.1, S. 122ff.

In *MACUNAÍMA* fungiert die Figur der Carmen Miranda als zentraler Subtext, der sich nicht bloß in einem intramedialen Bezug auf die Physis des Stars und ihre spezifische Verkörperung von Brasilianität manifestiert, sondern auch auf eine ästhetische Matrix des Filmes verweist. Carmen Miranda hatte im Brasilien der 1930er Jahre als Sängerin und Schauspielerin großen Erfolg und wurde in der folgenden Dekade in Hollywoodfilmen als stark exotisierte und sexualisierte ›Brazilian Bombshell‹ international bekannt. *MACUNAÍMA* knüpft thematisch und ästhetisch an filmische Repräsentationen an, die durch Carmen Miranda geprägt wurden und in Busby Berkeleys Musical *THE GANG'S ALL HERE* exemplarisch zum Ausdruck kommen. Mirandas Starpersona ist in diesem Film in der Figur der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ am stärksten zugespitzt, wobei sie überdeutlich für Brasilien und seine Naturreichtümer steht (wie noch näher auszuführen sein wird). Sowohl von der starken Stilisierung der Kulissen als auch von der Künstlichkeit und Eindimensionalität der Figuren ähnelt *MACUNAÍMA* den Musicalszenen aus Berkeleys Film, wenngleich die Darstellungsweise bei Joaquim Pedro de Andrade nicht im Modus des Musicals steht, also nicht genrespezifisch motiviert ist und dadurch besonders grotesk wirkt. *MACUNAÍMA* weist ferner eine ähnliche Farbgestaltung wie Berkeleys Musical auf; dies gilt neben dem Einsatz greller Farbtöne vor allem für den exzessiven Gebrauch der Nationalfarben Brasiliens. Das südamerikanische Land wird in beiden Filmen zu den USA in Bezug gesetzt – bei Busby Berkeley affirmativ im Zeichen der Good-Neighbor-Policy, bei Joaquim Pedro de Andrade ironisch-subversiv mit Blick auf die Alliance of Progress bzw. die Wirtschaftsbeziehungen zwischen den USA und der faschistoiden Militärregierung Brasiliens.

THE GANG'S ALL HERE beginnt mit einer emblematischen Musical-Szene in einem Hafen. Begleitet von heiterer Samba-Musik werden von einem Frachter mit dem Namen ›Brazill‹ Säcke mit Zucker und Kaffee entladen. Es folgt eine große Ladung mit kunstvoll drapiertem Obst und Gemüse, welche durch einen unsichtbaren Schnitt in den fruchtbehangenen Hut einer exotischen Schönheit übergeht, die, umringt von einer Band, vom Meer und Kokosnüssen zu singen beginnt. Das Lied mündet in einem Song mit marschartigem Rhythmus, ein Repräsentant der USA erscheint im Auto und empfängt die Frau mit der Frage: »Got any coffee on you?« Darauf übergibt er ihr einen Schlüssel, bezeichnet als »the key to Broadway«, worauf die Szene durch eine Kamerafahrt in genretypischer Weise als Teil einer Musical-Bühnenaufführung erkennbar wird. Bei dem Ende der Sequenz handelt es sich um einen Verweis auf die Karriere von Carmen Miranda, die aufgrund ihrer musikalischen Erfolge in Brasilien an den Broadway in New York eingeladen wurde. Miranda war 1939 in die USA gezogen, wo sie bis 1953 in 13 Hollywood-Filmen mitspielte. Zum Zeitpunkt des Berkeley-Musicals hatte Miranda bereits in drei Musicals für 20th Century Fox große Erfolge erzielt, wobei sie in allen drei Filmen exotisch-exuberante Lateinamerikanerinnen verkörpert.¹⁷³

173 | Es handelt sich hierbei um die Filme *DOWN ARGENTINE WAY/GALOPP INS GLÜCK* (USA 1940) und *THAT NIGHT IN RIO/CARIOCA – EINE NACHT IN RIO* (USA 1941) von Irving Cummings sowie *WEEK-*

Carmen Mirandas Persona stand in den USA von Beginn an im Zeichen der Good-Neighbor-Policy des Präsidenten Franklin D. Roosevelt, die auf eine verstärkte wirtschaftliche und politische Einflussnahme der USA in Lateinamerika ausgerichtet war. Bereits seit der Monroe-Doktrin von 1823 behielten sich die USA das Recht vor, eine Einflussnahme Europas in Lateinamerika zu unterbinden, um dort ihre eigenen Interessen geltend machen zu können. Die panamerikanischen Herrschaftsansprüche wurden durch Roosevelt besonders betont, wobei es neben der Durchdringung der lateinamerikanischen Märkte mit US-amerikanischen Waren und Kapital auch darum ging, billige Rohstoffe aus den Ländern des Subkontinents in die USA einzuführen. Bezeichnenderweise wurde Carmen Miranda kurz nach ihrer Ankunft in den USA dem Präsidenten Roosevelt im Weißen Haus vorgestellt und ihre folgenden Filmrollen entsprechen ganz der Good-Neighbor-Policy. Die Anfangssequenz aus *THE GANG'S ALL HERE* hat in dieser Hinsicht fast programmatischen Charakter, zumal auf die Good-Neighbor-Policy explizit rekurriert wird. Der wirtschaftliche Vorteil, den die USA durch die Naturreichtümer Brasiliens erlangen, wird auch verbal deutlich herausgestellt: Mit Blick auf einen Kaffeebohnsack äußert der US-Amerikaner: »now I can retire«. Carmen Miranda wird zu einer Art Fruchtbarkeitsgöttin stilisiert, indem die entladenen Früchte ihre Fortsetzung im Hut der exotischen Schönheit finden. In der Musical-Sequenz ›The Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ ist die ›Naturhaftigkeit‹ von Carmen Miranda noch stärker ausgeprägt.¹⁷⁴ Bereits durch die Kamerafahrt von Ba-

END IN HAVANNA (USA 1941) von Walter Lang. Die von Miranda verkörperte Persona vereint verschiedene Stereotype Lateinamerikas in sich, ohne jegliche Unterscheidung zwischen Kulturformen aus Argentinien, Brasilien und Kuba. So verschmelzen in ihren musikalischen Nummern so unterschiedliche Tänze und Lieder wie Tango, Samba und Habanera.

174 | Nachdem Miranda in den späten 1920er Jahren zu einer der bekanntesten Sängerinnen Brasiliens avancierte und ab 1933 mit ihren Gesangsnummern sehr erfolgreich in brasilianischen Filmen aufgetreten war, erscheint sie in Wallace Downeys *Chanchada BANANA DA TERRA/ERDBANANE* (BRA 1938) erstmals als ›baiana‹, als exotisch kostümierte Frau aus dem nordostbrasilianischen Bahia: Zu der Darbietung des Liedes *O que é que a baiana tem?* (›Was ist es, das eine Bahianerin hat?)‹ trägt Miranda bereits einen Kopfschmuck, in den auch eine Banane eingeflochten ist. Der Film spielt auf der fiktiven Pazifik-Insel Bananolândia, wo es einen riesigen Überschuss an Bananen gibt. Insofern ist in *BANANA DA TERRA* nicht nur eine Vorform des extravaganten ›Tutti-Frutti-Hat‹ angelegt, sondern auch die Darstellung einer – als Brasilien dechiffrierbaren – ›Bananenrepublik‹, gleichsam als ironische Auto-Exotisierung, nicht zuletzt auch als Replik auf die ›orientalistische‹ Darstellung ›primitiver Länder‹ im Hollywood-Kino. João Luiz Vieira zufolge erscheint die Parodie in der *Chanchada* als »einzige mögliche unterentwickelte Antwort eines Kinos, das im Versuch, das dominante Kino zu imitieren, darin endet, über sich selbst zu lachen«. VIEIRA, João Luiz: »A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*, S. 129-187, hier S. 168: »única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio«.

nanen fressenden Affen zu einer Gruppe leicht bekleideter Frauen werden diese animalisiert bzw. gleichsam im Tierreich als ›Gute Wilde‹ verortet. Zugleich sind die Körper der Frauen stark sexualisiert, was auch in zahlreichen Phallus- und Vagina-Symbolen zum Ausdruck kommt: vom bananenbestückten kreisförmigen Xylophon, auf dem Carmen Miranda spielt, bis hin zu überdimensionierten Bananen, mit denen die Frauen hantieren. Suggestiert wird so die Verfügbarkeit der exotischen Frauen, aber auch der unberührten Landschaft mit ihren Naturreichtümern. Es handelt sich hierbei um ein traditionsreiches Imaginarium im kolonialen Diskurs: die Verschränkung der Besitzergreifung von Frauen und weiblich semantisiertem Land. Am Ende der Sequenz erscheint Miranda selbst als exuberante Verkörperung von Rohstoffen, indem sie regelrecht in einem Ornament aus Früchten verschwindet, das für die Naturreichtümer Brasiliens steht. Dass es sich bei dem von Früchten und Frauenkörpern strotzenden vormodernen Paradies um Brasilien handelt, wird nicht nur durch den Kontext deutlich, sondern auch durch die Farbgestaltung, die primär in Grün und Gelb gehalten ist. Die Reduzierung der Figuren auf ihre Körperlichkeit, also auf das ›Naturhafte‹, dem die Kultur der USA entgegengestellt wird, zieht sich durch den gesamten Film. Bezeichnenderweise nähert sich der US-Amerikaner in der Anfangssequenz mit einem Automobil, während Carmen Miranda in der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹-Sequenz im Ochsenkarren fährt.

In *MACUNAÍMA* ist der Verweis auf die ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ offenbar parodistischer Natur, denn die Schwester der Braut hat neben dem exuberanten Frucht-Behang, der zu Carmen Mirandas Markenzeichen wurde, noch einen Papagei auf dem Kopf, und statt eines figurbetonten, stark sexualisierten Kostüms trägt sie ein sackartiges Kleid. Sowohl die Exotisierung als auch die Sexualisierung der Miranda-Figur werden damit ironisch konterkariert. Gleiches gilt für die Farbsymbolik, die ähnlich wie in *THE GANG'S ALL HERE* eingesetzt ist, jedoch wiederum in grotesker Zuspitzung. Trotz ihres dunklen Hauttyps hat die Schwester der Braut – im Gegensatz zu der brünetten Miranda – hellblond gefärbte Haare, die gelb wirken und mit dem grünen Papagei auf ihrem Kopf ebenfalls die brasilianischen Nationalfarben ergeben. Die blond gefärbten Haare der dunkelhäutigen Frau erscheinen auch als ironischer Verweis auf das ›branqueamento‹, also die ›rassische‹ Aufhellung in der Figur der Carmen Miranda, die als nationales Symbol in ihre Persona zwar afro-brasilianische Elemente einbezieht, vor allem im Rekurs auf die ›baiana‹¹⁷⁵, jedoch selbst hellhäutig ist. Im Gegensatz zu der Rolle Mirandas als eine Art Fruchtbarkeitsgöttin, die brasilianische Naturreichtümer verspricht, erscheint die Tochter des Industriemagnaten Pietra als Verkünderin des Todes. Ironisch invertiert ist die Figur der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ also sowohl durch ihre Entsexualisierung und Hyperexotisierung als auch

175 | Zu Carmen Mirandas Verkörperung der ›baiana‹ vgl. SÁ, Simone Pereira de: *Baiana internacional. As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS 2002, S. 97-120.

in ihrer Funktion. Anstatt verfügbare Rohstoffe aus Brasilien zu verkörpern und Profit zu versprechen, steht die Figur in MACUNAÍMA für einen ›Gewinn‹, der zum grotesken Tod ›à la brasileira‹ durch Einkochen in eine gigantische Feijoada führt und somit die Brasilianer/innen selbst zum Rohstoff macht. So verschmilzt das ironisch gebrochene exotistische Fremdbild Brasiliens im intramedialen Bezug auf THE GANG'S ALL HERE mit dem parodistisch überzeichneten Patriotismus des Militärregimes, der durch den Tod brasilianischer Bürger in ihrem eigenen Nationalgericht zum Ausdruck kommt.

Die parodistische Stoßkraft der Sequenz zielt jedoch nicht nur auf die Dekonstruktion exotistischer Fremdbilder Brasiliens und patriotischer Selbstbilder der Junta, sondern bezieht sich auch auf Repräsentationen der brasilianischen Linken. Nach dem mörderischen ›jogo do bicho‹ kulminiert das Hochzeitsfest in einem Showdown zwischen Macunaíma und Pietro Pietra. Der Kampf zwischen dem armen ›herói de nossa gente‹ und dem mächtigen Industriemagnaten erscheint als Parodie auf die manichäischen, revolutionsteleologischen Darstellungen des Kampfes zwischen dem brasilianischen ›Volk‹ und seinen Unterdrückern, wie sie in der anti-kolonialistischen Kunst, einschließlich der Frühphase des Cinema Novo, vorherrschten.¹⁷⁶ Signifiziert ist die ›nationale Sache‹ gleichsam durch das Becken mit der brodelnden Feijoada, über dem Macunaíma, von Pietro Pietra auf eine Schaukel genötigt, in seinem gelb-grünen Anzug hin- und herschwingt. Im Gegensatz zu anti-kolonialistischen Kulturproduktionen, die den Opfern der Unterdrückung eine würdevolle oder heroische Haltung verleihen, weint Macunaíma angesichts der Bedrohung dem Schutz seiner Eltern nach, wobei seine Worte im Stil von Kinderreimen gestaltet sind.¹⁷⁷ Während der finale Kampf zwischen dem ›Volk‹ und seinen Unterdrückern in einem Film wie Glauber Rochas DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL durch volkstümlichen Gesang im Stil der typisch brasilianischen *cordel*-Literatur kommentiert wird, ist der Showdown in MACUNAÍMA untermalt von Johann Strauß' Walzer *An der schönen blauen Donau*. Das Schaukeln über dem (›nationalen‹) Abgrund bekommt durch den Donau-Walzer mit seinem Dreiviertel-Takt den Charakter eines beschwingten Kreistanzes, wodurch sich die groteske Note des Showdowns noch verstärkt. Zugleich bildet der Walzer einen ironischen Gegenpol zu den exzessiv akkumulierten Nationalsymbolen Brasiliens, zumal *An der schönen blauen Donau* als inoffizielle Staatshymne Österreichs gilt. Die Untermalung durch einen Walzer macht deutlich, dass die Symbole und ›Wahrzeichen‹ Brasiliens nicht mehr als ›genuine‹ Elemente der brasilianischen Kultur fungieren – wie in links-nationalen bis faschistoiden politischen und künstlerischen Strömungen üblich –, sondern stattdessen einer ironischen Dekonstruktion unterzogen werden. Auch der Kampf selbst entbehrt jeglichen Heroismus. Macunaíma gelingt es, zurück auf das Podest zu kommen, wo er Pietro Pietra blitzschnell seinen Amulettstein Muiraquitã

176 | Vgl. Kap. II.3.

177 | »Ah, se eu possuísse meu pai e minha mãe de meu lado/não estava padecendo na mão desse malvado.«

entwendet und ihn auf die Schaukel zwingt. Als der »herói de nossa gente« mit der Muiraquitã auf der Stirn nach einem Bogen greift, evoziert dies Darstellungen des anti-kolonialistischen Kampfes als Befreiung des kolonialisierten Menschen »in der Gewalt und durch sie«¹⁷⁸, wie es Fanon prominent formuliert hat. Doch der Anklang an den anti-kolonialistischen Kampf wird gleich darauf zu dessen ironischem Abgesang, da die martialische Haltung Macunaímas erneut in einer grotesken Szene mündet. Nachdem Macunaíma seinem Widersacher einen Pfeil ins Gesäß geschossen hat, stürzt der Industriemagnat Pietra in das Becken, ruft aus, dass Salz fehle und stirbt darauf unter allgemeinem Jubel und zirkusartiger Musik in der brodelnden Feijoada, während der »herói de nossa gente« selbstgefällig mit zum Triumph erhobenen Armen posiert.

IV. 2.2.5 Fortschritt als Niedergang

Nach dem Sieg über Pietro Pietra kehren Macunaíma und seine Brüder aus der Metropole an ihren Heimatort im Urwald zurück. Wie im vorangegangenen Showdown trägt der »herói de nossa gente« Kleidung, bei der die Nationalfarben hervorstechen. Dennoch tritt Macunaíma nicht mehr als »rein brasilianischer« Held in Erscheinung. Er trägt nun Cowboystiefel mit Sporen und Bluejeans, eine grüne Lederjacke mit Fransen und ein gelbes Polohemd sowie Sonnenbrille und Stetson. Trotz Zurschaustellung der Nationalfarben ist der »Held des brasilianischen Volkes« im Stil eines Cowboys bekleidet, einschließlich Pistole und Halfter, das ihm im Schritt hängt. An der Seite einer jungen Frau namens Princesa (»Prinzessin«), die ein halbdurchsichtiges Kleid trägt und wie ein Modell posiert, ruft Macunaíma seinen Slogan affirmativ wie eine Fanbotschaft zur Stadt hinab, bevor er grinsend mit Princesa im Arm davonläuft: »Wenig Gesundheit und viele Ameisen sind die Übel Brasiliens!«¹⁷⁹ Noch grotesker wirkt Macunaímas Habitus dadurch, dass er sich als Entwicklungshelfer geriert und zugleich wie ein hedonistischer Popstar verhält. Diese Haltung nimmt Macunaíma bereits zu Beginn der Sequenz ein, in der die Brüder die Stadt verlassen. Während Macunaíma sich triumphierend gebärdet, schleppen seine Brüder einen Wagen voller Elektrogeräte – vor allem Jiguê, der einzige Schwarze, der die meiste Last trägt und vor Anstrengung stöhnt, womit erneut auf den »racismo à brasileira« verwiesen wird. Ironisch gebrochen ist die Szene durch ein Voice-over, in dem es heißt, dass die Brüder zufrieden waren, »wobei der Held noch zufriedener war als die anderen, denn er hatte das Gefühl, das nur ein Held haben kann: eine immense Genugtuung«¹⁸⁰. Auch in der folgenden Sequenz beschränkt sich Macunaímas »Modernisierungsbestreben« vor allem auf narzisstisches Gebaren. Während seine Brüder nun ein mit Elektrogeräten beladenes Boot rudern, winkt Macunaíma

178 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 72.

179 | »Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!«

180 | »Estavam satisfeitos porém o herói inda mais contente que os outros, porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa.«

unbekümmert mit dem Hut und singt ein Lied über die Rückkehr an das Ufer des Flusses Uraricoera, das er kurz unterbricht, um sich an seine Begleiterin zu richten: »Notiere dir folgendes, Princesa: es ist nötig, eine Brücke zu bauen, um das Leben des Volkes aus [dem Bundesstaat] Goiás zu erleichtern.«¹⁸¹ Darauf spuckt Macunaíma abfällig ins Wasser und führt sein Lied fort. Nach dem Sieg über seinen Widersacher Pietro Pietra gibt sich der »herói de nossa gente« selbstgefällig als Schrittmacher der Modernisierung, wobei er offensichtlich alleiniger Nutznießer des ›Fortschritts‹ ist, der ihn von jeglicher Arbeit entbindet, die seine Brüder nun verrichten müssen. Bei Macunaímas neuem Aufzug als ›Entwicklungshelfer‹ handelt es sich offenbar um eine Parodie auf die Modernisierung Brasiliens wie sie von der Militärregierung mit Hilfe der USA vorangetrieben wurde. Dies geht schon aus der Kleidung des »herói de nossa gente« hervor, in der sich brasilianischer Patriotismus und Amerikanisierung ironisch verbinden.

Bereits zu Beginn von MACUNAÍMA dient die Kleidung einer Figur als Verweis auf die ›Entwicklungshilfe‹ der USA in Brasilien. So besteht Sofarás Kleid aus einem Mehlsack mit dem Emblem der Alliance for Progress und dem Aufdruck »bread flour« sowie »donated by the people of the United States of America«. Die Alliance of Progress entstand 1961 unter der Ägide von John F. Kennedy als Programm zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungshilfe in Lateinamerika (das 1969 von Richard Nixon beendet wurde). Konzipiert war das Programm vor allem als Reaktion auf die Kubanische Revolution und die Bedrohung der US-amerikanischen Interessen in Lateinamerika durch den Sozialismus und ›drohende‹ soziale Revolutionen.¹⁸² Die lateinamerikanischen Länder verpflichteten sich, günstige Bedingungen für Investitionen bzw. die ›Entwicklungshilfe‹ in der jeweiligen Region herzustellen, wobei die Alliance for Progress schnell zu einem »Vehikel der Durchdringung Lateinamerikas mit US-Kapital« wurde.¹⁸³ Das erklärte Ziel dieser Allianz war vor allem die Förderung von Wirtschaftswachstum, Sozialverträglichkeit und Landreformen. Wenn auch erklärtermaßen demokratische Entwicklungen gefördert werden sollten, unterstützte die Alliance for Progress de facto mehrere diktatorische Militärregierungen – so auch in Brasilien, wo Präsident Lyndon B. Johnson den rechtsgerichteten Militärcoup von 1964 massiv förderte.¹⁸⁴

181 | »Toma nota aí, Princesa: carece de construir aqui uma ponte pra facilitar a vida do povo goiano.«

182 | In einer treffenden zeitgeschichtlichen Analyse betont David Horowitz: »the Alliance for Progress was, in fact, formulated with the purpose of heading off the social revolution in Latin America«. HOROWITZ, David: »The Alliance for Progress«. In: *Socialist Register*, Bd. 1, 1964, S. 127-145, hier S. 143.

183 | LEHR, Volker G.: »Allianz für den Fortschritt«. In: Dieter Nohlen (Hg.): *Lexikon Dritte Welt*, S. 41-42, hier S. 42.

184 | »In Brazil, because of concerns about Quadros and Goulart, it [the Alliance for Progress] actually became a tool to undermine the political system.« TAFFET, Jeffrey F.: *Foreign Aid as Foreign Policy. The Alliance for Progress in Latin America*. New York/

Sowohl die Kleidung von Sofará als auch die von Macunaíma verweisen ironisch auf die Rolle der USA bei der ›Entwicklung‹ Brasiliens unter der Militärdiktatur. Der eklatante Widerspruch der Modernisierung manifestiert sich im grotesken Auftreten Macunaímas, der sich nicht nur als Entwicklungshelfer geriert, sondern zugleich seine Brüder als Arbeitskräfte ausbeutet und sich dabei wie ein Popstar aufführt. Trotz seines triumphalen Gebarens ist der scheinbare ›Modernisierungsgewinner‹ Macunaíma an seinem Heimatort im Urwald dem Untergang geweiht. Die vom »herói de nossa gente« verkörperte Modernisierung läuft in der Peripherie ins Leere. Dabei wird die Fortschrittsideologie der Militärregierung und deren Förderung durch US-amerikanische ›Entwicklungshilfe‹ unter Bezug auf einen weiteren brasilianischen Fortschritts-Diskurs konterkariert.

Nachdem Macunaíma wegen seiner Faulheit und der Weigerung, Essen zu suchen, von seinen Brüdern verlassen wurde, findet seine letzte Verwandlung statt. Die Hütte der Familie zerfällt immer mehr. Als neben Macunaíma in seiner Hängematte eine Seitenwand des Hauses einstürzt, gibt der »herói de nossa gente« bloß träge sein Motto wieder: »Ai, que preguiça!« – »Ach, diese Faulheit!« Darauf beginnt der physische Verfall Macunaímas. Er liegt nun kränklich vor seiner verfallenden Hütte, brummelt mit fehlenden Schneidezähnen wie ein debiler alter Mann vor sich hin und erzählt einem Papagei seine Geschichten. Macunaíma ähnelt dabei der bekannten brasilianischen Figur des Jéca Tatú aus *Urupês* von Monteiro Lobato. *Urupês* ist der letzte Text in dem gleichnamigen Erzählband, dem 1918 publizierten Hauptwerk Lobatos. Der Titel bedeutet ›Fungi‹, womit Jéca Tatú gleichsam als verkommener ›menschlicher Pilz‹ erscheint. Bereits der Plural des Titels verweist darauf, dass der ›urupê‹ Jéca Tatú nicht als Einzelfigur zu verstehen ist, sondern als Menschentyp. Dies ist in dem Text auch explizit formuliert: Jéca Tatú stehe für den ›piraquára‹, den brasilianischen Hinterwäldler und sei dessen »wunderbare fleischliche Verkörperung, in der sich alle Charakteristika der Spezies finden«¹⁸⁵. Seine Eigenschaften sind extreme Faulheit und Trägheit, Primitivität und allgemeines Desinteresse. Jéca Tatús Handeln folge dem »Gesetz der geringsten Anstrengung«.¹⁸⁶ Die karikaturistische Figur wird dabei dem edlen ›Indianer‹ des Alencar'schen Indianismo entgegengestellt: »Gestorben ist Perí [sic!], unvergleichliche Idealisierung eines natürlichen Menschen, wie ihn Rousseau erträumt hat«; stattdessen gehe es in der »grausamen Ethnologie der

Abingdon: Routledge 2007, S. 121. Ferner spezifiziert Taffet (ebd. S. 115): »The Johnson administration was willing to offer increased economic aid despite the military's destruction of democracy.«

185 | LOBATO, Monteiro: »Urupês«. In: ders.: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense 1976 [Orig. 1918], S. 145-155, hier S. 147: »maravilhoso epitome de carne onde se resumem todas as carateristicas da especie«.

186 | Ebd., S. 148: »Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço«.

modernen Sertanistas¹⁸⁷ [um] einen wirklichen Wilden, hässlich und roh, knochig und desinteressiert«. ¹⁸⁸ Monteiro Lobatos Figur löste nach dem Erscheinen von *Urupês* eine Polemik in Brasilien aus, lief doch die sarkastische Darstellung der Rückständigkeit und des Elends auf dem brasilianischen Land dem allgemeinen Fortschrittsglauben entgegen. Lobato selbst plädierte für die Entwicklung des brasilianischen Hinterlandes, die vor allem durch die Mechanisierung der Landwirtschaft erfolgen sollte.

Entgegen Lobatos Plädoyer für der Technisierung des Landes zur Überwindung der ›Rückständigkeit‹ entbehrt die Technik in *MACUNAÍMA* gerade einer solchen Funktion. Macunaíma und seine Brüder kommen mit zahlreichen elektrischen Geräten in den Urwald, die jedoch aufgrund des fehlenden Stromanschlusses nutzlos bleiben – etwa ein Mixer, für den nicht nur der Strom fehlt, sondern auch das Essen, das darin zerkleinert werden könnte. Eine bloße Technisierung der Peripherie erscheint in dem Film gerade nicht als probates Mittel, um den ›piraquára‹, den brasilianischen Hinterwäldler, zu ›zivilisieren‹. Soll sich bei Lobato der ›piraquára‹ durch den zivilisatorischen Fortschritt von einem ›urupê‹ in ein würdiges Menschenwesen verwandeln, so ist Macunaímas Entwicklung im Film dazu gegenläufig: Er kommt wie ein Zivilisator mit elektrischen Geräten aus der Metropole in seinen heimatlichen Urwald zurück, wobei die intendierte Technisierung des Lebens ihn nicht vor Armut und Verfall bewahrt. Die Elektrogeräte dienen nicht etwa dem Fortschritt, sondern sind eher Insignien einer exkludierenden Konsumgesellschaft, die in Brasilien unter dem Militärregime gerade keinen Wohlstand für breitere Bevölkerungskreise bedeutete, sondern vielmehr eine Verstärkung des sozialen Gefälles zur Folge hatte. Trotz der technischen Errungenschaften bleibt Macunaíma wie zu Beginn des Films nichts anderes übrig, als Sand zu essen.

Auch wenn das Verspeisen von Sand an Glauber Rochas »Ästhetik des Hungers« erinnern mag, handelt es sich hierbei weder von der Darstellungsweise noch von dem weiteren Handlungsverlauf um eine Aktualisierung dieses Paradigmas des frühen Cinema Novo, sondern eher um dessen Inversion. So ist das Ende von *MACUNAÍMA* nicht etwa durch teleologische Revolutionshoffnungen geprägt, sondern durch das Scheitern des Helden. Macunaímas physischer Verfall manifestiert sich auch in seinem Habitus. Von dem Cowboy-Outfit ist ihm nur die Lederjacke geblieben, ansonsten ist der ›Held des brasilianischen Volkes‹ splinternackt. Nur mit der grünen Jacke bekleidet, verspeist Macunaíma Bananen in seiner Hängematte, wodurch erneut die Nationalfarben ins Bild gesetzt werden. Die offenbare Armut und Hinfälligkeit des »herói de nossa gente« widersprechen

187 | ›Sertanistas‹ sind die Bewohner/innen des Sertão, eine der ärmsten und rückständigsten Gegenden Brasiliens.

188 | LOBATO, Monteiro: »Urupês«, S. 145: »Morreu Perí [sic!], incomparavel idealizaçãodum homem natural como o sonhava Rousseau«; »cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante«.

der Farbsymbolik, nach der Gelb und Grün für den Reichtum Brasiliens stehen. Das Überbleibsel seines Cowboy-Outfits und die Bananen erscheinen auch als ironische Verweise auf die ›Entwicklungshilfe‹ der USA bzw. auf die Persona der Carmen Miranda und die von ihr verkörperten ›Naturreichtümer‹ Brasiliens. In Macunaímas letztem Erscheinungsbild sind Mangel und Armut regelrecht ausgestellt, wobei diese, anders als im frühen Cinema Novo, groteske Züge aufweisen und die Darstellung gerade nicht in einer Apologie der Revolution kulminiert.

Abb. 61-62: MACUNAÍMA



In der letzten Sequenz des Films begibt sich Macunaíma an einen Fluss, an dem er eine schöne nackte Frau im Wasser erblickt. Eine getragene Melodie setzt ein, gefolgt von einem Voice-over, in dem es heißt, dass die Schöne eigentlich keine Frau sei, sondern die Menschenfresserin Uiara.¹⁸⁹ Als Macunaíma ins Wasser springt, beginnt mit Fanfarengeschmetter Heitor Villa-Lobos' Marsch *Desfile aos heróis do Brasil*. Während eine Großaufnahme aus der Aufsicht Macunaímas Jacke zeigt, aus der Blut sprudelt, beginnt der Gesang mit den Worten »Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist [...]«¹⁹⁰. Untermalt von dem Marsch quillt immer mehr Blut aus der Jacke, bis schließlich unter Fortführung der Musik im Abspann jene grün-gelbe Fläche folgt, die bereits zu Beginn von MACUNAÍMA zu sehen ist. Über den Marsch von Villa-Lobos verknüpft der Film in ironischer Kontrastierung zwei zentrale Ereignisse der brasilianischen Geschichte mit dem Tod Macunaímas, da jener »Apriltag« der ›Entdeckung‹ des Landes im Jahr 1500 durch zeitgeschichtliche Bezüge und die exzessiv akkumulierten Nationalsymbole Brasiliens als Subtext auch auf den Militärputsch vom 1. April 1964 verweist (wie bereits in der Analyse der Eingangssequenz herausgestellt wurde). In diesem Zusammenhang scheint sich Joaquim Pedro de Andrades Aussage, sein Film MACUNAÍMA sei »die Geschichte eines

189 | »Essa moça lindíssima não era moça não, era a Uiara, comedora de gente.«

190 | »Glória aos homens que elevam a pátria/esta pátria querida que é o nosso Brasil [...]«.

Brasilianers, der von Brasilien gefressen wurde«¹⁹¹ vor allem auf das brasilianische Militärregime zu beziehen, dessen nationalistische Diskurse und Darstellungsweisen der Film subvertiert. Macunaíma, der »herói de nossa gente«, widerspricht gänzlich der Figur des patriotischen Helden, auf den durch die Musik und die Nationalsymbole angespielt wird. Das nationalistische Pathos einer affirmativen *brasilidade*, wie sie das faschistoide Militärregime propagierte, wird durchkreuzt und entmythisiert. Dies gilt insbesondere auch für die Modernisierungsideologie der Junta, denn der Held stirbt durch ein fantastisches Wesen der brasilianischen Folklore. Damit ist das Ende des Films eine ironische Inversion von Macunaímas Eintritt in die Stadt als Welt der Moderne und des Fortschritts, versinnbildlicht Uiara doch einen Mythos vormoderner Prägung. Der Werdegang des »herói de nossa gente« unterläuft deutlich die Fortschrittsideologie des Militärregimes; hatte er sich in der Stadt gleichsam von einem *retirante* in einen Modernisierungsgewinner und ›Entwicklungshelfer‹ verwandelt, so folgen darauf sein physischer Verfall und sein blutiger Tod. Die Reise Macunaímas hat Ismail Xavier treffend beschrieben als »parable of a migration with no return, of the problematic contact between two worlds under similar rules, the modern being a bypass to the return to a mythical harmony that, in fact, never existed«¹⁹². Konträr zu der Fortschrittsideologie des Militärregimes wird in dem Film deutlich, dass jenseits des Zentrums Moderne und Modernisierung offenbar auseinander driften (um eine Formulierung von Mary Louise Pratt aufzugreifen¹⁹³). Die Propagierung eines positivistischen Fortschrittsmodells, basierend auf einer »additiven, chronologisch strukturierten, linearen Zeit«¹⁹⁴, wird in *MACUNAÍMA* durchkreuzt. Damit unterläuft der Film nicht nur die Modernisierungsideologie des brasilianischen Militärregimes, sondern auch die »Hermeneutik der peripheren Antimoderne«¹⁹⁵, die mit Begriffen wie ›Unterdrückung‹ und ›Abhängigkeit‹ operiert und auch im anti-kolonialistischen Kino zum Ausdruck kommt. Mit patriotischem Fanfarenschlag zelebriert Joaquim Pedro de Andrades Film den blutigen Tod des brasilianischen Helden Macunaíma, in ironischem Bezug auf die nationalistische Überhöhung Brasiliens durch das Militärregime, die durch den Darstellungsmodus subvertiert wird.

191 | ANDRADE, Joaquim Pedro de: »Joaquim Pedro fala de Macunaíma«. *Arquivo Filmes do Serro* [ohne Datum]. www.filmesdoserro.com.br/mat_ma_06.asp (15.05.2014): »a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil«.

192 | XAVIER, Ismail: *Allegories of Underdevelopment*, S. 148.

193 | PRATT, Mary Louise: »Modernität und Peripherie. Zur Analyse globaler Verhältnisse«. In: Nana Badenbergh/Florian Nelle/Ellen Spielmann (Hg.): *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón*. Stuttgart: Heinz 2000, S. 33-50, hier S. 44.

194 | KLINGER, Cornelia: »Modern/Moderne/Modernismus«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 121-167, hier S. 146.

195 | WALTER, Monika: »Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?« In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken*, S. 26-48, hier S. 44.

IV. 2.3 COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS von Nelson Pereira dos Santos

IV. 2.3.1 Postkoloniales Palimpsest

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS beginnt mit einer siebensekündigen Einstellung, die den Ausschnitt eines Kupferstichs zeigt. Die Kamera zoomt vom Deck eines Segelschiffs zurück, bis fast die gesamte Karavelle auf offenem Meer zu sehen ist. Auf dem Deck befinden sich zwei Männer, die große fliegende Fische zu greifen versuchen, während sich ein dritter Mann am Mast des prallen Vorsegels festklammert. Das Zoom korrespondiert rhythmisch mit dem Klang einer brechenden Welle. Dabei hört man Vogelgezwitscher, ein Waldhorn setzt mit heiterer Melodie ein, gefolgt von einem Off-Erzähler, der im Tonfall eines Nachrichtensprechers auf Portugiesisch zu berichten beginnt: »Últimas notícias [...]« (»Aktuelle Nachrichten«). Nach diesen Worten folgt auf der Bildebene ein Umschnitt auf farbig gefilmte ›Indianer/innen‹, die in einer Urlandschaft loslaufen.

Bei der ersten Einstellung handelt es sich um einen – mit filmspezifischen Mitteln dargestellten – Kupferstich aus Girolamo Benzonis *La Historia del Mondo Nuovo* (›Die Geschichte der Neuen Welt‹), wie er im Vierten Buch in Theodor de Brys *America – Sammlung von Reisen in das westliche Indien* aus dem Jahr 1594 abgebildet ist.¹⁹⁶ Bei de Bry ist Benzonis dreißig Jahre zuvor erschienene *Historia del Mondo Nuovo* reich illustriert wiedergegeben, wobei der mit »Fliegende Fische im Meer« betitelte Kupferstich in dem Buch von Benzoni nicht enthalten ist. Anstatt der 18 Holzschnitte der Originalausgabe sind dem Text gut viermal so viele Kupferstiche von Dieterich de Bry als Illustrationen beigefügt.¹⁹⁷

Der Beginn des Films mit eben jenem Kupferstich ist in vielerlei Hinsicht signifikant. Zunächst wird mit der Karavelle auf hoher See ein Motiv wiedergegeben, das häufig als eines der ersten Illustrationen in den Berichten über Entdeckungsreisen in der ›Neuen Welt‹ figuriert – so auch in de Brys Fassung von Benzonis Buch, in der jener Kupferstich als zweite Abbildung vorkommt. Mit dem Bild nach Benzoni wird überdies ein allgemeiner Bezug zur ›Entdeckung‹ und Eroberung der ›Neuen Welt‹ hergestellt. Denn in dem 1565 in Venedig erschienenen Buch beschreibt Benzoni nicht nur seine eigenen Erlebnisse in

196 | In der Forschungsliteratur über *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* wird nicht weiter auf die Bildquellen und die Ikonografie der dargestellten Kupferstiche eingegangen. Die Angaben zu den Bildern gehen auf die Bildrecherche des Verfassers zurück.

197 | Dementsprechend heißt es über das 4. Buch von *America* (und in ähnlichem Wortlaut auch über das 5. und 6. Buch, die den zweiten und dritten Teil von *La Historia del Mondo Nuovo* wiedergeben): »Alles mit schönen und kunstreichen Kupferstücken und deren angehängten Erklärungen an den Tag gegeben durch Dieterich de Bry, Bürger in Francfurt [sic!] am Main, [sic!] 1594«. BRY, Theodor de: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. und Hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 153.

Amerika (aus den Jahren 1541 bis 1556), sondern schildert auch die ›Entdeckung‹ der ›Neuen Welt‹ durch Kolumbus sowie die Geschichten weiterer berühmter Eroberer des Kontinents. Besonders relevant für das Bedeutungsgefüge des Films sind dabei zwei Aspekte. Zum einen setzt sich Benzoni durchaus kritisch mit den Taten der Konquistadoren auseinander und schildert, ähnlich wie Bartolomé de Las Casas, die Misshandlung der indigenen Völker durch die Spanier. Deutlich wird hierdurch die Vielschichtigkeit des kolonialen Diskurses, der sich nicht ausschließlich auf die Stigmatisierung des Anderen zugunsten der Ermächtigung des Eigenen reduzieren lässt. Zum anderen ist Benzonis Umgang mit der einschlägigen spanischen Literatur über die Conquista, auf die er rekurriert, teilweise von groben Ungenauigkeiten geprägt, wie Ferdinand Anders herausgestellt hat:

Genau so, wie die Schreibung der Orts- und Personennamen arge Sorglosigkeit und orthographische Inkonsequenz zeigt, wurde auch mit den Angaben aus verschiedenen Quellen verfahren, vornehmlich mit den Berichten über verschiedene Entdeckungsreisen, über die Benzoni häufig in der Form von Zusammenfassungen referiert. Die ungenaue, kritiklose Vorgangsweise brachte eine Reihe offensichtlicher Lese- und Übertragungsfehler mit sich.¹⁹⁸

Die Ungenauigkeit im Umgang mit den Quellen manifestiert sich auf einer anderen Ebene auch in den Illustrationen von Benzonis Text bei de Bry. Wie bereits erwähnt, ist die »Fliegende Fische im Meer« betitelte Abbildung¹⁹⁹, die im Ausschnitt im Film wiedergegeben wird, nicht in der Originalausgabe enthalten, sondern einem anderen Bild nachempfunden. So findet sich in der zweiten Edition von Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1580) eine Illustration über Teufelerscheinungen bei den ›Indianer/innen‹, auf der auch fliegende Fische abgebildet sind: Zwischen einem durch die Luft sausenden Teufel und einer Karavelle figurieren im Bildmittelgrund fliegende Fische.²⁰⁰ Deren Beschreibung kommt bei Léry im Dritten Kapitel zur Überfahrt ebenfalls vor.²⁰¹ De Bry wiederum hat in Anlehnung an den Holzschnitt bei Léry einen ähnlichen Kupferstich für das Dritte Buch von *America* angefertigt²⁰², in dem Lérys Reisebeschreibung bzw. ein Teil davon, mit Illustrationen versehen, abgedruckt ist. Im

198 | ANDERS, Ferdinand: »Girolamo Benzoni. Leben und Werk«. In: Girolamo Benzoni: *La Historia del Mondo Nuovo*. Einl. Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969 [Orig. 1565], S. V-LI, hier S. XII.

199 | BRY, Theodor de: *America*, S. 155.

200 | Vgl. die Illustration in LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 383.

201 | Léry erwähnt die Begegnung mit den »poissons volans [sic!]« bereits in der Inhaltsübersicht. Vgl. ebd., S. 101.

202 | Vgl. BRY, Theodor de: *America*, S. 146.

Vierten Buch, das den ersten Teil des Werks von Benzoni wiedergibt, kommt das Motiv der fliegenden Fische erneut in einer Abbildung vor.

Durch die Wiedergabe des Kupferstichs wirft Nelson Pereira dos Santos' Film die Frage nach der Verlässlichkeit der Quellen auf. Denn bei dem Bild handelt es sich um eine Art Palimpsest, dem verschiedene medial und inhaltlich veränderte Rekurse eingeschrieben sind, die mehrfache Ent- und Rekontextualisierungen beinhalten: Der filmisch überformte Kupferstich geht auf einen Holzschnitt zurück, der in den kompositorisch veränderten Kupferstich einer Reiseberichtsammlung Eingang gefunden hat und dort wiederum als Motiv eines weiteren Kupferstichs dient, der eine völlig andere Textvorlage illustriert, die – oft ungenau und teils fehlerhaft – auf verschiedene Berichte über Entdeckungsreisen rekurriert.

Besonders bedeutsam an der Abbildung ist auch, dass sie der *Sammlung von Reisen in das westliche Indien* entstammt, deren Herausgabe der Verleger und Kupferstecher Theodor de Bry 1590 in Frankfurt am Main begonnen hatte. Alle anderen im Film folgenden Kupferstiche stammen ebenfalls aus derselben Publikation – dem Dritten Buch – und wurden von Theodor de Brys Sohn Dieterich de Bry angefertigt. Die vielfach neu aufgelegte und in andere Sprachen übertragene *Sammlung von Reisen in das westliche Indien* gilt als »die bedeutendste historische Bildgeschichte, die je der europäischen Expansion gewidmet wurde«²⁰³. Sie war »für Jahrhunderte ein Standardwerk zur Ethnographie und Geschichte der Entdeckung des ›westlichen Indiens‹«²⁰⁴ – heute Amerika genannt –, und hat wie keine andere Publikation jener Zeit »die ikonographische Vorstellung der Europäer vom Leben außerhalb Europas so nachhaltig und über Jahrhunderte beeinflussen können«²⁰⁵. Die Kupferstiche der de Brys sind bis in die Gegenwart von maßgeblicher Bedeutung für das Bild der ›Neuen Welt‹, wie Franz Obermeier zu Recht betont: »Kein heutiges historisches Buch über Amerika, das altes Bildmaterial über die Neue Welt bringt, verzichtet auf den Abdruck einiger Stiche aus der Kupferstichwerkstatt der Brys, die damit unser Bild von Amerika der Entdeckungsreisen bis in die Gegenwart prägen.«²⁰⁶

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS gibt in der ersten Einstellung also ein Kupferstich wieder, der einer Publikation entstammt, die einen maßgeblichen Einfluss auf die Vorstellung der Europäer von der ›Neuen Welt‹ gehabt hat und bis

203 | SIEVERNICH, Gereon: »Von Indianern und Protestanten«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. und Hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 7-11, hier S. 11.

204 | Ebd., S. 7.

205 | SIEVERNICH, Gereon: »Anhang«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634*, S. 436-464, hier S. 436.

206 | OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*. Unter Mitarbeit von Roswitha Kramer. Frankfurt a.M.: Vervuert 2000, S. 115.

heute das Bild vom Amerika des 16. und frühen 17. Jahrhunderts prägt. Die de Bry'sche Abbildung samt der ihr eingeschriebenen Diskursformationen wird bei Nelson Pereira dos Santos exemplarisch aufgegriffen und in ein komplexes audiovisuelles Gefüge eingebettet, das in der Darstellung des ›Kulturkontakts‹ der Kolonisatoren mit den ›Indianer/innen‹ mündet.

Wie bereits beschrieben, erfolgt die Wiedergabe des Kupferstichs der Karavelle auf See mit spezifisch filmischen Mitteln. Der Stich wird durch ein Zoom in Bewegung versetzt und durch den Klang einer brechenden Welle mit dem passenden Ton unterlegt. Daraus ergibt sich allerdings kaum eine Erhöhung des Realitätseindrucks, sondern vielmehr ein Verweis auf die Medialität des Dokuments aus dem 16. Jahrhundert und dessen Repräsentation im Medium Film. Der ›Historienfilm‹, dessen Realitätseffekt durch das farbfotografische Bewegungsbild vergleichsweise groß ist, wird damit gleichsam als Repräsentation markiert. Zusätzliche auditive Ebenen versehen die Einstellung mit weiteren Metakommentaren. So ist zu dem Geräusch der brechenden Welle Vogelgezwitscher zu hören, gefolgt von der heiteren Melodie eines Waldhorns. In Bezug auf den Kupferstich evokiert der Vogelgesang nicht nur die folgende Ankunft an Land. Er wirkt auch wie ein ironischer Kommentar zu der Exotik der fliegenden Fische. Die heitergetragenen Klänge des Waldhorns bilden indessen einen Kontrapunkt zu der als abenteuerlich dargestellten Schifffahrt in die ›Neue Welt‹. Als weitere auditive Ebene kommt ein Voice-over hinzu. Im Tonfall eines Nachrichtensprechers verkündet eine männliche Stimme auf Portugiesisch: »Aktuelle Nachrichten aus dem Antarktischen Frankreich gesendet von Admiral Villegagnon«²⁰⁷, wobei nach den ersten Worten auf der Bildebene ein Schnitt folgt.

*Abb. 63-67: COMO ERA GOSTOSO O MEU
FRANCÊS*





An den Kupferstich schließen Farbfilm-aufnahmen an. Vor einer Hütte aus Palmenblättern befinden sich nackte, federgeschmückte »Indianer«. Von einem Kameraschwenk begleitet, eilen die Männer, mit Kopfverzierung und *enduape*-Federn über dem Gesäß, einer Gruppe ankommender Franzosen in neuzeitlichen Kostümen entgegen.²⁰⁸ Dabei setzt eine zweite, dunklere Stimme in getragenen Ton ein, die einen Brief des »anmoderierten« Villegagnon wiedergibt (wie sich nach gut drei Minuten herausstellt, denn das Voice-over endet mit der Spezifizierung »Brief von Villegagnon an Calvin, datiert vom 31. März 1557«):

Das Land ist unbewohnt und unkultiviert, es gibt keine Häuser, keine Dächer, keinerlei Feldlager, im Gegenteil, es gibt viele raue und wilde Menschen, ohne jegliche Höflichkeit, sehr anders als wir in ihren Sitten und ihrer Unterweisung, ohne Religion, keine Kennt-

208 | Louise Spence und Robert Stam begreifen die Positionierung der Kamera als Inversion der eurozentrischen »Entdecker«-Perspektive: »The film plays ironically on the traditional identification with European heroes by placing the camera, initially, on American shores, so that the Amerindian discovers the European rather than the reverse«. SPENCE, Louise/STAM, Robert: »Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction«. In: Leo Braudy/Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press 1999, S. 235-250, hier S. 246.

nis von Ehrlichkeit, des Gerechten oder Ungerechten, wahre Tiere mit dem Aussehen von Menschen.²⁰⁹

Zu diesen stigmatisierenden Worten ist in mehreren Einstellungen zu sehen, wie die ›Indianer/innen‹ die ankommenden Franzosen freundlich empfangen. Der Widerspruch zwischen Bild- und Tonebene wird von Anfang an deutlich. Zu Beginn wie auch am Ende der Sequenz ist eine Hütte aus Holz und Palmenblättern zu sehen, während im Voice-over konstatiert wird, dass es in dem Land keinerlei Wohnstätten gebe (was ethnografisch de facto falsch ist). Entgegen des angeblichen Fehlens »jeglicher Höflichkeit« werden die Ankömmlinge gastfreundschaftlich empfangen.

Bei der deutlichen Divergenz von Bild- und Tonebene handelt es sich keineswegs um eine simple Gegenüberstellung von ›falscher‹ und ›korrekter‹ Geschichtsauffassung – im Sinne einer ungerechtfertigten Stigmatisierung der brasilianischen Ureinwohner/innen durch eine historische Quelle auf der Tonebene und deren Revision durch das Filmbild, dem aufgrund des höheren Realitätseffektes ein größerer Wahrheitsgehalt innezuwohnen scheint. Die Sequenz enthält mehrere Hinweise darauf, dass auch den Filmbildern nicht der Status einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Historie zukommt. Deutlich wird dies in der überzeichneten Idealisierung des ›Kulturkontaktes‹ sowie in der betonten Exotisierung der ›Ureinwohner/innen‹. Die Eingeborenen sind primär als sexualisierte ›Indianerinnen‹ dargestellt, die – wie auch die Europäer – ein übertriebenes Dauerlächeln aufgesetzt haben. Ebenso demonstrativ überzeichnet ist die Exotisierung einer Frau durch einen Papagei auf ihrer Schulter sowie die Sexualisierung der Frauenkörper, ironisch kommentiert durch phallische Bananen, die von den Kolonisatoren verzehrt werden. Eine ironisierende Funktion hat auch die musikalische Untermalung, bei der die getragenen Waldhornklänge wiederholt durch Papageiengeräusche kontrastiert sind. Während das Auftreten eines Franzosen mit Federschmuck fast karnevalesken Charakter hat, vermag auch die Nacktheit der ›Indianerinnen‹ kaum Authentizität zu suggerieren. Durch die offenbar rot angemalten Körper der »Indians from Ipanema«²¹⁰, dargestellt von weißen Schauspieler/innen, erweist sich die »reconstruction of the primitive world« Luís Madureira zufolge als bloße Maskerade.²¹¹ Es wird also keine ethnologische

209 | »O país é deserto e inculto, não há casas, nem tetos, nem quaisquer acomodações de campanha, ao contrário, há muita gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia, muito diferente de nós em seu costume e instrução, sem religião, nem conhecimento da honestidade, do justo e do injusto, verdadeiros animais com figura de homem.«

210 | MADUREIRA, Luís: »Lapses in taste: ›cannibal-tropicalist‹ cinema and the Brazilian aesthetic of underdevelopment«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*, S. 110-125, hier S. 123.

211 | Ebd., S. 125.

oder historische Authentizität postuliert, sondern vielmehr die eurozentrische Repräsentation der ›Indianer/innen‹ ironisch reflektiert.

Mit der parallelen Stigmatisierung und Idealisierung der ›Indianer/innen‹ verbindet der Film zwei Diskurse, die sich im Kontakt mit der ›Neuen Welt‹ als gegensätzliche Pole herausgebildet haben und die Hinrich Fink-Eitel treffend als »Komplementärmythos des Edlen und des Bösen Wilden«²¹² bezeichnet hat: Zum einen die Vorstellung von den idealisierten ›Edlen Wilden‹ und zum anderen von den ›Barbarinnen‹ und ›Barbaren‹, denen – vor allem durch Kannibalismus-Bezeichnung – der Status des Menschen weitgehend abgesprochen wird. Die Juxtaposition der beiden Diskurse erfolgt nicht nur auf der Bild- versus Tonebene in der Anfangssequenz des Films. Der Diskurs über die ›Edlen Wilden‹ erscheint auch als Kontrast bzw. als »Komplementärmythos« zu den drastischen Kannibalismus-Darstellungen von de Bry, die in der kurz darauf folgenden Credit-Sequenz zu sehen sind.

Im Anschluss an die Darstellung des ›Kulturkontakts‹ ist unter Fortführung der heiteren Musik die Sicht Villegagnons über die Zustände in France Antarctique aus der Ich-Perspektive wiedergegeben. Die Filmbilder entsprechen zunächst den Aussagen im Voice-over, wobei Kostüme und Requisiten den Eindruck eines historischen Geschehens vermitteln. Die Erläuterungen Villegagnons betreffen die Rivalität zwischen Franzosen und Portugiesen auf dem brasilianischen Festland, vor allem die strikte, im Namen Gottes verhängte Lebensweise in der französischen Kolonie, die von ständiger Arbeit und sexueller Enthaltsamkeit bestimmt sei. Die insulare Kolonie befinde sich zwei Meilen vom Festland entfernt, um eine etwaige Flucht zu verhindern. Von fleischlicher Lust angetrieben, hätten jedoch 26 Männer gegen ihn, Villegagnon, konspiriert. Seine Leute hätten die vier Hauptmeuterer gefasst. Am folgenden Tag sei einer der Konspiranten von den Ketten befreit worden, um seinen Standpunkt besser verteidigen zu können; er habe sich jedoch losgerissen, sei ins Meer gesprungen und ertrunken. Die Schilderungen im Voice-over enden mit der oben angeführten Quellenangabe: »Brief von Villegagnon an Calvin, datiert vom 31. März 1557«²¹³. Während der letzten Worte Villegagnons divergieren die Darstellungen auf der Bild- und der Tonebene. Bewaffnete Soldaten führen den Konspiranten an eine Steilküste; ein Priester liest einige (nicht zu hörende) Worte aus der Bibel und bekreuzigt den Gefangenen, worauf dieser mit Bleikugeln umhängt ins Meer gestoßen wird, was offenbar einer Exekution gleichkommt.

Der Kupferstich und die folgenden Farbfilmaufnahmen sind über die Tonspur verbunden, auf der im Voice-over verkündet wird: »Aktuelle Nachrichten aus dem Antarktischen Frankreich, gesendet von Admiral Villegagnon«. Durch diese Worte findet eine Kontextualisierung der Bilder statt, die so mit einem konkreten

212 | FINK-EITEL, Hinrich: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*. Hamburg: Junius 1994, S. 101.

213 | »Carta de Villegagnon à Calvino, datada de 31 de março de 1557«.

historischen Bezugspunkt versehen werden. Die Festungsinsel France Antarctique war eine französische Kolonie in der Bucht von Guanabara (beim heutigen Rio de Janeiro), die im November 1555 von Nicolas Durand de Villegagnon gegründet und bereits im März 1560 vom dritten portugiesischen Generalgouverneur Brasiliens, Mem de Sá, erobert wurde. Bekannt ist die kurzlebige französische Kolonie um das Fort Coligny vor allem durch zwei Reiseberichte, die dort ihren Ursprung haben und zu den bekanntesten Publikationen über das Brasilien des 16. Jahrhunderts zählen. Es handelt sich um André Thevets *Les Singularités de la France Antarctique* (1557) und Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578). Die beiden illustrierten Schriften haben sowohl das Bild Brasiliens jener Zeit als auch das der Ureinwohner/innen des Landes bis heute nachhaltig geprägt.

Die Gegensätze auf der Bild- und Tonebene entsprechen – zumindest tendenziell – den divergierenden, konfliktiven Positionen zwischen dem Calvinisten Jean de Léry einerseits und dem wieder zum Katholizismus konvertierten Villegagnon sowie dem Franziskanerpater Thevet andererseits. Der im Film zitierte Brief Villegagnons an Calvin wird von Léry im Vorwort seiner *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* wiedergegeben. Unter der Überschrift »Teneur de la lettre de Villegagnon envoyée de l'Amérique à Calvin« referiert Léry den Brief Villegagnons ausführlich auf sieben Seiten.²¹⁴ Wiedergegeben wird dabei auch die Passage über die Konspiration einiger Calvinisten und den Tod eines Verschwörers durch Ertrinken.²¹⁵ Bei Nelson Pereira dos Santos ist der Tod des Konspiranten auf der Bildebene als Hinrichtung dargestellt. Dies ließe sich als eine Annäherung an die Perspektive Jean de Lérys verstehen, worauf schon Darlene Sadlier hingewiesen hat.²¹⁶

Léry wurde auf Bitten des französischen Admirals Gaspard de Coligny, der den Reformierten nahestand, von Calvin nach Brasilien entsandt. Er kam 1557 mit weiteren Calvinisten im Fort Coligny an und lebte ein knappes Jahr in der Bucht von Guanabara. Obwohl die französische Kolonie auch als calvinistische Zufluchtsstätte dienen sollte, entstanden schon bald harte Auseinandersetzungen zwischen den Calvinisten und dem mittlerweile zum Katholizismus konvertierten Kommandanten Villegagnon. Léry betont bereits im Vorwort seiner *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, dass er und die anderen Calvinisten nach Vil-

214 | Vgl. LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 67-73.

215 | Ebd., S. 71.

216 | »By juxtaposing Villegaignon's [sic!] letter with a visible enactment of his tyranny, the film might be said to ›adapt‹ a celebrated eyewitness account by the French Huguenot Jean de Léry«. SADLIER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation: ›How Tasty Was My Little Frenchman‹«. In: James Naremore (Hg.): *Film Adaptation*. London: The Athlone Press 2000, S. 190-205, hier S. 193.

legagnons Konvertierung äußerst schlecht behandelt worden seien.²¹⁷ Im Kapitel VI beschreibt er eingehend die Situation im Fort Coligny und die missliche Lage der Calvinisten unter der Befehlsgewalt Villegagnons.²¹⁸ Léry zufolge mussten die Calvinisten härteste Arbeit unter inhumanen Bedingungen verrichten und wurden wegen der Ausübung ihres Glaubens unterdrückt. Daraufhin flohen die Calvinisten – darunter auch Léry sowie einige Katholiken – auf das Festland, wo sie in Kontakt mit den indigenen Tupinambá lebten.

Schon aus den Lebensumständen Lérys geht hervor, dass seine *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* in hohem Maße interessengeleitet ist. Dies gilt umso mehr, als die Publikation eine Replik ist auf *Les Singularités de la France Antarctique* des Franziskanerpaters André Thevet, in der die Calvinisten in France Antarctique verunglimpft werden. Thevet unternahm 1555/56 eine Reise in die französische Kolonie, wo er aufgrund einer Erkrankung lediglich zehn Wochen blieb. Bereits nach knapp zwei Jahren erschien seine Publikation, in der auch die Ereignisse in der Kolonie beschrieben werden. Thevets Diffamierung der Calvinisten in Fort Coligny fußt offenbar nicht auf eigenen Beobachtungen, da der Franziskanerpater sich zum Zeitpunkt ihrer Ankunft nicht mehr vor Ort befand, sondern schon längst wieder nach Frankreich zurückgekehrt war. Léry geht es erklärtermaßen darum, die »Lügen« Thevets zurückzuweisen und die »Tatsachen« seiner Reise »ans Licht zu bringen«.²¹⁹ Der Calvinist widerspricht Thevet nicht bloß in Bezug auf die Geschehnisse in der Kolonie France Antarctique, sondern bezeichnet auch mehrere seiner ethnografischen Beschreibungen der »Indianer« als falsch. Mit den Gegensätzen auf der Bild- und Tonebene legt *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* die Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses offen und dekuvriert so die machtgeleiteten Interessen der einzelnen Positionen.

Auf der Tonebene entsteht überdies ein zeitgeschichtlicher Bezug. So werden im Voice-over Villegagnons Schilderungen über das Antarktische Frankreich als »aktuelle Nachrichten« bezeichnet bzw. »anmoderiert«. Sowohl die Rede von den »últimas notícias« als auch der Tonfall des Off-Erzählers im Stil eines Nachrichtensprechers verweisen auf die Gegenwart. Und bei der untermalenden Musik, einem Stück Mozarts für Waldhorn und Orchester, handelt es sich um die Musik der »Atualidades Francesas«, der Französischen Wochenschau, die in Brasilien noch in den 1960er Jahren im Kino lief.²²⁰ Damit wird der fortwährende kulturelle Einfluss Frankreichs von der Neuzeit bis in die Gegenwart der Filmentstehung

217 | LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 75: »Villegagnon depuis sa revolte de la Religion nous fist un tres-mauvais traitement«.

218 | Vgl. ebd., S. 161-196.

219 | Ebd., S. 63: »ce livre des Singularitez est singulierement farci de mensonges«; »à fin, di-je, de repousser ces impostures de Thevet, j'ay esté [sic!] comme contraint de mettre en lumiere [sic!] tout le discours de nostre voyage«.

220 | Vgl. SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1987, S. 259.

deutlich gemacht. Der Gegenwartsbezug impliziert zugleich, dass der Film über die koloniale Vergangenheit Brasiliens auch für die Deutung der Zeitgeschichte des Landes relevant ist. Zur Zeit der Filmentstehung betrieb das brasilianische Militärregime nämlich ein Programm zur Kolonisierung des Amazonas, durch das Indigene erneut mit kolonialistischen Aggressionen konfrontiert wurden (wie in Bezug auf das Filmende noch näher ausgeführt wird).

IV. 2.3.2 Kannibalismus im Bild-Diskurs

Auf die Eingangssequenz folgt der Vorspann des Films. Während des knapp dreiminütigen Vorspanns alternieren die Credits mit 25 Kupferstichen, bei denen es sich in der Mehrzahl um drastische Kannibalismus-Darstellungen handelt. Die Credits erscheinen dezent in kleiner weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund, was die Drastik der abgebildeten ›Menschenfresserei‹ kontrastiv verstärkt. Die Bilder sind rhythmisch montiert zu der Musik von José Rodrix, einem von Trommelschlägen begleiteten Kriegsgesang. Zusätzlich dynamisiert werden die Kannibalismus-Darstellungen durch Zoomaufnahmen, die Bewegung in die Kupferstiche bringen und einzelne Bildteile akzentuieren.

68-71: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS



Der erste Kupferstich zeigt den Moment vor der Tötung eines Gefangenen: Ein Tupinambá holt zum Schlag mit der Keule aus; in der Bildmitte figurieren nackte Frauen, von denen sich eine in den Arm beißt, während eine andere an ihrem Finger lutscht und eine dritte in freudiger Erwartung die Arme in die Luft streckt. Es folgt ein Ausschnitt desselben Stichts, eine Großaufnahme vom Gesicht des Gefangenen, die seinen offenen Mund und die zur Seite gedrehten Augen angesichts des drohenden Todes akzentuiert. Neben dem Todgeweihten sieht man die Brust einer Frau und die langen Haare einer anderen. Es folgt der Filmtitel *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* in kleinen weißen Lettern auf schwarzem Grund. Die anschließende Nahaufnahme zeigt einen Bildausschnitt mit zerhackten menschlichen Körperteilen, vor allem Arme und Beine, die auf einem Grill über dem Feuer braten. Ein Zoom öffnet das Bild bis in die Halbtotale: Frauen stehen um den Grill; eine hässliche Alte mit Hängebrüsten, die sich die Finger schleckt, und eine Frau am Bildrand, die in einen abgehackten Menschenarm beißt. Der nächste Kupferstich zeigt in der Bildmitte zwei Tupinambá mit Keulen, im Bildvordergrund liegt das erschlagene Opfer, über das sich eine entzückte Frau gebeugt hat, während am rechten Bildrand ein Europäer steht – gekennzeichnet durch lange Haare und Bart –, der angesichts des Geschehens seine Hände ringt. Bei dem Europäer handelt es sich um die historische Figur Hans Staden, der in Gefangenschaft der Tupinambá geriet, nach Monaten fliehen konnte und seine Erfahrungen aufschrieb (worauf noch genauer eingegangen wird). Auf das Bild einer Trinkzeremonie der Tupinambá-Männer folgt eine Szene, in der nackte Frauen im Kreis um den ebenfalls nackten Europäer tanzen. Der anschließende Bildausschnitt zeigt in Nahaufnahme den Europäer, der die Hände in anklagender Geste gehoben hat, gefolgt von der Nahaufnahme einer nackten ›Indianerin‹, die vor grimmigen Kriegern steht und einen Arm freudig in die Luft streckt, während sie den Daumen ihrer anderen Hand genüsslich an den Mund führt. Bei den folgenden Bildern handelt es sich um Zeremonien, die der Tötung des Gefangenen vorausgehen: Kampfszenen verfeindeter ›Indianer‹ mit ihren europäischen Verbündeten und Bilder eines Schiffbruchs. Dazwischen sieht man Frauen und Kinder, die menschliche Gliedmaßen verspeisen sowie einen Grill mit Körperteilen, neben dem ein Kind steht und an einer abgehackten Hand knabbert. Die letzten Bilder des Vorspanns sind erneut drastische Kannibalismus-Darstellungen. Ein an der Wirbelsäule aufgeschlitzter Rumpf wird mit einer Axt zerhackt, Frauen hantieren mit menschlichen Gliedmaßen. Auf dem Feuer befindet sich ein Topf, in den Menschenteile hineingegeben werden. Am Bildrand steht der Europäer, der mit überkreuzten Armen betet. Auf eine Nahaufnahme der Feuerstelle folgt das letzte Bild des Vorspanns: Frauen und Kinder sitzen im Kreis um einen Menschenkopf und Gedärme und verspeisen phallisch anmutende Fleischstücke. Eine Frau streichelt dabei ihre Brust, während eine andere an ihrem Zeigefinger lutscht und sich dabei mit der anderen Hand zwischen die Beine fasst. Durch Heranzoomen wird der abgeschlagene Kopf in der Mitte des Bildes akzentuiert.

Wie in der Eingangseinstellung handelt es sich bei den Bildern des Vorspanns um Kupferstiche aus Theodor de Brys *America*, und zwar aus dem Dritten Teil, in dem Hans Stadens *Warhaftige* [sic!] *Historia*²²¹ und Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* direkt hintereinander, nur durch einen Zwischentitel getrennt, abgedruckt sind.²²² Bei de Bry manifestiert sich eine deutliche Fokussierung auf den Kannibalismus, der in der bildlichen Darstellung einen weit aus größeren Stellenwert erhält als in den Reiseberichten von Staden und Léry. Dies gilt insbesondere in Bezug auf Léry, der den Kannibalismus zwar ebenfalls abgelehnt hat, die brasilianischen Ureinwohner/innen jedoch nicht als Bestien stigmatisiert, wie dies bei vielen Autoren jener Zeit der Fall ist. Dementsprechend ist in den Illustrationen bei Léry die Anthropophagie auch nur angedeutet. Die Tötung eines Gefangenen ist lediglich in einem Bild dargestellt – und auch das erst in der zweiten Auflage –, wobei der zeremonielle Charakter der Tötung betont wird. Es finden sich in den Illustrationen bei Léry keine Darstellungen der Zerlegung von Menschenkörpern. Aber auch bei Staden, dessen Publikation drastische Illustrationen kannibalistischer Praktiken enthält, sind weitere Aspekte des Lebens der Tupinambá dargestellt, die bei de Bry in einseitiger Betonung des Kannibalismus weitgehend ausgespart werden. So erfolgt insgesamt eine Verstärkung der »ideologische[n] Komponente der Vorbilder« und es wird eine »eindeutigere Aussagenintention« erzielt als in den ursprünglichen Publikationen.²²³

Bei de Bry existiert ein »zusammenhängendes ikonographisches Programm«²²⁴, das den Teil Stadens mit dem von Léry verbindet. Die Kohärenz in der Darstellung ergibt sich nicht nur aus der einheitlichen Ikonografie, sondern auch aus der sequentiellen Anordnung der Illustrationen, welche die beiden einzelnen Teile auch inhaltlich miteinander verbindet. Die Kannibalismus-Sequenz verläuft über die Textgrenzen der beiden Schilderungen von Staden und Léry hinaus. Überdies sind bei Léry Abbildungen aus dem vorangehenden Teil von Staden erneut abgedruckt.

In den Kupferstichen de Brys, die eine zentrale Position im Bild-Diskurs über den Kannibalismus einnehmen, werden unterschiedliche ikonografische Elemente aus diversen Quellen verbunden oder gar vertauscht – so sind Bilder aus

221 | Der Originaltitel der 1557 erschienenen Publikation von Hans Staden lautet: »Warhaftige//Historia und beschreibung eyner Landt-//schafft der Wilden/Nacketen/ Grimmigen Menschenfresser//Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach// Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biß uff dise ij.//nechstvergangene jar/Da sie Hans Stadens von Hom-//berg auß Hessen durch seine eygne erfahrung erkant/und yetzo durch den truck an tag gibt.« Im Folgenden wird der Buchtitel mit *Historia* abgekürzt. Eine ausführliche Thematisierung des Textes von Hans Staden folgt in Kap. IV.2.3.4.

222 | In *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÉS* besteht eine Parallele zu der Verbindung der Reiseberichte von Staden und Léry bei de Bry, da die an Hans Staden angelehnte Figur zu Beginn des Films vermischt ist mit Jean de Léry, wie noch genauer herausgearbeitet wird.

223 | OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, S. 112.

224 | Ebd.

Stadens *Historia* bei Léry abgebildet. Im Léry-Teil bei de Bry weisen lediglich zwei Illustrationen Entsprechungen auf zu den Holzschnitten der Erstausgabe der *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*.²²⁵ Sowohl vom Bildaufbau als auch inhaltlich sind in die Kupferstiche de Brys Anleihen aus verschiedenen Quellen eingeflossen, insbesondere bei den Kannibalismus-Darstellungen. Neben den erwähnten Bezügen zu Staden sind dies vor allem Rekurse auf die Holzschnitte bei André Thevet. Es werden aber auch »Elemente eines zeittypischen Topos aus einer älteren ikonographischen Tradition« einbezogen, etwa die Darstellung von Hexen im Fall der gierigen alten Frauen mit Hängebrüsten.²²⁶

Die im Vorspann wiedergegebenen Kupferstiche erzielen ihre starke Wirkung durch die kannibalistischen Praktiken der ›Indianer/innen‹, die in expliziter und durchaus schockierender Detailgenauigkeit dargestellt sind. Äußerst effektiv ist die expressive Körpersprache der Figuren durch dramatisierte Bildanordnungen hervorgehoben. Auf dem zentralperspektivisch ausgerichteten ersten Kupferstich laufen die Fluchtlinien von den ›Indianer/innen‹ am Bildrand auf den mittig positionierten Todgeweihten zu sowie auf die hinter ihm stehenden nackten Frauen, die dem Verzehr seines Fleisches entgegenfiebern, wie ihre Gesten deutlich machen. Die dramaturgisch geschickt eingesetzte Blicklenkung von den Kannibalininnen auf ihr Opfer wird in der filmischen Darstellungsweise noch verstärkt. Durch Vergrößerung eines Bildausschnitts erscheint der Todgeweihte in Großaufnahme, der Schrecken des Geschehens ist damit auch an der Mimik des Opfers gut erkennbar. Neben Nah- und Großaufnahmen akzentuieren auch Zooms immer wieder einzelne Bildpartien, meist um die drastische Darstellung der Zerteilung und Verpeisung menschlicher Körper zu betonen. Auch die dichotome Gegenüberstellung von Kannibalininnen und Europäer, die Sujet und Komposition der Stiche bestimmt, wird durch die filmischen Mittel hervorgehoben. Dies geschieht nicht nur durch Bildausschnitte, sondern auch durch die Montage: Auf den Europäer mit seiner tadelnden Geste angesichts des Kannibalismus folgt eine blutrünstige ›Indianerin‹, die freudig dem Verzehr von Menschenfleisch entgegenfiebert, wobei die zwei Stiche als Nahaufnahmen der Gesichter so zueinander in Bezug gesetzt sind, dass zwischen dem Europäer und der Kannibalin ein Blickkontakt entsteht, der den Antagonismus der beiden Figuren hervorhebt. Die Abwertung des ›indianischen‹ Anderen, der betont als Gegenbild zum Europäer gezeichnet ist, erfolgt vor der Folie des Eigenen. Deutlich wird dies besonders in der Präsenz des Europäers auf mehreren Kupferstichen. Neben der Funktion einer Authentifizierung des Gezeigten erscheint er als moralische Instanz, als Beobachter, der das Geschehen durch seine Gesten eindeutig verurteilt und dabei auch für den europäischen Betrachter steht.

In der Gegenüberstellung von europäischem Mann und dem weiblichen ›indianischen‹ Anderen wird auf den Kupferstichen immer wieder eine Verbindung

225 | Vgl. GREVE, Anna: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den ›Grands Voyages‹ aus der Werkstatt de Bry*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004, S. 159.

226 | Vgl. OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, S. 94.

zwischen Kannibalismus und Sexualität hergestellt. Die Frauen verspeisen nicht nur phallische Körperteile und lecken sich die Finger vor Lust am Menschenfleisch, sondern sie gehen dabei auf einigen Bildern explizit der sexuellen Triebbefriedigung nach. Der Konnex zwischen Sexualität und Kannibalismus wird schon durch den doppeldeutigen Filmtitel ironisch reflektiert. In dem Satz ›Como era gostoso o meu francês‹ (›Mein Franzose war sehr lecker‹) bedeutet das portugiesische ›gostoso‹ nicht nur ›lecker‹ im Sinne von ›wohlschmeckend‹, sondern umgangssprachlich auch ›sexuell erregend‹, vergleichbar mit dem deutschen Wort ›geil‹. Bei dieser Engführung von Sexualität und Kannibalismus handelt es sich um einen ironischen Verweis auf den im kolonialen Diskurs weit verbreiteten Topos, wie er besonders im 16. Jahrhundert in Bezug auf Brasilien zu finden ist – so auch bei vielen der im Film angeführten Autoren, darunter Hans Staden²²⁷, ebenso wie in den Illustrationen der de Brys. Kannibalismus wurde fast ausschließlich mit nackten ›fremden‹ Frauen in Verbindung gebracht, deren Hunger nach Menschenfleisch sexuell konnotiert ist: »both the dismembering and then the consumption of the (male) body, is primarily a feminine act [...] and is identified with the ›witches‹ castrating appetite to consume European Christianity.«²²⁸ Bei der »männermordende[n] Kannibalin«, die nicht zuletzt für die drohende »Einverleibung der eignen Kultur«²²⁹ durch die fremde ›Unkultur‹ steht, handelt es sich um ein Konstrukt und ein Zeugnis der »Angst des europäischen Reisenden, seine christlich-abendländische Identität im Kulturkontakt zu verlieren.«²³⁰ Von dieser Angst und deren Sublimierung zeugen eindringlich die Kupferstiche, die in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* abgebildet sind. Während es Staden gelingt, Zeichen seiner kulturellen Identität zu wahren und er seiner Verspeisung entgehen kann, fällt der Protagonist des Films dem »kastrierenden Appetit« einer Kannibalin anheim. Es handelt sich dabei um eine Umkehrung des üblichen Schemas der binären Gegenüberstellung von Identität und Alterität, bei der durch Abwertung des Anderen das Eigene affirmiert wird und aus der Konfrontation gestärkt hervorgeht. Bei Nelson Pereira dos Santos durchläuft

227 | Wie Markus Klaus Schöffauer gezeigt hat, ist Hans Stadens Bericht über seine drohende Verspeisung aus diskursanalytischer Perspektive höchst fragwürdig. Bei der von Staden geschilderten Bedrohung, von den Tupinambá gegessen zu werden, kann es sich durchaus um eine aus mangelnder Sprachkenntnis des Tupi-Guarani verkannte Ankündigung *vernascht* zu werden gehandelt haben – als »in aller Öffentlichkeit auferlegte sexuelle Demütigung vor den Frauen«. SCHÖFFAUER, Markus Klaus: »Die Vision der Gegessenen: Hans Staden, Autor des Kannibalismus«. In: Alexandra Curvelo/Madalena Simões (Hg.): *Portugal und das Heilige Römische Reich (16.-18. Jahrhundert)*. *Portugal e o Sacro Império (séculos XVI-XVIII)*. Münster: Aschendorff 2011, S. 105-126, hier S. 123.

228 | BRAUNER, Sigrid: »Cannibals, Witches, and Shrews in the ›Civilizing Process‹«, S. 15.

229 | SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 115.

230 | Ebd., S. 116.

der Franzose einen »Prozess der Tupinisierung«.²³¹ Der männliche europäische Körper wird schließlich verschlungen, die Angleichung des Franzosen an die Tupinambá mündet damit in der Auflösung des Eigenen im Anderen.

IV. 2.3.3 Texte und Subtexte: Brasilien der frühen Neuzeit

Die Filmhandlung wird in unregelmäßigen Intervallen durch Inserts unterbrochen. Bei den Zwischentiteln handelt es sich durchweg um Zitate über Brasilien aus dem 16. Jahrhundert, publiziert von europäischen Autoren, die in unterschiedlicher Form an der Kolonialisierung des Landes beteiligt waren und mit ihren Schriften den kolonialen Diskurs über Brasilien maßgeblich geprägt haben. Die Zitate beziehen sich vor allem auf die Sitten der Ureinwohner/innen des Landes, aber auch auf Praktiken der Kolonisatoren. Obgleich Anthropophagie ein zentrales Thema des Films ist und fast alle angeführten Autoren den vermeintlichen Kannibalismus der Ureinwohner/innen Brasiliens explizit und durchaus drastisch beschrieben bzw. verurteilt haben, verweist nur ein einziges Zitat – von Hans Staden – implizit auf dieses Thema. Anstatt den kolonialen Diskurs über Brasilien des 16. Jahrhunderts zu vereinheitlichen, stellt der Film bei den zitierten Autoren unterschiedliche Aspekte und divergierende Positionen heraus, wobei diese offenbar maßgeblich daraus resultieren, ob die Schriften von Franzosen oder Portugiesen, Katholiken oder Protestanten, Missionaren oder Siedlern verfasst wurden. Aus dem Zusammenspiel divergierender Diskursformationen entsteht ein vielschichtiges Bild von der kolonialen Konstellation im Brasilien des 16. Jahrhunderts. Zugleich werden im Kontext des Films die Konvergenzen, Widersprüche und Zusammenhänge zwischen den einzelnen Diskursformationen deutlich. So unterliegt die Anordnung der Zitate in den insgesamt neun Inserts einer Dramaturgie. Sie führt von der scheinbar neutralen Schilderung der Bündnisse und Feindschaften zwischen Kolonisatoren und Ureinwohner/innen bis hin zur sorglosen Beschreibung des Genozids, den die Portugiesen an ihren früheren Verbündeten, den Tupiniquin, begangen haben.

Der erste Zwischentitel von André Thevet folgt direkt auf die Credits und die Kannibalismus-Darstellungen der de Bry'schen Kupferstiche. Das Zitat verweist auf die historische Konstellation, in der auch die Filmhandlung angesiedelt ist: »In São Vicente leben die Portugiesen, Feinde der Franzosen: Die Wilden dieses Ortes sind Feinde derjenigen, die den Rio de Janeiro bewohnen.«²³² Wie aus dem Zitat hervorgeht, bekriegen sich Portugal und Frankreich in der Gegend zwischen São Vicente und Rio de Janeiro, wobei die rivalisierenden Kolonialmächte mit verfeindeten indigenen Stämmen verbündet sind: Die Tupinambá kämpfen auf Seiten der Franzosen, die Tupiniquin auf Seiten der Portugiesen. Auch wenn

231 | LOBATO, Ana Lucia: »Como era gostoso o meu francês: um marco na representação do índio no longa-metragem de ficção«. In: *Imaginário*, Nr. 7, 2001, S. 69-81, hier S. 74: »processo de tupinização«.

232 | »Em São Vicente, habitam os portugueses, inimigos dos francêses: os selvagens desse [sic!] lugar são inimigos dos que habitam o Rio de Janeiro.«

das Zitat von André Thevet wie eine neutrale Schilderung erscheint, entwirft der Franziskaner in seinem 1557 publizierten Reisebericht *Les Singularités de la France Antarctique* ein dezidiert negatives Bild der Urbevölkerung Brasiliens, die aufgrund von angeblicher Kriegslust und Kannibalismus stigmatisiert wird. Bereits der Titel des – auch ikonografisch – einflussreichen Reiseberichts weist mit ›singularité‹ auf das Kuriose und Monströse hin. Thevet spricht den brasilianischen Ureinwohner/innen dann auch weitgehend den Status von Menschen ab, wenn er sie in Hinblick auf ihre Kriegsführung mit »bêtes brutes«, mit »wilden Tieren«, vergleicht.²³³ Es handle sich um ein ›Volk‹, das »ohne Glaube und Gesetz lebt«; deren Kriegsführung folge »einer irrsinnigen Auffassung der Rache, ohne Grund und Verstand«.²³⁴ Das unterstellte Fehlen von Glaube, Gesetz und Verstand dient dabei vor allem als Rechtfertigung zur Kolonialisierung und Christianisierung der brasilianischen Ureinwohner/innen im Machtbereich Frankreichs.

Während das erste Insert den historischen Kontext des Filmgeschehens durch ergänzende Informationen spezifiziert, fügt sich das zweite Zitat von Hans Staden komplett in den Handlungsablauf ein. Es gibt ein Gebet Stadens aus der *Historia* wieder, das sich auf seine geplante Verspeisung bezieht: »Herr, wenn es Dein Wille ist, dass ich einen tyrannischen Tod erleide, werde ich diesen erleiden durch diese Völker, die Dich nicht kennen.«²³⁵ In der Sequenz, die dem Insert vorangeht, wird der Protagonist des Films von den Tupinambá als Gefangener verschleppt und in deren Dorf gebracht, wo die Frauen sich über ihr ›Essen‹ freuen und eine ihm in die Seite beißt. Die Platzierung des Zitats an passender Stelle des Filmgeschehens betont die Analogie zwischen dem Protagonisten und Hans Staden. Zugleich treten durch die Betonung der Ähnlichkeit mit der *Historia* auch die Divergenzen umso klarer hervor, insbesondere Stadens Verschweigen der Frau an seiner Seite (worauf noch näher eingegangen wird). Im Gebet und im Gottesbezug des Zitats manifestiert sich eine zentrale Funktion der *Historia*: der Glaubensbeweis. Während Stadens Errettung in der *Historia* von der Überlegenheit des christlich-protestantischen Glaubens zeugt, durchkreuzt der Film die Affirmation christlicher Religiosität und die Narration kolonialistisch geprägter Gefangenschaftserzählungen, indem der Protagonist am Filmende der Verspeisung anheimfällt.

Handelt es sich bei den ersten beiden Zwischentiteln, von den Subtexten abgesehen, um relativ wertneutrale Schilderungen, so zeugt José de Anchieta's Zitat im dritten Insert von einer unverhohlenen Stigmatisierung der Tupinambá: »Sie sind wie Tiger, denn sie sind sehr hochmütig mit den Dingen, die ihnen die Franzosen

233 | THEVET, André: »Les Singularités de la France Antarctique«, S. 156.

234 | Ebd., S. 165: »ce peuple, lequel avons dit par ci-devant vivre sans foi et sans loi; tout ainsi que toute leur guerre ne procède que d'une folle opinion de vengeance, sans cause ni raison.«

235 | »Senhor, se é da Tua vantagem que eu sofra morte tirânica, hei de sofrê-la dêstes [sic!] povos que não Te conhecen.«

geben; ihre Natur ist grausam, Freund des Krieges und Feind jedes Friedens.«²³⁶ Zwischen dem Zitat Anchieta und der Filmhandlung besteht eine deutliche Divergenz: die im Insert als primitiv und animalisch diffamierten Tupinambá vollziehen in der folgenden Sequenz eine komplexe Zeremonie, die offenbar dazu dient, einen Mord zu sühnen und den Zusammenhalt der Gemeinschaft zu stärken. In der filmischen Darstellung wird die Fremdheit ihrer kulturellen Praktiken keineswegs einge ebnet, etwa durch Leugnung des Kannibalismus. So verkündet Cunhambebe, dass der Protagonist als ›Portugiese‹ und Feind der Tupinambá in acht Monaten verspeist werden soll, um den Tod seines Bruders zu rächen.

Die Alterität der Tupinambá manifestiert sich in der Kulturpraxis des Kannibalismus am deutlichsten und wird in dem Film auch als solche inszeniert, nämlich als Bedrohung der Identität der europäischen Kolonisatoren. Damit bildet die Sequenz einen deutlichen Gegenpol zu der Position von José de Anchieta, der als jesuitischer Missionar im Dienst der portugiesischen Krone mit der Angleichung des Anderen an das Eigene durch die Vermittlung des katholischen Glaubens beschäftigt war. Der Jesuit verfasste Theaterstücke mit religiösen und moralischen Inhalten auf Portugiesisch und in Tupi, die vor allem der Bekehrung von ›Indianer/innen‹ dienten.²³⁷ Mit der *Arte de grammatica da lingoa [sic!] mais usada na costa do Brasil* (›Grammatik der meist gebrauchten Sprache an der Küste Brasiliens‹), die seit Mitte der 1550er Jahre zirkulierte und 1595 im Druck erschien, verfolgte Anchieta das Ziel, seinen Jesuitenbrüdern das Erlernen des Tupi zu erleichtern, um die Missionierung effektiver zu gestalten.

Die Grausamkeit und Kriegslust, die Anchieta den Tupinambá unterstellt, ist deutlich interessengeleitet und erfolgt offenbar vor dem Hintergrund spezifischer Machtansprüche. Anchieta verbindet die Verwerflichkeit der Tupinambá mit deren Bündnis mit den Franzosen, gegen deren koloniale Bestrebungen in Brasilien er sich aktiv einsetzte. So gewann Anchieta bekehrte ›Indianer‹, um auf portugiesischer Seite gegen die Franzosen zu kämpfen. Dem Jesuiten zugeschrieben wird auch das 1563 in Coimbra gedruckte epische Gedicht *De Gestis Mendis de Saa*, eine Lobpreisung der Taten von Mem de Sá, der die französische Kolonie France Antarctique für Portugal eroberte und ein Massaker an den ehemals verbündeten Tupiniquin verübte (wie in Bezug auf das letzte Insert noch näher ausgeführt wird).

Anders als das Zitat von José de Anchieta, fügt sich das vierte Insert, ein Satz von Pero de Magalhães de Gândavo, zunächst in die Filmhandlung ein: »Gegenüber dem europäischen Freund lamentieren sie [die ›Indianer‹] über das Pech ihrer Vorfahren, dass diese nicht ein so tapferes und bedeutendes Volk kennenlernen

236 | »São como tigres, porque estão mui [sic!] soberbos com as coisas que lhes dão os francêses; sua natureza é cruel, amiga da guerra e inimiga de toda a pãz [sic].«

237 | Vgl. PINHEIRO, Teresa: »Anchieta, José de«. In: Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXVII. Nordhausen: Bautz 2007, Sp. 41-49.

konnten, Besitzer so vieler guter Dinge.«²³⁸ Im Anschluss an das Zitat beginnt eine Sequenz, die Gândavos Schilderung weitgehend entspricht. Die Frauen empfangen einen französischen Händler mit der Zeremonie des Weinens und äußern, dass ihre Toten traurig seien, da sie die mitgebrachten Geschenke nicht sehen könnten. Im weiteren Handlungsverlauf durchkreuzt der Film jedoch das Zitat von Gândavo. Die eurozentrische ›ethnografische‹ Perspektive auf die ›Indianer/innen‹ wird gleichsam umgekehrt und ironisierend auf die beiden Franzosen bezogen. Dabei erscheint der Händler kaum als Vertreter eines ›tapferen und bedeutenden Volkes‹: Er verleumdet seinen gefangenen Landsmann als Portugiesen, um ihn zu zwingen, für die Tupinambá wertvolles Brasilholz zu sammeln, das er dann für seine billigen, in Manufaktur erzeugten ›Geschenke‹ eintauschen kann.

Von der Inversion des ethnografischen Blickes abgesehen, evoziert der Rekurs auf Pero de Magalhães de Gândavo einen Subtext, der einen signifikanten Bezugspunkt für die Sequenz bildet. Gândavo ist der Verfasser der *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (›Geschichte der Provinz Santa Cruz, gemeinhin Brasilien genannt‹). Bei der 1576 in Lissabon erschienenen Publikation handelt es sich um das »Buch, das die brasilianische Historiografie und Geografie eingeleitet hat«.²³⁹ Gândavos Geschichtsschreibung stellt eine deutliche Apologie der Kolonisierung des Landes durch die Portugiesen dar. Das erste Kapitel ist der Landnahme durch Pedro Álvares Cabral gewidmet. Die ›Indianer‹ hätten die Portugiesen auf Knien empfangen, um den christlichen Glauben anzunehmen: »Wie sie deutlich zeigten, waren sie bereit, die christliche Lehre zu jedem Moment anzunehmen, an dem diese ihnen gelehrt würde, als Volk, das kein Hindernis durch Idole hat und sich zu keinerlei Gesetz bekennt, das dem unseren entgegenstehen könnte«.²⁴⁰ In einer bekannt gewordenen Formulierung, die Zeitgenossen wie Gabriel Soares de Sousa und Manuel da Nóbrega direkt aufgriffen, konstatiert Gândavo, dass den ›Indianern‹ in ihrer Sprache die Laute F, L und R fehlten, »porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei«²⁴¹ – »denn dementprechend haben sie weder Glauben noch Gesetze oder einen König«. Diese Aussage impliziert eine uneingeschränkte Rechtfertigung zur Kolonialisierung der

238 | »Diante do amigo europeu, lamentam a má sorte de seus antepassados que não puderam conhecer um povo tão valoroso e ilustre, possuidor de tantas coisas boas.«

239 | HUE, Sheila Moura: »Introdução«. In: Pero de Magalhães de Gândavo: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Vorw. Cleonice Berardinelli. Einl. Sheila Moura Hue. Lissabon: Assírio & Alvim 2004, S. 13-23, hier S. 13: »livro que inaugurou a historiografia e a geografia brasileiras«.

240 | GÂNDAVO, Pero de Magalhães de: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, S. 42: »No que mostravam claramente estarem dispostos a receberem a doutrina cristã a qualquer momento que lhes fosse ensinada, como gente que não tem impedimento de ídoles, nem professa outra lei alguma que possa contradizer a nossa«.

241 | Ebd., S. 98.

Ureinwohner/innen des Landes. Untermauert wird dieser Anspruch auch durch die – im kolonialen Diskurs verbreitete – Stigmatisierung der ›Indianer/innen‹ als »sehr unmenschlich und grausam«, »ohne andere Gedanken zu haben als zu essen, trinken und Menschen zu töten«²⁴².

Bei dem fünften Zwischentitel handelt es sich um ein Zitat von Gabriel Soares de Sousa: »Die Franzosen haben jedes Jahr viele Tausend Zentner Brasilholz abtransportiert, das in viele Schiffe verladen und nach Frankreich gebracht wurde.«²⁴³ Das Insert folgt auf ein Gespräch des französischen Händlers mit dem Protagonisten, der für ihn Pfeffer und Brasilholz sammeln soll, um dafür in einigen Monaten die Entlohnung zu bekommen. Im Anschluss an das Zitat von Soares de Sousa sind der Franzose und Seboipepe im Urwald zu sehen, wo sie Brasilholz fällen und forttragen. Das Insert fügt sich in die Spielfilmhandlung ein und erweitert diese um eine extradiegetische Zusatzinformation über die koloniale Wirtschaft. Frankreich war zu jener Zeit eines der wichtigsten Länder im Handel mit Brasilholz – dem Rohstoff, durch den Brasilien seinen Namen erhielt.

Was sich wie ein scheinbar neutrales Zitat in den Handlungsablauf einfügt, stammt erneut von einem Autor, der die Ureinwohner/innen Brasiliens stigmatisiert und dabei vor allem auf den Kannibalismus abhebt. Gabriel Soares de Sousa war ein Siedler und Plantagenbesitzer aus dem brasilianischen Bahia, der den *Tratado descritivo do Brasil em 1587* verfasst hat. Die ›Beschreibende Abhandlung über Brasilien im Jahr 1587‹ entstand als Beschwerde der Siedler gegen die Jesuiten, wobei Soares de Sousa auch Rechtsansprüche auf Minen geltend machen wollte. Neben ausführlichen Schilderungen des Landes finden sich in der Publikation auch deutliche Verunglimpfungen der Tupinambá, von denen es heißt, dass sie »jeden Tag grausamen Krieg führen und sich gegenseitig aufessen«.²⁴⁴ Sie hätten »überhaupt keine Kenntnisse der Wahrheit« und seien »barbarischer als alle Kreaturen, die Gott geschaffen hat«.²⁴⁵ Wie schon bei Gândavo wird auch bei Soares de Sousa aus dem Fehlen der Buchstaben F, L und R in der Sprache der Tupinambá das Fehlen von Glauben, Gesetzen und König bzw. Herrscher begründet. Die gängigen Kannibalismus-Bezichtigungen sind in ihrer Verdammungswürdigkeit besonders drastisch ausgemalt: Der Gefangene bekomme eine Frau zugeteilt, die dann häufig schwanger werde. Sie »zieht das Kind auf bis zu

242 | Ebd., S. 97: »mui [sic!] desumanos e cruéis«; »sem terem outros pensamentos senão comer, beber e matar gente«.

243 | »Costumavam os francêses resgatar cada ano muitos mil quintais de pau-brasil, aonde carregavam dele muitas naus que traziam para a França.«

244 | SOUSA, Gabriel Soares de: *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Hg. u. Anm. Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo: Editôra da Universidade de São Paulo 1971 [Orig. 1587], S. 300: »faziam-se cada dia cruel guerra, e comiam-se uns aos outros«.

245 | Ebd., S. 302: »nem têm [sic!] nenhum conhecimento da verdade«; »são mais bárbaros que quantas criaturas Deus criou«.

dem Alter, in dem es gegessen werden kann«; das Kind werde gegrillt und »die Mutter ist die erste, die von diesem Fleisch isst«. ²⁴⁶

Entgegen der sachlich wirkenden Beschreibung von Gabriel Soares de Sousa ist das folgende Insert mit einem Zitat von Jean de Léry deutlich interessengeleitet: »An die Unsterblichkeit der Seele glaubend, an den Donner und die bösen Geister, die sie quälen, bin ich sicher, dass diese Saat der Religion in ihnen keimt und nicht vergeht, ungeachtet der Abgründe, in denen sie leben.« ²⁴⁷ Das Zitat fügt sich nur lose in den Handlungsablauf ein, der dem Insert vorangeht: Um sich seinem drohenden Tod zu entziehen, verspricht der Protagonist dem ›cacique‹ Cunhambebe, mit Hilfe von Tupã, dem Gott des Donners, Kanonenpulver herzustellen, das für die Kriegsführung benötigt wird.

Komplementär zu dem Handlungsablauf geben Lérys Worte Aufschluss über die koloniale Konstellation, in der auch die Filmhandlung angesiedelt ist. Sein Glaube an ›das Gute‹ in den ›Indianer/innen‹, trotz derer als verwerflich verurteilter Lebensweise, rührt nicht bloß aus einem größeren Verständnis für fremde Kulturen, wie es oft heißt. Vielmehr kommt darin eine deutliche Missionierungsabsicht zum Ausdruck. So unterscheidet Léry in seiner *Histoire* zwischen einem guten und einem schlechten Kannibalismus, der mit der Freundschaft bzw. Feindschaft der jeweiligen ›Indianer/innen‹ zu den Franzosen einhergeht. Damit wird der Andere dem Eigenen entweder tendenziell angeglichen oder aber dem Anderen wird, bei ausbleibender Assimilation und nicht ›domestizierbarer‹ Fremdheit, der Status des Menschen weitgehend abgesprochen. Léry bezieht sich einerseits auf »unsere *Toüoupinambaouls*«, für die Anthropophagie ein komplexes Ritual darstelle oder die – unter dem Einfluss der Franzosen – gar kein Menschenfleisch mehr äßen, keinen monströsen Körper hätten, sondern von der Statur den Europäern ähnelten und sich zum Teil dem christlichen Glauben verschrieben hätten. ²⁴⁸ Andererseits verweist Léry auf »diese kleinen Teufel von *Ouetacas*«, die sich ständig im Krieg befänden, komplett nackt seien, »wie die Hunde und Wölfe das Fleisch roh essen« – Menschenfleisch eingeschlossen –, die »zu den barbarischsten, grausamsten und fürchterlichsten Völkern« ganz Amerikas gehörten und sich weder mit den Franzosen noch mit anderen Europäern auf Kontakt und Handel einließen. ²⁴⁹

246 | Ebd., S. 325: »cria a criança até idade que se pode comer«; »a mãe é a primeira que come desta carne«.

247 | »Crendo na imortalidade da alma, no trovão e nos espíritos malignos que os atormentam, tenho que [sic!] essa semente de religião brota e não se extingue nêles, não obstante as trevas em que vivem.«

248 | LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 413 und S. 211: »nos *Toüoupinambaouls*«; »ils ne mangeroyent plus la chair humaine«. Hervorhebung im Original.

249 | Ebd., S. 152f.: »ces diabolots d'*Ouetacas*«; »comme les chiens et loups, mangeans la chair crue«; »mis au rang des nations les plus barbares, cruelles et redoutées qui se puissant trouver en toute L'Inde Occidentale«. Hervorhebung im Original.

Im siebten Zwischentitel wird erneut André Thevet zitiert: »Die Wilden glauben, dass die Seelen derjenigen, die ihre Feinde tugendhaft bekämpfen, in die Orte der Freude eingehen, aber dass, im Gegenteil, diejenigen, die ihr Land nicht gut verteidigen, mit dem Teufel gehen.«²⁵⁰ Ähnlich wie in dem vorherigen Zitat von Thevet wird die Filmhandlung durch eine relativ neutral wirkende Beschreibung ergänzt. In der Sequenz vor dem Zwischentitel rüsten sich die Tupinambá für den Kampf gegen die verfeindeten Tupiniquin; alles sei bereit, nur die ›helfenden Träume‹ stünden noch aus. Nach dem Insert folgt eine Zeremonie, bei der Seboipepe im Trancezustand den siegreichen Kampf prophezeit. Wie bereits in Bezug auf den ersten Zwischentitel angeführt, entstammen die scheinbar neutralen Schilderungen Thevets einem Text, in dem eine Apologie der französischen Kolonialisierung Brasiliens zum Ausdruck kommt. Der von Thevet genannte Glaube der »Wilden«, je nach Tapferkeit in einen »Ort der Freude« einzugehen oder dem »Teufel« anheimzufallen, korrespondiert deutlich mit dem christlichen Verständnis von Himmel und Hölle und belegt so deren angebliche Disposition zur Annahme des katholischen Glaubens.

»In diesem Land, mehr als in jedem anderen, können ein Gouverneur oder ein Bischof und andere öffentliche Personen nicht Gott unseren Herren zufrieden stellen und alle anderen zufrieden stellen, denn das Schlechte ist in diesem Land durch Gewohnheiten sehr stark verankert.«²⁵¹ Eingebendet ist das Zitat von Manuel da Nóbrega zwischen der Sequenz, in der die Tupinambá gegen die verfeindeten Tupiniquin kämpfen, und der darauf folgenden Zeremonie zur Feier des gewonnenen Krieges, bei der auch die Verspeisung des Protagonisten angekündigt wird. Nóbregas Verdikt über »das Schlechte« in Brasilien erklärt sich schon aus seinem religiösen Amt, das er im Dienst der portugiesischen Kolonialmacht bekleidete. Der portugiesische Jesuit wurde im Jahr 1549 mit weiteren Jesuitenmissionaren von dem portugiesischen König João III nach Brasilien gesandt, wo er 1553 zum ersten Provinzial des Landes ernannt wurde. Nóbrega war einer der maßgeblichen Begründer der Indianermission in Brasilien. In einem Brief vom 8. Mai 1558 an den Provinzial von Portugal, Miguel de Torres, befürwortete Nóbrega »durchaus eine Unterjochung der Indios« (wobei er auch eine »vorsichtige[r] Kritik an der Kolonisierung« verlauten ließ).²⁵² Er stimmte für die Aufnahme von ›Indianerkindern‹ in die Jesuitenkollegien, die so zwar vor der

250 | »Os selvagens acreditam que as almas daqueles que virtuosamente combateram seus inimigos se vão para os lugares de prazer, mas daqueles que, ao contrário, não defenderam bem o país, irão com o diabo.«

251 | »Nesta terra, mais que em nenhuma outra, não poderá um Governador e um Bispo, e outras pessoas públicas contentar a Deus Nosso Senhor e contentar a todos, por estar o mal mui [sic!] introduzido na terra por costumes.«

252 | OBERMEIER, Franz: »Nóbrega, Manuel da«. In: Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXII. Nordhausen: Bautz 2003, Sp. 920-928, hier Sp. 922.

Versklavung durch die Siedler geschützt waren, aber auch ihrer ursprünglichen Kultur entrissen wurden und sich den Jesuiten angleichen mussten.

Beim neunten Insert, mit dem der Film endet, handelt es sich um eine Verlautbarung aus dem Jahr 1557 von Mem de Sá, dem damaligen Generalgouverneur von Brasilien: »Dort vom Meer aus habe ich gekämpft, in einer Weise, dass kein einziger Tupiniquin am Leben blieb. Auf der Länge des Strandes starr ausgestreckt, nahmen die Toten ungefähr eine légua [6.600 Meter] ein.«²⁵³ Dem Zwischentitel geht die zeremonielle Tötung des Franzosen voran, gefolgt von der statischen Halbtotale einer idyllischen Küstenlandschaft. Nach dem Ende der Zeremonie der Tupinambá setzt sich deren Gesang fort und ist sowohl bei der Ansicht der Küstenlandschaft als auch während des Inserts zu hören. Die drei Einstellungen werden somit durch die Tonspur zueinander in Beziehung gebracht. Der letzte Zwischentitel fungiert als Epilog, der Film endet also mit dem Zitat von Mem de Sá. Das Insert bekommt zusätzliches Gewicht, indem es fast doppelt so lange eingeblendet ist wie die vorherigen acht Zwischentitel.

Die idyllische Küstenlandschaft bildet nicht nur einen Kontrast zu dem folgenden Insert, in dem eine Küste beschrieben wird, die kilometerlang mit Leichen der Tupiniquin bedeckt ist. Durch den von Mem de Sá begangenen und leichthin geschilderten Genozid am Ende des Films erscheint auch die rituelle Tötung und Verspeisung des Franzosen in einem anderen Licht. Was im kolonialen Diskurs als barbarische Handlung dargestellt ist, wird hier als komplexes kulturspezifisches Ritual ins Bild gesetzt. Die Gegenüberstellung von rituellem Kannibalismus und dem Vernichtungskrieg gegen die Ureinwohner/innen des Landes macht die – gerade auch zur Zeit der Militärdiktatur zelebrierte – Geschichte von der ›glorreichen‹ Entdeckung und Besiedlung Brasiliens fragwürdig. Dies gilt umso mehr, als das Massaker nicht an den Tupinambá, den Feinden der Portugiesen, verübt worden ist. Der Vernichtungskrieg wurde vielmehr gegen die Tupiniquin geführt, die zuvor Verbündete der Portugiesen im Kampf gegen die Tupinambá und Franzosen waren. Dadurch wird die Perfidität der kolonialistischen Praktiken in Brasilien deutlich.

Die Einstellungsfolge suggeriert nicht nur, dass unberührt erscheinenden Landschaften in Brasilien eine blutige koloniale Geschichte eingeschrieben ist. Durch den Gegenwartsbezug, wie er zu Beginn des Films mit der ›Wochenschau‹ hergestellt wird, ergibt sich angesichts des Zitats von Mem de Sá auch eine Verbindung zur Situation der brasilianischen Indigenen zu Beginn der 1970er Jahre.²⁵⁴ Zur Zeit der Filmentstehung forcierte die brasilianische Militärregierung den Bau der Transamazônica, der Transamazonischen Fernstraße. In der Region ansässige Indigene wurden durch diesen internen Kolonialismus von ihrem Land vertrieben, häufig unter Gewaltanwendung und mit Morddrohungen. Wie der Film andeutet, weist das

253 | »Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente [sic!], os mortos ocuparam cêrca [sic!] de uma légua.«

254 | Vgl. SADLIER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation«, S. 201.

vom Militärregime erzwungene Programm der ›Modernisierung‹ Brasiliens Kontinuitäten und Analogien zu der Kolonisierung des Landes im 16. Jahrhundert auf.

Der Erzählfluss wird immer wieder durch Inserts unterbrochen, die – vom letzten Zwischentitel abgesehen – jeweils knapp zehn Sekunden in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund zu sehen sind. Wenn Inserts als »[e]xtradiegetic verbal commentary« die Funktion zukommen kann, »the ›self-sufficiency‹ of the discourse of images« in Frage zu stellen²⁵⁵, so gilt dies ganz besonders für deren Verwendung bei Nelson Pereira dos Santos. Die Zwischentexte fügen sich nicht einfach nahtlos in die Filmhandlung ein. Vielmehr handelt es sich bei den Zitaten von Autoren des 16. Jahrhunderts um Aussagen, die in Relation zueinander und zur Spielfilmhandlung komplementäre oder kontrastive Sinnbezüge herstellen oder – wenn sie bloß der Handlung zu entsprechen scheinen – über Subtexte zusätzliche Bedeutungsebenen erhalten. Durch Zitate, die dem kolonialen Diskurs über Brasilien entstammen, findet eine Kontextualisierung und Historisierung der fiktionierten Geschichte statt, welche die Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses zutage treten lassen.

Die Zwischentexte ermöglichen durch die Unterbrechung der Handlung ein Innehalten. So bekommt das Publikum verstärkt Gelegenheit zur Reflexion. Durch die Einbeziehung unterschiedlicher, mitunter widerstreitender Quellen fördert der Film die Hinterfragung von Repräsentationen, die im kolonialen Diskurs naturalisiert wurden. Die Brüche im Handlungsablauf, die durch die Inserts entstehen, verweisen auch auf die mediale Differenz zu den Zeugnissen des 16. Jahrhunderts. Der ausgeprägte Realitätseffekt des fotografischen Bewegungsbildes dient in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* gerade nicht zur Inszenierung eines illusionistischen Historienfilms, der Wirklichkeit unmittelbar widerzuspiegeln vorgibt. Durch intermediale Bezüge via Zwischentexte oder kontrastive Bild-Ton-Verbindungen legt der Film wiederholt seine Konstruiertheit offen und regt damit zur Reflexion über die koloniale Geschichte Brasiliens an (ohne dabei ›die Bedeutung‹ vorzugeben, wie dies im anti-kolonialistischen Kino der Fall ist).

IV. 2.3.4 Hans Staden und die Alterität des Anderen

Ein zentraler Prätext der intermedialen Bezüge in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* ist Hans Stadens 1557 in Marburg erschienenes Buch mit dem modernisierten Kurztitel *Wahrhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresserleute, in der Neuen Welt Amerika gelegen*. Der Hesse Staden unternahm zwei Reisen nach Brasilien; die erste im Jahr 1548 und die zweite von 1550 bis 1555. Bei seiner zweiten Reise, die ihn als Teilnehmer einer spanischen Expedition nach Paraguay führen sollte, erlitt die Mannschaft Schiffbruch an der brasilianischen Küste. Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, trat Staden in den Dienst der portugiesischen Kolonisatoren. Zu Beginn des Jahres 1554 wurde er als Kommandant einer kleinen Festung auf der Insel Santo Amaro

von den indigenen Tupinambá gefangen genommen. Seiner Schilderung zufolge lebte Staden für neuneinhalb Monate als Gefangener bei den »wilden, nackten, grimmigen Menschenfressern«, die mit den Franzosen verbündet und mit den Portugiesen verfeindet waren. Staden konnte der ihm drohenden Vertilgung entgehen. Er wurde von Franzosen freigekauft und schiffte sich am 31. Oktober 1554 nach Frankreich ein, von wo aus er in seine Heimat zurück gelangte.

Stadens Buch wurde ein großer Erfolg. Noch im Erscheinungsjahr erschienen zwei Nachdrucke, gefolgt von zahlreichen weiteren Neuauflagen und Übersetzungen. Bedeutsam für die Rezeption außerhalb des deutschen Sprachraums war die Aufnahme von Stadens Text in den Dritten Band der – bereits angeführten – epochemachenden Reiseberichtsammlung von Theodor de Bry, der 1592 in Latein und im folgenden Jahr auf Deutsch erschien.

In Brasilien begann das Interesse für Stadens Buch gegen Ende des 19. Jahrhunderts. 1892 erschien die erste Übersetzung (ausgehend von der französischen Übertragung), gefolgt von einer vielbeachteten Ausgabe von 1900 zur Vierhundertjahrfeier der ›Entdeckung‹ Brasiliens. Zur weiteren Verbreitung beigetragen hat auch die Bearbeitung als Jugendbuch durch den populären brasilianischen Autor Monteiro Lobato. Dessen Buch erschien 1927 unter dem Titel *Aventuras de Hans Staden* (›Abenteuer von Hans Staden‹)²⁵⁶, von dem bis heute über dreißig Auflagen gedruckt wurden.

Stadens Publikation ist das »erste ausschließlich Brasilien gewidmete Buch, das in Europa erschien« und enthält »das erste wichtige Bildkorpus zu dem Land«²⁵⁷, bestehend aus 54 Holzschnitten sowie einer Landkarte und dem Titelbild. Bei den Holzschnitten des Bandes handelt es sich um den »ersten umfangreichen Bilderzyklus über die Neue Welt« und damit um einen »Markstein in der visuellen Umsetzung Amerikas für die Zeitgenossen«.²⁵⁸ Einen zentralen Platz in dem Buch nimmt die detaillierte Beschreibung und Illustration des Kannibalismus ein. Bereits auf dem Titelblatt ist ein Holzschnitt mit einer Kannibalismus-Szene abgebildet: Neben einem Grill mit schmorenden menschlichen Körperteilen liegt ein ›Indianer‹ in einer Hängematte und nagt an einem Menschenbein.

Der Kannibalismus ist Gegenstand zahlreicher Illustrationen des Buches und durchzieht einen Großteil des Textes. Als Staden von den Tupinambá gefangen genommen worden sei, »bissen [sie] in ihre Arme und drohten mir, so wollten sie

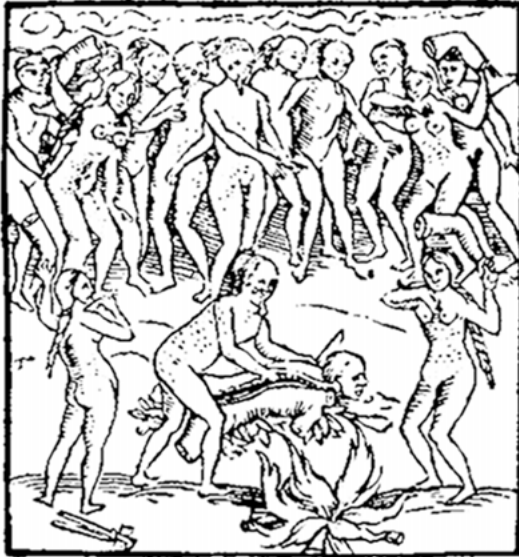
256 | Vgl. LOBATO, José Bento Monteiro: *Aventuras de Hans Staden. O homem que naufragou nas costas do Brasil em 1549 e esteve oito mezes prisioneiro dos indios tupinambás*. São Paulo: Editora Nacional 1927.

257 | OBERMEIER, Franz: »Hans Staden und sein Brasilienbuch. Vorwort«. In: Hans Staden: ›Warhaftige [sic!] Historia«. *Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. *História de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe Franz Obermeier. Übers. Joachim Tiemann. Kiel: Westensee 2007, S. I-LXV, hier S. I.

258 | Ebd., S. XXVII.

mich essen«²⁵⁹. Am Wohnort habe er vor die Frauen treten und ihnen zurufen müssen »Ich, euer Essen, komme.« (248) Vor den Hütten hätten sich »fünfzehn Köpfe auf Pfählen« von verspeisten Feinden befunden (252). Ein Junge »hatte noch einen Beinknochen von dem Sklaven, an demselben war noch Fleisch, das aß er« (258). Die Tupinambá hätten selbst einen entstellten Gefangenen gegessen, der »hatte nur ein Auge und schien hässlich von der Krankheit« (261). Und die schwer Verwundeten auf einem Heimzug »schlugen sie fortan tot und schnitten sie ihrem Brauch gemäß in Stücke und brieren das Fleisch« (263). Staden sei auch Menschenfleisch angeboten worden: »Cunhambebe hatte einen großen Korb voll Menschenfleisch vor sich, aß von einem Bein, hielt es mir vor den Mund, fragte, ob ich auch essen wollte.« (264) Und ein Kapitel trägt die Überschrift »Wie sie den ersten von den zwei gebratenen Christen aßen [...]« (265)

Abb. 72-74: Hans Staden Wahrhaftige Historia



259 | STADEN, Hans: »Wahrhaftige Historia und Beschreibung/Einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresserleute,/in der Neuen Welt Amerika gelegen, vor und nach Christi Geburt/im Land Hessen unbekannt bis auf diese zwei jüngstvergangenen Jahre,/da sie Hans Staden von Homberg in Hessen durch seine eigene Erfahrung/kennengelernt und jetzt durch den Druck an den Tag gibt«. In: Hans Staden: ›*Warhaftige* [sic!] *Historia*«, S. 229-288, hier S. 246 [Faksimile der Erstausgabe S. 1-178]. Um unnötig viele Fußnoten zu vermeiden, sind im Folgenden die Seitenzahlen der Zitate im Fließtext in Klammern angeführt.



Im ersten Teil des Buches, mit den Schilderungen der persönlichen Erfahrung Stadens, wird in Bezug auf den Verzehr eines Menschen – »Wie das zugeht« (258) – hingewiesen auf den zweiten Teil, überschrieben mit »Wahrhaftiger kurzer Bericht: Bräuche und Sitten der Tupinambás,/deren Gefangener ich gewesen bin.« (271) Ein Kapitel über die Bräuche der Tupinambá trägt den Titel »Warum ein Feind den anderen isst.«, gefolgt von dem Satz »Sie tun es aus keinem Hunger, sondern aus großem Hass und Neid.« (281) Und ein mit elf Holzschnitten reich

illustriertes Kapitel liefert die detaillierte Beschreibung zu dem Thema »Mit was für Zeremonien sie ihre Feinde töten und essen. Womit sie sie totschiagen und wie sie mit ihnen umgehen« (282). Unter anderem wird erwähnt, dass der Gefangene eine Frau bekommt: »Und wenn sie schwanger wird, das Kind ziehen sie auf, bis es groß wird. Wenn es ihnen danach in den Sinn kommt, schlagen sie es tot und essen es.« (282) Staden beendet das Kapitel mit der Beteuerung »Dies alles habe ich gesehen und bin dabeigewesen.« (283)

In Stadens Buch finden sich mehrere Authentizitätsbeteuerungen. So sind in den Text Versicherungen Stadens eingestreut, dass es sich bei seiner Schilderung um eine wahre Begebenheit handle, die er selbst erlebt habe. Darüber hinaus bürgt der Marburger Professor Dryander im Vorwort für die Vertrauenswürdigkeit Stadens; er betont, keine Zweifel zu haben, dass Staden

schreibe und vermelde seine Historia und Wegefahrt nicht nach anderer Leute Bericht, sondern aus seiner eigenen Erfahrung gründlich und gewiss, ohne irgendeine falsche Ursache und dass er darin keinen Ruhm oder weltlichen Ehrgeiz, sondern allein Gottes Ehre, Lob und Dankbarkeit für die erzeigte Wohltat seiner Erlösung sucht. (230)

Die Ausweisung der Textintention als Gotteslob, in Abgrenzung zur Ruhmbegehrde, suggeriert ebenfalls die Aufrichtigkeit des Autors. Auch die Unterteilung des Buches in *narratio* und *descriptio*, in die persönliche Schilderung seiner Reise und Gefangenschaft sowie die »ethnografische« Beschreibung der Gebräuche und des Lebensraums der Tupinambá, erhöht die Glaubwürdigkeit, dass die sachlich anmutende Beschreibung auf tatsächlicher Erfahrung fußt.

Abgesehen von Formen der Authentifizierung finden sich bei Staden auch Darstellungsweisen, welche die »Präsenz des Anderen«²⁶⁰ hervorheben. Diese manifestiert sich in den Tupi-Wörtern, die in den Text eingestreut sind, sowie in der Repräsentation der »Indianer/innen« auf den Holzschnitten, insbesondere in den drastischen Kannibalismus-Darstellungen.²⁶¹ Im Kannibalismus, den Staden zu einem zentralen Thema erhebt, zeigt sich die Alterität der fremden Kultur besonders deutlich. Die Bedrohung der christlich-europäischen Identität durch das »indianische« Andere kommt in der drohenden Verspeisung am stärksten zum Ausdruck. Wie eine Vorstufe zur Auflösung seiner Identität wirken die Staden aufgezwungenen Veränderungen seines Äußeren: Er wird seiner Kleidung entledigt, wobei der ihm drohende »Verlust seines Bartes einer Effeminierung und Ent-Euro-

260 | KIENING, Christian: »Alterität und Mimesis. Repräsentation des Fremden in Hans Stadens »Historia«. In: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 483-510, hier S. 492.

261 | Trotz Verknüpfung von Bild und Text funktionieren die Holzschnitte auch als eigenständige Bilderzählungen.

päisierung«²⁶² gleichkommt. Doch Staden fällt der Bedrohung durch den Anderen nie gänzlich anheim. So erscheint er auf den Holzschnitten zwar nackt, doch ist seine Scham mit einem Feigenblatt bedeckt, und er behält seinen Bart und sein langes Haar als Zeichen seiner kulturellen Identität. Die Selbstdarstellung Stadens funktiert zugleich als »allusion to the Biblical trials of Job«²⁶³, denn schließlich ist die Prüfung und Affirmation seines Glaubens angesichts der »wilden, nackten, grimmen Menschenfresserleute« und ihrer Götter ein zentrales Thema des Textes.

Neben der Bedrohung durch den Anderen, die primär im Kannibalismus zum Ausdruck kommt, wird bei Staden auch die Verwerflichkeit und Unterlegenheit des Anderen deutlich gemacht. Vor allem mittels »der Kannibalen-Trope begründet der ethnografische Blick seine epistemologische Autorität«.²⁶⁴ Staden ist in seiner Schilderung somit nicht nur der Abwehr gegenüber dem Anderen fähig, sondern »er okkupiert auch durch sprachliche Mimesis die Zeichen der anderen und rückt sie in seinen eigenen Deutungshorizont ein.«²⁶⁵ Die Alterität wird entschärft, »das Andere einem ihm fremden Repräsentationssystem anverwandelt«.²⁶⁶

Die Anverwandlung des Anderen an das Eigene gilt insbesondere auch für die visuelle Darstellung von Stadens *Historia* – sowie Léry's *Histoire* – bei de Bry. Die de Bry'schen Kupferstiche sind gekennzeichnet durch eine spezifische Ausrichtung auf die europäischen Betrachter/innen, bei gleichzeitiger Exotisierung des ›indianischen‹ Anderen. Wie Elisabeth Luchesi herausgestellt hat, ähnelt der Bildraum »einer exotischen Bühne«, wobei die perspektivische Darstellung den Blick auf das Dorfinnere lenkt und den Betrachter/innen eine privilegierte Sicht auf das Geschehen gewährt.²⁶⁷ Durch die Angleichung des Fremden an die »europäischen Ausdrucks- und Vorstellungsformen« vollzieht sich eine »Vereinbarung der Fremden«, welche die bestehenden Differenzen abschwächt. In der Konzipierung des »Fremden als Verfremdung des Bekannten« wird das Andere, das »den europäischen Gesellschaften Unähnliche[n] zugunsten einer Wendung zum Exotischen ausgeklammert«.

262 | SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 126.

263 | WHITEHEAD, Neil L.: »Hans Staden and the Cultural Politics of Cannibalism«. In: *HAHR – Hispanic American Historical Review*, Nr. 80: 1, 2000, S. 721-751, hier S. 749.

264 | JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia*, S. 118: »Gracias al tropo caníbal la mirada etnográfica establece su autoridad epistemológica«.

265 | HOLDENRIED, Michaela: »Einverlebte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«. In: Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin: Dahlem University Press 2001, S. 117-145, hier S. 139.

266 | KIENING, Christian: »Alterität und Mimesis«, S. 486.

267 | LUCHESEI, Elisabeth: »Von den ›Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen‹. Hans Staden und die Popularität der ›Kannibalen‹ im 16. Jahrhundert«. In: Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, S. 71-74, hier S. 73. Die folgenden Zitate sind derselben Seite entnommen.

Der Film folgt nicht der Angleichung des Anderen an das Eigene, sondern lässt stattdessen Alterität als solche durchscheinen. So sind die Dialoge auf Tupi mit portugiesischen Untertiteln wiedergegeben, was die Vereinnahmung des Anderen durch die Schriftkultur der Kolonisatoren reduziert. In der Mündlichkeit manifestiert sich die ›Fremdheit‹ der indigenen Sprache – im Gegensatz zu der transparent erscheinenden Übersetzung in die europäische Schriftkultur, welche die Alterität des Anderen weitgehend einebnet und durch das Eigene verstehbar macht. Der Film gleicht die indigenen Anderen nicht dem Verstehenshorizont des europäischen Protagonisten an; stattdessen wird das koloniale Subjekt assimiliert, das sich als solches in der Verspeisung durch den Anderen auflöst.

Stadens Beschreibung seiner Gefangenschaft lässt sich unter dem Aspekt der »captive narrative« fassen, bei der die Erzählung von der Befreiung des Gefangenen einhergeht mit dem »acknowledgement of the superiority of the captive’s origins, which is often the reader’s own origins«. ²⁶⁸ Der Identifikation mit dem überlegen erscheinenden Gefangenen kommt dabei eine zentrale Rolle zu: »the reader of a captivity narrative is meant to identify with the captive and to thereby differentiate her/himself from the captor. Distinction between cultures is thereby made necessary and is necessarily re-performed«. ²⁶⁹ Während der Autor und Protagonist der *Historia* eine ständige Abgrenzung gegenüber dem Anderen aufrechterhält, erfolgt im Film bei der an Hans Staden angelehnten Figur eine zunehmende Auflösung westlicher Attribute. Nelson Pereira dos Santos inszeniert keine Befreiung einer mit »epistemologischer Autorität« (Jáuregui) ausgestatteten Figur. Vielmehr mündet die Gefangenschaft in der Verspeisung des europäischen Protagonisten, mit dem das Publikum sich bis dato wohl weitgehend identifiziert hat. Damit durchkreuzt der Film das Identifikationsmuster der Erzählung Stadens samt des darin implizierten Überlegenheitsanspruchs der europäischen Figur.

Im Gegensatz zu der Publikation von Staden und anderen ›Augenzeugen‹ des Kannibalismus ist die Tötung und Verspeisung des Protagonisten bei Nelson Pereira dos Santos mit keinem Stigma behaftet. ²⁷⁰ Während in den europäischen

268 | NOGUEIRA, Claudia Barbosa: *Journeys of Redemption: Discoveries, Re-Discoveries and Cinematic Representations of the Americas*. Dissertation, University of Maryland, College Park 2006, S. 98.

269 | Ebd., S. 96.

270 | Mit dem brasilianischen Spielfilm HANS STADEN (BRA/POR 1999, R: Luiz Alberto Pereira) ist ein weiterer Film entstanden, der sich auf Stadens *Historia* bezieht. Der Zugang ist hier allerdings ein völlig anderer als in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*. Bei HANS STADEN handelt es sich um eine ›werkgetreue‹ eurozentrische Darstellung des Reiseberichts aus dem 16. Jahrhundert. Erzählt wird der Film aus der Perspektive Stadens, dessen Stimme im Voice-over nicht zuletzt der Authentifizierung des Geschehens dient. Wie in der Buchvorlage wird Hans Staden zur Identifikationsfigur, während die Tupinambá als animalische Wesen erscheinen. Vgl. NAGIB, Lúcia: *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify 2006, S. 110-117.

Darstellungen die Sitten der Tupinambá fast ausnahmslos als ›barbarisch‹ und unmenschlich dargestellt sind, erscheinen sie in dem Film als komplexe Kulturpraxen, die Anthropophagie eingeschlossen. Entsprechend der heutigen ethnologischen Einsicht fanden bei den Stämmen der Tupi-Guarani – zu denen auch die Tupinambá und die Tupiniquin zählen – Krieg und die damit verbundene Anthropophagie nicht aus Hass statt, wie es bei den meisten europäischen Autoren des 16. Jahrhundert heißt, sondern aus Gründen der Ehre.²⁷¹ In Brasilien kam Kannibalismus sicherlich nicht so häufig vor, wie es in der Literatur des 16. Jahrhunderts glauben gemacht wird. Franz Obermeier zufolge handelte es sich beim Kannibalismus vielmehr um »eine in größeren Abständen erfolgende Zeremonie mit hoher sozialer und stammesgeschichtlicher Bedeutung, die den Zusammenhalt einzelner Stämme gewährleisten sollte und wohl zumeist mit Initiationsriten verbunden war«. ²⁷² In diese Richtung zielt auch der Film in seiner Repräsentation von Kannibalismus; allerdings nicht im Sinne von ›ethnografischer Genauigkeit oder ›historischer Korrektheit‹. Es wird keine unmittelbare Wiedergabe von Geschichte vorgegeben, sondern die Repräsentation durch stilistische und mediale Brüche als solche ausgewiesen und problematisiert. Dies gilt etwa für die Sequenz des Kampfes der Portugiesen gegen die Tupinambá, bei dem der Protagonist gefangen genommen wird. Durch historisch anmutende Kostümierung und naturalistisch wirkende Bilder entsteht zunächst der Eindruck von Geschichtlichkeit, den dissonante Klänge rückwärts laufender Musik jedoch durchkreuzen. Die Musik fungiert also nicht bloß als atmosphärische Untermalung der kriegerischen Auseinandersetzung. Sie dient vor allem auch der Entnaturalisierung des vermeintlich historischen Geschehens, da es sich offenbar um avantgardistische elektronische Musik handelt, womit der Film sowohl auf seine Entstehungszeit verweist als auch die eigene Konstruiertheit offenlegt.

IV. 2.3.5 Koloniale Geschichte im Modus der Mittelbarkeit

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS setzt zahlreiche, teils divergierende Positionen des kolonialen Diskurses über Brasilien im 16. Jahrhundert zueinander in Beziehung. Die daraus resultierende grundlegende Hinterfragung der historischen Quellen entspricht der Perspektive einer kritischen Historiografie, die darauf abzielt »to critique documents in order to reveal the intentions of the archivists, the broader context of the events documented, and the materials and points of view that have been excluded«. ²⁷³ Der Film deckt Widersprüche in der Repräsentation

271 | Vgl. FAUSTO, Carlos: »Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária«. In: João Cezar de Castro Rocha/Jorge Ruffinelli (Hg.): *Anthropophagy Today?*, S. 75-82, hier S. 77.

272 | OBERMEIER, Franz: »Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts«. In: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, Nr. 38, 2001, S. 49-72, hier S. 71.

273 | GUYNN, William: *Writing History in Film*, S. 148.

der brasilianischen Indigenen auf und macht die Interessengebundenheit kolonialistischer Positionen sichtbar. Vor allem durch die Juxtaposition und Vermischung von Elementen historischer Publikationen erzielt der Film – im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ – eine Dezentrierung einzelner Geschichtsdarstellungen sowie die Offenlegung historischer Zusammenhänge und Kontinuitäten. Zugleich verwehrt sich der Film der Absolutsetzung seiner eigenen Position, etwa durch die Authentifizierung eines einzelnen Geschehens. Prämisse hierfür ist die – bereits analysierte – Eingangssequenz: Durch die Verbindung der Zeitebene des 16. Jahrhunderts mit der Entstehungszeit des Films wird auf die medien-spezifische Rekonstruktion aus Sicht der Gegenwart verwiesen und so einer Naturalisierung der Darstellung als unmittelbare ›Historie‹ entgegengewirkt.

Besonders ausgeprägt ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ kolonialer Diskursformationen in Bezug auf Hans Stadens *Historia*, einem zentralen Prätext des Films. Die in der Reisebeschreibung autobiografisch konturierte Persona des Hans Staden wird in dem Film aufgegriffen und verbunden mit Elementen der Figur des Jean de Léry. Zu Beginn des Films entspricht der Protagonist weitgehend Jean de Lérys Schilderungen in der *Histoire* über seinen Aufenthalt in der französischen Kolonie France Antarctique unter der tyrannischen Herrschaft von Villegagnon und der Flucht auf das Festland, wo er mit weiteren Protestanten in Nachbarschaft zu den dortigen Indigenen wohnte. Die Filmhandlung ist dann ab der Gefangennahme des Protagonisten in hohem Maße an Hans Stadens Schilderungen angelehnt. Dabei fließen auch Details seines ›Berichts‹ mit in den Film ein, beispielsweise taucht wie bei Staden der ›cacique‹ Cunhambebe auf.

In dem an Stadens Schilderungen angelehnten Handlungsverlauf finden sich allerdings auch signifikante Abweichungen. Zwar wird der Protagonist wie Staden zusammen mit einer Gruppe von Portugiesen durch die Tupinambá gefangen genommen und fälschlich für deren Landsmann gehalten. Doch während es sich bei Staden um einen Deutschen – im Dienst der portugiesischen Kolonialmacht – handelt, ist die Filmfigur ein Franzose (der ebenfalls für einen Portugiesen gehalten wird). Diese Veränderung der Nationalität des Protagonisten ist durchaus signifikant. Als Franzose ist der Protagonist Angehöriger einer zur Zeit der Filmhandlung aktiven Kolonialmacht. Vor allem aber verkörpert er eine Nation, die in Brasilien jahrhundertlang maßgeblichen kulturellen Einfluss besaß. Reflektiert wird dies bereits am Anfang des Films durch den Bezug auf die französische Wochenschau, wie sie noch in den 1960er Jahren in brasilianischen Kinos zu sehen war. In Hinblick auf den starken kulturellen Einfluss Frankreichs, der bis in die Gegenwart der Filmentstehung andauerte, erscheint die rituelle Verspeisung des Protagonisten am Ende des Films auch als symbolische ›Einverleibung‹ der Grande Nation und ihrer Kulturformen.

Der Film thematisiert Aspekte der Gefangenschaft Stadens, die in der *Historia* offenbar beiseite gelassen werden. In der Schilderung seiner Erlebnisse verschweigt Staden, dass ihm eine Frau zugeteilt wurde – was er im Kapitel zum Kannibalismus

im zweiten Teil seines Buches explizit als Brauch erwähnt.²⁷⁴ Der Grund für dieses Verschweigen liegt wohl darin, dass Staden darauf bedacht war, seine Integrität als Protestant und Kritiker der fremden Kultur zu wahren, die durch eine Frau an seiner Seite zweifelhaft geworden wäre. Im Film hingegen kommt der ›unterschlagenen‹ Frau eine zentrale Stellung zu. Als rein fiktive Figur wird die hübsche junge Seboipepe eingeführt, deren Beziehung zu dem Gefangenen ausführlich dargestellt ist. Seboipepe hebt sich von den anderen Frauen stark ab, sowohl durch die Kadrierung, die sie häufig ins Zentrum und in den Vordergrund des Bildes rückt, als auch durch ihre schlanke und hochgewachsene Figur, die dem westlichen Schönheitsideal (zur Zeit der Filmentstehung) entspricht. Durch diese Inszenierung Seboipepes, ihr deutliches sexuelles Interesse an dem Franzosen und die Entwicklung gegenseitiger Zuneigung weckt der Film die Erwartung einer Liebesbeziehung, bei der die ›Indianerin‹ zugunsten des europäischen Geliebten gegen ihre Traditionen aufbegehrt. Zwischen den beiden scheint sich tatsächlich eine Liebesgeschichte zu entwickeln, die auf eine Errettung des Todgeweihten schließen lässt (oder zumindest auf den tragisch scheiternden Versuch der Frau, ihren Geliebten zu retten). Der Film bricht jedoch mit der konventionellen Dramaturgie, wie sie in zahlreichen Gefangenschaftsgeschichten angelegt ist. Bezeichnenderweise ist die einzige längere ›romantische‹ Sequenz zwischen Seboipepe und dem Franzosen ein Liebesspiel, das zugleich die Einübung des Tötungsrituals darstellt. Bei dem Liebesspiel nennt Seboipepe ihren Franzosen neckisch »mein kleines Halsstück«, in Bezug auf dasjenige Körperteil, das ihr nach seiner Tötung zur Verspeisung zugesprochen wurde. Der phallisch konnotierte Kosename »kleines Halsstück« stellt einen Konnex von Sexualität und Kannibalismus her, auf den bereits der doppeldeutige Filmtitel ironisch verweist. Gegen Ende des Films sieht man Seboipepe dann in Großaufnahme mit ungerührter Miene kauen, wobei kein Zweifel besteht, dass sie gerade das Halsstück des Franzosen verspeist. Die lakonische, betont unsensationelle Darstellung von ›Kannibalismus‹ bei Nelson Pereira dos Santos steht in deutlichem Gegensatz zu den grauenvollen, gewaltbetonten und detailgenauen Darstellungen, wie sie im kolonialen Diskurs zur Abwertung des indigenen Anderen üblich sind – insbesondere in visuellen Repräsentationen wie den wirkungsmächtigen Kupferstichen von de Bry, die zu Beginn von *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* mit filmspezifischen Mitteln dargestellt, rekontextualisiert und in ihrer Funktionsweise offengelegt werden.

Bei der Beziehung zwischen Seboipepe und dem Franzosen handelt es sich ferner um einen Verweis auf die Liebesgeschichte in José de Alencars *Iracema, lenda do Ceará*²⁷⁵ – und zwar als »counterpart to the romanticized image of the Indian created by Alencar«²⁷⁶. In dem indianistischen Roman verliebt sich die ›Indianerin‹ Iracema in den portugiesischen Kolonisator Martim, für den sie ihren Stamm verlässt, wobei der Sohn, der aus der Beziehung der beiden hervor-

274 | Vgl. STADEN, Hans: »Wahrhaftige Historia«, S. 157.

275 | Vgl. zu *Iracema, lenda do Ceará* Kap. III.6, insbesondere S. 85ff.

276 | SADLER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation«, S. 199.

geht, als der erste Brasilianer bezeichnet wird. Der Roman entwirft damit einen fundierenden nationalen Mythos, bei dem die ›Indianerin‹ bloß als Zeichen der Differenz gegenüber dem portugiesischen Mutterland figuriert, um eine brasilianische Nationalidentität zu affirmieren. Die Beziehung zwischen dem Franzosen und Seboipepe hingegen erweist sich als Inversion der Alencar'schen Liebesgeschichte. Während Iracema, die fügsame »Jungfrau mit den Honiglippen«²⁷⁷, sich gänzlich dem Kolonisator hingibt, widersetzt sich Seboipepe dem Franzosen. Bezeichnenderweise bedeutet Seboipepe »auf Tupi Blutsauger«²⁷⁸, was nicht nur auf die Verspeisung des Franzosen am Ende des Films hindeutet, sondern auch eine ironische Verkehrung von Iracemas Honiglippen darstellt. Seboipepe erscheint als Gegenbild zur romantischen Konstruktion der ›Indianerin‹ Iracema. So ist Seboipepe keine Jungfrau, sondern eine Witwe, deren Mann von den Portugiesen getötet wurde. Im Gegensatz zu Iracema lehnt sie es nicht nur ab, für den Europäer ihren Stamm zu verlassen, sondern verhindert sogar gewaltsam dessen Flucht.²⁷⁹ Mit einem Lächeln auf den Lippen schießt sie dem fliehenden Franzosen einen Pfeil ins Bein und tritt ihm kriegerisch entgegen. Seboipepe stirbt auch nicht wie Iracema, die sich aus Sehnsucht zu Tode grämt, als ihr Mann sie für den Kampf gegen feindliche ›Indianer‹ verlässt. Es ist vielmehr der Europäer, der umkommt. Anstatt wie Iracema dem Kolonisator einen Nachkommen zu gebären, beteiligt sie sich an der Verspeisung des Franzosen.

Abb. 75-76: *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*



277 | ALENCAR, José de: *Iracema, lenda do Ceará*, S. 48: »Iracema, a virgem dos lábios de mel«.

278 | SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos*, S. 259: »sanguessuga em tupi«.

279 | Dies widerspricht auch einer Schilderung Gândavos, der zufolge die indigenen Frauen der europäischen Gefangenen sich zu diesen manchmal so hingezogen fühlten, dass sie die Männer vor dem Tod bewahrt hätten und mit ihnen geflohen seien. Vgl. GÂNDAVO, Pero de Magalhães de: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, S. 114: »Também acontece algumas vezes afeiçoar-se tanto ao marido, que chega a fugir com ele para sua terra para o livrar da morte.«

Abb. 77: José Maria de Medeiros: Iracema



Abb. 78: Antônio Parreiras: Iracema



Die ›Indianer/innen‹ des Films, und insbesondere die Figur der Seboipepe, weichen deutlich ab von der Repräsentation assimilierungswilliger ›Indianer/innen‹ bei Alencar, die sich ergeben kolonialisieren lassen und ihre Identität zugunsten der Kultur der europäischen Kolonisatoren aufgeben. Der Film invertiert gezielt den Iracema-Mythos, der auch im 20. Jahrhundert sehr präsent ist, vor allem in filmischen Darstellungen. Bis zur Entstehung von *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* im Jahr 1971 sind 15 Spielfilme über ›Indianer/innen‹ entstanden, von denen neun auf Werken von Alencar (vor allem auf *Iracema*, *lenda do Ceará* und *O Guarani*) basieren.²⁸⁰ *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* ist der erste Film, in dem nicht »a visão do colonizador«²⁸¹, der »Blick des Kolonisators«, vorherrscht.²⁸² In

280 | Vgl. LOBATO, Ana Lucia: »Como era gostoso o meu francês«, S. 71.

281 | Ebd., S. 72.

282 | Vgl. Sylvio Backs Essayfilm *YNDIO DO BRASIL/OUR INDIANS* (BRA 1995), der sich aus Sequenzen zahlreicher Filme über die brasilianischen ›Indianer/innen‹ zusammensetzt und damit einen Querschnitt ihrer filmischen Repräsentation liefert. Durch Kommentare

Nelson Pereira dos Santos' Film entsteht ein differenziertes Bild der Indigenen, das deutlich divergiert von den eindimensionalen Abwertungen des Anderen, wie sie im kolonialen Diskurs vorherrschen. Die Anthropophagie erscheint als komplexes Ritual, das nach bestimmten Regeln durchgeführt wird, und nicht als ein wahlloses und blutrünstiges Verschlingen von Menschen.

Der Film vermeidet allerdings auch, einer vermeintlichen Repräsentation der indigenen Sichtweise zu verfallen. Wie bereits dargelegt, klingt wiederholt ein ironischer, fast karnevalesker Ton an. Evident ist dies schon im Filmtitel, der aus der Perspektive der ›Kannibalin‹ Seboipepe konstatiert, wie lecker ihr Franzose gewesen sei. *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* zielt also 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 ›Menschenfresser/innen‹ und ›Gute Wilde‹ zu durchkreuzen und diesen naturalisierten Repräsentationen ästhetische und kulturelle Differenzen einzuschreiben. Die stilistische Heterogenität des Films umfasst so unterschiedliche Darstellungsmodi wie Realismuseffekte oder Illusionsdurchbrechungen, wobei diese sich wiederum auf spezifische Diskurse und Repräsentationsformen beziehen. In multiperspektivischer Darstellungsweise, etwa durch Juxtaposition divergierender Bild- und Tonebenen, legt der Film Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses offen und entzieht den einzelnen Positionen damit ihre »epistemologische Autorität«.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS subvertiert nicht nur den kolonialen Diskurs über das Brasilien des 16. Jahrhunderts, sondern widersetzt sich auch einer affirmativen Darstellung der brasilianischen Geschichte, wie sie vom Militärregime zur Zeit der Filmentstehung mit Nachdruck gefördert wurde. Die zentralistische Kulturpolitik der Junta, die sich auch in dem 1969 gegründeten staatlichen Filmunternehmen Embrafilme niederschlug, war bestimmt durch Zensur und Verfolgung einerseits, sowie durch umfangreiche Unterstützung nationalistischer Kulturproduktionen andererseits. Über Embrafilme förderte die Militärregierung zu Beginn der 1970er Jahre Historienfilme, die der Glorifizierung brasilianischer Geschichte dienen sollten. Nelson Pereira dos Santos' Film widersetzt sich nicht nur der nationalistischen Überhöhung brasilianischer Geschichte, sondern reflektiert auch die Kontinuitäten (neo-)kolonialer Machtgefüge, die mit der Kolonisierung des Amazonasgebietes bis in die Gegenwart der Filmentstehung andauerten. Das Filmende mit der massenhaften Ermordung von Indigenen, die der Generalgouverneur von Brasilien Mem de Sá Mitte des 16. Jahrhunderts durchführen ließ, bekommt eine besondere Brisanz angesichts der durch die Junta begonnenen Kolonisierung des Amazonasbeckens, bei der im Rahmen der ›Umsiedlung‹ von Indigenen und Kleinbauern massiv Gewalt angewandt wurde.

im Voice-over und gezielte Juxtaposition von Sequenzen werden die eurozentrischen Repräsentationen der Indigenen in Backs Film dekonstruiert.

Dies gilt umso mehr, als der Film bereits in der Eingangssequenz durch die Koppelung von zwei Zeitebenen – via Verweis auf die Französische Wochenschau – eine Verbindung herstellt zwischen der Kolonialisierung Brasiliens im 16. Jahrhundert und der Gegenwart der Filmentstehung. Wie auch bei den anderen tropikalistischen Filmen erkannte das Militärregime die subversiven Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ nicht, wobei *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* nicht nur von der Zensur verschont blieb, sondern sogar eine Förderung von Embrafilme erhielt und neben *MACUNAÍMA* zu einem der erfolgreichsten Filme des Cinema Novo wurde.

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« okzidentalen 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 Formensprache 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 Oiticicas 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 unbedeckten 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* – sowohl 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 damit 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 Carmen 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 dekuviert.

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 Dekuvrierung 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 Grenzüberschreitung 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 World¹⁵, 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.

VI. Literaturverzeichnis

WÖRTERBÜCHER

Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.o. Rio de Janeiro: Objetiva 2004. CD-ROM.

Novo dicionário Aurélio eletrônico 5.o. Curitiba: Positivo 2005. CD-ROM.

PRIMÄRLITERATUR

ALENCAR, José de: *O Guarani*. Vorw. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix 1968 [Orig. 1857].

– *Iracema, lenda do Ceará*. Hg. u. Einl. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra 2006 [Orig. 1865].

– *Iracema, lenda do Ceará/Iracema, Legende aus Ceará*. Hg. Maria Elias Soares/Ingrid Schwamborn. Übers. Ingrid Schwamborn/Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: UFC 2006.

– »Pós-escrito (à 2ª edição)«. In: ders.: *Iracema, lenda do Ceará*. Hg. u. Einl. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra 2006 [Orig. 1865], S. 169-195.

– *Ubirajara*. São Paulo: FTD 1994 [Orig. 1874].

ALVES, Antônio de Castro: *Os escravos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1988 [Orig. 1883].

ANDRADE, Joaquim Pedro de: »Macunaíma«. *Arquivo Filmes do Serro* [ohne Datum]. www.filmesdoserro.com.br/mat_ma_09.asp (15.05.2014)

– »Joaquim Pedro fala de *Macunaíma*«. *Arquivo Filmes do Serro* [ohne Datum]. www.filmesdoserro.com.br/mat_ma_06.asp (15.05.2014).

– »Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade«. Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro. www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp (15.05.2014).

ANDRADE, Mário de: *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença 1922.

- *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Kritische Edition Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1978 [Orig. 1928].
- *Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*. Übers., Nachw. u. Glossar Curt Meyer-Clason. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- »Carta a Manuel Bandeira, sem data«. In: ders.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Kritische Edition von Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1978, S. 250-253.
- ANDRADE, Oswald de: »Manifesto da Poesia Pau-Brasil« [Orig. 1924]. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas, Bd. VI*. Einl. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972, S. 3-10.
- »Manifest der Pau-Brasil-Dichtung«. Übers. Michael Kegler. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 309-313.
- *Memórias Sentimentais de João Miramar. Obras completas, Bd. 2*. Einl. Haroldo de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1924].
- *Pau-Brasil. Obras completas, Bd. 3*. Textedition u. Anm. Harold [sic!] de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1925].
- »Manifesto Antropófago«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 3 und S. 7. Faksimile-Edition. Reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª »Dentições« – 1928-1929. Hg. u. Einl. Augusto de Campos. São Paulo: Ypiranga 1976.
- »Anthropophagisches Manifest« [ohne Zeichnung von Tarsila do Amaral]. Übers. Maralde Meyer-Minnemann und Berthold Zilly. In: *Lettre Internationale*, Nr. 11, 1990, S. 40-41. Wieder abgedruckt [ohne Zeichnung von Tarsila do Amaral] in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 380-383.
- *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo 2003 [Orig. 1937].
- »O caminho percorrido« [Orig. 1944]. In: ders.: *Ponto de lança. Obras completas, Bd. V*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1971, S. 93-102.
- »A crise da filosofia messiânica« [Orig. 1950]. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas, Bd. VI*. Einl. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972, S. 75-138.
- BENZONI, Girolamo: *La Historia del Mondo Nuovo*. Einl. Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969 [Orig. 1565].
- BRECHT, Bertolt: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- BRETON, André: »Erstes Manifest des Surrealismus« [Orig. 1924]. In: ders.: *Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 9-43.

- BRY, Theodor de: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. u. Hg. Gereon Sievernich. Berlin/ New York: Casablanca 1990 [Orig. 1590-1634].
- CORRÊA, José Celso Martinez: »O Rei da Vela: Manifesto do Oficina« [Orig. 1967]. In: Oswald de Andrade: *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo 2003, S. 21-29.
- »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.
- COSTA, Oswaldo: »A ›Descida‹ Antropófaga«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 8.
- CUNHA, Euclides da: *Os Sertões. Campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1995 [Orig. 1902].
- *Krieg im Sertão*. Übers., Anm., Glossar u. Nachw. Berthold Zilly. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.
- DERRIDA, Jacques: »Die différance«. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1988 [Orig. 1972], S. 29-52.
- DIAS, Gonçalves: »Canção do Exílio« [1843]. In: ders.: *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar 1959, S. 103.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a.M.: Fischer 2003 [Orig. 1972].
- FREUD, Sigmund: »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker« [Orig. 1912/1913]. In: ders.: *Studienausgabe, Bd. IX*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 287-444.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães de: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Vorw. Cleonice Berardinelli. Einl. Sheila Moura Hue. Lisboa: Assírio & Alvim 2004 [Orig. 1576].
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Reclam 1989 [Orig. 1837].
- HERODOT: *Historien*. Stuttgart: Kröner 1955 [Orig. spätestens 424 v. Chr.].
- JARRY, Alfred: »Anthropophagie« [Orig. 1902]. In: ders.: *Œuvres complètes, Bd. II*. Hg. Henri Bordillon in Verbindung mit Patrick Besnier und Bernard le Doze. Paris: Gallimard 1987, S. 344-346.
- KEYSERLING, Hermann: *Die neuentstehende Welt*. Darmstadt: Reichl 1926.
- KLAXON – *Mensario de arte moderna*, Nr. 1-8/9, 1922/23. Faksimile. São Paulo: Livraria Martins Editora 1972.
- LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Hg., Einl. u. Anm. Frank Lestringant. Paris: Librairie Générale Française 1994 [Orig. 1578].
- LÉVY-BRUHL, Lucien: *La mentalité primitive*. Paris: Presses Universitaires de France 1947 [Orig. 1922].
- LOBATO, Monteiro: »Urupês«. In: ders.: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense 1976 [Orig. 1918], S. 145-155.

- LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit 1979.
- M., A. de A./B., R. [Antonio de Alcântara Machado/Raul Bopp]: »Nota insistente«. In: *Revista de Antropofagia*, Jg. 1, Nr. 1, 1928, S. 8.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves: *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/INL 1986.
- MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo/SALGADO, Plínio/ÉLIS, Alfredo/RICARDO, Cassiano/FILHO, Cândido Mota: »Nhengaçu [sic!] Verde Amarelo (Manifesto do verde-amarelismo ou da Escola da Anta)« [Orig. 1929]. In: Gilberto Mendonça Teles (Hg.): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes 1992, S. 361-367.
- PACHECO, José: *A chegada de Lampião no inferno*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel o.J.
- PICABIA, Francis: »Manifeste Cannibale Dada« [Orig. 1920]. Übers. Alexis [sic!]. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 192-193.
- Revista de Antropofagia*. 1^a e 2^a ›Dentições‹, 1928/29. Faksimile-Edition. Hg. u. Einl. Augusto de Campos. São Paulo: Ypiranga 1976.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes« [Orig. 1755]. In: ders.: *Schriften zur Kulturkritik. Zweisprachige Edition*. Einl., Übers. u. Hg. Kurt Weigand. Hamburg: Meiner 1995, S. 61-268.
- SOUSA, Gabriel Soares de: *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Hg. u. Anm. Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo: Editôra da Universidade de São Paulo 1971 [Orig. 1587].
- STADEN, Hans: ›Warhaftige [sic!] Historia«. *Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. *História de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe Franz Obermeier. Übers. Joachim Tiemann. Kiel: Westensee 2007 [Orig. 1557].
- THEVET, André: »Les Singularités de la France Antarctique«. In: ders.: *Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique (1557)*. Hg., Einl. u. Anm. Frank Lestringant. Paris: Chandeigne 1997 [Orig. 1557], S. 41-322.
- VELOSO, Caetano: *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras 1997.
- VESPUCCI, Amerigo: *Letters from a New World*. Hg. u. Einl. Luciano Formisano. New York: Marsilio 1992 [Orig. 1500-1504].

SEKUNDÄRLITERATUR

- 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.

- 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.
- ALONSO, Carlos: *The Burden of Modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York/Oxford: Oxford University Press 1998.
- ALTMAN, Rick: »A semantic/syntactic approach to film genre« [1986]. In: ders.: *Film/Genre*. London: BFI 2004 [Orig. 1999], S. 216-226.
- *Film/Genre*. London: BFI 2004 [Orig. 1999].
- AMARAL, Aracy: *Artes plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva 1979.
- ANDERMANN, Jens: »Antropofagia. Fiktionen der Einverleibung«. In: Annette Keck/Inka Kording/Anja Prochaska (Hg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen: Narr 1999, S. 19-31.
- ANDERS, Ferdinand: »Girolamo Benzoni. Leben und Werk«. In: Girolamo Benzoni: *La Historia del Mondo Nuovo*. Einl. Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969 [Orig. 1565], S. V-LI.
- ARENS, William: *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford/New York: Oxford University Press 1979.
- »Rethinking Anthropophagy«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 39-62.
- ARMBRUSTER, Claudius: »Zur Visibilität der Anderen in Portugal und Brasilien«. In: Joachim Michael/Markus Klaus Schäffauer (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt a.M.: Vervuert 2004, S. 111-128.
- ASHCROFT, Bill: »Modernity's first-born: Latin America and post-colonial transformation«. In: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Hg.): *El debate de la post-colonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt a.M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana 1999, S. 13-29.
- *Post-colonial transformation*. London/New York: Routledge 2001.
- ASHCROFT, Bill/GRIFFITHS, Gareth/TIFFIN, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London/New York: Routledge 1989.
- *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London/New York: Routledge 1998.
- BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- BACHTIN, Michail M.: »Das Wort im Roman« [Orig. 1934/35]. In: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. Einl. Rainer Gröbel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 154-300.
- *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1996.
- BAL, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

- BARROS, Orlando de: *Corações De Chocolat. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão 2005.
- BASUALDO, Carlos: »Tropicália: Avant-garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil«. In: ders.: (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 11-28.
- BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence« [Orig. 1953]. In: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf 1990 [Orig. in vier Bänden 1958-1963], S. 217-227.
- BELL, Michael: »The metaphysics of Modernism«. In: Michael Levenson (Hg.): *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 9-32.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado: »Brazilian Anthropophagy Revisited«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 87-109.
- BELTRÃO, Luiz: *O índio, um mito brasileiro*. Petrópolis: Vozes 1977.
- BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle: »Im Vergessen bin ich unschlagbar...« Michel de Montaignes Essay ›Über die Menschenfresser«. In: dies./Annette Leibing (Hg.): *Brasilien – Land ohne Gedächtnis?* Hamburg: Universitätspublikationen 2001, S. 59-73.
- BENTES, Ivana: *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará 1996.
- »Multitropicalism, Cinematic-Sensation and Theoretical Devices«. In: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 99-128.
- BERG, Eberhard/FUCHS, Martin: »Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation«. In: dies. (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 11-108.
- BERG, Hubert van den: »Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests«. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *›Die ganze Welt ist eine Manifestation‹: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: WBG 1997, S. 58-80.
- BERG, Walter Bruno: »Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion im 20. Jahrhundert«. In: Monika Fludernik/Peter Haslinger/Stefan Kaufmann (Hg.): *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*. Würzburg: Ergon 2002, S. 297-313.
- BERNARDET, Jean-Claude: *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1967.
- BHABHA, Homi K.: »The Commitment to Theory«. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, S. 19-39.
- »Interrogating Identity: Frantz Fanon and the Postcolonial Prerogative«. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, S. 40-65.

- »The Postcolonial and the Postmodern. The Question of Agency«. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, S. 171-197.
- »Culture's In-Between«. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1996, S. 53-60.
- 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.
- BLOOM, Peter J.: »Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the »Good Badman« in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria«. In: Janet Walker (Hg.): *Westerns. Films Through History*. New York/London: Routledge 2001, S. 197-216.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia: *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática 1985.
- BORDWELL, David: »The classical Hollywood style, 1917-60«. In: ders./Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988, S. 1-84.
- 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.
- BOSI, Alfredo: *História concisa da Literatura Brasileira*. Akt. u. erw. Aufl. São Paulo: Cultrix 1994.
- *Dialética da colonização. Posfácio de 2001*. São Paulo: Companhia das Letras 2001 [Orig. 1992].
- BRAUNER, Sigrid: »Cannibals, Witches, and Shrews in the »Civilizing Process««. In: Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis (Hg.): *»Neue Welt«/»Dritte Welt«*. Tübingen/Basel: Francke 1994, S. 1-27.
- BRITO, Antônio Carlos de: »Tropicalismo: sua estética, sua história«. In: *Vozes*, Bd. 66, Nr. 9, 1972, S. 21-30.
- BRITO, Mário da Silva: *História do Modernismo Brasileiro. 1 – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1964.
- 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.
- BULGAKOWA, Oksana: »Film/filmisch«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhardt Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 429-462.
- »Theory as *Gesamtkunstwerk*«. In: Siegfried Zielinski/David Link (Hg.): *Variology 2. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S. 301-332.
- BUSCOMBE, Edward (Hg.): *The BFI Companion to Western*. London: BFI 1993.
- »Der Western«. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006 [Orig. 1996], S. 260-268.
- *100 Westerns*. London: BFI 2006.

- »Is the Western about American History?« In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012, S. 13-24.
- CАETANO, Maria do Rosário (Hg.): *Cangaço. O ›Nordestern‹ no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar 2005.
- CАMPA, Román de la: *Latin Americanism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999.
- »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.
- CАMPOS, 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.
- »Revistas re-vistas: Os antropófagos«. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª ›Dentições‹ – 1928-1929. Hg. u. Einl. Augusto de Campos. São Paulo: Ypiranga 1976, ohne Paginierung.
- CАMPOS, Haroldo de: *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva 1973.
- »Macunaíma: A imaginação estrutural« [Orig. 1973]. In: Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Kritische Edition Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1978, S. 364-373.
- »Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira«. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, Nr. 44, 1983, S. 107-127.
- »Miramar na mira«. In: Andrade, Oswald de: *Memórias Sentimentais de João Miramar. Obras completas, Bd. 2*. São Paulo: Globo 1990, S. 5-33.
- »Uma poética da radicalidade«. In: Oswald de Andrade: *Pau-Brasil. Obras completas, Bd. 3*. Textedition u. Anm. Harold [sic!] de Campos. São Paulo: Globo 1990, S. 7-53.
- CÂNDIDO, Antonio: »Literatura e cultura de 1900 a 1945«. In: ders.: *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 3ª edição revista. São Paulo: Editora Nacional 1973 [Orig. 1965], S. 109-138.
- CАSTRO-KLARÉN, Sara: »A Genealogy for the ›Manifesto antropófago‹, or the Struggle between Socrates and the Caraíbe«. In: *Nepantla: Views from the South*, Bd. 1, Nr. 2, 2000, S. 295-322.
- CЕLSO, Affonso: *Por que me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Garnier 1900.
- CЕRTEAU, Michel de: *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard 1975.
- *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a.M./New York: Campus/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme 1991 [Orig. 1975].
- »Montaigne's ›Of Cannibals‹: The Savage ›I««. In: ders.: *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 67-79.
- CАLMERS, Vera Maria: »O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira«. In: Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani (Hg.): *Literatura e cultu-*

- ra no Brasil: *identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez/Berlin: IAI 2002, S. 107-123.
- CHAUI, Marilena: *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo 2000.
- CIXOUS, Hélène/CLÉMENT, Catherine: *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press 1986.
- COOMBES, Annie E./BRAH, Avtar: »Introduction: the conundrum of ›mixing‹«. In: dies. (Hg.): *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*. London/New York: Routledge 2000, S. 1-16.
- 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.
- CORNEJO POLAR, Antonio: »Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas«. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Jg. XXIV, Nr. 47, 1998, S. 7-11.
- COSTA, Sérgio: *Vom Nordatlantik zum ›Black Atlantic‹. Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik*. Bielefeld: transcript 2007.
- DAS, Veena: »Der anthropologische Diskurs über Indien. Die Vernunft und ihr Anderes«. In: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 402-425.
- DAUS, Ronald: *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilens*. Berlin: Colloquium 1969.
- DÍAZ MADERUELO, Rafael: »Algunos caracteres de la literatura de Cordel en Brasil«. In: *Revista Española de Antropología Americana*, Nr. 19, 1989, S. 193-205.
- 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.
- DORT, Bernard: »La nostalgie de l'épopée«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le western. Approches, Mythologies, Auteurs – Acteurs, Filmographies*. Paris: Gallimard 1993, S. 55-70.
- DUARTE, Paulo Sérgio: *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais 1998.
- DUNN, Christopher: *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 2001.
- »Tropicália: Modernity, Allegory, and Counterculture«. In: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 59-78.
- DYER, Richard: »The Colour of Entertainment«. In: Bill Marshall/Robynn Stilwell (Hg.): *Musicals: Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect 2000, S. 23-30.

- ERDHEIM, Mario: »Einleitung. Zur Lektüre von Freuds ›Totem und Tabu‹«. In: Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005, S. 7-42.
- FANON, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980 [Orig. 1952].
- *Die Verdammten dieser Erde*. Vorw. Jean-Paul Sartre. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966 [Orig. 1961].
- FAUSS, Monica: »Inkorporierung und Auflösung. Der Anthropophagismus als Kultur- und Identitätsmodell in der Kunst Tarsila do Amarals«. In: Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 259-271.
- FAUSTO, Carlos: »Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária«. In: João Cezar de Castro Rocha/Jorge Ruffinelli (Hg.): *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Jg. XII, Nr. 23/24, 1999, S. 75-82.
- FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós 1979.
- *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: edUSP/FAPESP 2000 [Orig. 1992].
- »Tropicália: The Explosion of the Obvious«. In: Carlos Basualdo (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 81-96.
- FERNANDES, Florestan: *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1965.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: »Calibán« [1971]. In: ders.: *Calibán y otros ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura 1979, S. 10-93.
- FINK-EITEL, Hinrich: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*. Hamburg: Junius 1994.
- FLEISCHMANN, Ulrich/ZIEBELL-WENDT, Zinka: »Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe«. In: Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani (Hg.): *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez/Berlin: IAI 2002, S. 99-106.
- FLUDERNIK, Monika: »The Constitution of Hybridity: Postcolonial Interventions«. In: dies. (Hg.): *Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 19-53.
- FORMISANO, Luciano: »Introduction«. In: Amerigo Vespucci: *Letters from a New World*. Hg. u. Einl. Luciano Formisano. New York: Marsilio 1992, S. XIX-XLI.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, 2 Bde. Rio de Janeiro: José Olympio 1969 [Orig. 1933].
- FROSCH, Friedrich: »Graciliano Ramos: ›Vidas Secas‹. Sprache der Herrschaft, Sprache der Ohnmacht«. In: *Afrika, Asien, Brasilien, Portugal. Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt. ›Identitätsdiskurse. Intertextualität und Intermedialität in Brasilien und Portugal‹*, Nr. 2, 1999, S. 60-75.
- »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.
- FULDA, Daniel: »Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie. Mit einer Auswahlbibliographie«. In: ders./Walter Pape (Hg.): *Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg i.Br.: Rombach 2001, S. 7-50.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Hg.): *XXIV Bienal de São Paulo, Bd. 1: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos/Historical Nucleus: Antropofagia and Histories of Cannibalisms*. Kuratoren: Paulo Herkenhoff/Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna/Fundação Bienal de São Paulo 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Introducción a la edición 2001*. México, D.F.: Grijalbo 2001 [Orig. 1989].
- »The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini«. In: John Beverley/Michael Aronna/José Oviedo (Hg.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham/London: Duke University Press 1995, S. 77-92.
 - »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, S. I-XXIII.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio: »Por un cine imperfecto«. In: *Cine cubano*, Nr. 66/67, 1969, S. 44-60.
- GATTI, José: »(In)visibilidade racial em »O dragão da maldade contra o santo guerreiro«. In: *Cinemas*, Nr. 13, 1998, S. 101-121.
- GEWECKE, Frauke: *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.
- GLUCKSMANN, André: »Les aventures de la tragédie«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le Western. Approches, Mythologies, Auteurs – Acteurs, Filmographies*. Paris: Gallimard 1993, S. 71-88.
- GOLDMANN, Stefan: »Wilde in Europa. Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung«. In: Thomas Theye (Hg.): *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalisches Beziehung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 243-269.
- 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.
- *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1980.
- GÖRLING, Reinhold: *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München: Fink 1997.
- GREENBLATT, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press 1991.
- GREVE, Anna: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004.

- GROB, Norbert/KIEFER, Bernd: »Einleitung«. In: dies. (Hg.)/Marcus Stiglegger (Mitarb.): *Filmgenres: Western*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 12-40.
- GROSSBERG, Lawrence: »Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?«. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1996, S. 87-107.
- GUEVARA, Ernesto Che: »América desde el balcón afro-asiático«. In: *Humanismo*, Nr. 8, 1959, S. 46-48.
- GULLAR, Ferreira: »Cultura posta em questão« [Orig. 1965]. In: ders.: *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio 2002, S. 13-155.
- GUYNN, William: *Writing History in Film*. New York/London: Routledge 2006.
- HALL, Stuart: »The West and the Rest: Discourse and Power«. In: ders./Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*. Cambridge/Oxford: Polity 1992, S. 275-320.
- »When was ›the Post-Colonial?‹ Thinking at the Limit«. In: Iain Chambers/Lidia Curtis (Hg.): *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London/New York: Routledge 1996, S. 242-260.
 - »Introduction: Who Needs ›Identity?‹«. In: ders./Paul du Gay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1996, S. 1-17.
- HELENA, Lucia: »O Manifesto Antropófago: banquetes e banqueteados«. In: dies.: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL 1981, S. 95-108.
- »Macunaíma: Rapsódia e alegoria«. In: dies.: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL 1981, S. 143-155.
 - *Totens e tabus da modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Niterói: UFF 1985.
 - *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática 2005 [Orig. 1986].
- HERKENHOFF, Paulo: »Introdução geral«. In: Fundação Bienal de São Paulo (Hg.): *XXIV Bienal de São Paulo, Bd. 1: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos/Historical Nucleus: Antropofagia and Histories of Cannibalisms*. Kuratoren: Paulo Herkenhoff/Adriano Pedrosa. São Paulo: Museu de Arte Moderna/Fundação Bienal de São Paulo 1998, S. 22-34.
- HERLINGHAUS, Hermann: »Postmoderne in Lateinamerika? Epistemologische Eigenheiten, politische Fragen, ›nomadische‹ Perspektiven«. In: ders./Utz Riese (Hg.): *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*. Bonn: Bouvier 1997, S. 270-293.
- *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Frankfurt a.M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana 2004.
- HERLINGHAUS, Hermann/RIESE, Utz: »Bruchlinien eines Spiegels oder Der postkoloniale Blick (Einleitung)«. In: dies. (Hg.): *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*. Bonn: Bouvier 1997, S. 7-20.
- HERLINGHAUS, Hermann/WALTER, Monika: »Lateinamerikanische Peripherie – diesseits und jenseits der Moderne«. In: Robert Weimann (Hg.): *Ränder*

- der Moderne. Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 242-300.
- HOBBSAWM, Eric: »Introduction: Inventing Traditions«. In: ders./Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press 1986, S. 1-14.
- *Bandits.* New York: The New Press 2000 [Orig. 1969].
- HOFER, Hermann: »Befreien französische Autoren des 18. Jahrhunderts die schwarzen Rebellen und die Sklaven aus ihren Ketten? oder Versuch darüber, wie man den Guten Wilden zur Strecke bringt«. In: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus.* Frankfurt a.M.: Athenäum 2000 [Orig. 1987], S. 137-170.
- HOLDENRIED, Michaela: »Einverlebte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«. In: Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen.* Berlin: Dahlem University Press 2001, S. 117-145.
- HÖLZ, Karl: *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika.* Berlin: Erich Schmidt 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras 1995 [Orig. 1936].
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de: *Macunaíma: da literatura ao cinema.* Rio de Janeiro: José Olympio 1978.
- *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.* Rio de Janeiro: Rocco 1992 [Orig. 1980].
- HOROWITZ, David: »The Alliance for Progress«. In: *Socialist Register*, Bd. 1, 1964, S. 127-145.
- HUE, Sheila Moura: »Introdução«. In: Pero de Magalhães de Gândavo: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil.* Vorw. Cleonice Bardinelli. Einl. Sheila Moura Hue. Lissabon: Assírio & Alvim 2004, S. 13-23.
- HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins.* London/New York: Routledge 2001.
- HULME, Peter: *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492-1797.* London/New York: Methuen 1986.
- IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno.* São Paulo: Brasiliense 1992.
- JAFFE, Noemi: *Macunaíma.* São Paulo: Publifolha 2001.
- JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina.* Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert 2008.
- JOHNSON, John Randal: *Macunaíma: From Modernism to Cinema Novo.* Dissertation, University of Texas at Austin 1977 [Mikrofilm-Kopie].
- *The Film Industry in Brazil. Culture and the State.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1987.
- *Antônio das Mortes.* Trowbridge: Flicks Books 1998.
- JOHNSON, Randal/STAM, Robert (Hg.): *Brazilian Cinema.* Expanded Edition. New York: Columbia University Press 1995.

- KIENING, Christian: »Alterität und Mimesis. Repräsentation des Fremden in Hans Stadens ›Historia‹«. In: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 483-510.
- KILGOUR, Maggie: »The function of cannibalism at the present time«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 238-259.
- KING, C. Richard: »The (Mis)uses of Cannibalism in Contemporary Cultural Critique«. In: *Diacritics*, Nr. 30.1, 2000, S. 106-123.
- KLENGEL, Susanne: »From ›Cultural Cannibalism‹ to Metalinguistic Novel-Writing«. In: *Intellectual News. Review of the International Society for Intellectual History*, Nr. 6-7, 2000, S. 57-65.
- »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.
- KLINGER, Cornelia: »Modern/Moderne/Modernismus«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhardt Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 121-167.
- 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. 241-275.
- KOEBNER, Thomas (Hg.): *Sachlexikon des Films. 2., akt. u. erw. Aufl.* Ditzingen: Reclam 2007.
- KOHL, Karl-Heinz: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Frankfurt a.M./Paris: Qumran 1983.
- 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.
- LEHR, Volker G.: »Allianz für den Fortschritt«. In: Dieter Nohlen (Hg.): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 41-42.
- LEINEN, Frank: »Einleitung«. In: ders. (Hg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 9-28.
- LESTRINGANT, Frank: *Le Cannibale. Grandeur et décadence*. Paris: Perrin 1994.
- »Introduction«. In: André Thevet: *Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique (1557)*. Hg., Einl. und Anm. Frank Lestringant. Paris: Chandeigne 1997, S. 7-40.

- LINK-HEER, Ursula: »Nation, Rasse, Métissage. Überlegungen zu einem okzidentalen Diskurs-Dispositiv und seiner Umwertung in Brasilien«. In: Bernd Lenz/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Fremdheitserfahrung und Fremdhheitsdarstellung in okzidentalen Kulturen*. Passau: Rothe 1999, S. 365-379.
- LOBATO, Ana Lúcia: »Como era gostoso o meu francês: um marco na representação do índio no longa-metragem de ficção«. In: *Imaginário*, Nr. 7, 2001, S. 69-81.
- »O ponto de vista em »Como era gostoso o meu francês«. In: *Cinemas*, Nr. 7, 1997, S. 153-173.
- LOBATO, José Bento Monteiro: *Aventuras de Hans Staden. O homem que naufragou nas costas do Brasil em 1549 e esteve oito mezes prisioneiro dos índios tupinambás*. São Paulo: Editora Nacional 1927.
- LOOMBA, Ania: *Colonialism/Postcolonialism*. London/New York: Routledge 1998.
- LÓPEZ, Ana M.: »O Cangaceiro: estilos híbridos para un espacio nacional cinematográfico«. In: *Cinemas*, Nr. 25, 2000, S. 131-148.
- LOPEZ, Telê Porto Acona: *Macunaíma – a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo 1974.
- LUCHESE, Elisabeth: »Von den »Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen«. Hans Staden und die Popularität der »Kannibalen« im 16. Jahrhundert«. In: Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, S. 71-74.
- MACIEL, Luiz Carlos: »Dialética da violência«. In: Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965, S. 200-219.
- MACHADO, Rubens: »O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro 1987, S. 97-127.
- MADUREIRA, Luís: »Lapses in taste: »cannibal-tropicalist« cinema and the Brazilian aesthetic of underdevelopment«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 110-125.
- MAGALDI, Sábato: *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global 2004.
- MATTENKLOTT, Gert: »Metaphern in der Wissenschaftssprache«. In: Helmar Schramm (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: Dahlem University Press 2003, S. 28-49.
- McCLINTOCK, Anne: »The Angel of Progress. Pitfalls of the Term »Post-Colonialism« [Orig. 1994]. In: Diana Brydon (Hg.): *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Bd. I*. London/New York: Routledge 2000, S. 175-189.
- MEMMI, Albert: *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Vorw. Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard 1985 [Orig. 1957].

- MERSCH, Dieter: »Vom Anderen reden. Das Paradox der Alterität«. In: Manfred Brouckner/Heino Heinrich Nau (Hg.): *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*. Darmstadt: WBG 1997, S. 27-45.
- MICELI, Sergio: *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras 2003.
- MIGNOLO, Walter: »La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales«. In: Alfonso de Toro (Hg.): *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt a.M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana 1997, S. 51-70.
- »(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.
 - *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press 2000.
 - *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell 2005.
- MIRANDA, Dilmar Santos de: »Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo«. In: *Tempo Social*, Bd. 9, Nr. 2, 1997, S. 125-154.
- MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Malden: Blackwell 2008 [Orig. 2002].
- MONTAIGNE, Michel de: »Essais« [Orig. 1580/1588/1595]. In: ders.: *Œuvres complètes*. Hg. Albert Thibaudet und Maurice Rat. Einl. u. Anm. Maurice Rat. Paris: Gallimard 1962, S. 11-1097.
- »Des Cannibales« [Orig. 1580]. In: Michel de Montaigne: *Essais. Œuvres complètes*. Hg. Albert Thibaudet und Maurice Rat. Einl. u. Anm. Maurice Rat. Paris: Gallimard 1962, S. 200-213.
- MOORE-GILBERT, Bart: *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. London/New York: Verso 1997.
- MORSE, Richard M.: »The multiverse of Latin American identity, c. 1920 – c. 1970«. In: Leslie Bethell (Hg.): *The Cambridge History of Latin America, Bd. X. Latin America since 1930. Ideas, Culture and Society*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 1-127.
- MOTA, Carlos Guilherme: *Ideologia da cultura brasileira. Pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática 1994 [Orig. 1977].
- NAGIB, Lúcia: *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify 2006.
- NAPOLITANO, Marcos: *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto 2001.
- NETO, Antônio Leão da Silva: *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. I. Silva Neto 2002.
- NETO, Serafim da Silva: *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença 1977 [Orig. 1950].
- NETTO, Adriano Bitarães: *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume 2004.

- NEUBER, Wolfgang: *Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt 1991.
- NOGUEIRA, Claudia Barbosa: *Journeys of Redemption: Discoveries, Re-Discoveries and Cinematic Representations of the Americas*. Dissertation, University of Maryland, College Park 2006.
- NOHLEN, Dieter (Hg.): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- NUNES, Benedito: »Antropofagia ao alcance de todos«. In: Oswald de Andrade: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Obras completas, Bd. VI*. Einl. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972, S. xi-liii.
- *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva 1979.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe*. 2., überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
- OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*. Unter Mitarbeit von Roswitha Kramer. Frankfurt a.M.: Vervuert 2000.
- »Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts«. In: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, Nr. 38, 2001, S. 49-72.
- »Nóbrega, Manuel da«. In: Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XXII*. Nordhausen: Bautz 2003, Sp. 920-928.
- »Hans Staden und sein Brasilienbuch. Vorwort«. In: Hans Staden: »*Warhaftige [sic!] Historia*«. *Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. *História de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe Franz Obermeier. Kiel: Westensee 2007, S. I-LXV.
- 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. 84-101.
- ORTIZ, Renato: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense 2003 [Orig. 1985].
- *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense 2001 [Orig. 1988].
- »Revisitando a noção de imperialismo cultural«. In: ders.: *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense 2006, S. 153-177.
- PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.
- PAIVA, Melquíades Pinto: *Ecologia do cangaço*. Rio de Janeiro: Interciência 2004.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Hg.): *Le cinéma brésilien*. Paris: Éditions du Centre Pompidou 1987.
- PARRON, Tâmis: »Iracema, uma nova linguagem«. In: José de Alencar: *Iracema, lenda do Ceará*. Hg. u. Einl. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra 2006, S. 9-31.

- PARRY, Benita: *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*. London/New York: Routledge 2005.
- PATRIOTA, Rosângela: »O texto e a cena – aspectos da história da recepção: ›O Rei da Vela‹ (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000«. In: *Cultura Vozes*, Bd. 95, Nr. 4, 2001, S. 3-24.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva: *Western Feijoada. O Faroeste no Cinema Brasileiro*. Magisterarbeit, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista 2002.
- 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.
- PETER-RÖCHER, Heidi: *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*. München: Beck 1998.
- PIERRE, Sylvie: »O Cinema Novo e o Modernismo«. In: *Cinemais*, Nr. 6, 1997, S. 87-109.
- PINHEIRO, Teresa: »Anchieta, José de«. In: Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXVII. Nordhausen: Bautz 2007, Sp. 41-49.
- PINTO, Leonor Souza: »Dezesseis anos de luta contra a censura«. In: *Booklet zur DVD MACUNAÍMA*. Videofilmes 2006, ohne Paginierung.
- POOLE, Ralph J.: *Kannibalische (P)Akte. Autoethnographische und satirische Schreibweisen als interkulturelle Verhandlungen von Herman Melville bis Marianne Wiggins*. Trier: WVT 2005.
- PRADO, Paulo: »Poesia Pau-Brasil«. In: Oswald de Andrade: *Pau-Brasil. Obras completas*, Bd. 3. Textedition u. Anm. Harold [sic!] de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1925], S. 57-60.
- PRATA, Mônica: *The Representation of the Brazilian Indian in Literature and Cinema from Hans Staden to the Indigenous Media*. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill 2002.
- PRATT, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge 1992.
- »Modernität und Peripherie. Zur Analyse globaler Verhältnisse«. In: Nana Badenberger/Florian Nelle/Ellen Spielmann (Hg.): *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón*. Stuttgart: Heinz 2000, S. 33-50.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1989 [Orig. 1950].
- PRYSTHON, Angela: »Revisitando a antropofagia: os estudos culturais brasileiros nos anos 90«. In: *Revista Famecos*, Nr. 17, 2002, S. 101-110.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*. São Paulo: Global 1982.
- RAJADHYAKSHA, Ashish: »Realism, modernism, and post-colonial theory«. In: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford/New York: Oxford University Press 2000, S. 29-41.

- RAMOS, Fernão: *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense 1987.
- (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro 1987.
- RAMOS, Fernão/MIRANDA, Luiz Felipe (Hg.): *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac 2004.
- RAMOS, Guiomar Pessoa: »A antropofagia em »Como era gostoso o meu francês« e »Triste trópico««. In: *Cinemais*, Nr. 24, 2000, S. 127-144.
- *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume/Fapesp 2008.
- RAMOS, José Mário Ortiz: *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1983.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.
- RIBEIRO, Darcy: *Unterentwicklung, Kultur und Zivilisation. Ungewöhnliche Versuche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 [Orig. 1979].
- *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 1995.
- RICHARD, Nelly: »Latinoamérica y la postmodernidad«. In: Hermann Herlinghaus/Monika Walter (Hg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer 1994, S. 210-221.
- »Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering«. In: John Beverley/Michael Aronna/José Oviedo (Hg.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham/London: Duke University Press 1995, S. 217-222.
- RIESE, Utz: »Zur Einleitung: Kulturelle Übersetzungen und intermediale Übertragungen«. In: Hermann Herlinghaus/Utz Riese (Hg.): *Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. Heidelberg: Winter 1999, S. 7-19.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis: *Le western, ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Cerf 1953
- RINCÓN, Carlos: »Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción o: cómo apropiarse la apropiación«. In: João Cezar de Castro Rocha/Jorge Ruffinelli (Hg.): *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Jg. XII, Nr. 23/24, 1999, S. 341-356.
- »Antropofagia. Sobre las vicisitudes de la metáfora de Oswald de Andrade«. In: David Schidlowsky/Olaf Gaudig/Peter Veit (Hg.): *Zwischen Literatur und Philosophie. Suche nach dem Menschlichen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Fariás*. Berlin: WVB 2000, S. 253-269.
- ROCHA, João Cezar de Castro: »Uma teoria de exportação? Ou: »Antropofagia como visão do mundo«. In: Jorge Ruffinelli/João Cezar de Castro Rocha (Hg.): *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações 2011, S. 647-668.
- ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify 2003 [Orig. 1963].
- »Discussão« [Gesprächsleitung Alex Viány]. In: ders.: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965, S. 115-150.

- »Uma Estética da Fome«. In: *Revista Civilização Brasileira*, Nr. 3, 1965, S. 165-170.
 - »Eztetyka da Fome« [leicht modifizierte Fassung von »Uma Estética da Fome«]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 63-67.
 - »Die Ästhetik des Hungers« [deutsche Fassung von »Uma Estética da Fome«]. Übers. Petra Metelko. In: Astrid Ofner (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909-2004*. Wien: Viennale/Marburg: Schüren 2007, S. 27-30.
 - »Tricontinental« [Orig. 1967]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 103-109.
 - *O Cinema Novo e a aventura da criação* [Orig. 1968]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 127-150.
 - »Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma« [Orig. 1969]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 150-154.
 - »Eztetyka do Sonho« [Orig. 1971]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2004 [Orig. 1981], S. 248-251.
 - »Rastros de Ódio«. In: ders.: *O Século do Cinema*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2006 [Orig. 1983], S. 115-118.
 - »O cacique da Irlanda«. In: ders.: *O Século do Cinema*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2006 [Orig. 1983], S. 118-123.
 - *O Século do Cinema*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2006 [Orig. 1983].
- RÖSSNER, Michael: »Spuren der europäischen Avantgarde im ›modernistischen Jahrzehnt‹ in Brasilien«. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Frankfurt a.M.: Vervuert 1991, S. 31-50.
- RUFFINELLI, Jorge/ROCHA, João Cezar de Castro (Hg.): *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações 2011.
- SÁ, Simone Pereira de: *Baiana internacional. As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS 2002.
- SADLIER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation: ›How Tasty Was My Little Frenchman‹«. In: James Naremore (Hg.): *Film Adaptation*. London: The Athlone Press 2000, S. 190-205.
- SAID, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. Afterword to the 1995 Printing. London: Penguin 1995 [Orig. 1978].
- *Culture and Imperialism*. London: Vintage 1994 [Orig. 1993].
- SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1987.
- SANDFÜHR, Thomas: »Só a Antropofagia nós [sic!] une«: *Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen*. Dissertation, Heinrich-Heine-Universität

- Düsseldorf 2001. Online-Publikation: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=2302> (15.05.2014).
- SAN JUAN, E.: *Beyond Postcolonial Theory*. Houndmills/London: Macmillan 1998.
- SANTIAGO, Silviano: »O entre-lugar do discurso latino-americano« [Orig. 1971]. In: ders.: *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva 1978, S. 11-28.
- »A ficção brasileira modernista« [Orig. 1978]. In: ders.: *Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1982, S. 25-40.
- SANTOS, Ana Maria dos/NEVES, Guilherme Pereira das/MACHADO, Humberto Fernandes/GONÇALVES, Williams da Silva: *História do Brasil. De »Terra Ignota« ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Log On 2002.
- SANTOS, Nelson Pereira dos: *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*. Manuskript 1952.
- SANTOS, Nelson Pereira dos/ROCHA, Glauber/VIANY, Alex: »Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas«. In: *Revista Civilização Brasileira*, Nr. 1, 1965, S. 185-196.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus: »Die Vision der Gegessenen: Hans Staden, Autor des Kannibalismus«. In: Alexandra Curvelo/Madalena Simões (Hg.): *Portugal und das Heilige Römische Reich (16.-18. Jahrhundert). Portugal e o Sacro Império (séculos XVI-XVIII)*. Münster: Aschendorff 2011, S. 105-126.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill 1981.
- 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.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm: »Transkulturalität, Heterogenität und Postkolonialismus aus der Perspektive der Lateinamerikastudien«. In: Heinz Antor (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter 2006, S. 81-94.
- SCHNEIDER, Irmela: »Von der Vielsprachigkeit zur »Kunst der Hybridation«. Diskurse des Hybriden«. In: dies./Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand 1997, S. 13-66.
- SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
- SCHULZE, Peter [W.]: *Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez! 2005.
- »»Singend in unreiner Rede«. Musikalität und Mündlichkeit in Mário de Andrades rhapsodischem Roman »Macunaíma««. In: *matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Nr. 53, 2007, S. 46-47.
- »»Pau-Brasil«. Postkoloniale Schreibpraxis in Oswald de Andrades früher Poesie«. In: *matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Nr. 54, 2007, S. 47-48.

- »Tropicália«. Postcolonial Revisions of Brazilian Identity Constructions in the Arts of the Late Sixties«. In: Friedemann Kreuder/Constanze Schuler (Hg.): *Hostile Takeovers – On Violence and Media*. Marburg: Tectum 2008, S. 65-73.
 - »Ästhetiken des Hungers im Kino des Südens. Zur Darstellung von Armut im Film bei Satyajit Ray, Nelson Pereira dos Santos und Ousmane Sembène«. In: Franziska Eißner/Michael Scholz-Hänsel (Hg.): *Armut in der Kunst der Moderne*. Marburg: Jonas 2011, S. 107-115.
 - »Glauber Rocha: precursor do cinema pós-colonial«. In: ders./Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 225-239.
 - »Iracema: fundierender nationaler Mythos und seine filmische Dekonstruktion«. In: Henry Thorau/Tobias Brandenberger (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: Tranvía 2011, S. 155-167.
 - »Beyond Cowboys and Cangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema«. In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012, S. 163-193.
 - »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, 57-61.
- 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.
- SCHWAMBORN, Ingrid: *Die brasilianischen Indianerromane ›O Guarani‹, ›Iracema‹, ›Ubirajara‹ von José de Alencar*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1987.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha 2001.
- SCHWARTZ, Jorge: »Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia«. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Jg. XXIV, Nr. 47, 1998, S. 53-65.
- »Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald«. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert 1999, S. 277-297.
 - »Introdução«. In: ders. (Hg.): *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da USP 2008, S. 45-94.
- SCHWARZ, Roberto: »Cultura e política, 1964-69«. In: ders.: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1978, S. 61-92.
- »Brazilian Culture: Nationalism by Elimination«. In: ders.: *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Hg. u. Einl. John Gledson. London/New York: Verso 1992, S. 1-18.
- SCHUMANN, Peter B.: *Handbuch des brasilianischen Films*. Frankfurt a.M.: Vervuert 1988.

- »Glauber Rocha – revolucionário e visionário. Sua obra prima ›Terra em transe«». In: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 95-103.
- 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.
- SEEßLEN, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren 1995.
- SHAW, Lisa/DENNISON, Stephanie: *Brazilian National Cinema*. Abingdon/New York: Routledge 2007.
- SHOHAT, Ella: »Notes on the ›Post-Colonial« [Orig. 1992]. In: Fawzia Afzal-Khan/Kalpna Seshadri-Crooks (Hg.): *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham/London: Duke University Press 2000, S. 126-139.
- SHOHAT, Ella/STAM, Robert: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge 1994.
- SIEBER, Cornelia: *Die Gegenwart im Plural: Postmoderne/postkoloniale Strategien in neueren Lateinamerikadiskursen*. Frankfurt a.M.: Vervuert 2005.
- SIEVERNICH, Gereon: »Von Indianern und Protestanten«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. u. Hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 7-11.
- »Anhang«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearbeitung und hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 436-464.
- SIMÕES, Inimá Ferreira: *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC/Terceiro Nome 1999.
- SKIDMORE, Thomas E.: *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-85*. New York/Oxford: Oxford University Press 1988.
- SLEMON, Stephen: »The Scramble for Post-Colonialism«. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge 1995, S. 45-52.
- SLOTKIN, Richard: »Violence«. In: Edward Buscombe (Hg.): *The BFI Companion to Western*. London: BFI 1993, S. 232-236.
- SODRÉ, Nelson Werneck: *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2003 [Orig. 1970].
- SOLANAS, Fernando E./GETINO, Octavio: »Primer declaración del grupo Cine Liberación« [Orig. 1968]. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentino 1973, S. 9-10.
- »La cultura nacional, el cine y ›La hora de los hornos«« [Orig. 1969]. In: dies.: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentino 1973, S. 29-53.

- »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.
- SOMMER, Doris: »Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America«. In: Homi K. Bhabha (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge 1990, S. 71-98.
- *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1991.
- SPENCE, Louise/STAM, Robert: »Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction«. In: Leo Braudy/Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press 1999, S. 235-250.
- SPIELMANN, Ellen: »Tropicália: Kulturprojekt der sechziger Jahre in Brasilien«. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr 1994, S. 145-160.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: »Criticism, Feminism, and the Institution. Interview with Elizabeth Gross«. In: *Thesis Eleven*, Nr. 10/11, 1984/1985, S. 175-187.
- »The Rani of Simur«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen/Diana Loxley (Hg.): *Europe and Its Others, Bd. 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*. Colchester: University of Essex 1985, S. 128-151.
- »Can the Subaltern Speak?« In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire: Macmillan 1988, S. 271-313.
- *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/London: Harvard University Press 1999.
- STAAL, Helena Camargo de: »Cronologia (1958-1974)«. In: Zé Celso Martinez Corrêa: *Primeiro Ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ausw., Hg. u. Anm. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34 1998, S. 327-335.
- STAM, Robert: *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham/London: Duke University Press 1997.
- »Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity«. In: Anthony R. Guneratne/Wimal Dissanayake (Hg.): *Rethinking Third Cinema*. London/New York: Routledge 2003, S. 31-48.
- »Tropicália, transe-brechtianismo e a temática multicultural«. In: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 209-223.
- SUBIRATS, Eduardo: »Do Surrealismo à Antropofagia«. In: Jorge Schwartz (Hg.): *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify 2002, S. 23-31.
- SWINGWOOD, Alan: *Cultural Theory and the Problem of Modernity*. New York: MacMillan 1998.
- TAFFET, Jeffrey F.: *Foreign Aid as Foreign Policy. The Alliance for Progress in Latin America*. New York/Abingdon: Routledge 2007.

- THIEL, Christian: »Theorie«. In: Jürgen Mittelstraß in Verbindung mit Martin Carrier und Gereon Wolters (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 260-270.
- THOMSEN, Christian W.: *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen. Eine kannibalische Text-Bild-Dokumentation*. Wien: Brandstätter 1983.
- THORAU, Henry: »Theater im Widerstand«. In: Dietrich Briesemeister/Helmut Feldmann/Silviano Santiago (Hg.): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt a.M.: Vervuert 1992, S. 279-308.
- THURNER, Mark: »After Spanish Rule: Writing Another After«. In: ders./Andrés Guerrero (Hg.): *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas*. Durham/London: Duke University Press 2003, S. 12-57.
- TODOROV, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [Orig. 1982].
- TORO, Alfonso de: »Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept«. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hg.)/Petra Günther (Mitarb.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2002, S. 15-52.
- TORRES, Miguel: »Entrevista con Glauber Rocha sobre su película Antonio das Mortes«. In: *Cine Cubano*, Nr. 60/62, 1970, S. 68-77.
- TRIGO, Abril: »General Introduction«. In: Ana del Sarto/Alicia Ríos/Abril Trigo (Hg.): *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/London: Duke University Press 2004, S. 1-14.
- TURNER, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Ungar 1963 [Orig. 1893].
- UECKMANN, Natascha: »Mestizaje – Hibridación – Créolisation – Transcultura- ción: Kontroversen zur Kulturmoderne«. In: Christiane Solte-Gresser/Karen Struve/Natascha Ueckmann (Hg.): *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft. Aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Münster: LIT 2005, S. 227-252.
- UERLINGS, Herbert: »Das Subjekt und die Anderen. Zur Analyse sexueller und kultureller Differenz. Skizze eines Forschungsbereichs«. In: ders./Karl Hölz/ Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 19-53.
- UMBERTO, José: »Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião« [Orig. 1984]. In: Maria do Rosário Caetano (Hg.): *Cangaço. O >Nordestern< no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar 2005, S. 17-31.
- VIANY, Alex: *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro 1959.

- VIEIRA, João Luiz: »A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro 1987, S. 129-187.
- VILNET, Geneviève: *Champ et hors champ. La photographie et le cinéma dans les manifestes et les romans d'Oswald de Andrade*. Paris: Indigo 2006.
- WALTER, Monika: »Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?«. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr 1994, S. 26-48.
- WENDT, Astrid: *Kannibalismus in Brasilien. Eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1989.
- WENZEL WHITE, Erdmute: »Der Mythos der ›antropofagia‹ in der Literatur und Malerei«. In: Dietrich Briesemeister/Axel Schönberger (Hg.): *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*. Frankfurt a.M.: TFM 1998, S. 255-281.
- WERBNER, Pnina: »Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity«. In: dies./Tariq Modood (Hg.): *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London/New Jersey: Zed Books 1997, S. 1-26.
- WHITEHEAD, Neil L.: »Hans Staden and the Cultural Politics of Cannibalism«. In: *HAHR – Hispanic American Historical Review*, Nr. 80: 1, 2000, S. 721-751.
- WINDFUHR, Michael: »brain drain«. In: Dieter Nohlen (Hg.): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 125-127.
- WINK, Georg: *Die Idee von Brasilien. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Erzählung Brasiliens als vorgestellte Gemeinschaft im Kontrast zu Hispanoamerika*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2010.
- XAVIER, Ismail: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense 1983.
- »Glauber Rocha: le désir de l'Histoire«. In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Le cinéma brésilien*. Paris: Éditions du Centre Pompidou 1987, S. 145-153.
 - *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense 1993.
 - *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997.
 - *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra 2001.
 - »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.
- YOUNG, Robert: *White Mythologies. Writing History and the West*. London/New York: Routledge 1990.
- *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge 1995.
 - *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford/Malden: Blackwell 2001.

-
- ZAVATTINI, Cesare: »Einige Gedanken zum Film« [Orig. 1953]. In: Theodor Kottulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2: 1945 bis heute*. München: Piper 1964, S. 11-27.
- ZIEBELL, Zinka: *Terra de canibais*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS 2002.
- ZILIO, Carlos: »Da antropofagia à tropicália«. In: ders./João Luiz Lafeté/Lígia Chiappini Moraes Leite: *Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense 1982, S. 11-56.
- *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará 1997 [Orig. 1982].
- ZILLY, Berthold: »A reinvenção do Brasil a partir dos sertões«. In: *Humboldt*, Nr. 80, 2000, S. 44-51.
- »Nachwort«. In: Euclides da Cunha: *Krieg im Sertão*. Übers., Anm., Glossar u. Nachw. Berthold Zilly. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 757-783.
- ZIMA, Peter V.: *Was ist Theorie?* Tübingen/Basel: Francke 2004.

VII. Filmografie

- A GRANDE CIDADE/DIE GROSSE STADT (BRA 1966, R: Carlos Diegues)
- AGULHA NO PALHEIRO/NADEL IM HEUHAUFEN (BRA 1952, R: Alex Viany)
- A IDADE DA TERRA/DAS ZEITALTER DER ERDE (BRA 1980, R: Glauber Rocha)
- ALÔ, ALÔ, BRASIL/HALLO, HALLO, BRASILIEN (BRA 1935, R: Wallace Downey)
- ALÔ, ALÔ, CARNAVAL/HALLO, HALLO, KARNEVAL (BRA 1936, R: Adhemar Gonzaga)
- A MORTE COMANDA O CANGAÇO/DER TOD REGIERT DEN CANGAÇO (BRA 1960, R: Carlos Coimbra)
- ARMAS DA VINGANÇA/WAFFEN DER RACHE (BRA 1955, R: Carlos Coimbra/Alberto Severi)
- A VOZ DO CARNAVAL/DIE STIMME DES KARNEVALS (BRA 1933, R: Adhemar Gonzaga/Humberto Mauro)
- BANANA DA TERRA/ERDBANANE (BRA 1938, R: Wallace Downey)
- BARRAVENTO/STURM (BRA 1961, R: Glauber Rocha)
- BARRO HUMANO/MENSCHLICHER LEHM (BRA 1929, R: Adhemar Gonzaga)
- BRASA DORMIDA/SCHLAFENDE GLUT (BRA 1928, R: Humberto Mauro)
- CANGACEIROS DE LAMPIÃO/DIE CANGACEIROS DES LAMPIÃO (BRA 1967, R: Carlos Coimbra)
- CORISCO, O DIABO LOIRO/CORISCO, DER BLONDE TEUFEL (BRA 1969, R: Carlos Coimbra)
- CARNAVAL ATLÂNTIDA/KARNEVAL ATLÂNTIDA (BRA 1952, R: José Carlos Burle)
- CINCO VEZES FAVELA/FÜNF MAL FAVELA (BRA 1961, R: Marcos Farias/Miguel Borges/Carlos Diegues/Leon Hirszman/Joaquim Pedro de Andrade)
- COISAS NOSSAS/UNSERE DINGE (BRA 1931, R: Wallace Downey)
- COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS/MEIN KLEINER FRANZOSE WAR SEHR LECKER (BRA 1971, R: Nelson Pereira dos Santos)
- CREPÚSCULO DE ÓDIOS – NAS GARRAS DO DESTINO/MORGENGRAUEN DES HASSES – IN DEN KLAUEN DES SCHICKSALS (BRA 1959, R: Carlos Coimbra)
- DA TERRA NASCE O ÓDIO/AUS DER ERDE ERWÄCHST DER HASS (BRA 1954, R: Antoninho Hossri)
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/GOTT UND DER TEUFEL IM LAND DER SONNE (BRA 1964, R: Glauber Rocha)

- DIOGUINHO (BRA 1957, R: Carlos Coimbra)
 DOWN ARGENTINE WAY/GALOPP INS GLÜCK (USA 1940, R: Irving Cummings)
 E O MUNDO SE DIVERTE/UND DIE WELT VERGNÜGT SICH (BRA 1948, R: Watson Macedo)
 FILHO SEM MÃE/SOHN OHNE MUTTER (BRA 1925, R: Tancredo Seabra)
 FOOTLIGHT PARADE/PARADE IM RAMPENLICHT (USA 1933, R: Lloyd Bacon)
 GANGA BRUTA (BRA 1933, R: Humberto Mauro)
 GANGA ZUMBA (BRA 1963, R: Carlos Diegues)
 HANS STADEN (BRA/POR 1999, R: Luiz Alberto Pereira)
 HIGH NOON/ZWÖLF UHR MITTAGS (USA 1952, R: Fred Zinnemann)
 INDEPENDÊNCIA OU MORTE/UNABHÄNGIGKEIT ODER TOD (BRA 1972, R: Carlos Coimbra)
 IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA/IRACEMA (BRA/GER/FRA 1974, R: Jorge Bodanzky/Orlando Senna)
 JOÃO NINGUÉM/HANS NIEMAND (BRA 1936, R: Mesquitinha)
 L'ÂGE D'OR/DAS GOLDENE ZEITALTER (FRA 1930, R: Luis Buñuel)
 LA HORA DE LOS HORNOS/DIE STUNDE DER HOCHÖFEN (ARG 1968, R: Fernando E. Solanas/Octavio Getino)
 LAMPEÃO [sic!] – LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1936, R: Benjamin Abrahão)
 LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE/LAMPIÃO, RAUBTIER DES NORDOSTENS (BRA 1930, R: Guilherme Gáudio)
 LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1950, R: Fouad Anderaos)
 LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1962, R: Carlos Coimbra)
 LOS INUNDADOS/DIE ÜBERSCHWEMMTEN (ARG 1961, R: Fernando Birri)
 LIMITE/GRENZE (BRA 1930, R: Mario Peixoto)
 LITTLE BIG MAN (USA 1970, R: Arthur Penn)
 MACUNAÍMA/MACUNAIMA (BRA 1969, R: Joaquim Pedro de Andrade)
 MATAR OU CORRER/TÖTEN ODER RENNEN (BRA 1954, R: Carlos Manga)
 MENINO DE ENGENHO/DER JUNGE VON DER ZUCKERSIEDEREI (BRA 1965, R: Walter Lima Jr.)
 MEU NOME É LAMPIÃO/MEIN NAME IST LAMPIÃO (BRA 1969, R: Mozael Silveira)
 NORDESTE SANGRENTO/BLUTIGER NORDOSTEN (BRA 1962, R: Wilson Silva)
 O CANGACEIRO/O CANGACEIRO – DIE GESETZLOSEN (BRA 1953, R: Lima Barreto)
 O CANGACEIRO SANGUINÁRIO/DER BLUTRÜNSTIGE CANGACEIRO (BRA 1969, R: Osvaldo de Oliveira)
 O CANGACEIRO SEM DEUS/DER GOTTLOSE CANGACEIRO (BRA 1969, R: Osvaldo de Oliveira)
 O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/DIE ENTDECKUNG BRASILIENS (BRA 1937, R: Humberto Mauro)

-
- O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/ANTONIO DAS MORTES (BRA/
FRA/GER 1969, R: Glauber Rocha)
- O HOMEM DO PAU-BRASIL/THE BRAZILWOOD MAN (BRA 1982, R: Joaquim Pedro de
Andrade)
- O INVASOR/DER EINDRINGLING (BRA 2002, R: Beto Brant)
- OS FUZIS/DIE GEWEHRE (BRA/ARG 1963, R: Ruy Guerra)
- RIACHO DE SANGUE/FLUSS AUS BLUT (BRA 1966, R: Fernando de Barros)
- RIO ZONA NORTE/RIO NORDBEZIRK (BRA 1957, R: Nelson Pereira dos Santos)
- RIO, 40 GRAUS/RIO, 40 GRAD (BRA 1955, R: Nelson Pereira dos Santos)
- RUA SEM SOL/STRASSE OHNE SONNE (BRA 1954, R: Alex Viany)
- SANGUE DE IRMÃO/BLUT DES BRUDERS (BRA 1926, R: Jota Soares)
- TERRA EM TRANSE/LAND IN TRANCE (BRA 1967, R: Glauber Rocha)
- THAT NIGHT IN RIO/CARIOCA – EINE NACHT IN RIO (USA 1941, R: Irving Cum-
mings)
- THE GANG'S ALL HERE (USA 1943, R: Busby Berkeley)
- THE GREAT TRAIN ROBBERY/DER GROSSE EISENBahnRAUB (USA 1903, R: Edwin S.
Porter)
- THE VIRGINIAN/DER VIRGINIER (USA 1929, R: Victor Fleming)
- TIRE DIÉ/WIRF EINEN GROSCHEN (ARG 1960, R: Fernando Birri)
- TODAS AS MULHERES DO MUNDO/ALLE FRAUEN DER WELT (BRA 1967, R: Domingos
de Oliveira)
- TRÊS CABRAS DE LAMPIÃO/DREI KERLE DES LAMPIÃO (BRA 1962, R: Aurélio Teixeira)
- VIDAS SECAS/KARGES LEBEN – NACH EDEN IST ES WEIT (BRA 1963, R: Nelson Pereira
dos Santos)
- WEEKEND IN HAVANNA (USA 1941, R: Walter Lang)
- YNDIO DO BRASIL/OUR INDIANS (BRA 1995, R: Sylvio Back)

VIII. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: VIDAS SECAS – Screenshot, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas und Sino Filmes, 1963
- Abb. 2: OS FUZIS – Screenshot, Copacabana Filmes, Daga Filmes und Inbracine Filmes, 1963
- Abb. 3: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – Screenshot, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas und Banco Nacional de Minas Gerais, 1964
- Abb. 4: RIO, 40 GRAUS – Filmposter, Equipe Moacyr Fenelon, 1955
- Abb. 5: CINCO VEZES FAVELA – Filmposter, Centro Popular de Cultura da UNE, Instituto Nacional do Livro, Saga Filmes und Tabajara Filmes, 1961
- Abb. 6: *O povo canta* – Schallplattencover, Centro Popular de Cultura da UNE, 1963
- Abb. 7-13: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – Screenshots, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas und Banco Nacional de Minas Gerais, 1964
- Abb. 14-19: LA HORA DE LOS HORNOS – Screenshots, Grupo Cine Liberación und Solanas Productions, 1968
- Abb. 20-22: TERRA EM TRANSE – Screenshots, Mapa Filmes, 1967
- Abb. 23: *Semana de Arte Moderna* – Plakat, Emiliano Di Cavalcanti, 1922
- Abb. 24: KLAXON – *Mensario de arte moderna* – Titelblatt der Zeitschrift, Nr. 1, Mai 1922
- Abb. 25: *Pau-Brasil* – Buchumschlag der Originalausgabe, Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade, 1925
- Abb. 26: *História do Brasil* – Zeichnung, Tarsila do Amaral, 1925
- Abb. 27: *Primeira Missa no Brasil* – Gemälde, Vítor Meireles, 1860
- Abb. 28: *Manifesto Antropófago* – Text und Zeichnung, Oswald de Andrade bzw. Tarsila do Amaral, *Revista de Antropofagia*, Nr. 1, 1928
- Abb. 29: *Abaporu* – Gemälde, Tarsila do Amaral, 1928
- Abb. 30: *Antropofagia* – Gemälde, Tarsila do Amaral, 1929
- Abb. 31: *Tropicália* – Installation, Hélio Oiticica – Fotografie, César Oiticica Filho, 1967

- Abb. 32: *Tropicália ou Panis et Circencis* – Schallplattencover, Philips Records, 1968
- Abb. 33-36: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO – Screenshots, Mapa Filmes, Claude Antoine Films und Munich Tele-Pool, 1969
- Abb. 37: O CANGACEIRO – Screenshot, Vera Cruz Studios, 1953
- Abb. 38-40: A MORTE COMANDA O CANGAÇO – Screenshots, Aurora Duarte Produções Cinematográficas, 1960
- Abb. 41-51: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO – Screenshots, Mapa Filmes, Claude Antoine Films und Munich Tele-Pool, 1969
- Abb. 52-59: MACUNAÍMA – Screenshots, Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Instituto Nacional de Cinema (INC), 1969
- Abb. 60: THE GANG'S ALL HERE – Screenshot, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1943
- Abb. 61-62: MACUNAÍMA – Screenshots, Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Instituto Nacional de Cinema (INC), 1969
- Abb. 63-71: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS – Screenshots, Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas und Regina Filmes, 1971
- Abb. 72-74: *Warhaftige Historia* [...], Hans Staden, 1557
- Abb. 75-76: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS – Screenshots, Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas und Regina Filmes, 1971
- Abb. 77: *Iracema* – Gemälde, José Maria de Medeiros, 1884
- Abb. 78: *Iracema* – Gemälde, Antônio Parreiras, 1909

IX. Danksagung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, mit der ich 2013 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz promoviert wurde. Die Arbeit wäre nicht zustande gekommen ohne die Unterstützung durch eine Reihe von Personen und Institutionen.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Oksana Bulgakowa (Filmwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität Mainz) und Prof. Friedrich Frosch (Romanistik, Universität Wien) für die engagierte Betreuung der Doktorarbeit. Für inspirierende Gespräche und kritische Resonanz bedanke ich mich herzlich bei Dr. Christoph Hesse, Prof. Susanne Klengel, Carola Saavedra, Prof. Sabine Schlickers, Dr. Wolf-Dietrich Schulze, Dr. Harald Steinwender, Daniela Walz, Prof. Georg Wink und Prof. Berthold Zilly.

Während des Abfassens der Dissertation wurden mir institutionelle Förderungen zuteil. An der Johannes Gutenberg-Universität Mainz absolvierte ich ein Promotionsstudium im Rahmen des International Postgraduate Programme (IPP) ›Performance and Media Studies‹ unter der Leitung von Prof. Friedemann Kreuder. In einer Reihe von Seminaren, Sommerakademien und internationalen Symposien konnte ich Teilergebnisse meiner Dissertation zur Diskussion stellen, woraus wichtige Impulse für meine Arbeit hervorgingen. Ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) ermöglichte mir einen knapp einjährigen Forschungs- und Studienaufenthalt in Rio de Janeiro. Während dieser Zeit recherchierte ich an der Biblioteca Nacional und partizipierte am Postgraduierten-Programm der Escola de Comunicação an der Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Für die Betreuung danke ich Prof. Ivana Bentes. Als Promotions-Stipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung (FES) erhielt ich ideelle und finanzielle Förderung. Die FES ermöglichte mir auch einen dreimonatigen Forschungsaufenthalt an der Cinemateca Brasileira in São Paulo. Während dieser Zeit konnte ich mit Prof. Ismail Xavier (Universidade de São Paulo) inspirierende Gespräche führen, für die ich mich herzlich bedanke. Am Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz hatte ich 2008 die Gelegenheit zur Teilnahme an dem Blockseminar ›Humanity, Humanities, and the Planet‹, das von Prof. Gayatri Chakravorty Spivak (Columbia Universi-

ty, New York) geleitet wurde. Die Verdeutlichung, was es heißt, »postcolonial generalizations« zu vermeiden, war eine wichtige Anregung für die Ausarbeitung meiner Dissertation.

Postcolonial Studies



Ulrike Hamann

Prekäre koloniale Ordnung
Rassistische Konjunkturen im Widerspruch.
Deutsches Kolonialregime 1884-1914

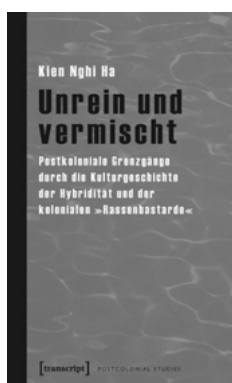
November 2015, 386 Seiten, kart., 32,99 €,
ISBN 978-3-8376-3090-9



Karin Hostettler, Sophie Vögele (Hg.)

Diesseits der imperialen Geschlechterordnung
(Post-)koloniale Reflexionen über den Westen

2014, 326 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2343-7



Kien Nghi Ha

Unrein und vermischt
Postkoloniale Grenzgänge durch
die Kulturgeschichte der Hybridität
und der kolonialen »Rassenbastarde«

2010, 320 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1331-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Postcolonial Studies



Julia Reuter, Paula-Irene Villa (Hg.)

Postkoloniale Soziologie

Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse,
politische Intervention

2009, 338 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-906-0



Markus Schmitz

Kulturkritik ohne Zentrum

Edward W. Said und die Kontrapunkte
kritischer Dekolonisation

2008, 434 Seiten, kart., 34,80 €,
ISBN 978-3-89942-975-6



Anette Dietrich

Weiße Weiblichkeiten

Konstruktionen von »Rasse« und Geschlecht
im deutschen Kolonialismus

2007, 430 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-807-0

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de