

Fernão Ramos

Filmwissenschaft in Brasilien

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1823>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ramos, Fernão: Filmwissenschaft in Brasilien. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 38: Im Schatten des Cinema Novo (2006), S. 9–24. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1823>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Fernão Pessoa Ramos

Filmwissenschaft in Brasilien

Die Filmwissenschaft an den brasilianischen Universitäten ist durch folgende Probleme und Fragestellungen geprägt: erstens durch die Veränderungen, welche die neuen Technologien hervorgerufen haben, zweitens durch eine post-strukturalistische Ideologie, d.h. die subjektive Positionsbestimmung hinsichtlich der Ausgestaltung der Wissensbereiche und schließlich drittens durch das Übergewicht an Professoren und Studenten, welche in ihren Interessen und in ihrer Lernorientierung auf eine praktische Ausbildung für eine Tätigkeit in der Produktion ausgerichtet sind. Das Ergebnis des Zusammenwirkens dieser drei Faktoren, das wir hier detailliert darstellen wollen, ist eine starke Reduzierung der eigentlichen Filmforschung. Als „dem Filmschaffen gewidmete Wissenschaftsdisziplin“ werden wir im folgenden die Gesamtheit aller Bemühungen bezeichnen, die mit Film anhand einer Methodik arbeiten, die auf Filmgeschichte (Zeit; Genre; Untersuchungen zu den Autoren; brasilianische Filmproduktion) zielt sowie auf Filmtheorie und Filmanalyse – Untersuchungsrichtungen, die das Filmwesen im weiteren Sinn zum Gegenstand haben, und zwar im Hinblick auf Erzähl- und Abbildungsformen mit strukturellen Merkmalen. Dazu ist die Analyse der sozialen Bezüge der Filmproduktion zu rechnen, seit man die wirtschaftliche Bedeutung des Filmmarktes im Kreislauf von Vorführung, Vertrieb und Produktion erkannt hat. „Filmwesen“ muß verstanden werden als der zentrale Gesichtspunkt von verschiedenen Forschungen, die sich mit dem Tonfilm beschäftigen. In diesem Sinn können und müssen auch benachbarten Darstellungsformen – wie Video, Theater, Tonbild-Schau und auch Fernseh-Erzählformen wie Telenovelas, Miniserien und Fernsehfilme, oder auch eine Gattung mit großer Tradition wie der Dokumentarfilm – im Filmstudium behandelt werden. Dafür ist es nicht nötig, das Gebiet in undifferenzierter Weise und in Richtung auf ein allgemeines Ganzes der Audiovisualität auszuweiten. Kino, Fernsehen, Fotografie, Informationsverarbeitung sind faszinierende Studienfelder im Gesamtgebiet der zeitgenössischen Medien, welche nur verlieren können, wenn sie durch eine Sammellinse betrachtet werden.

Auf der anderen Seite führt die Überbewertung des technologischen Aspekts zu einer Überbetonung der „Mittel“ gegenüber dem „Inhalt“, die methodisch wenig nützlich ist. Betrachtet man die Kinogeschichte unter dem

Aspekt des medialen Gesamtstroms, so springt die Verengung des Blickwinkels der Analyse in die Augen. Was für Fallstudien und Monographien genügt, reicht nicht aus, um eine werkübergreifende Filmforschung oder Kommunikationswissenschaft zu begründen. Wenn in Seminaren zum Kinobereich Gegenstände ohne filmgeschichtliche Tradition oder solide Bibliographie behandelt werden, dann kommt das Gebiet der Kommunikation als Ganzes zu kurz. Oft werden Studiengänge aufgrund von subjektiven Vorstellungen, anhand von subjektiven Forschungsvorhaben geschaffen oder reformiert, ohne Verbindung zur gesellschaftlichen Gegenwart oder zur Geschichte des zu untersuchenden Gegenstandes. Eine gegenwärtig herrschende Neigung, sich von technologischen Innovationen faszinieren zu lassen, schafft eher ein Chaos anstatt Erkenntnisse. Auch die Mode einer exzessiven Interdisziplinarität unter dem Schlagwort des „Audiovisuellen“ behindert die historische, diachrone Analyse und die notwendige didaktische Spezialisierung. Man wird Absolventen bekommen, welche nur das Glaubensbekenntnis der technologischen Transformation zu wiederholen wissen, die Vorstellung des medialen Zusammenfließens, die aber weder den Sinn für Geschichte haben, noch zu den theoretischen Reflexionen fähig sind, die ihrer Arbeit erst einen Sinn geben. Dies spiegelt sich in Studiengängen mit Fachgebieten wider, die kaum auf fachliterarische Voraussetzungen rekurrieren und mit Dozenten, die nicht in der Lage sind, die Lehre auf stichhaltigere Kenntnisfelder auszurichten. Eine von Mal zu Mal größere Schar von Absolventen, ausgebildet, um konkret in unserer alltäglichen Realität von Kino und Fernsehen zu wirken, sieht auf der anderen Seite ihre beruflichen Chancen gemindert, wenn sie sich nicht der, wie es heißt, „technologischen Katzenmusik“ (*samba do crioulo doido tecnologico*) unterwerfen, die in den derzeitigen Berufsmilieus gespielt wird. Der vorliegende Beitrag versucht Gesichtspunkte dieser Situation herauszuarbeiten, wobei er sich auf die Schwierigkeiten konzentriert, auf die man beim Studium, Erforschen und Lehren von „Cinema“ an den brasilianischen Universitäten trifft.

1) Der Fetischismus der Technik und der Trugschluß von der Übereinstimmung zwischen dem audiovisuellen Allgemeinen und dem kinematographischen Besonderen

Der Intensität, mit der das Problem der technologischen Entwicklung heutzutage Studierende, Professoren, Regisseure und Journalisten beschäftigt, hat etwas zu tun mit der intellektuellen Unsicherheit, wie sie einem Randland eigen ist. Die Faszination welche die technologische Innovation auf die Geisteswissen-

schaften, und insbesondere auf die Kommunikationswissenschaften ausübt, ist im Zusammenhang zu sehen mit anderen intellektuellen „Moden“, die unser Land heimsuchten. In einer interessanten Studie über das Dilemma des Liberalismus im Brasilien der Sklavenhalter des 19. Jahrhunderts entdeckte Roberto Schwarz¹ einige ähnliche Widersprüche, ausgehend vom fruchtbaren Gedanken der „Idee am falschen Platz“. Könnte der „Fetischismus“ der Technik, die Verblendung durch die technologische Innovation, eine solche „Idee am falschen Platz“ sein? Könnte man, was da jetzt geschieht, in einen Zusammenhang bringen mit dem, was dieser Autor als die traditionelle „ideologische Heiterkeit der Eliten“ aufzeigt, die der „Ewigkeit der sozialen Beziehungen“ gegenübersteht und die „jene Art kultureller Verrenkung, in der wir uns wiedererkennen“², hervorruft? Könnten wir – mit einer nicht allzu weit entfernten Denkschule – mit Paulo Emílio Gomez an diese Beschreibung denken, wenn wir über die *chanchadas*³ nachdenken, angefangen mit den emsigen (wenn auch manchmal wirklich komischen) Ergebnissen unserer „schöpferischen Unfähigkeit, [ausländische Filme wenigstens gut] nachzumachen“. Die Bemühungen, die technizistische Faszination zu beseitigen, müssen erst noch angestellt werden. Fakt ist, daß das Alltagsleben der Bevölkerung unseres Landes sich ganz und gar nicht um diese Achse dreht. So wie das brasilianische Armutsdasein am Rande steht, weitab vom Zentrum, gibt es bei dieser Bevölkerung eine einstellungsbedingte Aufnahmebereitschaft für solche Filme. Sie ist urwüchsig und bar jeder Fähigkeit, zu erkennen, wie das, was sie konsumiert, gemacht ist, und es fehlen die gewachsenen sozialen Strukturen, die es ihr erlauben würden, auf eine Modewelle kritisch und verändernd zu reagieren.

Obwohl sie so von der technischen Innovation geprägt sind, präsentieren sich die Filmwissenschaften derzeit als ein akademisches Feld, für das in bezug auf den größten Teil seiner Fächer die technologische Erneuerung kein bestimmendes Element ist. Filmwissenschaft studieren ist heute etwa wie Literaturwissenschaft studieren. Film wird angesehen als ein diskursives Format mit Bildern und Tönen, das feste, vorrangig erzählende Strukturen aufweist, die zwischen der Tradition der Avantgarde – wo man gewohnt ist, eher fragmenta-

¹ Schwarz, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo 1977.

² Schwarz, R., a.a.O., S. 21-22.

³ Chanchada, von italienisch „Cianciata“ (französisch „Pochade“, flüchtige Skizze), ist ein Filmgenre, welches in Brasilien seit den 1930er bis in die 1950er Jahre große Erfolg hatte, vor allem durch die Darstellung des brasilianischen Karnevals und durch populäre Musikfilme. S. dazu Augusto, Sergio, *Chanchada: qu'est-ce en réalité?* www.3continentes.com/cinema/infosdiverses/Chanchada.html sowie Viera, João Luiz, in: Ramos, Fernão und Miranda, L. Felipe (Hrsg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo 2000, S. 117-119 [Ann. d. Übers.].

rische Gebilde anzutreffen – und dem mehr klassischen Vorbild oszillieren. Neben dem Spielfilm läßt sich in gleichem Maße eine dokumentarische Tradition feststellen, die von einem affirmativen Diskurs über das außerhalb der Kamera befindliche Universum ausgeht. Hinsichtlich der Sprache sind sich beide Felder – sowohl der Spielfilm wie der Dokumentarfilm – offenkundig nahe und haben zugleich doch historisch-stilistische Besonderheiten. Einige benachbarte, und, auf die erzählende Ausdrucksweise bezogen, unmittelbar verwandte Gebilde – die oft direkt in kinematographischen Traditionen zu stehen scheinen – können in Formen gefunden werden, welche spezifischer durch das Fernsehen ausgebildet wurden.

Es ist wichtig, nicht das Medium und die mittels dieses Mediums übermittelte Erzählform miteinander zu vermischen. Einige Erzähl- oder Darstellungsformen sind für das Fernsehen spezifisch, andere nicht. Das Kino im eigentlichen Sinn muß als eine Erzählform verstanden werden, die auch durch das Fernsehen und neuerdings im Internet übermittelt werden kann. Die Übermittlung von Film im Fernsehen verändert die Erzählform in wenig bedeutsamer Weise. Diese vermittelte Präsentation scheint mir kein grundlegendes Argument dafür zu sein, die Aufweichung des ganzen Felds der Filmwissenschaften mit Hilfe einer Kategorie wie „audiovisuell“ zu rechtfertigen. Die Tatsache, daß Film durch die Kamera mit Hilfe von Digitalisierung oder Filmmaterial entsteht, ist Untersuchungen und Darstellungen wert, aber deckt sich nicht mit dem Gebiet der Filmwissenschaften als Ganzes, geschweige denn verwischt sie dessen Grenzen. Die große Zahl der jüngst mit Hilfe der Digitalisierung produzierten Filme ist der stärkste Beweis für diese Aussage. Die Digitalisierung dient sowohl den Experimenten der Avantgarde, in den Grenzen des Machbaren, als auch der klassischen Erzählung und hat dabei auf die Form des Films keine prägende Auswirkung.

Im Grenzbereich von Kino/Film finden wir in einer dynamischen Wechselbeziehung auch die *telenovela*, die Miniserie und andere für das Fernsehen typische Formen, wie die sogenannten Fernsehfilme. Die Telenovela ist eigentlich nur ein sehr langer, in einzelne Stücke aufgeteilter Film. Mit ihrer besonderen Disposition der Handlung und der Darsteller wahrt sie eine deutliche Beziehung zur Erzähltradition des Films, wie sie im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstanden ist, und die wir als „klassische Erzählung“ bezeichnen. Obgleich das Kino die große Stammutter der Erzählsprache des Fernsehens ist, bildet das Fernsehen doch eine eigene Realität, die sich durchaus neben der Erzählform des Tonfilms hält: Die Gesamtheit der sozialen Einordnung und der Kommunikationsform der Sendungen mit Publikum, Nachrichten, Live-Sendungen, Musiksendungen, Talkshows, Sportereignissen usw. bildet einen Pro-

grammfluß, der über das Stammgebiet der Kinematographie hinausweist und in Besonderheit beachtet werden kann und muß. In entsprechender Weise erstreckt sich die kinematographische Tradition, selbst wenn sie mittels des Fernsehens verbreitet wird, nicht auf diese Gesamtkategorie des Programms. Einzeluntersuchungen, bei denen die Vermischung von Film und Fernsehen bedeutsam ist, können extrem interessant sein, sind aber zu speziell, um als Stütze für eine methodische Verflechtung der beiden Fachgebiete in ein organisches Ganzes dienen zu können. Das Gebiet der Filmforschung kann und muß seine geschichtliche, theoretische, konzeptionelle und analytische Vielfalt bewahren.

Die These, nach der die kinematographische Tradition zwingend unter dem Aspekt ihres unausweichlichen Zusammenfließens mit anderen Medien zu untersuchen wäre, ist auf eine andere trügerische Vorstellung zurückzuführen, die ihrerseits in einem ein auf die technologische Innovation fixierten Denken ihren Ursprung hat. Die Zukunftsvision eines Kinos, das nicht mehr von einem Filmband analoge Bilder auf eine Leinwand wirft, sondern durch die audiovisuellen Techniken eingefangene Bilder und Töne, ist für diese Ideologie besonders empfänglich. Man stelle sich eine lineare Entwicklung vor, welche als Horizont die Dimension der technischen Innovation hat, durch die jegliche Koexistenz ungleicher Formen ausgeschaltet wird. Soziale und wirtschaftliche Faktoren, welche die lineare Entwicklung der technologischen Achse hinderten, würden dann ebenfalls nicht beachtet. Der Hauptmythos, den die technologische Evolutionstheorie hervorgerufen hat, ist der vom Zusammenfließen oder von der Konvergenz der Mittel. In Wirklichkeit beobachten wir heute einer Divergenz der Mittel, mit einer Koexistenz unterschiedlicher bildlich-akustischer Ausdrucksweisen, übertragen durch unterschiedliche Medien, deren momentane Übereinstimmungen jeweils lokalisiert und erklärt werden können. Die Faszination durch die technologischen *gadgets* verwandelt die punktuelle Konvergenz in etwas Systematisches. Die Reduzierung der Vielfalt des Universums der Bilder auf einen uniformierenden Zusammenfluß mündet in eine amorphe Idee, die mit dem nivellierenden Begriff des Audiovisuellen die Beschreibung der Realität dominiert. Das Ergebnis ist eine Analyse, die von den Varianten des Zusammenspiels von Grundlagen und Ausdrucksweisen übermäßig bestimmt wird.

Konkret können wir im Rahmen unserer alltäglichen Praxis auf die Nutzung zweier Hauptmedien verweisen, das Internet und das Fernsehen (ohne das Radio zu nennen). Ungeachtet des übereinstimmenden Sprachgebrauchs werden diese Medien heute noch überwiegend in einer voneinander unabhängigen Weise verwendet. Das Zusammengehen von Fernsehen und Internet vollzieht sich jedoch mit reduzierter Geschwindigkeit, die eine Realisierung in absehba-

rer Zeit nicht erwarten läßt, vor allem wenn wir uns bei unserer Analyse auf einen fragwürdigen Grundsatz technischer Entwicklungen beschränken. Der Irrtum beim Konvergenzgedanken besteht darin, daß man sich die konvergierenden Vorgänge in globaler Form vorstellt, in einem großen Einheitsrahmen, unter dem Kommando technologischer Innovation. Noch sind wir weder gewohnt, e-mails über das Fernsehen zu senden, noch navigieren wir durchs Internet mit unserem Fernsehempfänger. Dem entsprechend verfolgen wir Talkshows, Telenovelas oder Hörprogramme nicht über das Internet. Ja, das ist technisch machbar, aber es ist gesellschaftlich noch nicht die Praxis. Es ist das Ausblenden dieses Unterschieds, was uns von einem *reducionismo* (Reduktionismus) zu sprechen erlaubt, welcher der oben zur technologischen Verblendung gemachten Bemerkung zugrunde liegt. Selbst wenn etwas technologisch machbar ist, bedeutet das nicht, daß es gesellschaftlich gemacht wird. Die Tatsache, daß etwas in 50 Jahren geschehen kann, ist wohl bedeutungslos für die Analyse der heutigen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wir bedürfen einer Analyse, die sich der tatsächlichen, nicht der wahrscheinlichen Form des Verhältnisses der zeitgenössischen Gesellschaft zu den Medien zuwendet.

Das Gebiet der filmwissenschaftlichen Studien muß also in seiner Besonderheit durchdacht werden, in einer aktiven, nicht in einer statischen Beziehung zur bildlich-akustischen Erzähltradition, wie sie sich im 20. Jahrhundert herausgebildet hat. Diese muß die strukturelle Referenz für die Definition unseres Arbeitshorizontes sein, selbst wenn wir uns in ihren Außenbereichen und Zwischenräumen bewegen. Wir müssen die Furcht verlieren, mit dem Kino zu arbeiten, als würden wir uns mit einer weit entfernten Vergangenheit beschäftigen. Selbst wenn Kino nun plötzlich nicht mehr weiter produziert und rezipiert würde, wäre es trotzdem ein faszinierendes und weites Universum, das zu durchforschen wäre. Aber das ist nicht der Fall. Wenn wir die wesentlichen Erzählwelten unseres und des 20. Jahrhunderts in unserer Gesellschaft untersuchen, stoßen wir auf die Vermittlungsform des Filmtheaters ebenso wie die des Fernsehens und in – bis auf weiteres –geringem Umfang des Internets. Einen Film ansehen ist in unserer Gesellschaft etwas Gegenwärtiges und Verbreitetes und stellt sich als eine organische Aktivität unseres täglichen Lebens dar, und die kann schwerlich ignoriert werden.

2) *Fachgebiete und Curricula. Die Architektur der „Filmwissenschaft“*

Die Kinowissenschaften bilden eine Tradition, welche in einer besonderen Weise in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Die Historiogra-

phie der Filmwissenschaft beschreibt übereinstimmend eine Entwicklungslinie, nach der diese mit den großen „Historikern/Kritikern“ (Sadoul, Mitry, Jacobs) beginnt und eine allmähliche Etablierung der Filmwissenschaften in den Universitätscurricula in die Wege leitete, parallel zur Entwicklung einer größeren methodischen Strenge, erworben in der akademischen Zusammenarbeit mit traditionellen Disziplinen wie Geschichte, Philosophie, Literaturwissenschaft usw. Die Filmwissenschaft entstand folglich im Rahmen der Tradition der Filmkritik, in Perioden gegliedert (Sadoul; Bazin; bei uns Salles Gomes), mitunter von Praktikern entwickelt. (Jacobs; Mitry).⁴ Im Fall von Nordamerika vollzieht sich seit den 1960er Jahren das Eindringen in die Universität vor allem über die Literaturwissenschaften. In diesem Sinn bildet die wechselseitige Einwirkung von Film und Literatur eines der klassischen Gebiete der Filmwissenschaften, mit einer ziemlich umfangreichen Fachliteratur in den USA, und diese deckt das gemeinsame Gebiet zwischen Film und Literatur ab: narrative Unterschiede, Literaturverfilmungen, Analyse von Drehbüchern usw. In Brasilien gibt es die Einfallspforte der Kommunikationswissenschaften, eine universitäre Neuheit der 1960er Jahre, welche mit der immer intensiveren Präsenz der Massenmedien in unserer Gesellschaft verbunden ist. Die Tatsache, daß der Film weder zu den bildenden Künsten noch zur Literatur gezählt werden kann, läßt ihn oftmals wie das „Medium an sich“ erscheinen. Indessen hat der Film seine spezifische Narrativität erst in einem langen Prozeß entwickelt und sich dabei oft an der Literatur orientiert (wenn wir uns für den Augenblick auf das Buch als Medium beschränken) und sich vom Fernsehen, seit es dieses gibt, abzugrenzen versucht. Ein irriges Verständnis vom Kino als dem zentralen Medium der Massenkommunikation ist vielleicht die Wurzel der Probleme, denen wir uns heute in den filmwissenschaftlichen Studien an brasilianischen Universitäten gegenüber sehen.

Um das Gebiet, welches wir als „Filmwissenschaft“ bezeichnen, ein wenig näher zu definieren, ist es unabdingbar, daß wir uns mit den verschiedenen Disziplinen beschäftigen, welche seine Einrichtung beeinflussen können. Es ist wichtig zu betonen, daß wir es hier nicht mit einer exakten (Natur-) Wissenschaft zu tun haben, und daß wir nicht versuchen, eine klassifikatorische Formenlehre für dieses Gebiet zu erstellen. Die Einteilung in Kenntnissfelder, anhand derer wir das Filmwesen erforschen können, folgt eher den Notwendig-

⁴ Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, New York 1968 (Erstauflage 1939); Sadoul, Georges: *Histoire Générale du Cinéma*, Paris 1973; Mitry, Jean: *Histoire du Cinéma*, Paris, 1967; Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1957. Portug. *O cinema*, São Paulo 1991; Salles Gomes, Paulo Emílio und Gonzaga, Ademar: *70 Anos de Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1966.

keiten der akademisch-didaktischen Lehre und steht mit der eigentlichen historischen und bibliographischen Ausrichtung unseres Forschungsgebiets in einer Wechselbeziehung. Indem wir uns auf dem Gebiet der Filmwissenschaft innerhalb des Dreiecks „Geschichte“, „Theorie“ und „Filmanalyse“ bewegen, gehen wir aus von einer Achse mit einer eher diachronen/stilistischen Ausrichtung, einer weiteren, auf die theoretische Vertiefung gerichteten und einer dritten, im eigentlichen Sinn analytischen, welche auf das Filmwesen als Einheit konzentriert ist. Umgekehrt durchdringen die Wechselbeziehungen einander in einer dynamischen Weise. Ihre Überdimensionierung kann jedoch zu einer Unübersichtlichkeit der Grunddisziplin führen, mit negativen Konsequenzen für die Forschung und die Lehre.

In seiner *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*⁵ hat Jean-Claude Bernardet über die Notwendigkeit oder Angemessenheit nachgedacht, das Gebiet „Brasilianisches Filmwesen“ im Verbund der filmgeschichtlichen Fachrichtungen zu spezifizieren, und dabei auch auf die Grenzen einer chronologischen Geschichtsdarstellung hingewiesen. Diese Relativierung der dort üblichen Kriterien trifft sich mit den Kritikpunkten an der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, die von Autoren wie David Bordwell⁶ oder Michèle Lagny⁷ (aus unterschiedlichen Perspektiven) vorgebracht wurden. Sie begleitet die in den 1980er und 1990er Jahren geführten Diskussionen über die Notwendigkeit, sich von einem impressionistischen und nicht methodisch reflektierten Stil zu lösen, in dem die ersten Filmgeschichten erstellt worden waren. Dies gilt auch für den Fall Brasilien, und Jean-Claude Bernardet führt eine Reihe von methodischen und sachlichen Argumenten an gegen die Periodisierungsansätze der klassischen brasilianischen Filmgeschichtsschreibung. Der Autor will darüber im Sinne einer strengeren Methodik hinausgehen.⁸ So erörtert er die Mög-

⁵ Bernardet, Jean Claude: *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1994.

⁶ Bordwell, David und Thomson, Kristin: *Film History: an introduction*, New York 1994. Vgl. auch Bordwell, David: *Contemporary Film Theory and the Vicissitudes of Grand Theory*, in: Bordwell, David und Carroll, Noël (ed.): *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, Wisconsin 1996.

⁷ Lagny, Michèle: *De l'Histoire du Cinéma. Méthode Historique et Histoire du Cinéma*, Paris 1992.

⁸ Vgl. dazu Nobre, Silva Francisco: *Pequena História do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1955; Viány, Alex: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1959; Souza, Carlos Roberto e Salles, Francisco de Almeida: *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*, João Pessoa 1976; Rocha, Glauber: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1963; Sales Gomes, Paulo Emílio und Gonzaga, Ademar: *70 Anos de Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1966 (eine andere Version des hier vorliegenden Aufsatzes bildet unter dem Titel *Panorama do Cinema Brasileiro: 1986/1966* ein Kapitel in: Sales Gomes, Paulo Emílio, *Cinema: Trajetória no Subdesen-*

lichkeit einer „Geschichte“ im Rahmen einer subjektiven Betrachtungsweise, die stark beeinflusst ist durch poststrukturalistische Fragestellungen. Waren etwa während der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts die Wechselwirkungen zwischen dem Kino und anderen Bereichen der Schauspielwelt der legitime Ausgangspunkt für eine angemessene Definition des untersuchten Gegenstands (das bekannteste Beispiel hierfür ist der Kinounternehmer Paschoal Segreto⁹), so war dieser Gesichtspunkt später nicht mehr imstand, das eigentliche Gebiet des Filmwesens zu erfassen.

Die konkrete, besorgniserregende Tatsache ist, daß immer weniger Institute es als notwendig ansehen, in der Lehre die Kinogeschichte zu berücksichtigen und, wenigstens derzeit, das Studium des brasilianischen Films. Interessanterweise gibt es in diesem Studienggebiet, das sich in der Herausbildungsphase befindet, eine Konvergenz zwischen der Überbewertung der technologischen Aspekte und einer poststrukturalistischen Sicht – was zu einer „weichen“ Betrachtungsweise ohne Trennschärfe führt. Daß es Seminare über Filmgeschichte oder Filmtheorie gibt, und daß man in synchroner oder diachroner Weise Filmgenres und Filmautoren studiert, ist selbstverständlich in den Universitäten der ganzen Welt. In den brasilianischen Universitäten sind solche Themen wie Erscheinungen von einem anderen Planeten. Sie werden gleichsam unter der Hand behandelt, entweder im Rahmen von Fachgebieten, die die Filmwissenschaft in der Medienwissenschaft oder in audiovisuellen Disziplinen nebenbei behandeln, oder in vage definierten, interdisziplinären Veranstaltungen ohne jede Verbindlichkeit. Das Tor, von dem wir in *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* gesehen haben, daß es geöffnet sein müsse, bleibt geschlossen, man schaut bestenfalls durch das Schlüsselloch oder eine Spalte im Holz, durch die alles und jedes dringen kann. So kann die Filmwissenschaft als solche kaum gedeihen.

Die Geschichte des Kinos ist ein hinreichend umfangreiches Gebiet mit beträchtlicher Literatur sowohl in Brasilien, als auch im Ausland. Das Kino ist die bild- und klangvolle Stammutter der Massenmedien in unserer zeitgenössischen Gesellschaft. Die Kenntnis seiner historischen Entwicklung ist eine unverzichtbare Voraussetzung für das Verständnis zeitgenössischer Formen der

volvimento, 2. Aufl. São Paulo 1996); Ramos, Fernão (Hrsg.): *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1987. Araújo, Vicente de Paula: *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, São Paulo 1976.

⁹ Paschoal Segreto (1868-1920) war unter anderem Filmregisseur und vor allem der erste in allen Produktionsstufen des Filmwesens tätige Unternehmer in Brasilien. Er war auf diese Weise auch verantwortlich für die Einführung des Produkts „Film“ auf dem brasilianischen Markt [Ann. d. Übers.].

Massenkommunikation. Die Filmtheorie verfügt ebenfalls über ein wohlumrissenes wissenschaftstheoretisches Gebiet, herausgebildet durch einige der wichtigsten Denker und Regisseure unserer Zeit. Das Studium dieser wissenschaftlichen Literatur und ihrer Konzepte erlaubt einen zuverlässigen Überblick über das Bild des Kinos im 20. Jahrhundert. Autoren wie Rudolf Arnheim, Hugo Münsterberg, Jean Mitry, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Siegfried Kracauer, André Bazin, Glauber Rocha, Christian Metz, David Bordwell, Noël Carroll, Robert Stam, Noël Burch, Vivian Sobchack, Raymond Bellour, Francesco Casetti, Jacques Aumont, Bill Nichols, Stanley Cavell¹⁰ und verschiedene andere haben sich in ganz besonderer Weise mit der filmischen Erzählweise beschäftigt und die notwendigen theoretischen Grundlagen für das Verständnis der audiovisuellen Darstellungsform entwickelt. Diese auf die filmische Tradition ausgerichtete Fachliteratur zu ignorieren und zu verlangen, aus dem Nichts Fachbereiche zu schaffen, welche sich mit der Gesamtheit der audiovisuellen Darstellungsformen beschäftigen, muß zur Verarmung führen. In gleicher Weise kann die wissenschaftliche Tradition, welche sich um das herum gebildet hat, was man als Filmanalyse bezeichnen kann, entscheidend zu einer ernsthaften Interpretation der Kinorealität und der Ströme von Bildern und Tönen beitragen, die die zeitgenössische Gesellschaft überfluten. Die durch die Filmanalyse entwickelte Methodik der Deutung von Bildern ist ein ausgereiftes Instrumentarium, das auf Autoren wie Eisenstein zurückgeht und in der heutigen Zeit unter anderem von Raymond

¹⁰ Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Berkeley 1957; Münsterberg, Hugo, *The film: A Psychological Study - The Silent Photoplay in 1916*, New York 1970, (Erstauflage New York, 1916); Mitry, Jean, *Esthétique et Psychologie du Cinéma* (2 vol.), Paris 1963/65; Deleuze, Gilles, *Cinema - A Imagem Movimento*, São Paulo 1985, sowie ders., *Cinema - A Imagem Tempo*, São Paulo 1987; Merleau-Ponty, Maurice, *O Cinema e a Nova Psicologia*, in: XAVIER, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro 1983; Eisenstein, Sergei M., *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro 1990, sowie ders., *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro 1990; Vertov, Dziga, *Articles, Journaux, Projects*, Paris 1972; Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford 1960; Bazin, André, *O Cinema*, São Paulo 1991; Rocha, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro 1981; Metz, Christian, *A Significação no Cinema*, São Paulo 1972; ders., *Linguagem e Cinema*, São Paulo; ders., *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, 1977; Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985; Bordwell, David, and Carroll, Noël, a.a.O. (s. Anm. 6), *Carroll, Noël, Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton 1988; ders., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996; vgl. auch ders., *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, Campinas 1999; Stam, Robert, *Film Theory - an introduction*, New York 2000; Burch, Noël, *Praxis do Cinema*, São Paulo 1992; Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye - A Phenomenology of Film Experience*, New Jersey 1992; Bellour, Raymond, *Entre-Imagens*, Campinas 1997; Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo - Il Film e il suo spettatore*, 1986; Aumont, Jacques, *A Imagem*, 1993; ders., *L'Œil Interminable*, Paris 1989; Nichols, Bill, *Representing Reality*, Bloomington 1991. Cavell, Stanley, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Harvard 1971.

Bellour, Francesco Casetti, Jacques Aumont, Roger Odin, David Bordwell ausgearbeitet worden ist.

An dieser Stelle sind der Reichtum und die Komplexität der Filmwissenschaft hervorzuheben, sowie, daß es dazu an den brasilianischen Universitäten auch die Existenz von Studiengängen und Fachrichtungen geben müßte, welche speziell auf die Filmwissenschaft ausgerichtet sind.

Teilweise verantwortlich für das fortschreitende Verschwinden der Filmwissenschaft ist die Tatsache, daß konzeptionelle Fragestellungen wie Autorenfilm, Filmgeschichte, Filmanalyse, auf Theoriemodellen aufbauen müßten, die man hier als poststrukturalistisch bezeichnen würde. Obgleich sie unendlich inhaltsreicher sind, als es in der technisch-evolutionären Verwässerung erscheint, und weil Autoren von Format wie Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Jean-Claude Bernardet sie durchforscht haben, können die poststrukturalistischen Ansätze den Ausgangspunkt einer wissenschaftstheoretischen Fragestellung bilden, die die Fragmentierung der traditionellen Erkenntnisfelder beseitigt, indem sie Anregungen bietet zur Positionierung des Themas als Wissensgebiet.

Filmanalyse, Filmtheorie und Filmgeschichte bilden dann eine dreifache Basis, auf der man die Studiengänge der Filmwissenschaften aufbauen kann. „Filmgeschichte“ wird hier in einem weiteren Verständnis verwendet und umfaßt die Bildung und Entwicklung der verschiedenen Typen, Richtungen, Autoren und nationalen Kinematographien. Dabei sind andere Untergebiete denkbar, sofern sie von Interesse sind, beispielsweise die Tradition von Genres oder die Eigentümlichkeiten des Dokumentarfilms. Untersuchungen zum Autorenfilm bieten gleichfalls ein faszinierendes Feld, bei dem man neben den Autoren, Schauspielern, Kameraleuten, Drehbuchautoren usw. die Gestalt des Regisseurs wahrnimmt. Die Erörterung der sozialen Aspekte der Filmproduktion, insbesondere deren mehr oder minder kommerzielle Prägung durch die heutige Gesellschaft, wäre gleichfalls in dieses Feld einzubeziehen, ein Gebiet, dessen treffendere Bezeichnung „Filmsoziologie“ oder „Filmökonomie“ wäre. Synchrone und diachrone Aspekte der Filmdistribution und -rezeption gemäß den verschiedenen Weisen der Produktion (große Studios; unabhängige Produktion; usw.) würden in diesem Zusammenhang gleichfalls anhand von Fachrichtungen erörtert, die jene Strukturen detailliert darstellen, in denen sich die soziale Wechselbeziehung zwischen Kino und Produktionsform entfaltet.

In den mit der Filmanalyse verbundenen Fachrichtungen würden die stilistischen und sonst erörterungsbedürftigen Gesichtspunkte eben im Zentrum der Filmwissenschaft, am Gegenstand Film erörtert. Diese detaillierte Arbeit direkt am Filmtext ist unabdingbar, damit der Student der Filmwissenschaft lernt, sei-

nen Blick zu schulen, sein Studienobjekt „zu erkennen“ und dessen Stilistik umfassend zu beschreiben. Durch den täglichen Kontakt, den die Gesamtheit der Bevölkerung – zu der der Filmwissenschaftler ja auch zählt – mit diesem Objekt hat, ergibt sich eine gewisse Schwierigkeit, den nötigen analytischen Abstand für das Begreifen der stilistischen Strukturen und der Sprache des Films zu gewinnen. Das Studium der – inzwischen durch die bereits erwähnten Autoren verbindlich kodifizierten – Methode der Filmanalyse wird dem Studenten eine Annäherung an sein Arbeitsobjekt erlauben, wobei er sich vom „Impressionismus“ oder allgemein verbreiteten Sehgewohnheiten befreit oder sie selbst zum Gegenstand der Untersuchung macht.

Das dritte Basiselement, die Filmtheorie, gehört zur unabdingbaren Ausbildung der Studenten, indem es einen intensiven Kontakt mit der Tradition des philosophischen Denkens voraussetzt. Die zentrale Frage wird sein: Wie soll man heute über das Kino denken? Die Filmphilosophie ist stark bestimmt gewesen von den phänomenologischen, existentialistischen, strukturalistischen, poststrukturalistischen, analytischen Strömungen eines jeweils epochengebundenen Denkens. Filmphilosophie heute nötig zu einem engen Kontakt mit den Grundlagen der Philosophie, die für die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens nutzbar gemacht werden müssen. Methodische Aspekte der Wechselbeziehung zwischen dem Kino und den verschiedenen Geisteswissenschaften und insbesondere der visuellen Anthropologie, der Geschichte (Marc Ferro und andere¹¹), der Erziehungswissenschaft (Traditionen des pädagogischen Films), der Psychologie (entsprechend der üblichen Schnittstelle mit der Psychoanalyse¹², sofern man die anregenden jüngsten Arbeiten zur Erkenntnispsychologie heranzieht¹³) müssten in diesem Umfeld untersucht werden.

Offensichtlich – und das ist ein entscheidender Gesichtspunkt – sind diese Fachgebiete miteinander verknüpft. Wie kann man Filmgeschichte studieren, ohne mit Filmen zu arbeiten, ohne eingehende Filmanalyse? Oder wie hat man sich das Kino vorzustellen ohne ein detailliertes Studium der Filmproduktion, auf die sich die Theorie bezieht? Wie soll man beispielsweise das Denken ei-

¹¹ Überblick hierzu Ramos, Fernão Pessoa: *Teoria do Cinema e Psicanálise: Intersecções*, in Barucci, Giovanna (Hrsg.): *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*, Rio de Janeiro 2000.

¹² Hierzu gibt es eine umfangreiche Literatur. Einen guten Überblick findet man bei: Allen, Richard und Smith, Murray (ed.): *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997; Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge / New York 1995; Grodal, Torben: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognitions*, Oxford 1997; Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah (NJ) 1996.

¹³ Aumont, Jacques, *Les Théories des Cinéastes*, Paris 2002.

nes André Bazin untersuchen, ohne die Filme der neorealisticen Richtung zu berücksichtigen? Diese notwendige, ja unabdingbare Verbindung zwischen den Elementen jener dreifachen Basis und zwischen den verschiedenen Fachgebieten darf jedoch nicht zu etwas führen, was man als eine Paralyse der Methodik bezeichnen kann. Die grundsätzliche Möglichkeit einer geschichtlichen Periodenbildung (und, in Grenzen, eines „Wissens um Geschichte“) oder einer Rückbesinnung, um eine analytische Haltung zu gewinnen („Filmanalyse“), oder auch der Besonderheit des Gebietes „Film“ hinsichtlich des theoretischen Durchdenkens, all das bildet den Kern der Schwierigkeiten, auf die man heute beim Filmstudium an der brasilianischen Universität trifft. Die heftig geführte Diskussion um die Interdisziplinarität verschärft dieses Problem und bestimmt den Ton der Debatte, indem sie von außen kommende Wellen der Beeinflussung der exzessiv offenen brasilianischen Kultur mit einbezieht: Liberalismus und Romantik im 19. Jahrhundert, Rassentheorien und Positivismus um die Wende zum 20. Jahrhundert, Poststrukturalismus und neue Technologien am Ende des 20. Jahrhunderts – das sind die intellektuellen Einflüsse, welche Brasilien mit ungeheurer Intensität getroffen haben. Eine von ihnen scheint der Grund dafür zu sein, daß das Kino nicht als Studien- und Forschungsgebiet an den brasilianischen Universitäten eingeführt werden konnte.

3) Filmpraxis als notwendiges Element der Filmforschung

Eine unzulässige Auslegung des marxistischen Verständnisses von Praxis, die während der 1960er Jahre in Mode war, wirkt sich ebenfalls bis heute an den gegenwärtigen Filmhochschulen aus. Die Behauptung, daß das Wissen darüber, „wie man Filme macht“ ein unabdingbares Element der Analyse und der Forschung sei, taucht stets wie ein Axiom auf, mit der Macht eines Allgemeinplatzes. Die berufsbezogene Ausrichtung der Filmhochschulen verstärkt diese Ansicht. Die Lehre vom Film, so die gängige Auffassung, ist insofern etwas Eigenes, als es sich um einen Gegenstand mit technischen Aspekten handelt, die man an der Hochschule „lernen muß“, im Gegensatz beispielsweise zur Literaturwissenschaft. Man lehrt Studenten das Filmmachen, aber niemand käme auf die Idee, Studenten das Dichten beibringen, zumindest gibt es bislang nichts dergleichen. Andererseits ist es offenkundig, daß viele Studenten mit berufspraxisbezogenen Zielen an die Filmhochschule gehen, um etwas über die Produktion und den Vertrieb von Filmen für eine spätere Tätigkeit in der Produktion zu lernen. Dies hat in den Filmhochschulen dazu geführt, daß die Fachrichtungen sich nicht deutlich herausbilden konnten und daß die künftigen

Fachleute sich dem Filmstudium widmeten, ohne sich zuvor praktisches Wissen angeeignet zu haben.

Die Unterrichtung darüber, wie ein Film produziert wird, ist mit Fug und Recht ein akademisches Lernziel auf dem Gebiet der Filmwissenschaft. Viele der oben kritisierten Ansichten über das Audiovisuelle finden hier ihren Zusammenhang: Die dem Kino, dem Fernsehen und anderen Medien gemeinsame technische Ausbildung entspricht den Bedürfnissen besserer Berufschancen auf dem Arbeitsmarkt. Man kann nach dem Stellenwert der technischen Berufsausbildung fragen, die in der curricularen Ausgestaltung der aktuellen Filmkurse sowie bei der Berufung von Professoren absolute Prioritäten genießt. Sowohl beim Grund- wie beim Aufbaustudium ist es jedoch unabdingbar, Platz für Untersuchungen und Forschungen auch denjenigen Studenten einzuräumen, welche kein Berufsziel in der Filmproduktion anstreben. Die Einsicht, daß die filmwissenschaftlichen Institute nicht die eigentlichen Ausbildungsstätten für Filmproduzenten sind, ist eigentlich selbstverständlich. Es gibt in verschiedenen Ländern Film Institute – man kann die entsprechenden Institute der New York University und der Sorbonne Paris III anführen – welche ausschließlich der Forschung gewidmet sind. Die Ergebnisse hinsichtlich der Konzentration der materiellen und menschlichen Ressourcen sind ermutigend. Ausbildungsstätten von eher technischer Ausrichtung nach der Art der IDHEC/FEMIS in Frankreich mit der konkreten Möglichkeit, die Filmpraxis zu lehren, dürften eine gute Lösung der Widersprüche darstellen, denen die Filmproduktion an der Universität begegnet.¹⁴

Diese Ausrichtung auf die angeblich notwendige Filmpraxis hat als wesentliche negative Konsequenz, daß auch Filmgeschichte und Filmtheorie von Filmtechnikern und Regisseuren gelehrt werden, die dafür keine Ausbildung haben. Oftmals völlig in die Produktionswelt verstrickt, ohne profunde Auseinandersetzung mit der Literatur oder hinreichendes filmwissenschaftliches Verständnis, um stärker theoretische Themen zu behandeln, erschöpft sich ihre Lehre in der Übermittlung eines eher subjektiven Verständnisses der Filmgeschichte. Dieses Problem stellt sich noch verstärkt in den rein theoretischen Fächern. Es bildet sich ein *circulus vitiosus*, in dem Regisseure in subjektiver Weise Fächer lehren, in denen sie nicht kompetent sind, und folglich auch Regisseure ausbilden, die wenig von der Filmgeschichte verstehen, vielmehr sich

¹⁴ Diesen Ausführungen zufolge gibt es in Brasilien anscheinend nicht die anderswo etablierte klare Unterscheidung zwischen universitärer Filmwissenschaft und den Filmhochschulen, wo für die Berufspraxis ausgebildet wird – wobei die Behandlung von Elementen des jeweils anderen Lehrgebietes in beiden Institutionen sinnvoll wäre. [Anm. d. Red.]

genötigt sehen, sich am Beginn ihrer Erfahrung als Produzenten Gebiete zu erschließen, wo diese persönlich-ästhetische Erfahrung wenig bringt.

Offensichtlich darf man nicht generalisieren und einem den Verteidigern der verbreiteten praxisbezogenen Darlegung entgegengesetzten Irrtum verfallen. Es ist möglich, wenn auch keineswegs wahrscheinlich, daß ein Regisseur sich in einen großen Historiker oder Theoretiker des Films verwandelt. Die Filmgeschichte kennt einige Beispiele theoretischer Verarbeitung eigener Erfahrungen durch die Einbeziehung der eigenen stilistischen Praxis als Regisseur. Ein bekannter Filmtheoretiker schrieb kürzlich ein Buch mit dem Titel *Les Théories des Cinéastes*,¹⁵ das ein überzeugendes Beispiel eines seine eigene Kunst reflektierenden und theoretisierenden Filmkünstlers ist. Im Falle von Brasilien gibt es unter anderen Glauber Rocha, einen Autor, der die Theorie des brasilianischen Kinos in Verbindung mit seinen eigenen Filmwerken behandelte. Hier ist jedoch zu fragen nach der unabdingbaren Notwendigkeit der Filmpraxis für das Filmdenken. Im besonderen Fall des akademischen Bereichs, von dem die vorliegenden Betrachtungen ausgegangen sind, hat die Filmpraxis sich – im Gegensatz zu dem, was behauptet wird – konkret zum Nachteil der Lehre der Filmgeschichte und -theorie entwickelt. Die Überbetonung der Filmpraxis endete damit, daß exzellente Filmleute auf den Gebieten, in denen sie arbeiten (Schnittmeister, Kameraleute, Drehbuchautoren; Regisseure) Kompetenzen erwerben müssen, wenn sie außerhalb ihrer jeweiligen Spezialisierung tätig werden wollen, etwa in Disziplinen, die das Studium von Literatur und Filmgeschichte bedingen, was eben diese Fachleute gewöhnlich eigentlich nicht gewöhnt sind. Der subjektive Unterricht über Filmgeschichte und -theorie durch dafür nicht ausgebildete Lehrpersonen bildet ein ernstes Problem für die heutigen filmwissenschaftlichen Institute, weil sie einem populären Verständnis von Praxis voll ausgesetzt sind. Wenn Fachleute gewandt und kompetent in anderweitige Bereiche vorzudringen vermögen, so kann dies begrüßenswert und stimulierend sein. Wichtig ist aber der klare Grundsatz, daß man keine effektiven Studiengänge auf dem Gebiet der Filmwissenschaft aufbauen kann, in denen die Ausnahme als bestimmender methodischer Faktor dominiert.

Zweifellos muß man im Rahmen der Filmstudiengänge dem speziell akademisch ausgebildeten Filmhistoriker und -theoretiker Raum für seine Gebiete geben. Die Fachleute, die auf diesen Gebieten tätig sind, müssen in ihrer fachlichen Besonderheit anerkannt werden. An den Universitäten muß Raum sein sowohl für diejenigen, die Filme produzieren wollen, als auch für diejenigen,

¹⁵ s. Anm. 13

die das Kino nur studieren wollen. Mir scheint ein Gleichgewicht zwischen den unterschiedlichen, dem selben Zweck dienenden Zielen unabdingbar zu sein. Von einem gewissen Grad der Spezialisierung an verlieren die eher theoretisch, analytisch und geschichtlich ausgerichteten Fächer für diejenigen an Interesse, die eine Fachausbildung wünschen, um Praktiker zu werden. Wer aber Filmwissenschaft studiert, um die Filmgeschichte so kennenzulernen, wie man Literaturgeschichte, Kunstgeschichte oder Philosophie studiert, muß darin stimuliert und respektiert werden. Die Debatte um den Praxisbezug behindert solche Ausbildungsgänge, während Filmstudiengänge im Hauptstudium oft dazu führen, daß es am Ende alle möglichen Absolventen der Geistes-, aber selten solche der Filmwissenschaften gibt. Die Ursache scheint mir in der mangelnden Attraktivität eines Studiums der Filmwissenschaft zu liegen, was wiederum mit dem beschriebenen, an den brasilianischen Universitäten derzeit herrschenden Klima zusammenhängt.

Wir haben in diesem Beitrag versucht, einen Überblick über das Studium der Filmwissenschaft an den brasilianischen Universitäten zu geben, und haben dabei einige Faktoren betrachtet, die wir als relevant erachten. Diese sind kurz gefaßt die folgenden: eine kritische Betrachtung der Dominanz, welche der technischen Ausbildung im Studium allgemein und besonders hinsichtlich des Kinos eingeräumt wird; die Konsequenzen für das Verständnisses von „Kino“ als Studiengebiet; schließlich die Implikationen einer Betrachtungsweise des Kinos, die die Verbindung von Praxis, Theorie und Forschung als notwendig erachtet. Unser Hauptgegenstand war es, vermittels der gebotenen Gesamt-schau eine Debatte über die Rolle und die Bedeutung in Gang zu setzen, welche die Filmwissenschaft an den Universitäten und im heutigen Denken haben sollte.