

Maximilian Rünker

Eigenbild/Identität.

Perspektiven des brasilianischen Kinos

Abstract

The relation between internal and external perception is one of the most interesting phenomena at the intersection of Postcolonial Theory and Media Studies. Historic settings such as colonialism have been built upon the fact that certain groups do not own the right to and the control of a specific image production. This text aims to position itself within this context and tries to do so with a focus on Brazilian cinema.

Das Verhältnis von Eigen- und Fremdwahrnehmung ist für eine postkolonial interessierte und informierte Medienwissenschaft von zentraler Bedeutung. Historische Erfahrungen wie insbesondere der Kolonialismus haben induktiv und explizit damit gearbeitet, bestimmten Gruppen das Anrecht auf und vor allem die Souveränität über das eigene Bild zu verweigern. In dieser Gemengelage möchte der Text mit einem dezidierten Verweis auf Beispiele des brasilianischen Kinos ein- und ansetzen.

Einleitung

In *Schwarze Haut, weiße Masken* beschreibt Frantz Fanon eine zugleich programmatische wie ikonische Szene der postkolonialen Theorie: Ein weißes Mädchen blickt ihn an, adressiert ihn rassifizierend und diffamierend und wendet sich anschließend zu seiner Mutter. Fanon schreibt dazu:

Ich konnte nicht mehr [mich amüsieren], denn ich wußte bereits, daß es Legenden, Geschichten, die Geschichte und vor allem die Geschichtlichkeit gab. ... Und das Körperschema, an mehreren Stellen angegriffen, brach zusammen und machte einem epidermischen Rassenschema Platz. ... Es ging nicht mehr um eine Erkenntnis des Körpers in der dritten Person, sondern in der dreifachen Person. ... Ich war verantwortlich für meinen Körper, auch verantwortlich für meine Rasse, meine Vorfahren (FANON 1980: 73).

Diese Situation, die Homi K. Bhabha als einen der »Mythen des Ursprungs der Markierung des Subjekts innerhalb der rassistischen Praktiken« (BHABHA 2011: 112) bezeichnet, zeugt von einer spezifischen Dynamik innerhalb des kolonialen Diskurses: Einerseits ein Identifizieren als *weiß*, im Sinne einer Zugehörigkeit zu einer unmarkierten Gruppe. Andererseits ein diskriminierendes *Otherring*: die ethnisch Anderen werden stereotypisiert. Fanon selbst schreibt: »In diesem Blick war ich fixiert« (FANON 1980: 73).

Ausgehend von dieser Szene möchte ich versuchen die folgenden Fragen zu verhandeln: Welche Möglichkeiten zur Hervorbringung eines Eigenbildes haben *nicht-weiße* Menschen innerhalb kolonialer Machtstrukturen? Welche Rolle spielt das Verhältnis von Eigen- und Fremdbild in der Formation und Fortführung dieser Strukturen? Und: Welche Optionen zur Kritik dieser Verhältnisse bieten sich durch postkoloniale Strategien in Wissenschaft und den (audiovisuellen) Künsten an?

Um diesen Problematiken nachgehen zu können, soll eine begriffliche Verschiebung vorgenommen werden: Statt auf den Begriff des Eigenbildes möchte ich an dieser Stelle stärker auf den, der Identität eingehen. Dies wird sich nicht vollends im Prozess des Schreibens bzw. Lesens wiederfinden, jedoch beschreibt diese Verschiebung ein diskursives und theoriegebundenes Grundrauschen, durch und mit welchem hier gearbeitet werden soll. Denn, im postkolonialen Kontext betrifft der Begriff der Identität genau die kritische Befragung von Taktiken der Inszenierung und Rahmung, der Repräsentationsverhältnisse und der Bildhaftigkeit, die meinen medienkulturwissenschaftlichen Einsatz formen und grundieren.

Genauer gesagt soll es um Techniken der Verhandlung von Identität und Eigenbild im zeitgenössischen brasilianischen Film gehen. Mit *Birdwatchers* (BRA/I, 2009), *Apiyemiyeki?* (BRA 2020) und *Todos Os Mortos* (BRA 2019) möchte ich drei Filme vorstellen, die mit technischen, narrativen und bildlichen

Mitteln versuchen, die oben genannten Fragen zu berühren.¹ Gemein ist den drei Beispielen nicht nur, dass sie allesamt im Laufe der vergangenen zehn Jahre produziert und distribuiert wurden. Vielmehr soll es darum gehen, inwiefern die Filme einen oder mehrere Aspekte vergangener oder gegenwärtiger kolonialer Zustände behandeln.

Diese sowohl medienspezifische als auch kultursphärische Verortung speist sich aus mehreren, ineinandergreifenden Gründen: Erstens die enormen geopolitischen und landschaftlichen Unterschiede, die Brasilien durchziehen. Zweitens die damit in Verbindung stehenden sozialen und politischen Spezifika: Brasilien ist kulturell divers, ethnisch plural, polyphon. Diese Phänomene sind jedoch immer im Rahmen der kolonialen Vergangenheit des Landes zu betrachten und verweisen, wie im Falle des Afrobrasilianismus, teils explizit auf historische Gewalterfahrungen wie z.B. die Sklaverei. Drittens die entschiedene politische Filmtradition des Landes, die Fiktion und künstlerische Auseinandersetzung als Verständigungsmöglichkeiten hinsichtlich zeitgenössischer gesellschaftlicher Erfahrung, Aushandlungsorte historischer Zusammenhänge und »a kind of moral opinion poll, sounding out the collective soul of the Brazilian people« (ARRIGUCCI 2007: xi) versteht.

1. *Birdwatchers* – Eigenbild/Fremdbild

Ein kleines Motorboot fährt durch das Wasser eines Flusses. Die Strömung ist ruhig, zu beiden Seiten wachsen Palmen und Lianen, die teils bis in das Flussbett reichen. Der Bootsführer, Roberto (Claudio Santamaria), der eine Gruppe von Tourist_innen durch die Mangroven begleitet, stellt den Motor des Außenborders ab und blickt sich um. Er hebt die Hand, zeigt mit dem Finger auf etwas, das außerhalb des Bildfeldes liegt, woraufhin die Tourist_innen Ferngläser zücken, um in diese Richtung zu schauen. Die Kamera zeigt nun das gegenüberliegende Ufer: eine Gruppe von Indigenen ist zu sehen, unter ihnen der junge Osvaldo (Pedro Abrisio da Silva). Sie haben sich rund um einen, zum Wasser hin abgesenkten Teil des Ufers, versammelt und ihre Körper sind nahezu nackt, die Gesichter mit roter Farbe bemalt und einige mit Beilen oder Bögen bewaffnet. Einige von ihnen werden in Großaufnahmen gezeigt, während sie regungslos in Richtung des Boots blicken. Ein heiserer Schrei ertönt und Osvaldo feuert einen Pfeil zu dem Boot hinüber. Roberto wirft den Motor erneut an, und die Gruppe entfernt sich, nicht ohne sich noch einige Male nervös umzusehen.

¹ Ich möchte Anna-Sophie Philippi für wichtige Hinweise zur Filmauswahl danken.



Abb.1: *Birdwatchers*, 00:02:05

Wie sich jedoch bereits in der nächsten Einstellung herausstellt, handelt es sich hierbei um eine Inszenierung: die Guarani-Kaiowa laufen vom Flussbett zu einer Lichtung, auf der ein Geländewagen geparkt ist. Sie legen die Waffen auf der Ladefläche ab, ziehen Hemden und Schuhe an und erhalten von einer Kollegin Robertos ein Bündel Geldscheine.

Die oben beschriebene Szene erscheint somit als Vexierspiel zwischen Blicken und den an sie gebundenen Machtkonstellationen: Die Guarani-Kaiowa positionieren sich gleichsam wie auf einer Bühne, die verschiedene Punkte des sich Platzierens und Präsentierens ermöglicht. Hinzu kommt, dass sie vor, während und nach der Durchfahrt des Motorbootes nahezu vollkommen regungslos bleiben – abgesehen von einigen wenigen Schüssen mit Pfeil und Bogen. Die Guarani-Kaiowa nehmen eine Pose ein. Sie posieren – und zwar in dem Sinne wie Craig Owens dies für die Pose in der Fotografie bezeichnet hatte: Posieren als Erstarren, als Vorwegnahme der Bewegungslosigkeit des Fotos (vgl. OWENS 1992: 210). Owens hatte dies – mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die lacanianische Psychoanalyse – vor allem hinsichtlich der Bild- und Medientechnologie beschrieben. Ich möchte an dieser Stelle vorschlagen, dass das Erstarren auch in Korrespondenz zur Fixierung, von der Fanon spricht, steht und ebenso auf das verweist, was Bhabha als »Festgestelltheit« (BHABHA 2011: 97) benennt: Nämlich die stereotypisierende Wirkung kolonisierender Blicke,

welche in der Szene durch die sowohl voyeuristisch-skopophilen als auch anrufend-arretierenden Gesten des Fingerzeigens und des amplifizierten Blickens mit Ferngläsern verstärkt wird.²

Trotz allem scheint es ebenso ein geteiltes Wissen hinsichtlich dieser Verhältnisse zu geben. Denn, zumindest bis zu einem gewissen Punkt, herrscht ein Kooperieren zwischen den Indigenen und dem *weißen* Gästeführer. Der gemeinsame Nenner ist das Bewusstsein über das dem Tourismus inhärente Begehren nach Exotisierung, was von allen Parteien fast schon konsequent ausgenutzt und ausgeschürft wird. Dieser Zustand bewirkt auch, dass das Zur-Schau-Stellen der Guarani-Kaiowa weitaus komplexer ist, als zwei naheliegende Vermutungen es zunächst ausdrücken. Erstens möchte ich an dieser Stelle bzw. in dieser Szene vermeiden, die Indigenen exklusiv und lediglich als passive Opfer neokolonialer Praktiken aufzufassen. Denn, wie Owens ausführt: das Posieren ist nie gänzlich aktiv, aber auch nie ausnahmslos passiv. Vielmehr trägt es inszenatorische Momente in sich und bietet somit Subjektivierungspotentiale: »In other words, the subject in the scopic field, insofar as it is the subject of desire, is neither seer nor seen: *it makes itself seen*. The subject poses as an object *in order to be a subject*« (OWENS 1992: 215).

Zweitens möchte ich hervorheben, dass *Birdwatchers* es nicht bei einem ironischen Wissensvorsprung der Zuschauer_innen gegenüber einigen Figuren (in diesem Fall: den Tourist_innen) belässt. Es geht nicht darum, die offenkundige Inauthentizität des Schauspiels deutlich zu machen und es als Täuschung zu entlarven. Denn, die Bilder verweisen sehr wohl auf etwas Existentes. Dieser Referenzpunkt ist die Gegenwart des kolonialen Diskurses mitsamt seinen visuellen Praktiken und subjektpolitischen Regime (vgl. BATE 2003: 123). Und in diese ist der Film *Birdwatchers* selbst ebenso eingebettet, wie die Figuren innerhalb seiner Diegese.

2. *Apiyemiyeki?* – Eigenbild/Schriftbild

Ein kleiner Fluss, über den eine Brücke führt und dessen Ufer von Gras und Büschen gesäumt sind. Die Kamera fährt langsam von rechts nach links und folgt so der Strömung. Die Bilder sind in schwarz-weiß gehalten, die Tonspur gibt raschelnde und knisternde Geräusche wieder, die durch das Rauschen des Wassers intensiviert werden. Langsam legt sich ein weiteres Bild über die Aufnahme: Linien, die an die linierte Seiten eines Schulbuches erinnern, erschei-

² Diese Parallelsetzung von Sehen/Zeigen und Schießen/Bedrohen ist zugleich auch eine Maßnahme, um zwei Formen der Gewalt aufeinander zu beziehen: nämlich die psychische Gewalt des kolonisierenden Blicks und die physische Gewalt des Potentials zur körperlichen Verletzung.

nen. Anschließend tauchen gelbliche Striche auf, aus denen sich des lateinische Buchstaben zusammensetzen und folgende Wörter ergeben: »Primeras Palabras Frases«³.



Abb. 2: *Apiyemiyeki?*, 00:12:02

Der Kurzfilm *Apiyemiyeki?* nimmt mit dieser Szene Bezug auf einen der wesentlichen Aspekte des historischen Kolonialismus in Brasilien: nämlich das Verhältnis von Literalität und Oralität sowie den Prozess der Alphabetisierung. Insbesondere in der frühen Phase der Kolonisierung wurden Schrift und Lesefähigkeit explizit zum Nachteil der indigenen Bevölkerung genutzt. Dies zeigte sich nicht nur in den Legitimationserzählungen der kolonialen Expeditionen und Missionierungen, sondern ebenso maßgeblich in den Praktiken der Landnahme, die durch offizielle und unterzeichnete Dokumente des portugiesischen Hofs beglaubigt wurden (vgl. DE CARVALHO CABRAL 2018: 34).

Apiyemiyeki? bearbeitet hingegen ein deutlich aktuelleres Beispiel aus der jüngeren Zeitgeschichte des Landes: den Völkermord an den Waimiri-Atroari, einer indigenen Gruppe, die im heutigen Bundesstaat Amazonas lebt. Diese wurden während der Militärdiktatur und insbesondere Rahmen des Baus einer Bundesautobahn in Richtung Venezuela stringent diskriminiert, bedroht und in weiten Teilen ermordet.

Die Regisseurin Anna Vaz benutzt nun verschiedene Typen von Bildern, um einer Verhandlung dieser Erfahrung gerecht werden zu können: Interviews mit einem Anthropologen, der zugleich Aktivist für indigene Recht ist, Fotos aus dem Alltagsleben der Waimiri-Atroari, Aufnahmen einer Autofahrt über die oben genannte Bundesautobahn. Und: Mehrmals werden fotografierte oder

³ Dt.: »Erste Wörter. Sätze«.

kopierte Schriftstücke oder Zeichnungen der Indigenen verwendet. Neben der bereits beschriebenen Szene zeigt sich dies auch in der Eröffnung des Films: Wieder sind die Aufnahmen in schwarz-weiß gehalten und mit einer Handkamera gefilmt. In rascher Abfolge sind das Pflaster eines großen, innerstädtischen Platzes, fragmentierte Nahaufnahmen von Skulpturen, Fassaden von Gebäuden sowie ein Kirchturm zu sehen. Als der Oberkörper einer Justitia-Statue mit verbundenen Augen den Bildrahmen ausfüllt, wechselt die Farbe in einen blassen Blauton. Linien, die scheinbar unruhig mit Bunt- oder Bleistift gezogen wurden, werden sichtbar und nehmen das Bildfeld zunehmend stärker und deutlicher ein, ehe die Statue vollends verschwindet und ausschließlich die Zeichnungen der Waimiri-Atoari zu sehen bleiben.



Abb. 3: *Apiyemiyeki?*, 00:02:14

Ich möchte argumentieren, dass es sich bei diesem Verfahren um eine Form des Collagierens handelt. Heterogene Bildtypen werden so in Konstellation gesetzt, dass keines von ihnen priorisiert wird. Zugleich handelt es sich um Bilder, die jeweils über den spezifischen Kontext dieses Filmes hinausweisen und außerdiegetische Verhältnisse in dieses Gefüge einspeisen. So handelt es sich bei den oben beschriebenen Gebäuden und Skulpturen um Aufnahmen auf dem *Praca dos Tres Poderes*, einem der zentralen Plätze im Regierungssektor in der brasilianischen Hauptstadt Brasília.⁴

Apiyemiyeki? arrangiert somit Kopien von Handschriften, Buntstiftzeichnungen, Schwarzweißaufnahmen aus urbanen wie ländlichen Räumen, Fotografien, Erzählstimmen aus dem *Off* und avantgardistische Vertonung

⁴ Genauer gesagt handelt es sich bei den gezeigten Gebäuden um repräsentative staatliche und klerikale Bauten, wie den *Congresso Nacional*, die *Catedral Metropolitana de Brasília* und den höchsten brasilianischen Gerichtshof, den *Supremo Tribunal Federal*.

ohne eine dieser Komponenten zum maßgebenden Träger der Bedeutungsebene zu machen.

Diese über und durch diverse Bildformen operierende Verfahrensweise korrespondiert durchaus mit einem der zentralen Anliegen der rezenten Bildtheorie: nämlich der Positionierung von Bildern als eigenständige Momente der Wissensproduktion und die damit einhergehende Kritik der hegemonialen Stellung des Textes in der Bildtheorie selbst. Gerade mit Hinblick auf den erläuterten historischen Diskurs rund um koloniale Machtausübung und Literalität, scheint dies im brasilianischen Kontext eine besondere Spannweite zu haben. Die Filmwissenschaftlerin Freya Schiwy schreibt hierzu:

In effect, the role of film and video in Latin America calls attention to the lettered city's visual economy, that is, it mitigates the importance placed on literature and literacy as privileged means of creating meaning and power relations (SCHIWY 2008: 648).

Damit zeugt Ana Vaz' Film auch von Sensibilität im kolonialen Rahmen. Die als »kulturelle Differenz interpretierte Mediendifferenz« (WERKMEISTER 2015: 61). wird zwar mithilfe von filmischen Verfahren ausdrücklich adressiert und problematisiert, jedoch gerade nicht perpetuiert.

3. *Todos Os Mortos* – Eigenbild/Stadtbild

Eine Frau, deren rechte Hand mit dicken Mullbinden verbunden ist, sitzt in einem Sessel. Die Verletzungen hat sie sich kurz zuvor selbst zugefügt, in dem sie ihre Finger in kochendes Wasser getaucht hatte. Sie (Thaia Perez) spricht und berichtet ihrer Tochter, der Nonne Maria (Clarissa Kiste), von ihrem schwindenden Lebenswillen. Maria schaut ihre Mutter eindringlich an, beschwört diese, versucht ihr Hoffnung zu geben. Die alte Frau blickt durch das schräg hinter liegende Fenster und setzt zu folgendem Monolog an: »Eine wunderschöne Epoche bricht an. Wir werden von Frieden und Schönheit umgeben sein. Es wird neue Fortbewegungsmittel geben. Neue Kommunikationswege. Neue Möglichkeiten, um körperliche Leiden zu lindern. Welch wunderschöne Epoche steht uns bevor.«



Abb.4: *Todos Os Mortos*, 01:37:45

Diese Ausführungen werden in der unmittelbar anschließenden Szene mit folgenden Bildern kontrastiert: Ein Stadtplan von Sao Paulo aus dem Jahre 1897. Die Hand des jungen Joao (Aguei Augusto) ragt vom rechten oberen Bildrand hinein und zeigt auf einen Punkt in der Mitte des Bildfeldes. Es folgt ein Schnitt: Joao ist nun zu sehen, wie er gemeinsam mit seinen Eltern Ina (Mawusi Tulani) und Antonio (Rogerio Brito) in einem Park sitzt. Es handelt sich um das erste Wiedersehen der Familie nach fast zwei Jahren, da Ina und Antonio zu teils ausbeuterischen Arbeiten als Hausdienerin oder Gleisarbeiter gezwungen waren. Sie sind auf einer Anhöhe platziert, von der aus die Innenstadt Sao Paulos überblickt werden kann. Bürogebäude sind zu sehen, ebenso wie Hochhäuser und autobefahrene Straßen. *Todos os Mortos* führt damit einen Kontrast zwischen den Figuren und den raumzeitlichen Koordinaten der Handlung ein: Die Handlung des Films spielt rund um die Jahrhundertwende, genauer gesagt im Jahre 1899 und somit elf Jahre nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei in Brasilien. Die Außenaufnahmen zeigen jedoch in einigen Szenen ein Sao Paulo, welches erkennbar das heutige ist. Bereits in vorherigen Szenen waren die Geräusche eines Hubschraubers zu hören, an anderer Stelle parkten Geländewagen und Limousinen am Straßenrand.



Abb.5: *Todos Os Mortos*, 01:38:15

Durch die Bezugnahme auf den zuvor gehörten Monolog entfaltet die hier besprochene Szene jedoch eine besondere Tragkraft. Wie Lucia Nagib erläutert, ist das Eröffnen und Verhandeln von Utopien eine der spezifischen Traditionslinien des brasilianischen Films (vgl. NAGIB 2007: xix). Diese Linie nimmt sowohl Bezug auf die Gründungsmythen der verschiedenen Staatsformen, als auch auf die politischen Gegebenheiten unter den jeweiligen administrativen Bedingungen. Besondere Gewichtung liegt dabei auf der Frage nach den Formen der Gemeinschaft und dem öffentlichen Leben in der ethnisch diversen Gesellschaft Brasiliens. *Todos of Mortos* greift diese Fragen auf und problematisiert sie. Erstens mit Hilfe einer Verkettung von Bildern: Das Heraufbeschwören einer fortschrittlichen und lebenswerten Zukunft durch eine *weiße* Figur wird an dieser Stelle mit den Bildern einer durch die weiterhin wirkmächtigen Auswirkungen der Sklaverei zerrütteten, afrobrasilianischen Familie konterkariert. Zweitens, und damit in Verbindung stehend, gelingt dies über die Positionierung der Figuren. Joao und seine Eltern tragen weiterhin die Kleidung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und bleiben, trotz der offenkundigen Präsenz im heutigen Sao Paulo, sozusagen ›in character‹.

Ich möchte anhand dieses szenischen Korrelierens und des Bildaufbaus folgenden Punkt vorschlagen: *Todos Os Mortos* exponiert nicht einfach nur eine afrobrasilianische Familie vor der Kulisse einer Metropole. Vielmehr ist die Szene ein mit entschieden filmischen Techniken erwirktes Spiel mit Geschichte und Gegenwart – sowie Position, Fokus und Blickführung. Es geht eben nicht um die geläufige Aussage, dass das moderne Brasilien einen kolonialen Hintergrund und ein Erbe der Sklaverei besitzt. Vielmehr ist der koloniale Diskurs einer der Momente, auf und durch denen sich das moderne Brasilien erbaut und etabliert – was auch bedeutet, dass dies nicht mit den faktischen und juridischen Aufhebungen vor knapp 120 Jahren abgegolten wäre. Deshalb ist das Positionieren der afrobrasilianischen Familie im Bildvordergrund auch eine filmische Geste der Visualisierung oder eher Visibilisierung im Sinne der Sichtbarmachung.

Besondere Betonung muss an dieser Stelle auf die Verwebung von historischen, kartographischen und urbanistischen Bildern gelegt werden. Denn, Fragen des Städtebaus und der Siedlungsformen spielen in Brasilien seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine spezifische Rolle. Schlaglichter dieser Entwicklung sind unter anderem die modernistische und funktionelle Planung und Gestaltung der Hauptstadt Brasília, die Favelas ins Rio der Janeiro als Orte der sozialen, kulturellen und insbesondere ethnischen Segregation und die generelle Diskrepanz zwischen metropolitanen, urbanen Zentren und rural geprägten Peripherien. Der in Pernambuco arbeitende Videokünstler Jonathas de Andrade beschreibt Stadtplanung und Stadtbilder daher auch als Formationen, an denen sich die Verhältnisse von Exklusion und Inklusion bzw. Zugang und Verwehrung innerhalb der brasilianischen Gesellschaft vergegenwärtigen lassen. Denn es sind gerade indigene und afrobrasilianische Gruppen, die von der »ongoing developmental logic of the city (and the Country) [...], the traffic, the asphalt, the 40-storey towers« (DE ANDRADE 2012) inhärent und praktisch ausgeschlossen bleiben.

4. Eigenbild und Identität

Die drei vorgestellten Filme nehmen jeweils Bezug auf mindestens einen Aspekt der postkolonialen Situation Brasiliens. Dabei geht es ihnen weniger darum, die Eigenbilder bestimmter Gruppen zu präsentieren. Vielmehr loten die Filme das Verhältnis von Eigen- und Fremdbildern aus und begreifen diese als Bezugnahmen von Positionen, Begehren und Identifikationen. Eine Form der autonomen Hervorbringung eines Eigenbildes ist in keiner der besprochenen Szenen erkennbar – und es bleibt die Frage, ob dies aus einer postkolonialen Warte heraus wünschenswert wäre.

Stuart Hall schreibt mit Bezug auf das eingangs angeführte Zitat Fanons: »Das ist der Blick des Andersseins. Und es gib keine Identität, die ohne eine dialogische Beziehung zum Anderen existiert« (HALL 1999: 93). Identität ist somit prozessual und zugleich ambivalent. Und somit ist sie stets spaltend und in sich selbst gespalten. Darin liegt auch die von Hall stark gemachte Position, die Identität und Repräsentation in eine gegenseitige Bezugnahme überführt. Es gibt also keinen Kern, der mit sich selbst identisch bliebe und außerhalb der Sprache und der Bilder läge. Was zugleich eine Absage an alle essentialistischen Auffassungen von Identität bedeutet, wie sie in den reaktionären Ressentiments vergangener wie aktueller Couleur zum Tragen kommen.

Für die hier betriebene Engführung von Eigenbild und Identität und ihr Verhältnis zu postkolonialer Theorie und Film hat dies natürlich weiterführende Konsequenzen: Erstens muss die Frage erläutert werden, welche Mechanismen marginalisierten Gruppen zur Verfügung stehen, um (Eigen-)Bilder jen-

seits der stereotypen Fixierung hervorbringen zu können. Zweitens könnte gerade im Film, als Kunstform der multimodalen Wahrnehmung und der dynamisierten Bildlichkeit, dieses post- wie dekoloniale Potential liegen. So schreibt Freya Schiwy mit Verweis auf die dekolonialen Bemühungen zeitgenössischer lateinamerikanischer Regisseur_innen:

They see film as a means of challenging Western representations of Indians and as counteracting the colonization of the soul, that is, the self-denigrating effects that colonialism and its aftermath have had on the perceptions and self-perceptions of indigenous communities (SCHIWY 2008: 648).

Solche Interventionen scheinen im Hinblick auf die gegenwärtige politische Lage Brasiliens, die von einer autoritären, antidemokratischen und entschieden anti-intellektuellen Administration geprägt wird, von großer Wichtigkeit zu sein (vgl. NEIBURG/THOMAZ 2020: 8).

Literatur

- ARRIGUCCI, DAVI JR: Foreword. In: NAGIB, LUCIA: *Brazil on Screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London/New York [I.B. Tauris] 2007, Xv - Xi
- BATE, DAVID: Fotografie und der koloniale Blick (1993). In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003, S. 115 - 132
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Stauffenburg] 2011
- DE ANDRADE, JONATHAS: *O Levante*, 2012. <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade-eng/uprising> [02.03.2021]
- DE CARVALHO CABRAL, DIOGO: Landscape and Letterscape in Early Colonial Brazil. In: *Studia Geohistorica*, 6, 2018, S. 29-49
- FANON, FRANTZ: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1980
- HALL, STUART: Ethnizität: Identität und Differenz (1989). In: ENGELMANN, JAN (Hrsg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt/M./New York [Campus] 1999, S. 83-99
- NAGIB, LUCIA: *Brazil on Screen Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London/New York [I.B. Tauris] 2007
- NEIBURG, FEDERICO; OMAR RIBEIRO THOMAZ: Ethnographic views of Brazil's (new) authoritarian turn. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 10(1), 2020, S. 7-11
- OWENS, CRAIG: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley/Los Angeles [University of California Press] 1992

SCHIWY, FREYA: Film, Indigenous Video, and the Lettered City's Visual Economy.
In: CASTRO-KLAREN, SARA (Hrsg.): *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden/Oxford [Blackwell] 2008, S. 647-664

WERKMEISTER, SVEN: Die alphabetische Schrift als koloniales Medium. Zu einer Schlüsselfrage kolonialer und postkolonialer Literaturen. In: BERGERMANN, ULRIKE; NANNA HEIDENREICH (Hrsg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld [transcript] 2015, S. 61-69