

Andreza André da Rocha

Sex, Samba und Karneval: Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14538>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

da Rocha, Andreza André: Sex, Samba und Karneval: Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 101–111. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14538>.

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.

Sex, Samba und Karneval:

Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino

Zusammenfassung: Der Hollywood-Film greift auf weit verbreitete Stereotype über Brasilien zurück: Im Land des Karnevals haben die Leute ein natürliches Talent zum Tanzen, sie verbringen die meiste Zeit am Strand und machen sich keine Sorgen um Arbeit und andere Aktivitäten, die in der ›zivilisierten‹ Welt Priorität haben. Die Identifizierung und Analyse des Brasilien-Bildes im US-amerikanischen Mainstream-Kino ist das Hauptziel dieses Artikels. Ebenfalls diskutiert werden die Medienkonzentration, die zur Verbreitung von kulturellen und ethnischen Stereotypen beiträgt, sowie die Darstellung vom Anderssein in westlicher Populärkultur.

Entwicklungsländer wie Brasilien, die über keine konkurrenzfähige Kulturindustrie verfügen, sind in ihrer Darstellung auf der internationalen Bühne von Industriestaaten wie den Vereinigten Staaten abhängig. Die Industrienationen sind für die Produktion und Distribution von kulturellen Gütern verantwortlich, die von Menschen auf allen Kontinenten konsumiert werden. Das Problem dabei ist, dass Medienunternehmen aus Industrienationen dazu tendieren, Entwicklungsländer aus einer ethnozentrischen Perspektive darzustellen. In Entwicklungsländern produzierte kulturelle Güter hingegen stellen in der Regel ihre Kultur, Gesellschaft und Bevölkerung in einer präziseren Weise dar. Da diese Länder aber nicht über die opulenten finanziellen Ressourcen und das gesellschaftliche Ansehen der Industrienationen verfügen, haben sie Schwierigkeiten, ihre Medienprodukte in den globalen Markt einzuführen.

Das umfangreiche Produktions- und Distributionssystem der amerikanischen Kulturindustrie ist ein großes Hindernis für Entwicklungsländer. Nur wenige Unternehmen, welche zu großen Medienkonglomeraten gehören, beherrschen den globalen Medienmarkt und kontrollieren damit Mediendistribution und -inhalt. Großkonzerne können sich, im Gegensatz zu kleineren Firmen, temporäre Verluste leisten und diese dann später wieder kompensieren. Das immense Werbe-

Budget, über das Großkonzerne verfügen, stellt eine weitere Hürde für kleinere Firmen dar, die Fuß im globalen Medienmarkt fassen möchten. Das Ergebnis: Medienkonzentration, steigende Preise, eine Abnahme der Vielfalt. Dieser Verlust an echter Vielfalt wird vom Publikum oft nicht wahrgenommen, da echte Vielfalt mit dem verwechselt wird, was der britische Wissenschaftler Graham Murdock als ›Multiplicity‹ (dt. Vielzahl/Vielheit) bezeichnet.¹

Es ist kein Zufall, dass sich viele Medienunternehmer in der Forbes 400 Liste der reichsten US-Amerikaner wiederfinden: In der Liste aus dem Jahr 2001 waren 60 der reichsten Amerikaner Besitzer von Medienunternehmen, und weitere 39 verdienten ihr Geld mit Kommunikationstechnologie.² Ein Beispiel dafür ist der Medientycoon Rupert Murdoch, Nummer 33 auf der 2007er Forbes 400 Liste mit einem Vermögen von 8.8 Milliarden Dollar. Murdoch ist der Vorsitzende der News Corporation, die in Großbritannien, den USA und Asien operiert. Ihm gehört Fox Pictures, welche neben Warner Brothers, Disney, Paramount Pictures, Universal Pictures und Sony eine der einflussreichsten Firmen der amerikanischen Filmindustrie ist.³

Die weltweite Distribution von US-amerikanischen Filmen ist die Basis von Hollywoods Herrschaft – nur 20% des Umsatzes eines Films werden in den Vereinigten Staaten generiert, d.h., die Filmindustrie ist stark von ausländischen Märkten abhängig.⁴ Ohne den Umsatz aus dem Ausland könnte die Industrie die hohen Produktions- und Marketingkosten nicht zurückgewinnen. Hollywood hat noch weitere Strategien, um sich die Treue des Publikums und die Herrschaft des globalen Markts zu sichern, beispielsweise den Einsatz von Starschauspielern, -regisseuren und -autoren, sowie die Produktion von Fortsetzungen und Remakes, die das bereits vorhandene Publikum erneut anziehen und so Risiken minimieren.

Für Wright arbeitet das Mainstream-Kino mit den Interessen der Oberschicht zusammen und betrügt unterdrückte Gruppen, indem es absurde Lösungen für wirtschaftliche und soziale Konflikte anbietet.⁵ Solche Lösungen sind typisch für das ethnozentrische Darstellungssystem des Mainstream-Kinos, welches zur Erhaltung des Status quo und zur Verewigung kultureller und ethnischer Stereo-

1 Vgl. Bettig, Ronald V. und Jeanne Lynn Hall: *Big media, big money: Cultural texts and political economics*. Lanham: Rowman & Littlefield 2003, S. 30.

2 Vgl. ebd., S. 31.

3 Vgl. http://www.forbes.com/lists/2007/54/richlist07_The-400-Richest-Americans_Rank_2.html (30.07.2009).

4 Vgl. Bettig/Hall: *Big media, big money*, S. 56.

5 Vgl. Wright, Judith Hess: »Genre Films and the Status Quo«. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*. Austin (TX): University of Texas Press 1986, S. 41–49, hier S. 41.

typen beiträgt. Ein Beispiel des konservativen Ansatzes des Mainstream-Kinos ist die Darstellung von Entwicklungsländern, welche üblicherweise eine niedrigere Position in der filmischen Hierarchie besitzen. Ebenfalls benachteiligt ist die Lage dieser Länder im globalen Medienszenario: Aufgrund der Medienkonzentration sind sie von Industrienationen im Bezug auf ihre internationale Sichtbarkeit abhängig.

Die Zahlen der Filmindustrie lateinamerikanischer Länder bestätigen die niedrige internationale Sichtbarkeit dieser Länder. Die amerikanische Filmindustrie veröffentlichte 2005 insgesamt 549 neue Filme.⁶ Die Summe aller Filme, die 2005 in Lateinamerika produziert wurden, ist weitaus kleiner: Insgesamt 152 Filme wurden produziert, die Mehrheit davon in Mexiko, Brasilien und Argentinien:⁷ Mexiko: 53; Brasilien: 42; Argentinien: 41; Chile: 14; Bolivien: 6; Uruguay: 5; Peru: 4; Kuba: 3; Venezuela: 3; Ecuador: 1; Mittelamerika: 0.

Im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern haben Brasilien, Argentinien und Mexiko überaus produktive Filmindustrien, durch die Medienkonzentration schaffen aber trotzdem nur wenige Produktionen den Einstieg in den globalen Markt. Heute sind ca. 86% der Kinotickets, die auf der Welt verkauft werden, Tickets für US-amerikanische Filme. Zum Vergleich: 71% der Filme, die 2002 in der Europäischen Gemeinschaft vorgeführt wurden, kamen aus den USA, 11% kamen aus Frankreich, 7% aus England, 3% aus Italien, 2% aus Deutschland und 5% aus anderen europäischen Ländern. Nur 1% der Filme, die 2002 in der EU gezeigt wurden, wurden außerhalb Europas und den Vereinigten Staaten produziert.⁸

Die Darstellung der ›Anderen‹

Die fragwürdige Konstruktion Brasiliens im US-amerikanischen Mainstream-Kino wiederholt beständig bestimmte Themen. Brasilien wird oft als ideale Zuflucht für Verbrecher und als gesetzloses Land, offen für die Ausbeutung seiner wirtschaftlichen und menschlichen Ressourcen, präsentiert. Außerdem werden brasilianische Frauen als besonders sinnlich und promisk dargestellt. Dieses Bild

6 Vgl. Wasko, Janet.: »Por que Hollywood é global?« In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. Estados Unidos*, Bd. 4. São Paulo: Escrituras 2007, S. 17–50, hier S. 17.

7 Getino, Octavio.: »As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados«. In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. América Latina*, Bd 2. São Paulo: Escrituras 2007, S. 23–63, hier S. 31.

8 Vgl. McMurria, John: »Hollywood co-produzindo.« In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. Estados Unidos*, Bd. 4. São Paulo: Escrituras 2007, S. 53–118, hier S. 57.

entspricht einem ethnozentrischen Darstellungssystem, indem bestimmte soziale und ethnische Gruppen als anderen Gruppen überlegen dargestellt werden und das Weltbild nach binären Gegensätzen (z. B. ›schwarz‹ vs. ›weiß‹, ›gut‹ vs. ›schlecht‹, ›moralisch‹ vs. ›unmoralisch‹, etc.) konstruiert wird. Stuart Hall⁹ erklärt, dass Differenz wichtig für die Konstruktion von Bedeutung ist, weil Bedeutung auf Gegensätzen aufgebaut wird. Binäre Gegensätze machen Klassifikationen einfacher und liegen deswegen der Konstruktion kultureller Bedeutung zugrunde. Aber auch wenn sie uns einerseits dabei helfen, die Welt zu verstehen, stellen sie andererseits Machtverhältnisse dar, bei denen ein Pol ein Übergewicht besitzt und die graue Zone zwischen den zwei Polen ignoriert wird.

Die Darstellung von Entwicklungsländern folgt heute noch den Regeln des Darstellungssystems, das seit dem ersten Kontakt zwischen Europäern und Einheimischen in Asien, Lateinamerika und Afrika galt. Die Globalisierung von Märkten und Kommunikation, sowie die Entstehung von Luhmanns *Global Village*, konnten die Grundlagen dieses Darstellungssystems nicht ausreichend ändern. Heute kann man mehr als je über fremde Kulturen erfahren, aber der Blick von westlichen Ländern auf die ehemaligen Kolonien geht in der Regel nicht über die Oberfläche hinaus. Es wird in Texten der westlichen Populärkultur selten versucht, tiefer in den Charakter und die Kultur eines fremden Landes einzusteigen. Diese Art und Weise, Fremdheit darzustellen, verstärkt die Grenze zwischen der dominanten Kultur und den Fremden, die selten dargestellt werden, als ob sie zur gleichen Ebene gehören würden, sowohl sozial als auch kulturell.

Was Beziehungen zwischen Mitgliedern der dominanten westlichen Kultur und den Fremden angeht, so unterscheidet sich heute die Darstellung von Anderssein allerdings vom Darstellungssystem des 19. Jahrhunderts.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden solche Beziehungen als eine verbotene Frucht betrachtet und waren oft eine Art der Machtausübung. Heute werden interkulturelle Beziehungen in der Populärkultur als besonders aufregend (und manchmal auch gefährlich) dargestellt.

⁹ Vgl. Hall, Stuart: »The Spectacle of the ›Other‹«. In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications 1997, S. 223–290, hier S. 234.

Hooks¹⁰ zeigt, dass Beziehungen mit den ›Anderen‹ in westlicher populärer Kultur als eine Flucht aus der Langeweile dargestellt werden.¹¹ Das rassifizierte Darstellungssystem hat sich seit dem 19. Jahrhundert deutlich geändert, und heute werden die verbotenen Wünsche von damals offen diskutiert und von den Medien gefördert. Die Kommodifizierung des Andersseins ist so erfolgreich, weil Ethnizität als ein ›Gewürz‹ für die ›geschmacklosen Speisen‹ der weißen Mainstream-Kultur dargestellt wird. Diese Darstellung verstößt gegen kulturelle und sexuelle Tabus, indem sie die traditionelle Prämisse ›Blonde haben mehr Spaß‹ abstreitet: Man hat mehr Spaß in einer Beziehung mit dem ›Anderen‹ und in der Verwirklichung der westlichen Fantasien über den Kontakt mit den ›Anderen‹.

When race and ethnicity become commodified as resources for pleasure, the culture of specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominant races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other.¹²

Als ein Beispiel der Kommodifizierung der ›Anderen‹ erwähnt hooks eine Erfahrung, die sie mit Studenten an der Yale University machte. Sie hörte ein Gespräch zwischen weißen Studenten mit, die erzählten, dass sie mit Frauen aus anderen ethnischen Gruppen vor dem Abschluss schlafen wollten: Schwarze Frauen wären die Favoriten, Indianerinnen wären schwer zu finden, und Asiatinnen wären leicht zu haben. Als sie das Thema mit den Studenten diskutierte, fand sie heraus, dass Ethnizität eine wichtige Rolle in der Auswahl sexueller Partner spielt. Für die jungen weißen Männer, die mit Frauen anderer ethnischer Gruppen schlafen wollten, war Sex ein wichtiger Schritt ins Erwachsenenleben, ein befreiendes Erlebnis, das durch eine Beziehung mit weißen Frauen nicht erreicht werden könnte. Die offene Diskussion über den Wunsch nach dunkelhäutigen Frauen bedeutet einen Bruch mit der Vergangenheit: Anders als ihre Vorfahren, die dunkelhäu-

10 Bell Hooks ist das Pseudonym der US-amerikanischen Schriftstellerin und Feministin Gloria Jean Watkins. Das Pseudonym schreibt sie immer in Kleinbuchstaben um herauszustellen, dass der Inhalt ihrer Bücher und nicht ihre Identität das wichtigste sei.

11 Vgl. hooks, bell: »Eating the Other: Desire and Resistance«. In: Douglas Kellner, Meenakshi Gigi Durham (Hg.): *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. Oxford: Blackwell Publishing 2006, S. 366–380, hier S. 366 f.

12 Ebd., S. 367.

tige Frauen vergewaltigten, um ihre dominante Position zu bestätigen, wollen die jungen Studenten im Körper einer Fremden das Vergnügen erleben, das ihnen von Medien angekündigt wird.

Zu den begehrten Fremden gehören selbstverständlich die brasilianischen Frauen, die oft in Kino, Werbung und Fernsehen als leicht bekleidete und sinnliche Samba-Tänzerinnen präsentiert werden. Sie ergänzen das Bild von Brasilien, das von ausländischen Medien gern verbreitet wird: Das Land ist eine Art Paradies, wo man das ganze Jahr Karneval feiert und wo die Frauen sexy, offen und unkompliziert sind. Das Bild der hübschen, dunkelhäutigen Samba-Tänzerin kommt zumindest einmal in den meisten analysierten Filmen vor, und in praktisch allen Beispielen spielen die Brasilianerinnen keine wichtige Rolle in der Handlung. In *TURISTAS* (USA 2006) beispielsweise spielen zwei Brasilianerinnen eine Prostituierte und die Komplizin eines Verbrechers. In *THE FORBIDDEN DANCE IS LAMBADA* (*LAMBADA – DER VERBOTENE TANZ*, USA 1990) verzaubert die Brasilianerin Nisa die männlichen Charaktere durch ihr Aussehen und ihren Lambada Tanz. Anders als die weiblichen weißen Charaktere, die während des Films rein und unberührt bleiben, hat Lisa Sex mit ihrem Freund. Wenn man beobachtet, wie oft Brasilianerinnen Prostituierte spielen, scheint es kein Zufall zu sein, dass Brasilien ein Lieblingsziel für Sex-Touristen ist. Die Handlung von *JOURNEY TO THE END OF THE NIGHT* (*AM RANDE DER NACHT*, USA/Brasilien/Deutschland 2006) spielt in einem Bordell in Sao Paulo, das von zwei US-Amerikanern betrieben wird. Das Hauptmerkmal der Frauen, die dort arbeiten, ist ihre Passivität: Sie sind in allen Belangen von Männern abhängig. Die einzige Frau, die aus dieser Passivität entkommt, ist eigentlich ein Transvestit. Die bemerkenswerten Aspekte der Darstellung von Brasilien und seiner Bewohner im US-amerikanischen Kino werden im nächsten Abschnitt diskutiert.

Sex, Samba und Karneval

Es gibt eine große Anzahl von Filmen, die für eine Studie über brasilianische Stereotype geeignet sind, hier wird aber hauptsächlich auf ein bemerkenswertes Beispiel mit einer sehr hohen Konzentration von Stereotypen Bezug genommen: *BLAME IT ON RIO* (*SCHULD DARAN IST RIO*, USA 1984). Der Film erzählt die Ge-

schichte von zwei Freunden, Matthew und Victor, die in Rio de Janeiro Urlaub machen. Victor lässt sich von seiner Frau scheiden und Matthews Ehe macht eine Krise durch, wobei die Situation noch komplizierter wird, als Matthew eine Affäre mit Victors minderjähriger Tochter Jennifer beginnt.

Die Analyse der Darstellung Brasiliens im amerikanischen Kino basiert auf der Semantisierung topografischer Räume, erstmals beschrieben von Jurij M. Lotman¹³ und zuletzt zusammenfassend dargestellt von Hans Krah¹⁴. Der semantisierte Raum wird von Lotman definiert als eine Menge zusammen auftretender und untereinander korrelierter semantischer Größen (Textaussagen, Bedeutungseinheiten), die bezüglich mindestens eines Merkmals in Opposition zu mindestens einer zweiten solchen Mengen stehen. Verschiedene Räume können innerhalb der dargestellten Welt existieren und eine topografische Organisation kann durch die Zuordnung nicht-räumlicher Merkmale semantisiert werden. Semantische Räume müssen nicht unbedingt an topografische Räume gebunden sein, sie können auch als abstrakte semantische Räume (z. B. ›gut‹ vs. ›böse‹, ›Ordnung‹ vs. ›Chaos‹, etc.) die dargestellte Welt gliedern.

Krah erläutert, dass das topologische System der ›semantischen Räume‹ durch die topografischen Verhältnisse eines Textes bestimmt werden kann, wobei die topografischen Verhältnisse oft nach speziellen räumlichen Relationen geordnet werden.¹⁵ Diese räumlichen Modelle ermöglichen die Darstellung und Materialisierung von abstrakten, nicht-räumlichen Begriffen und Vorstellungen. Lotman stellte fest, dass alle Kulturen es bevorzugen, nicht-räumliche Sachverhalte durch räumliche Metaphorik auszudrücken und räumliche Strukturen zu semantisieren, indem sie diesen topografischen Strukturen nicht-räumliche Merkmale zuschreiben.

Ein wichtiges Merkmal eines semantischen Raumes ist die Grenze. So ist beispielsweise die Hauptgrenze in KICKBOXER 3: THE ART OF WAR (KARATE TIGER 6 – ENTSCHEIDUNG IN RIO, USA 1992) der moralische und soziale Schlund, der den Helden David Sloan von seinen hemmungslosen Feinden und den unterdrückten Brasilianerinnen trennt. Der Film zeigt die Abenteuer des Kickboxers David Sloan und seines Trainers Xian in Rio de Janeiro, wo sie von ihrer Kampfkunst Gebrauch machen, um einen Prostituiertenring zu sprengen. Der

13 Vgl. Lotman, Jurij M: *Die Struktur literarischer Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. Vgl. ders.: »Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen«. In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg: Scriptor 1974, S.338–377. Vgl. ders. »Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen«. In: Ebd., 30–65.

14 Vgl. Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.

15 Vgl. ebd., S. 299 f.

Film ist nur ein Beispiel von vielen weiteren Filmen, wo Charaktere aus Industriestaaten als Helden dargestellt werden, die Menschen aus Entwicklungsländern vor Elend und Ausbeutung retten müssen. Amerikaner und Europäer nehmen selten die Rolle des Opfers ein: Ihre Rolle in der Geschichte ist entweder die des Helfers oder die des Ausbeuters. In beiden Fällen haben sie die Möglichkeit, Macht auszuüben, während die unterdrückten Lateinamerikaner (oder Asiaten, Afrikaner, etc.) auf ihre Hilfe warten und sich der herrschenden Macht unterwerfen müssen. Sie haben selten die Möglichkeit, die Ereignisse zu beeinflussen und Änderungen voranzubringen. Es gibt aber Ausnahmen: in *THE RUNDOWN* (*WELCOME TO THE JUNGLE*, USA 2003), führt die Brasilianerin Mariana die Befreiungsbewegung der Grubenarbeiter an, die von einem amerikanischen Unternehmer ausgenutzt werden.

Die brasilianische Regisseurin Lucia Murat erzählt in ihrem Dokumentarfilm *Olhar Estrangeiro* (Brasilien 2006), dass Brasilien in ca. 220 ausländischen Filmen vorkommt. Das Element Sinnlichkeit wird dabei oft mit Brasilien in verschiedenen Filmen assoziiert, wie z. B. *WILD ORCHID* (*WILDE ORCHIDEE*, USA 1990), *JOURNEY TO THE END OF THE NIGHT*, *TURISTAS*, *THE FORBIDDEN DANCE IS LAMBADA* und *BLAME IT ON RIO*, welcher von Murat stark kritisiert wird. In einem Interview mit Murat gibt Buchautor Charlie Peters der Kinoindustrie die Schuld:

I think the studios are more guilty of this, because they end up taking the movie and deciding what to push. And I think they wanted to push that renegade sexuality and freedom in a libertine kind of way. ¹⁶

BLAME IT ON RIO ist tatsächlich ein gutes Beispiel dafür, wie amerikanische Produktionen den topografischen Raum Brasilien semantisieren.

Die Leichtigkeit mit der Brasilianer mit ihrem Körper und ihrer Sexualität umgehen, schockiert im Film *BLAME IT ON RIO* Vertreter der westlichen Mainstream-Kultur wie z. B. Matthew, der sich die ganze Zeit als stereotypisch verklemmter weißer Mann verhält, der nicht tanzen kann und dem es peinlich ist, sich barbusige Frauen am Strand anzusehen. Die Szene, wo er und Victor den Strand entdecken und von den barbusigen Frauen überrascht werden, ist nicht nur ein klassisches Beispiel der ›brasilianischen Sinnlichkeit‹, sondern auch eine moderne Wiederholung der kolonialistischen Tradition: Sie bezieht sich auf den

16 OLHAR ESTRANGEIRO (Brasilien 2006), 05'17.

ersten Kontakt zwischen portugiesischen Kolonialisten und Einheimischen. Wie Pero Vaz de Caminha in seinem Brief an den König von Portugal beschrieb, bedeckten die Einheimischen ihre Genitalien nicht, sondern zeigten sie mit der gleichen Unschuld, mit der sie auch ihre Gesichter zeigten.¹⁷ Ebenfalls auf eine unschuldige Art und Weise erzählt Victors brasilianische Liebhaberin Isabella, dass sie zwölf unterschiedliche Liebhaber in zwölf Tagen hatte, und dass außerehelicher Sex mehr Spaß macht. Sexuelle Freiheit wird als eine immanente Eigenschaft der Brasilianer dargestellt – eine Eigenschaft, die sie von ihren Vorfahren geerbt haben müssen, welche die Ausländer seit 1500 mit unbedecktem Körper willkommen hießen.

Buchautor Larry Gelbart, Mitautor des Buches zu *BLAME IT ON RIO*, gibt während eines Interviews mit Murat zu, dass ihm damals nicht bewusst war, dass ›oben ohne‹ in Brasilien überhaupt nicht gern gesehen wird: »Our story about Brazil is not a story about Brazil. We did little that depended on our knowledge of Brazilian culture. We had the flavour, but it was an American cake with a Brazilian frosting.«¹⁸ Gelbart erzählt außerdem, dass er keine Ahnung hatte, wie z. B. eine brasilianische Hochzeit aussieht, dass er aber wollte, dass sich das Paar (Matthew und Jennifer) durch die Zeremonie stimuliert fühlt.¹⁹ Die besagte Zeremonie besteht aus einer Mischung aus Karneval und afro-brasilianischen religiösen Ritualen und findet abends am Strand statt. Im Anschluss ziehen sich die Gäste aus und gehen im Meer baden. Die exotische/erotische Atmosphäre stimuliert das Paar, sodass es danach am Strand Sex hat.

Es ist klar, dass Matthews Merkmale inkonsistent mit dem semantischen Raum sind, indem er sich befindet, er andererseits aber den neuen Möglichkeiten, die dieser Raum bietet, nicht widerstehen kann. Sex mit Minderjährigen und Untreue sind Eigenschaften, die inkonsistent mit seinem originären semantischen Raum, aber konsistent mit dem Raum Rio de Janeiro sind; eine Rückkehr zum Konsistenzzustand wäre nur durch eine Merkmalsänderung möglich (Matthew würde seine moralischen Standards tiefer legen und seine Taten als akzeptabel betrachten) oder durch die Rückkehr zum originären semantischen Raum, was so am Ende der Geschichte auch passiert: Matthew versöhnt sich mit seiner Frau und verlässt Rio de Janeiro und dessen Versuchungen.

17 Vgl. Caminha, Pero Vaz de: *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus 1963, S. 13–17.

18 06'20.

19 05'47.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt von *BLAME IT ON RIO* ist die Anwesenheit von wilden Tieren in vielen Szenen. Das bestätigt die Vorstellung, dass die brasilianische Kultur stark von der Natur beeinflusst wird, und stellt weiterhin eine Verbindung mit Dschungel und Wildnis dar – Symbole, die sehr oft mit Brasilien assoziiert werden. Außerdem symbolisieren die Tiere eine von Instinkten beherrschte Umgebung; und Instinkte sind tatsächlich für das Hauptereignis im Film verantwortlich. Hätten Matthew und Jennifer ihre Instinkte beherrschen können, hätte man Rio keine Schuld zuweisen können. Die Papageien und Affen sind da, um den Zuschauer daran zu erinnern, dass die Regeln der zivilisierten Welt in Rio nicht gelten.

Die Darstellung der ›Macumba Ladies‹ vermittelt eine ähnliche Botschaft und macht religiöse Traditionen, die in Brasilien sehr respektiert werden, lächerlich. Der Begriff ›Macumba‹, auch als ›Quimbanda‹ bekannt, beschreibt zwei afrobrasilianische Glaubensrichtungen – ›Candomblé‹ und ›Umbanda‹. Matthew und Jennifer wenden sich an die ›Macumba Ladies‹ um Lösungen für Probleme zu suchen, die sie vor der Ankunft in Rio nicht hatten. Ihr notdürftiger Glauben an der Macht von Macumba ist eine weitere Inkonsistenz der Handlung, genau wie ihre Beziehung. Diese Inkonsistenz wird aber aufgelöst, als Matthew das Amulett, das ihm Jennifer geschenkt hat, wegwirft. Diese symbolische Tat stellt Matthews Abschied von einer Phase der Irrationalität und der Instinkte und die Rückkehr in seinen originären Raum – den Raum der Ehe, der Treue und der Moralität – dar.

Die Filmanalyse ermöglicht die Identifizierung der Gegensätze, auf denen die Darstellung Brasiliens im amerikanischen Kino basiert: Kultur vs. Natur, Rationalität vs. Aberglauben, Moralität vs. sexuelle Freiheit, Ordnung und Gesetz vs. Freiheit und Chaos. Brasilien scheint außerdem der ideale Ort für die Entwicklung ausländischer Charaktere zu sein: Dort können Gesetzlose ein neues Leben anfangen; sexuell verklemmte Menschen lernen, richtig Spaß zu haben; potenzielle Helden haben die Möglichkeit, ihre Kampffähigkeiten auszuüben, und skrupellose Unternehmer können viel Geld durch Menschengraubung verdienen, ohne die Autoritäten fürchten zu müssen. In dem vom amerikanischen Kino erfundenen Brasilien mischen sich Brasilianer nicht in die Geschäfte von Ausländern ein: Sie sind zum Dienen bereit und warten auf Hilfe, weil sie nicht auf den eigenen Füßen stehen können.

Stereotypische Ideen über die Sexualität der Brasilianer werden durch die Nebeneinanderstellung mit ausländischen/weißen Charakteren hervorgehoben. Während die Brasilianer als freizügig und sogar promisk dargestellt werden, zeigen US-amerikanische und europäische Charaktere eine prude und konserva-

tive Einstellung, die sich im Laufe des Films unter dem Einfluss der tropischen Sinnlichkeit ändert. Diese Verwandlung wird z. B. in *BLAME IT ON RIO* und *WILD ORCHID* präsentiert; im letzteren Fall entdeckt die prüde Anwältin Emily ihre Sexualität in Rio de Janeiro wieder. Im ethnozentrischen Darstellungssystem werden die Differenzen zwischen weißen Frauen und dunkelhäutigen Brasilianerinnen betont: Sie haben nicht die mysteriöse Aura der weiblichen weißen Charaktere. Nicht nur ihre Körper sind unbedeckt, sondern auch ihre Seele: Sie sind oberflächlich, berechenbar und leicht zu haben.

Es ist unwahrscheinlich, dass die Darstellung Brasiliens in westlicher Mainstream-Populärkultur in Zukunft andere Bilder des Landes zeigt, die dem verbreiteten aktuellen Bild nicht entsprechen: Brasilien als das Land des Karnevals, Fußballs und Dschungels, der Lust, des Exotischen und der Gefahr. Es ist ebenfalls unwahrscheinlich, dass amerikanisches oder europäisches Mainstream-Kino andere Landschaften und Aspekte der kulturellen brasilianischen Vielfalt zeigt. Diese Elemente fassen das Wissen des Primärpublikums zusammen und ihre Abwesenheit würde das Interesse an dem Film wahrscheinlich senken. Die Filmanalyse zeigt, dass die Darstellung der Kulturen der Welt nicht in der Verantwortung von ein paar Industrienationen liegen sollte, welche dazu tendieren, andere Kulturen aus einer ethnozentrischen Perspektiven darzustellen und kulturelle Stereotype zu wiederholen. Die Erhaltung der kulturellen Identität von Entwicklungsländern wie Brasilien hängt von der Möglichkeit ab, aktiver im globalen Medienszenarium teilzunehmen.