

Grenzüberschreitendes Kino
Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung

**Delia González de Reufels / Winfried
Pauleit / Angela Rabing (Hg.)**

Grenzüberschreitendes Kino

**Geoästhetik, Arbeitsmigration und
transnationale Identitätsbildung**

Universität Bremen | CITY 46 / Kommunalkino Bremen



BERTZ+ FISCHER

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

Gefördert mit Mitteln der nordmedia Fonds GmbH in Niedersachsen und Bremen, der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG und der Universität Bremen (Zentrum für Medien-, Kommunikations- und Informationsforschung / Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik / Geschichte Lateinamerikas – Institut für Geschichtswissenschaft).



Redaktion:

Angela Rabing

Lektorat:

Tobias Dietrich

Übersetzungen:

Anna Hildegard Czinczoll

Layout Cover:

Janna Schmidt

Layout:

Maurice Lahde

Alle Rechte vorbehalten
© 2019 by Bertz + Fischer GbR, Berlin
Wrangelstr. 67, 10997 Berlin
Druck und Bindung: druckhaus köthen, Köthen
ISBN 978-3-86505-261-2

Inhalt

Vorwort	7
Grenzüberschreitendes Kino: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung <i>Von Delia González de Reufels, Winfried Pauleit und Angela Rabing</i>	
Geoästhetik: Grenzüberschreitung als ästhetischer und erkenntnistheoretischer Prozess	
»Give us a day and we'll show you the world!«	10
Grenzüberschreitungen als Mittel der kosmopolitischen Theoriebildung im Kino <i>Von Matthias Christen und Kathrin Rothemund</i>	
Grenzüberschreitung als Gefühl	27
Migration und die Entstehung medialer Erfahrungsräume <i>Von Hauke Lehmann und Nazlı Kilerci-Stevanović</i>	
Die Grenzüberschreitung der Exterritorialität	37
Exil als Erkenntnismöglichkeit <i>Von Anke Zechner</i>	
Filmfestivals als kosmopolitische Grenzen	44
Förderung kultureller Begegnungen und Formung des Anderen <i>Von Humberto Saldanha</i>	
Arbeitsmigration: Grenzen in und zwischen den Amerikas	
Grenzen im Sicherheitsstaat	53
Grenzdrohnen und Arbeitsmigration in Alex Riveras SLEEP DEALER <i>Von Camilla Fojas</i>	
Bordered Lands	62
Die Visualisierung des Grenzgebiets zu Mexiko im US-Kino der 1910er Jahre <i>Von Olaf Stieglitz</i>	

Filmfestivals als kosmopolitische Grenzen

Förderung kultureller Begegnungen und Formung des Anderen

Von Humberto Saldanha

Filmfestivals und kosmopolitische Grenzen

In diesem Beitrag möchte ich verschiedene Filmfestspiele der westlichen Welt durch die Lupe des Konzepts kosmopolitischer Grenzen und unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses von Programmgestaltung und Produktionsförderung auf den nichtwestlichen Film untersuchen.¹ Dabei sollen die Festivals nicht als bloße Vermittler im zeitgenössischen Prozess der Kommerzialisierung von Kunst und Weltkino oder als Räume betrachtet werden, die ausschließlich transnationale Mobilität vermitteln. In Prozessen der Grenzüberschreitung sind dies zwar wesentliche Aspekte, auf die ich im Folgenden auch eingehen werde. Dennoch beinhaltet die Untersuchung des Kosmopolitismus westlicher Filmfestivals auch das Verständnis dieser Veranstaltungen als Orte, an denen Begegnungen mit kultureller Differenz und interkultureller Dialog zwischen jeweiligem Publikum und Film stattfinden können. Die hier zugrunde liegende Theorie begreift den Kosmopolitismus als Offenheit gegenüber kultureller Differenz und betont die verbindende Eigenschaft kosmopolitischer Grenzen, die eine Art Bindegewebe zwischen Subjekten und Territorien bilden, anstatt sie voneinander zu trennen.² Begegnungen mit kultureller

Differenz sind aufgrund herrschender Machtverhältnisse jedoch nicht frei von Einflussnahme, was zu der Frage führt, welche Andersartigkeit es ist, die in der Filmfestivalszene Anklang findet. Wie Felicia Chan betont, folgen kosmopolitische Begegnungen einer widersprüchlichen Logik, denn während der Kosmopolitismus »Offenheit gegenüber der Differenz signalisiert [...], muss er in der Praxis zugleich oft mit Grenzkonflikten, Xenophobie und Provinzialismus umgehen.«³ Chans Argumentation hinterfragt die Bedingungen, unter denen Offenheit und flexiblere Grenzen und wem sie angeboten werden. Sie kommt zu dem Schluss, dass »ein kosmopolitischer Entwurf die »Offenheit« nicht gegenüber der »Differenz« an sich sein könne, sondern gegenüber den Bedingungen, zu denen Differenz in Gang gesetzt und aufgenommen wird.«⁴ Diese Perspektive im Kontext von kosmopolitischen Grenzen zuzulassen impliziert die These, dass unterschiedliche Arten von Andersartigkeit unterschiedliche Arten des Engagements hervorrufen. Wie weich oder hart eine Grenze ist, ist daher untrennbar mit der Art und Weise verbunden, wie die Grenze mit denjenigen umgeht beziehungsweise auf diejenigen reagiert, die in irgendeiner Weise unter einem Verdacht stehen – insbesondere im Vergleich zu anderen Menschen, die nicht als Bedrohung angesehen werden.

Für ein Verständnis der Dynamik rund um das grenzüberschreitende Weltkino und sein globales Engagement im Rahmen von Filmfestspielen ist es daher notwendig herauszuarbeiten, welche die für das Weltkino geltenden Regime der Andersartigkeit sind, wie und zu welchen Bedingungen diese Andersartigkeit verhandelt wird und in welchem Verhältnis sie zu den Erwartungen des Publikums steht. Dies soll im Folgenden anhand von Beispielen besprochen werden. Im ersten Teil wird der Gedanke von Filmfestivals als kosmopolitischen Grenzen erläutert, insbesondere aufgrund der durch die Produktions- und Programmgestaltung entstehenden Dynamik für nichtwestliche Filme. Im zweiten Teil soll der Film *BOI NEON / NEON BULL*

(2015) von Gabriel Mascaro untersucht werden, der mit Festivalmitteln produziert wurde und in der Szene weltweit Aufmerksamkeit erhalten hat. Diese Untersuchung ergründet, wie sich die festivaleigene Förderung und die Aufnahme ins Programm auf die filmische Verhandlung der eigenen Fremdartigkeit auswirkten, um dem westlichen Wunsch nach Begegnungen mit der Andersartigkeit zu entsprechen.

Grenzziehung: Programmplanung und Produktion des Anderen

Kosmopolitische Grenzen als Deutungsrahmen für westliche Filmfestivals heranzuziehen, das beinhaltet die Beobachtung, wie Begegnungen mit kultureller Differenz entstehen und, noch wichtiger, wie die Andersartigkeit im Rahmen entsprechender Veranstaltungen aufgefasst, in Umlauf gebracht und wie mit ihr umgegangen wird. Filmfestivals sind Räume, in denen Kinogänger*innen und Cinephile eingeladen sind, »in Erfahrungen von Differenz [...] einzutauchen.«⁵ Dies knüpft an ein Interesse an dem von Dean MacCanell geprägten Begriff *back region knowledge* an, womit er sich auf einen Ort bezieht, an dem vermeintlich Ausdrucksformen kultureller Authentizität verborgen lägen und darauf warteten, von Außenstehenden entdeckt zu werden, die sich für Diversität und Multikulturalismus interessieren.⁶ MacCanell stellt jedoch heraus, dass die vorhandenen Authentizitätsregime eher auf einer inszenierten Authentizität beruhen, die den Zugang zu Kultur, Geschichte und besonderen Stätten der jeweiligen Lokalität simuliert und selbst ausformt, anstatt den wahren Hintergrund zu bieten. Was MacCanell hier bezüglich des Tourismus herausstellt, gilt ebenso für Filmfestspiele. Die Programm- wie auch die Filmproduktionsplanung der Festivals spielen für diese Dynamik und insbesondere dafür, welche Authentizitäts- und Andersartigkeitsregime sichtbar gemacht werden, eine wesentliche Rolle. Dabei bewirken beide Faktoren Begegnungen mit kultureller Differenz. Jedoch möchte ich zeigen, dass die von den Festivals gebotene Offenheit

keine Antwort auf normative Grundsätze hin zur Alterität ist, sondern eine durch die Kommerzialisierung der Differenz gekennzeichnete ästhetische Dimension besitzt, und zwar in dem Moment, in dem der oder die Andere – zunehmend verkörpert durch Geflüchtete und/oder nicht-weiße und muslimische Menschen – als eine Bedrohung angesehen wird. Ich möchte daher die These befördern, dass auf Filmfestivals – als kosmopolitischen Grenzen – die Derrida'sche Forderung nach einem bedingungslosen Gastrecht des Anderen von der Annahme abgelöst wird, dass Ästhetik, Kommerzialisierung und der Reiz der visuellen Differenz von fundamentaler Bedeutung dafür sind, dass kosmopolitische Offenheit und interkulturelle Begegnungen überhaupt zustande kommen.⁷

Im speziellen Fall der kuratorischen Praxis fungieren die Programmgestalter*innen als Gatekeeper und regeln, welche Filme über äußerst wettbewerbsintensive Verfahren für ein bestimmtes Filmfestival zugelassen werden. Solche Ausschlusspraktiken legen zum einen fest, welche Werke aus der transnationalen Bandbreite eingereichter Filme am besten dafür infrage kommen, Grenzen zu überschreiten. Zum anderen haben sie Einfluss auf die Herausbildung eines Kanons des Weltkinos, was nicht nur die jeweilige künstlerische Praxis legitimiert, sondern entscheidenderweise auch das Alteritätsregime.⁸ Zu hinterfragen ist hinsichtlich dieser Praxis, inwieweit westliche Filmfestspiele ein Deutungsraaster für Andersartigkeit und (inszenierte) Authentizität vorgeben, besonders vor dem Hintergrund, dass die Filmfestivals eine Rolle als Wirtschaftsfaktoren spielen. Filmfestspiele sind heute in verschiedenen Bereichen aktiv, unter anderem in der Filmproduktion, bei der Etablierung von Märkten für Koproduktionen und durch den Einsatz ihres kulturellen Kapitals zur Erzeugung von wirtschaftlichem Mehrwert zusätzlich zu kulturellen Kriterien, wenn es zur Auswahl von Projekten aufgrund von Kriterien Marktpotenzial und Ansprache internationaler Dialoggruppen kommt.⁹

Zieht man diesen Kontext in Betracht, kann die im Zuge der Produktionsplanung entwickelte Dynamik einige Hinweise darauf liefern, welche Arten von Alterität im Rahmen von und für Filmfestivals ausgeformt werden. Filmförderungen wie beispielsweise der Hubert Bals Fund (International Film Festival Rotterdam) und der World Cinema Fund (Berlinale) bauen auf dem Paradigma der Förderung von Filmen auf, die für die »Drittweltkultur« stehen, »dem Wunsch, in das Raster des Filmkunstkinos zu passen« und »der Überzeugung, dass sie mit dem Publikum in einen Dialog treten werden«.¹⁰ Auch wenn sie jungen Filmemacher*innen dazu verhilft, ihr erstes Werk zu produzieren oder fertigzustellen, wirft die Förderung demgemäß die Frage auf, inwieweit die Filmfestivals aktuelle Produktionen dadurch tatsächlich in einer Art von neokolonialen Verhältnis formen. Miriam Ross vertritt die Auffassung, dass Fördergelder Stereotype verstärken, da »Drittweltländer kulturelle Artefakte für ihre Wohltäter aus der Ersten Welt produzieren«.¹¹ Diese Argumentation ist von besonderer Relevanz, wenn man davon ausgeht, dass mit dem World Cinema Fund und Hubert Bals Fund Filme aus Ländern gefördert werden sollen, die als in der Entwicklung befindlich gelten – Ländern in Lateinamerika, Asien, Afrika und Osteuropa – und »starke Geschichten erzählen und ein authentisches Bild ihrer kulturellen Herkunft vermitteln«¹² beziehungsweise die »originär, authentisch und der Kultur des Herkunftslandes des Bewerbers verhaftet«¹³ sind. Die Förderungen beschäftigen sich also mit der Pflege nationalen Denkens und nationaler Identität, obwohl die meisten geförderten Werke tatsächlich Koproduktionen sind. Das Wort »Pflege« (*fostering*) ist bewusst gewählt, da laut der Planung offenbar filmische Darstellungen gesucht werden, die auf der Annahme von Homogenisierung, Stabilität und imaginierten Gemeinschaft beruhen. In den vom Hubert Bals Fund geförderten Filmen stehen die Zeichen einer imaginierten Gemeinschaft mit Kriminalität, Armut und Gewalt in Verbindung, jenen Aspekten also, die in der globalen Vorstellung den Zugang

zu entlegenen Regionen und zum Anderen als Modus der Authentizität simulieren, um fremde Kulturen zu erleben. Solche Umstände sollen wohl der Herstellung von Glaubwürdigkeit dienen, als könnten die geförderten Werke die Lebenswirklichkeit der Einheimischen ohne (auto-)orientalisierten Blick oder autoethnografische Methode wahrhaftig wiedergeben.

Insoweit als Festivals häufig noch von der wortmächtigen Rhetorik der »Entdeckung« des Weltkinos getragen werden, gewährleistet die konkrete Produktionsplanung, dass es die geförderten Auslandsproduktionen bei den Festspielen ins Programm schaffen und dort uraufgeführt werden.¹⁴ Was die Filmproduktion betrifft, liefern verschiedene Aspekte eine Erklärung dafür, warum Filme aus dem Globalen Süden möglicherweise bestimmten Darstellungsweisen entsprechen wollen, die sich für bestimmte Festivals »eignen«. Die Auswahl eines Films für ein Festival oder für eine entsprechende Förderung erhöht deutlich seine Chancen auf die weitere Verbreitung in der globalen Filmfestivalszene, Erreichen eines größeren Marktes, Akquise von Partner*innen für künftige Projekte und die Weiterverwertung durch andere Plattformen. Darüber hinaus kann das durch die Produktionspläne erlangte Prestige weitere Finanzhilfen auf internationaler oder lokaler Ebene bewirken.¹⁵

Die Deutung des »Anderen«: BOI NEON als filmische Grenzüberschreitung

Aus der Analyse von BOI NEON lässt sich folgende These ableiten: Während Andersartigkeit und Authentizität für die Lenkung der vom Festivalrahmen erwünschten Repräsentationsregime eine wichtige Rolle spielen, verhandelt BOI NEON derartige Ansprüche, indem er Alterität als einen Raum zeigt, in dem Vorstellungen von kultureller Differenz neu artikuliert werden. Diese Sichtweise betont die vorhandene »Doppelachsen«-Dynamik, bei der der westliche Blick und neue bedeutungstragende Zeichen miteinander in einen Dialog treten, wobei feste Vorstellungsmuster über die nationale

Identität eines bestimmten Entwicklungslandes aufgebrochen werden. Dies entspricht der Neudefinition des Begriffs »Exotismus« von Daniela Berghahn – oder Authentizität, um den politisch korrekten Begriff zu verwenden. Sie versteht den Exotismus als eine »bestimmte Form der ästhetischen Wahrnehmung und Repräsentation«¹⁶ von Andersartigkeit; als solcher stellt er eine diskursive Strategie dar, um die Aufmerksamkeit des westlichen Publikums zu erregen und »sicherzustellen, dass die ethisch-politischen Anliegen wirkungsvoll kommuniziert werden.«¹⁷ Von Bedeutung ist hierbei die Handlungsfähigkeit, die jene menschlichen Gemeinschaften erlangen, »die bisher zum Schweigen gebracht, marginalisiert oder von der (Selbst-)Repräsentation ausgeschlossen wurden«; ihnen bietet die Rhetorik der Exotik die Möglichkeit, »handlungsfähig zu werden, indem sie aktiv an der Konstruktion ihres Selbstbilds mitarbeiten.«¹⁸

BOI NEON spielt in Brasilien. Der Film fand auf seiner Festivaltour große Beachtung; gezeigt wurde er in der westlichen Welt bei renommierten Filmfestspielen wie den Internationalen Filmfestspielen von Venedig und dem Toronto International Film Festival, wo er den Sonderpreis der Jury in der Kategorie »Horizons« beziehungsweise eine Besondere Erwähnung in der Kategorie »Platform« erhielt. BOI NEON ist eine brasilianisch-deutsch-uruguayische Koproduktion und zweifacher Empfänger einer Hubert-Bals-Förderung: 2010 im Rahmen der Drehbuch- und Projektentwicklungsförderung und 2012 im Rahmen von Hubert Bals Plus, einer Gemeinschaftsinitiative der Stiftung und des niederländischen Filmfonds.¹⁹ Der Film hat noch weitere, höhere Förderungen erhalten (staatliche Förderung durch Brasilien und Uruguay und Förderung durch das Ibermedia-Programm), doch auch wenn die vom festivaleigenen Förderprogramm zur Verfügung gestellten Mittel insgesamt eher niedrig waren, liegt der Nutzen dieser Förderung im hohen Prestige und den daraus möglicherweise erwachsenden Gewinnen. Wie bereits erwähnt, hilft die Vergabe von

festivaleigenen Fördermitteln bei der Beschaffung weiterer finanzieller Unterstützung. Zusätzlich ermöglicht das mit der Programmplanung verbundene kulturelle Kapital in einigen Fällen erst die Aufnahme bestimmter Produktionen in die Programme der Filmfestivals.

In der folgenden Analyse stehen zum Verständnis des in BOI NEON verwendeten Andersartigkeitsregimes insbesondere die Darstellung von Armut und der realistische Stil im Fokus. Dolores Tierney folgend,²⁰ versteht diese Analyse beide erstens als Antwort auf Ross' Aussage über den Hubert Bals Fund und die westlichen Erwartungshaltungen bezüglich »Formen des Seins in Entwicklungsländern«,²¹ in denen »vom Zustand der Armut ausgegangen wird und Sozialstrukturen erwartet werden, die auf beschränkten Mitteln aufgebauten.«²² Zweitens hat die »Rückkehr des Realen« im brasilianischen Film – sowie in einigen anderen lateinamerikanischen Produktionen – seit den 1990er Jahren, unter dem Einfluss der Digitalisierung, dem Realismus als einem effektiven filmsprachlichen Mittel zur Darstellung sozialer Fragen erneut zum Erfolg verholfen.²³ Drittens knüpft der in den geförderten Filmen gezeigte Realismus laut Tierney nicht nur an ein filmhistorisches Gedächtnis an, das mit der europäischen Tradition des Kunst- und Autorenfilms und einer Reihe nationaler »neuer Wellen« verbunden ist, sondern er ist auch der wirkungsvollste Stil, wenn es um die Kommunikation und Darstellung von Armut und somit um die Erfüllung der Erwartungen der westlichen Zuschauerschaft geht. Die Realität wird in einem eigenständigen Rahmen repräsentiert, anstelle von Bazins²³ Auffassung, das Bild fungiere als Enthüllung des Wirklichen. Dies entspricht den diskursiven Strategien, bestimmte Situationen und Kulturen auszuformen und auf sie in dem Versuch zu verweisen, eine authentische/exotische Mimese als tatsächliche Erfahrungen zu verorten und zu legitimieren.

In BOI NEON geht es um eine Gruppe von Wanderarbeiter*innen hinter der Bühne der *Vaquejada* – einer brasilianischen Sportart ähn-

lich dem amerikanischen Rodeo, bei dem reitende Cowboys einen Bullen am Schwanz festhalten und versuchen, ihn zu Boden zu bringen. Hauptfigur des Films ist Iremar (Juliano Cazarré), ein Stierpfleger, der eigentlich davon träumt, Mode für Frauen zu entwerfen. In der Eröffnungsszene zeigt ihn der Film bei der Arbeit. In einer langen Einstellung sehen wir zunächst eine Reihe zusammengepferchter Stiere vor einem Holzzaun. Kurz darauf ist der Protagonist zu sehen, wie er den Stieren den Schwanz kämmt, bevor er sie auf die Bühne der *Vaquejada* schickt. Es folgt eine weitere lange Einstellung, die Iremar auf seinem Weg durch einen verlassenen Raum zeigt, in dem Stoffreste liegen; hier holt er diverse Stoffe und eine alte Schaufensterpuppe ab. Langsame oder auch statische, lange Einstellungen werden in diesen und weiteren Szenen des Films gezielt eingesetzt, um den Helden, seinen Alltag, seine Wünsche und – was für die hier folgende Analyse entscheidend ist – seine finanzielle und soziale Situation vorzustellen: Die Agrarindustrie und eine starke Textilindustrie erlauben zwar den Gedanken finanzieller und infrastruktureller Entwicklung, doch Iremar und die übrigen Figuren sind weit davon entfernt, von der wachsenden Wirtschaft zu profitieren; stattdessen leben sie den Zustand eines dauerhaften Provisoriums, schlafen mit den Stieren im selben Lastwagen, haben auswärts ihre Mahlzeiten und Sex und tragen und tragen einfache, alte, manchmal zerrissene Kleidung. Die lange Einstellung als filmästhetisches Mittel, das seit Bazin für eine verbesserte, authentischere Darstellung der Realität steht, gibt uns nicht nur ausreichend Zeit, uns der feinen Nuancen bewusst zu werden, sondern sie versetzt die Zuschauer*innen aufgrund ihrer diegetischen Zeit ohne ständige Unterbrechungen durch Montage und Nahaufnahmen in die Position, bestimmte (inszenierte) Bruchstücke der realen Lebensbedingungen zu beobachten, ausgerichtet an der westlichen Sicht des Anderen – in diesem konkreten Fall Prekariat und Armut. Andersartigkeit zu wür-

digen entspricht einem Gefühl von »ethnografischer Nostalgie«, bei dem westliche Annahmen zu einem bestehenden Thema durch eine Reihe von Diskursen geformt wurden, die im Verlauf der Geschichte über das Andere entstanden sind, das heißt, subjektive Anschauungen werden in Bezug auf ihre (gegenwärtige) Kultur und Geschichte dekontextualisiert.²⁴ Der Primitivismus als Teil der Exotismus-Rhetorik soll suggerieren, dass Kulturen von den Einflüssen der Moderne unberührt bleiben.²⁵ Die Armut wiederum ist als primitives und kommerzialisiertes visuelles Zeichen verbunden mit hegemonialen Diskursen über Entwicklungsländer, nach denen arme Menschen zu den einheimisch-authentischen Erfahrungen zählen, die mit dem Globalen Süden verbunden sind.

BOI NEON kombiniert also lange Einstellungen mit der Darstellung von Armut, was dem Film seinen »authentischen Realismus« verleiht. Darüber hinaus möchte ich jedoch die Bedeutung der in Panoramaaufnahmen dargestellten Landschaften im Film betonen. Erst aus ihnen heraus entsteht die Dynamik, die zur Aktualisierung bestimmter Repräsentations- und Alteritätsregime innerhalb einer Rhetorik des Realismus führt. Bei den Filmfestspielen von Venedig erklärte Gabriel Mascaro, »der Film ist ein Versuch, das politische und symbolische Verständnis aktueller zwischenmenschlicher Beziehungen im Nordosten Brasiliens, wo ich aufgewachsen bin und immer gelebt habe, zu erneuern.«²⁶ Jedoch bietet der Film in seinem diegetischen Raum keine Informationen zur kulturellen Bedeutung des brasilianischen Nordostens und seiner Landschaft, insbesondere zum *Sertão* (Hinterland) an, in dem der Film spielt. Der *Sertão* ist ein rauer Landstrich, gekennzeichnet durch ein Leben in prekären Verhältnissen und fehlende öffentliche Investitionen. In der brasilianischen Kinosgeschichte war diese Gegend schon häufiger Gegenstand der Erzählung, besondere Bedeutung erlangte sie bei der *Cinema Novo*-Bewegung der 1960er Jahre. Hier wurde der *Sertão* allegorisch zur Darstellung der im Land ausgetragenen sozi-

alen und politischen Kämpfe eingesetzt.²⁷ Ebenso wie das »Hinterland« ist der *Sertão* in BOI NEON nicht in seiner ganzen Komplexität greifbar gemacht, sondern als ein Raum inszeniert, der den Zugang zu einem kulturellen und geografischen brasilianischen Raum ausgestaltet. Daher soll hier nicht untersucht werden, wie der *Sertão* im Laufe der Zeit oder in Bezug auf die politischen – oder fehlenden politischen – Diskurse gezeigt wird. Ich möchte mich auf die Landschaft aus einem ethnografischen Blickwinkel konzentrieren, um nachzuvollziehen, wie die im Film verwendeten Repräsentationsregime die Erwartungshaltung hinsichtlich der Darstellung eines Entwicklungslands und des damit verbundenen Rückständigkeitsgedankens untergraben. Laura Rascaroli etablierte den Begriff der Ethnolandschaft (*ethnolandscape*) als ein in westliche Diskurse eingebettetes Deutungsraaster, das einen nichtwestlichen Raum zu einem spektakulären Schauplatz macht, geprägt durch bestimmte, herauskristallisierte Vorstellungsbilder.²⁸ Rascaroli argumentiert in diesem Zusammenhang, dass mit dem Einsatz der Panoramaaufnahme ein ethnografischer Raum konzipiert wird, aus dem heraus das ethnografische Subjekt beobachtet und in einen Deutungszusammenhang gestellt werden kann, wobei dieses Subjekt häufig aus der Perspektive eines ankommenden, fremden Ichs wahrgenommen wird, was den Entdeckungs- und Eroberungsgedanken simuliert.²⁹ Die Panoramaaufnahme wird auch von Mitteln des Positivismus gesteuert, die durch verschiedene Konventionen in Anlehnung an Beobachtungstechniken und den Blick verstärkt sind.³⁰ In BOI NEON enthüllen die Panoramaaufnahmen die Landschaft tatsächlich im Verlauf eines Prozesses, bei dem es nicht nur um die Darstellung imaginierter Andersartigkeit geht, sondern auch darum, die Konzepte von Alterität und Primitivismus im Film ausloten. So wird das Publikum in den Anfangsszenen beispielsweise mit Aufnahmen in den Film eingeführt, die auf den Raum bezogen sind und den Primitivismus und die Armut erkunden. Eine Einstellung zeigt

eine verlassene, ausgedörrte Felsenlandschaft mit Stachelbäumen und einem riesigen Felsen, auf den eine Welle gemalt ist; hierauf folgt eine weitere Panoramaaufnahme von einem Lastwagen, der diesen Ort durchfährt – der Ort sieht jetzt noch trockener und steiniger aus. Diese Augenblicke werden

»als natürlich gegebener Rahmen präsentiert und dem westlichen Auge über ein Authentizitätsregime angeboten, das historisch zunächst mit Forschungs- und Entdeckungsdiskursen, dann mit dem »Mythos der Feldforschung« in Zusammenhang stand.«³¹

Hierbei ist von Bedeutung, dass solche frühen Hinweise auf eine gewisse Unterentwicklung im Filmverlauf einem Fortschritts- und Entwicklungsdanken weichen, das in offeneren Einstellungen deutlich wird. Eine Panoramaaufnahme kadriert zum Beispiel einen Ortseingang, auf einem Schild steht *#cidadeofashion* (*#cityoffashion*); im Hintergrund sind mehrere im Bau befindliche Häuser zu sehen. Später wird klar, dass sich in dem Ort ein Textilzentrum und eine Einkaufsstraße befinden. An anderer Stelle sehen wir Iremars Lastwagen an einer Fabrik, die von Bäumen mit dichtem, grünem Blattwerk umgeben ist, oder wie er an einer gewaltigen Brücke mit einer Fabrik im Hintergrund vorbeifährt. Diese Szenen sind nicht von der Kargheit und Trockenheit geprägt, die den Anfang des Films kennzeichnen, und im weiteren Verlauf der Handlung weht sogar ein Hauch wirtschaftlicher Entwicklung in der Gegend. So arbeitet die Erzählung dem zu Filmbeginn etablierten, ethnografischen Panorama, der ethnografischen Landschaft, entgegen, um andere Vorstellungen vom Globalen Süden und seiner Andersartigkeit anzubieten, diesmal auf Grundlage der Darstellung realer Schauplätze. Die Landschaften in BOI NEON werden zu dynamischen Räumen, in denen Symbole der Andersartigkeit – und der nationalen Identität – anhand von Zeugnissen menschlicher Interventionen und kulturellen Transformationen abgerufen und neu konstruiert werden, wie die entlegenen Fabriken zeigen.³²



Arbeit mit dem Material der Umgebung: Iremar in BOI NEON (2015)

Der Film stellt eine weitere Frage: Wie erleben die Armen die Landschaft im Zuge der wirtschaftlichen Entwicklung der Region? Die Transformationen des Raums haben keinen direkten Nutzen für Iremar und die anderen, die mit ihm zusammenarbeiten, dafür bringen sie eine neue gesellschaftliche Dynamik mit sich. Diese Dynamik wird in der Totalen und auch einigen statischen Aufnahmen gezeigt. Diese betonen die soziale Situation der Protagonist*innen, deuten zugleich aber deren Eigenschaften um, indem der Film ihnen Raum für ihre individuellen und ureigenen Bestrebungen gibt und auch dafür, wie Gender-Performance im diegetischen Raum wahrgenommen wird. Schließlich möchte Iremar gern im Bereich Damenmode arbeiten. Trotz Armut und fehlender Voraussetzungen und Gelegenheiten, sein Ziel zu erreichen, versucht Iremar, mit dem Material aus seiner Umgebung zu arbeiten. Hierzu gehören Patchworks und Schaufensterpuppen, die er auf dem Müll findet, sowie die Pornohefte seiner Kollegen. Der Film widmet Iremar einige Zeit in Momenten des Alleinseins, wenn er näht und Kleidung entwirft. Auch das soziale Verhalten anderer Figuren ist – was die kulturelle Wahrnehmung gemäß dem herkömmlichen Männer- und Frauenbild betrifft

– nicht geschlechtskonform. Galega (Maeve Jinkings) beispielsweise ist Lastwagenfahrerin; sie transportiert die Truppe samt Stieren zu den *Vaquejadas*. Júnior (Vinícius de Oliveira) indes ist für einen männlichen Stierpfleger sehr eitel; die Kamera zeigt, wie er sich sorgfältig die Haare richtet. Diese Verhaltensweisen liegen außerhalb des Klischees vom »Macho, pur, spirituell und ein Gegenentwurf zu den Übeln des modernen Industriekapitalismus«,³³ wie sie der »Edle Wilde« verkörpert. In BOI NEON sind die Figuren verbunden mit der globalisierten Welt, die auch entlegene, ländliche Gebiete erfasst und infolgedessen neue »sozial konstruierte Geschlechterrollen, Lebensweisen, Erfahrungen, Erwartungen und Gelegenheiten«³⁴ hervorgebracht hat. Diese Daseinsformen und Identitätsverhandlungen führen zu den von Homi K. Bhabha beschriebenen »»Zwischen«-Räume[n]« (*in-betweenness*): Sie

»stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen.«³⁵

Grenzen neu setzen: Schlussbetrachtung

Betrachtet man Filmfestspiele als kosmopolitische Grenzen, werden Begegnungen mit kultureller Differenz zwischen Weltkino und westlichem Publikum durch eine Alteritäts- und Authentizitätsrhetorik vermittelt, die das Weltkino durchaus anwendet, sie werden jedoch auch erst durch Programmgestaltung und finanzielle Filmförderung herausgebildet. Trotz aller neokolonialen Beziehungen, von denen die westliche Filmfestivalszene und ihre Rahmen-grenzen beeinflusst sind, können Filme, wie oben dargelegt, die Situation zum eigenen Vorteil nutzen. Die Mittel des Realismus und die Darstellung von Armut beispielsweise dienen als Ausgangspunkt für neue Bilder, denn beide Strategien sind an der Ausformung der (ethnografischen) Erfahrung des Betretens und Erkundens (inszenierter) authentischer entlegener Regionen beteiligt, wo eine Unterentwicklung erwartet und begrüßt wird. Dies würde implizieren, dass das Weltkino die Grenz-dynamik neu gestalten und umdefinieren kann, um seine eigene Identität in dem Grenzraum zu verorten, den es bewohnen oder überschreiten will. Dadurch, dass BOI NEON Erwartungen von Andersheit verhandelt und an manchen Stellen auflöst, liefert der Film ein Beispiel dafür, wie Filme nicht nur neuartige, dynamische Bilder von Fremdheit – und somit nationaler Identität – erzeugen, sondern die Grenze auch in einem Raum verwandeln, in dem disruptive Versionen von Authentizität die Bedingung für kosmopolitische Begegnungen und Gelegenheiten darstellen. Anthony Cooper und Chris Rumford haben hierfür den Begriff »Grenzarbeit« (*borderwork*) geprägt, ein von unten nach oben verlaufendes Geschehen, aus dem heraus nichtinstitutionelle, gewöhnliche Akteur*innen den Grenzrahmen zum eigenen Vorteil wenden, indem sie ihre Funktionen, Ausweitung und Verortung umgestalten.³⁶ Um die Grenzen für die Filmfestspiele der westlichen Welt neu zu setzen und sie zu erobern, musste BOI NEON sicherlich mit den vorherrschenden Alteritätsvorstellungen in einen Dialog treten. Doch indem er diese Vorstellungen auslotet, weicht der Film den westlichen Blick auf,

der die Darstellung nichtwestlicher Kulturen zuvor geprägt hat, und kann so seine eigene Version inszenierter Realität entwickeln.

Übersetzung aus dem Englischen:
Anna Hildegard Czinczoll

Die diesem Artikel zugrundeliegenden Forschungen wurden vom Irish Research Council und dem Boole International Doctoral Scholarship gefördert.

Anmerkungen

- 1 Die hier aufgestellten allgemeinen Thesen zu Filmfestspielen im Westen berücksichtigen die bedeutendsten Filmfestivals: jene, die zur International Federation of Film Producers Associations (FIAPF) gehören (Berlin, Cannes, Venedig) oder die außerhalb der von der FIAPF festgelegten Richtlinien veranstaltet werden, jedoch ein ausgezeichnetes Renommee genießen (Rotterdam, Sundance).
- 2 Siehe Anthony Cooper / Chris Rumford: *Cosmopolitan Borders. Bordering as Connectivity*. In: Maria Rovisco / Magdalena Nowicka (Hg.): *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. London, New York 2010, S. 261–267.
- 3 »[...] signals an openness to difference [...]. In practice, it often has to contend with border conflicts, xenophobia and parochialism« (Übers. A.H.C.), Felicia Chan: *Cosmopolitan Pleasures and Affects; Or Why Are We Still Talking about Yellowface in Twenty-first Century Cinema?* In: *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 14, 2017, S. 43.
- 4 »[...] a cosmopolitan outlook could be ›open‹ not to ›difference‹ as such, but to the conditions for which difference is enacted and received« (Übers. A.H.C.), ebenda, S. 52.
- 5 »[...] invited to submerge [...] in an experience of difference« (Übers. A.H.C.), Bill Nichols: *Discovering Form, Inferring Meaning. New Cinemas and the Film Festival Circuit*. In: *Film Quarterly*, 47:3, 1994, S. 17.
- 6 Vgl. Dean MacCannell: *Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings*. In: *American Journal of Sociology*, 79:3, 1973, S. 590.
- 7 Siehe Jennie Germann Molz: *Cosmopolitanism and Consumption*. In: Rovisco/Nowicka 2010, a.a.O., S. 33–52.
- 8 Siehe Roya Rastegar: *Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals*. In: *Screen*, 53:3, 2012, S. 310–317.
- 9 Siehe Marijke de Valck: *Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture*. In: *Canadian Journal of Film Studies*, 23:1, 2014, S. 74–89.
- 10 »[...] third-world culture [...] the desire to fit within art cinema [...] the belief that they will engage with film

- festival audiences« (Übers. A.H.C.), Miriam Ross: The Film Festival as Producer. Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. In: Screen, 52:2, 2011, S. 267.
- 11 Ebenda.
 - 12 Internationale Filmfestspiele Berlin: World Cinema Fund. 2018. www.berlinale.de/de/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html.
 - 13 »[...] original, authentic and rooted in the culture of the applicant's country.« (Übers. A.H.C.), Hubert Bals Fund, zitiert nach: Sophia A. McClennen: Globalization and Latin American Cinema. Toward a New Critical Paradigm. Cham 2018, S. 105.
 - 14 Siehe Tamra L. Falicov: The »Festival Film«. Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. In: Marijke de Valck / Brendan Kredell / Skadi Loist (Hg.): Film Festivals. History, Theory, Method, Practice. London, New York 2016, S. 209–229.
 - 15 Vgl. ebenda, S. 209.
 - 16 »[...] particular mode of aesthetic perception and representation« (Übers. A.H.C.), Daniela Berghahn: Encounters with Cultural Difference. Cosmopolitanism and Exoticism in TANNA (Martin Butler and Bentley Dean, 2015) and EMBRACE OF THE SERPENT (Ciro Guerra, 2015). In: Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 14, 2017, S. 19.
 - 17 »[...] ensure that the films' ethico-political agendas are effectively communicated« (Übers. A.H.C.), ebenda, S. 21.
 - 18 »[...] those communities hitherto silenced, marginalised or excluded from (self-) representation [...] empowered by becoming active collaborators in the construction of their own image« (Übers. A.H.C.), ebenda.
 - 19 Die vom Hubert Bals Fund (HBF) verliehene Förderung richtet sich nach dem jeweiligen Programm. The HBF + Europe: Minority Co-production Support vergibt bis zu 52.000 Euro pro Projekt; HBF + Europe: Distribution Support stellt bis zu 30.000 Euro zur Verfügung; die Drehbuch- und Projektförderung bietet bis zu 10.000 Euro an; Netherlands Film Fund + HBF, die Koproduktionen unter niederländischer Beteiligung fördern, vergeben bis zu 50.000 Euro.
 - 20 Dolores Tierney: New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas. Edinburgh 2018, S. 20ff.
 - 21 »[...] developing-worlds modes of being« (Übers. A.H.C.), Ross 2011, a.a.O., S. 264.
 - 22 »[...] conditions of poverty are assumed and social structures built upon limited resources are anticipated« (Übers. A.H.C.), ebenda.
 - 23 Vgl. Jens Anderman / Álvaro Fernández Bravo: Introduction. In: J.A./A.F.B. (Hg.): New Argentine and Brazilian Cinema. Reality Effects. New York 2013, S. 1.
 - 24 Siehe Dimitrios Theodossopoulos: Exoticism Undressed. Ethnographic Nostalgia and Authenticity in Emberá Clothes. Manchester 2016.
 - 25 Siehe Berghahn 2017, a.a.O.
 - 26 »[...] the film is an attempt to renovate the political and symbolic understanding of contemporary human relations in the Northeast of Brazil, where I grew up and have always lived« (Übers. A.H.C.), Gabriel Mascaro, zitiert nach: Zack Sharf: Exclusive »Neon Bull« Poster Gives TIFF and Venice an Exotic Splash of Color. In: Indiewire. 1.9.2015. www.indiewire.com/2015/09/exclusive-neon-bull-poster-gives-tiff-and-venice-an-exotic-splash-of-color-58699/.
 - 27 Siehe Stephanie Dennison: The Brazilian Sertão as Post-national Landscape in the Work of Marcelo Gomes. In: New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 10:1, 2012, S. 3–15.
 - 28 Laura Rascaroli: How the Essay Film Thinks. New York 2017, S. 72–76.
 - 29 Ebenda, S. 73.
 - 30 Ebenda, S. 76.
 - 31 »[...] given as a natural fact as well as a frame and offered to the Western eye via a regime of authenticity that was historically linked first to discourses of exploration and discovery and then to the »myth of the fieldwork«« (Übers. A.H.C.), ebenda, S. 74.
 - 32 Siehe Paul Cloke / Owain Jones: Dwelling, Place, and Landscape. In: Environment and Planning A: Economy and Space, 33:4, 2011, S. 649–666.
 - 33 »[...] macho, pure, spiritual, and an antidote to the ills of modern industrialized capitalism« (Übers. A.H.C.), Fatimah Tobing Rony, zitiert nach: Berghahn 2017, a.a.O., S. 194.
 - 34 »[...] gendered lifestyles, experiences, expectations and opportunities« (Übers. A.H.C.), Jo Little / Ruth Panelli: Gender Research in Rural Geography. In: Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography, 10:3, 2003, S. 286.
 - 35 Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000, S. 2.
 - 36 Siehe Cooper/Rumford 2010, a.a.O.
- Fotonachweis**
- 50: Desvia Filmes / Malbicho Cine / Viking Film / Canal Brasil / Programa Ibermedia.