



Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

Für Pier Paolo Pasolini besteht nicht eine „Welt der Bilder“, die neben der realen Welt existiert, in der man – wie im Computerspiel z.B. – sich verlieren kann, sondern die Welt „drückt sich in Bildern aus.“¹ Sie wird durch Bilder notiert und auf- bzw. beschrieben.

In Anbetracht der Weite des Kontinents und der Vielfalt der Kulturen wird uns doppelt schmerzlich bewusst, dass nur ein Teil dieses Reichtums an Geschichte, an politischer und sinnlicher Erfahrung bei uns durch das Erzählmedium des 20. Jahrhunderts, den Film, bekannt wird.

Um sich nur annähernd über die Breite und Vielfalt einer lateinamerikanischen Filmkultur ein Bild machen zu können, genügt eine aktuelle Listung per Internet^{II}, um dieses Defizit an kultureller Weltbildung durch das Medium Film bewusst werden zu lassen.

Obwohl mehr als 150 Filme pro Jahr in diesen Ländern produziert werden, kommen nur wenige davon bis zu uns in das Fernsehen, ins Kino oder werden per DVD angeboten.

* * *

Historisch gesehen ist die lateinamerikanische Filmkultur ein immer wiederkehrender Neubeginn, der durch die bereits nach dem Ersten Weltkrieg durch Hollywood erfolgte Marktübernahme und durch das Massenmedium Nummer eins, das Fernsehen, geprägt und davon abhängig wird. Durch die politisch instabile Lage, die sich durch Zensurmaßnahmen und Arbeitsverbote, Emigration und Verhaftung auf die Filmsituation auswirkt, kommt die Filmproduktion, die finanziell vom Staat abhängig ist, immer wieder zum Stillstand. Gleichzeitig schöpft sie aber unablässig von neuem aus dem scheinbar unendlichen Reservoir medienübergreifender Kreativität und Phantasie, die durch die multikulturelle Zusammensetzung Lateinamerikas immer wieder auflebt und unbegrenzt scheint.

Eine derartige Zusammenfassung scheint vordergründig vielleicht etwas zu allgemein zu sein. Aber bei näherer Betrachtung der Entwicklung bietet sich überall ein ähnliches Bild. Sowohl in den großen Produktionszentren wie Mexiko, Argentinien oder Brasilien, aber auch bei jenen im ökonomisch-filmischen Sinne kleinen Nationen wie Bolivien, Chile, Kolumbien, Venezuela oder Kuba lässt sich diese Gesetzmäßigkeit beobachten. Sie ist von Blüte und Niedergang, von Kreativität und Stagnation und von entsprechenden Avantgardebewegungen, „voran gehend“ im ursprünglichen Sinne des Wortes, geprägt.

„Third Cinema“ und „Third World Cinema“

Die in den sechziger Jahren beginnende formale und inhaltliche Diskussion rund um das „Third Cinema“ durch Fernando Solanas und Octavio Getino^{III} machte den Weg frei für das heutige Kino, das außerhalb von Hollywood, USA, Bollywood, Indien und Europa produziert wird.

Rechnet man z.B. das indische Kino, das jährlich ebenso viele Filme produziert wie Europa und Hollywood zusammen, zum „Third World Cinema“, so zählen Filme wie die von Glauber Rocha **Deus e o Diabo na Terra do Sol**^{IV}, **Terra en transe**^V, oder wie die von Solanas und Getino, z.B. **La Hora de Lo Honos**^{VI} zu jenem „Third Cinema“, das sich in den sechziger und siebziger Jahren zur Aufgabe machte, auch abseits der jeweiligen nationalen Kinotradition, ästhetisch und inhaltlich neue Wege zu gehen.

Maßgeblich beteiligt an diesem kulturellen Aufbruch und an dieser Neudefinition einer nationalen Identitätssuche war Frantz Fanons Analyse über die kulturellen Auswirkungen des Kolonialismus^{VII}, die sich in gedanklicher Weiterführung bei Edward W. Said^{VIII} wiederfindet.

Jedes Bild, jeder Film und allgemein gesprochen jedes Artefakt können unter dem Aspekt „wer sieht was in welcher Form“ betrachtet werden: Was sieht welche Person unter welchen gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen mit welchen technischen Mitteln?

Drei Bilder – Drei Darstellungsmodalitäten

Von einem Gemälde und von zwei Werbefotos zu Filmen auszugehen, um symptomatisch die unterschiedlichen Methoden von Wirklichkeitsdarstellung im interkulturellen Diskurs zum Ausdruck zu bringen, die mehr oder weniger, im probabilistischen Sinne, in der Malerei, Fotografie oder im Film wirksam werden, hat den Vorteil, dass man sich selbst ein produktives Urteil, eine Hypothese, zu den unterschiedlichen Darstellungsformen, ohne Zeitdruck, da die Bilder vor uns stillstehen, bilden kann.

Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.



Encarta Enzyklopädie, Art Resource, NY/Schalkwijk



Wir kennen sicherlich alle Kahlo, Frida (1907–1954), mexikanische Malerin, die vor allem kleinformatische, intime Selbstporträts malte, die Einflüsse der indianischen Volkskunst spiegeln.

Diese drei Abbildungen können Zugänge zu einer Künstlerin bilden, die im Mexiko in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebte. Innerhalb dieser unterscheidbaren Darstellungsmodalitäten bewegen sich auch die Überlegungen über (audiovisuelle) Medien: Was können sie tatsächlich leisten?

Die drei unterschiedlichen Bilder derselben Frau aus den Jahren 1945, 1983 und aus 2002 stellen gleichzeitig sinnlich dar, was theorieorientiert ausgedrückt unter einem subjektiven Autoimage (a), unter einem Interpretationsversuch eines Autoimages (b) und unter einem Heteroimage (c) verstanden werden kann.

Rasch wird auch der Zugang der Autorinnen, entweder zu sich selbst (Frida Kahlo über Frida Kahlo) bzw. zur dargestellten Person (über Frida Kahlo) durch diese Bildbetrachtung, eine „gefrorene“ Bilderzählung, ausgedrückt.

Mimik, Gestik, Beigaben und Kleidung bilden eine zweite Haut, die atmet und vermittelt. Sie wächst einem niemals zufällig zu.



Autoimage – Heteroimage

Als Autoimages lassen sich Selbstporträts bezeichnen, die durch selbst gewählte künstlerische Vermittlungsformen, sei es durch Malen, sei es Schreiben oder sei es durch die Herstellung von Filmen, sich selbst darstellen. Eine Variante dieses Autoimage stellt die auf eine Person kristallisierte Innensicht einer historisch bestimmbareren Gesellschaft dar, die die kulturellen und



Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

sozialen Erfahrungen, hier aus der männlichen Sicht, der Porträtierten verbildlichen. Als Erinnerungsbild aus und für eine Filmerzählung lässt sich dabei auch die Idee dieses Filmes, **Frida, naturaleza viva, 1983**, kondensieren.

Im Gegensatz zum reinen Porträt fließt bei dieser Art des Bildes eine objektivierbare, nach außen gerichtete und von vielen Meinungen bereits mitgeprägte Sicht ein, die von der Unmittelbarkeit gegenüber der Porträtierten geprägt wird. Die kulturellen Erfahrungen vieler Beteiligten, dabei wird die Produktion einer Filmerzählung als kollektiver Prozess vieler Autorinnen, die für Licht und Kamera, für Ausstattung und Recherche verantwortlich sind, verstanden, beeinflussen die im Werden begriffene formale und inhaltliche Umsetzung.

Demgegenüber steht das Heteroimage wie in **Frida, 2002**, als Sicht von außen verstanden, bei dem der „Kinoapparat“ aus Hollywood neben dem Produktionsprozess bereits auch die Bewerbung und Verwertung mitdenkt und sichtbar in die zur Verfügung gestellten Werbemittel einght.

Obwohl im Gegensatz zum Film aus dem Jahre 1983 hier eine weibliche Sicht, die der Autorin Julie Taymor, auf eine Frau ist, bleiben geschlechtsspezifische Projektionen dominant, da hier in einem viel stärkeren Ausmaße als im ersten **Frida**-Film Verwertungsmechanismen, die vorrangig auf ein männliches, zahlendes Publikum abzielen, berücksichtigt werden.

Es kann auch die Frage gestellt werden, ob bestimmte Erzählungen bestimmten Gesellschaften eigen sind und nur dort in dieser einen besonderen Weise erzählt werden können.

* * *

Das erste Beispiel (a), das als Referenzbezug für die beiden anderen dient, stellt ein Selbstporträt dar, das in seiner Flächigkeit und in seiner Farbgebung nicht nur den Stil der Künstlerin widerspiegelt, sondern gleichzeitig auch zeigt, in welcher Umgebung und mit welchen bildprägenden Zusätzen, wie mit Tieren, Schmuck, Kleidern und Frisuren, sie sich sehen möchte. Kann es etwas Authentischeres geben als ein Selbstporträt?

Damit wird dieses Authentische auch vom Naturalistischen abgehoben, da es sich nicht um eine technisch nachahmende Reproduktion handelt, sondern um die Darstellung eines Menschen, wie er sich in diesem Augenblick – wahrhaftig – fühlt und sich in Bezug zu seiner Umwelt sehen möchte.

Dieser Moment kann je nach Eigenheiten des Malens zwei Stunden oder zwei Monate dauern. In beiden Fällen wäre es ein Augenblick – im wahrsten Sinne des Wortes.

* * *

Diesem Augenblick verpflichtet scheint auch das zweite Beispiel zu sein, das als Werbefoto für den Film von Paul Leduc dient und dem Porträt nachempfunden ist.

Selbst die in Grau/Schwarz-Kontrasten gehaltenen Formen bilden ein Echo zur Vorlage, zum Porträt, und unterstreichen die angestrebte Nähe zur Person Frida Kahlo.

Hier wird der Stil des Filmes sichtbar, der sich eng an die schriftlichen und mündlich überlieferten Aussagen von Frida Kahlo hält. Er versucht, sich dieser Künstlerin durch deren eigenen Aussagen zu nähern.

Lange und langsame Bildtravellings erlauben in Ruhe und Entspannung ohne jede äußerliche dramatische Zuspitzung sich den zeitgenössischen Lebensumständen und Erfahrungen zu nähern. Das als Werbemittel für den Film ausgesuchte Bild vermittelt durch die fließenden Linien, die sich von unscharfen Licht/Dunkel-Reflexen abheben und die sich in allen Teilen des Bildes wieder finden lassen, Ruhe und Gelassenheit der porträtierten Person ebenso wie vom aufnehmenden Fotografen, dessen Aufgabe es vielleicht war, „die Zeit stillstehen zu lassen“ und einen Augenblick und die dazugehörige Form zu finden, die mit dem Duktus des Filmes am besten korrespondieren. Dieses Werbebild, wie alle Werbebilder für Filme, stellt eine in Form gegossene Idee dar, die die Publikumserwartungen zu erfüllen hat. Hier bleibt eine gewisse Distanz gewahrt; eine Distanz, die sich durch die Authentizität der Erzählung in Form von Selbstgesprächen, Tagebuchaufzeichnungen und Gemälden sich auf die Gestaltung des Filmes zurückverfolgen lässt und sich im gewählten Filmtitel wiederfindet. Es reichte Leduc auch nicht seinen Film „Frida“ zu nennen, sondern er kommt schließlich auf den Titel **„Frida, naturaleza viva“**, der ein Wortspiel zu „naturaleza muerta“ (Stillleben) assoziieren kann (viva = Leben), und dadurch ein weiteres Signal, ähnlich dem Bild, für den Grundduktus der Filmerzählung werden kann. Dessen Bildkompositionen und Bildbedeutungen leiten ihren Ursprung aus der authentischen Alltagskultur ab, die darin besteht, dass Gegenwart und Vergangenheit als gleichzeitig wirkende Zeitphänomene wahrgenommen werden. Dieser Film, wie viele aus dem gesamten lateinamerikanischen Kontinent, öffnet den Blick für die jeweilige regionale Erzählweise, die sowohl in die vor Ort orale Tradition eingebettet ist, als auch gleichzeitig neue Erzählmöglichkeiten für das Kino eröffnet: Metaphernbildungen, deren optische und akustische Transformation in das Medium Film und Personen- und Konfliktkonstellationen sind dem regionalen Zuschauer bekannt, werden durch die Musikalität der Bildmontage verallgemeinert und dem mit den lokalen Bedeutungen nicht vertrauten Publikum durch die konkrete ästhetische Gestaltung, als Vermittler von Bedeutungen, näher gebracht.

Die für die europäischen Zuschauererfahrungen widersprechenden Gestaltungsformen wie die des deklamatorischen sprachlichen Gestus oder die nach außen gekehrte und auf Wirkung bedachte figurale Darstellung innerer Zerrissenheit, die mittels wech-

Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

selnder Lautstärke und Tonalität akustisch komponiert werden, erfordern einen neuen und oft ungewohnten Zugang zu dieser Art filmischer Erzählung und lassen sich unschwer für die originären Werke dieser Filmkultur verallgemeinern.

Diese hier genannten stilistischen Aspekte forcieren eine Sehgewohnheit, die den narrativen und den Europäern vertrauten Zugang zum Medium Film ähnlich erweitern, wie es europäische Avantgardefilme tun, wenn sie die Expressivität von Zeit, Raum und Darstellung um neue formale Aspekte verändern.

* * *

Die dritte Form möglicher filmischer biografischer Artefakte ist das Heteroimage, das in mimetischem Sinne, d.h. in darstellender Nachahmung, die zu erzielende Wirkung der Frau dramatisiert. Die Fotounterschrift lautet auch „Prepare to be seduced“. Der neutral gehaltene Hintergrund verweist auf die beabsichtigte Verallgemeinerbarkeit dieses Frauenschicksals, die die kulturelle Verortung und Historizität von Emotionen, Gebräuchen und Beziehungsritualen modernisiert und für heutige Zeit gebrauchsfähiger, nachvollziehbarer und damit näher zu bringen glaubt.

Es kommt zu einer eindimensionalen, fotografischen Darstellung, die von einem unbestimmbaren, globalen Ort erzählen lässt und voraussetzt, dass raum- und zeitunabhängig von denselben Emotionen, Gebräuchen und von denselben Beziehungsritualen wie in Mexiko gesprochen und von uns Zuschauerinnen heute gelebt werden könnte.

Es kommt zu einer Negierung der Doppelbestimmtheit dieser Frau und Künstlerin, die Frida Kahlo selbst sehr wohl erkannte; nämlich Frau zu sein und aus einer Kultur zu kommen, die (damals) noch wenig mit der der USA oder des westlichen Europas zu tun hatte.

Stilisierte sich Frida Kahlo durch ihren Lebenslauf selbst zu dem, wie sie uns in Erinnerung gerufen wird, nicht zuletzt durch Leducs Film, so kommt es in Taymors Film zu einer Fremdstilisierung eines tatsächlich gelebten Lebens, dessen Verfügbarkeit für die heutige Zeit modelliert wird.

Dieses hier verhandelte Frauenschicksal wird aus der konkreten Geschichtlichkeit der Zeitumstände herausgenommen, um es, und dies wird im gesamten Film sichtbar, auch für die Gegenwart als Identifikationsvorlage gestalten zu können.

Auch wenn es auf den ersten Blick nur ein kleines Detail darstellt, dass das Äffchen nämlich im Gegensatz zum Selbstporträt im Werbefoto zu **Frida** auf die linke Schulter wechselt, ist es für den tatsächlichen Erzählstruktus und für die Auswahl der Filmszenen symptomatisch, Erkennnismerkmale der Malerin (wiederkehrendes Motiv Äffchen) zwar aufzugreifen, um sie jedoch, ähnlich der Filmerzählung, abzuändern und umzugruppieren.

Durch dieses Bild, ein Werbefoto zum Film, wird auch die heute anscheinend notwendige Sexualisierung der Frauendarstellung sichtbar. Der tiefe Ausschnitt ihres Kleides, der weder ihrer eigenen persönlichen Vorstellung noch der tatsächlichen damaligen mexikanischen Mode entsprach, wird Blickfang und hat Signalwirkung.

Diese Änderung des Motivaufbaus, der sich vom nachempfundenen Vorbild des ursprünglichen Porträts abhebt, ist der bildhafte, sinnlich nachvollziehbare, hier konzentrierte Ausdruck einer veränderten Erzählhaltung innerhalb der biografischen Filmdarstellung. Diese Haltung lässt sich im gesamten Film, in der Auswahl der Szenen, bei der Darstellung und Veränderung der Charaktere und in der figuralen Darstellung des filmischen Erlebnisraums, in dem sich das aus der Sicht des Jahres 2002 konzipierte Leben dieser Frau erfüllt, wiedererkennen und nachvollziehen.

Dramaturgisches Ziel dabei ist es, sich möglichst den Erfahrungen und den Sichtweisen des mit diesem Film anvisierten zeitgenössischen Publikums auf Kosten der im Film Porträtierten zu nähern.

Persönliche Überlegungen einer Frau in Mexiko in den dreißiger Jahren, die von denen des zeitgenössischen Publikums grundlegend abweichen könnten, werden somit aus Angst um den Verlust der Klientel ausgeschlossen. Durch diese Filmbiografie sollen nicht neue Erfahrungen durch das Kennenlernen der dargestellten Künstlerin und ihrer Zeitepoche für das Leben heute gewonnen werden, sondern ihr Leben und ihre Zeit werden den Stereotypen der Gegenwart angepasst. Hier wird ein zeitlicher und räumlicher Kulturtransfer sichtbar, der uns heute in ähnlicher Weise in vielen Filmarbeiten aus Lateinamerika entgegentritt.

Wie in allen Artefakten sind auch beim Film diese drei unterschiedlichen Gestaltungsformen zwischen Autoimage und Heteroimage als künstlerische Reflexion zu konstatieren. Eine Videoarbeit „Artist“ (1999) der australischen Künstlerin Tracey Moffat bringt das Konzept von den üblichen filmischen Biographien über Frauenkünstlerinnen auf den Punkt, wenn sie erkennt, dass deren Arbeit „im Grunde nur den Dekor für das Lebens- und Liebesdrama abgeben darf.“^{IX}

* * *

Themenübergreifend lässt sich sagen, dass das lateinamerikanische Kino bis in die sechziger Jahre von der Abhängigkeit amerikanischer Produktionen geprägt war und heute sich wieder in den meisten Fällen in dieser Situation befindet. Es fand und findet eine kulturelle Kolonisation statt.

Heute prägen Interdependenzen und Komplementärbeziehungen in Produktion und Verwertung das Verhältnis zwischen dem lateinamerikanischen und dem westeuropäischen Filmschaffen bzw. jenem aus Hollywood. Hollywood und Europa nimmt dabei das kreative Potenzial, Mensch und dessen Phantasie und



Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

Kreativität, auf Grund seiner wirtschaftlichen Überlegenheit auf, um es dann in neuer, „entwickelter“ Form an die Ursprungsländer zurückzugeben. Ein dafür typisches aktuelles Beispiel stellt der Film **Frida** dar.

Für den beobachtenden Europäer sind die künstlerischen Prozesse der „unterentwickelten“ Welt bzw. der so genannten „Schwellenländer“ in den meisten Fällen nur dadurch interessant, da sie seine Nostalgie nach „exotischem sinnlichen Primitivismus“ (Said) erfüllen. Dieser Aspekt steht bei der Einschätzung des filmkulturellen Exports nicht isoliert.

Diesen Gedanken findet man bereits in der kritischen Rezeptionsgeschichte zur Entstehung und Aufführung der Oper „Aida“, Verdi von Said wieder, wenn er schreibt:

„Es ist ein orientalisiertes Ägypten, das auf die Ewigkeitswerte einer wissenschaftlichen rekonstruierten Kultur baut, so als gäbe es nicht historische Veränderungen kultureller Werte, die in die konkrete Zeit eingebunden sind.“^x

Kulturelle Traditionen und Stereotypen lateinamerikanischer Lebensfreude werden mit europäischer Kultur in klassischer Weise, wie sie auch Edward W. Said in der Rezeptionskritik von Verdis Oper **Aida** formuliert, vernetzt, um den Transfer europäischer kultureller Werte zu gewährleisten.

Das Vergnügen des eurozentrisch denkenden Genussmenschen beginnt bei der Idealisierung und Beschönigung allen Fremden, führt Said sinngemäß weiter aus. Gegen eine derartige Enthistorisierung stellen sich jedoch immer wieder viele der lateinamerikanischen Filmproduktionen, wie es die nach der Militärdiktatur in Argentinien oder die brasilianischen Filme^{xI} erkennen lassen.

Hier wird ein kultureller Transfer verwirklicht, der nicht auf einer engen, einander ausschließenden Sichtweise beruht. **Trotz oder gerade auf Grund der Bewahrung einer kulturellen und nationalen Identität kann gleichzeitig das Andere, jene oft beschworene Alterität, durch das Medium Film sinnlich und intellektuell erlebbar gemacht werden.**

Es ist nur schade, dass dem reichen lateinamerikanischen Filmschaffen so wenige Möglichkeiten geboten werden, diese verbindende Funktion des Mediums Film auch kontinuierlich zu entfalten.

Das lateinamerikanische Filmangebot ist jedoch zur Zeit bei uns, im deutschsprachigen Raum, von **Heteroimages** geprägt, die nicht nur in der Bearbeitung des Sujets sichtbar werden, sondern auch jene filmischen Texttypen bevorzugen, die in der Epoche des postklassischen und postmodernen Films wesentlich zur Etablierung des Filmlesens beitragen. Sie sind durch Grenzüberschreitungen von Genretypologien, Zitierfreudigkeit bereits vorhandener Filmtexte zum Thema und durch eine Etablierung von akustischen und optischen Attraktionen, so genannten Kinokonzerten, geprägt.

Um die Möglichkeiten lateinamerikanisches Filmschaffen kennen zu lernen, sei kurz die Entwicklung und Gegenwart skizziert.

Preisgekrönte und koproduziert Werke

Vorausgesetzt, dass sie preisgekrönt und/oder mit Hollywood und Europa koproduziert sind, können lateinamerikanische Produktionen vermehrt im deutschen Sprachraum, somit auch im vom deutschen Markt abhängigen Österreich, in den unterschiedlichen Verteilermedien, Kino, Fernsehen und VHS bzw. DVD gesehen werden. Selbst auf dem so genannten „art-house“ Sektor, Programmkinos und Kleinstauführungskinos, die oft gleichzeitig einen kleinen Verleih betreiben, gilt dieses ökonomische Grundgesetz. Dadurch entstehen, ähnlich wie bei dem so genannten europäischen Einheitsfilm/„Filmpudding“, der viele Kulturen und staatliche Förderungen bedienen muss, oft Mischformen, die von unterschiedlichen Schauspielerpersönlichkeiten, von vielfältigen Handlungsorten und von einer transkulturellen, oftmals aufgesetzt wirkenden Grundproblematik geprägt erscheinen. Dabei sind im Besonderen Literaturadaptionen wie **La casa de los espíritus**^{xII}, als ästhetische Mischformen, die den europäischen Wahrnehmungsweisen in Form und Inhalt entgegenkommen, besonders „anfällig“.

Genresimulation

Um bei uns wahrgenommen zu werden, muss sich heute die konkrete Filmerzählung einem dem zeitgenössischen Geschmack und Vorstellung aktuellen und bekannten Genre annähern. Genres wie „Film Noir“, „Road Movie“, Formen des „Western“ oder des „Teenie“-Films sind neben dem explizit der Geschichte verpflichteten Film die am meisten verbreiteten und rezipierten Filme, die es bis in unsere Verteilermedien schaffen.

Eine Selbstverständlichkeit für die postmoderne Rezeption und unabdingbare Voraussetzung sind dabei alle denkbaren Mischformen, die unterschiedliche Genrelemente kombinieren.



Central Station

Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

Um hier ein Beispiel zu nennen, sei an **Central Station**^{XIII} von Walter Salles erinnert, der „road-movie“ Elemente mit sozialem Dokumentarismus und historischen Sequenzelementen zusammenfügt, um sowohl ein gültiges gesellschaftliches Bild wie auch den direkten und unmittelbaren Zugang zu einzelnen menschlichen Schicksalen zu garantieren.

Dabei werden Stereotypen aus bekannten Hollywood-filmen in Erinnerung gerufen, um diese anschließend mit neuen Zusammenhängen, in diesem Falle eng verknüpft mit dem Leben in Brasilien, zu präsentieren. Geht man von einer Strukturierung aus, die aus formalen und dramaturgischen Oberflächen- und Tiefenebenen besteht, so können auf bereits Bekanntes neue Elemente von Handlung, Charaktere und Mentalitätsmerkmale gesetzt werden, die in dieser Mischform einfacher und besser aufgenommen werden können. Bei dem genannten Film wird das „road-movie“ Genre, das auch immer eine Initiation in neue Lebensräume darstellt, eine Art filmischer Entwicklungsroman, um den Bereich der konkreten Landschaften, durch die die beiden Hauptdarsteller reisen, erweitert. Klassischer Vorläufer aller nachfolgenden Filme dieses Genres ist **Easy Rider**^{XIV}. Presseabteilungen geben dabei die Richtung vor, in welche die Zeitungskritiken denken sollen. Querverbindungen zu eigenen früheren Werken der Regisseure oder Reizworte mit Signalwirkung wie



City of God

„übertrifft ‚City of God‘^{XV}“ sind nicht selten, lösen jedoch meistens Erwartungen aus, die kaum erfüllt werden, und schrecken dadurch ein neues, am Thema potenziell interessiertes Publikum ab.

Das grundlegende Problem bei einem derartigen Marketingkonzept besteht darin, dass hier Erwartungen produziert werden, die im konkreten Falle nicht erfüllt werden (können).

Cidade de Deus erfüllte durch seine subjektive Sicht des Geschehens (ein junger Mann versucht mit Hilfe der Fotografie aus dem Ghettoleben auszubrechen), aber vor allem durch die Brutalität mancher Szenen die Wahrnehmungsdispositionen des jugendlichen Publikums.

Medienspezifisches Angebot

Als größtes Verbreitungsmedium wäre dabei der ORF zu beachten.

Als ein qualitativ interessantes Medium, bei dem die vorgegebene optische und akustische Qualität der Produktion am besten reproduziert werden, wäre das Kino zu nennen, das auf Grund seiner individualisierten Programmselektion und durch dessen staatliche Finanzierungsunterstützung noch relativ unabhängig Freiräume für Innovation und Experiment vor rein marktstrategischen Überlegungen erlaubt.

Die Größe des Angebots an lateinamerikanischer Filmkultur auf DVD, durch Kauf bzw. durch Ausleihe, nimmt – mit größer werdender Distanz vom deutschsprachigen Einflussgebiet – entsprechend zu, d.h. in Frankreich oder England ist das Angebot ein Vielfaches von dem in Österreich.

In den letzten 5 Jahren können wir DVDs per Internet weltweit bestellen, oder, wenn man in größeren Städten lebt, von auf fremdsprachige Filme spezialisierte Videotheken ausleihen. In Wien bieten zwei auf originalsprachige Filme spezialisierte Videotheken insgesamt 300 Filme aus dem genannten Beobachtungsbereich an. Über Internet lassen sich auch nicht im europäischen Festivalzirkus zirkulierende Filme aus Paris, London oder Madrid ordern. Dadurch kann man sich sowohl mit der Filmtradition wie mit dem aktuellen Angebot der lateinamerikanischen Länder bekannt machen.

Zweifelsfrei sind die Möglichkeiten, Filme kennen zu lernen, in weit stärkerem Ausmaß als noch vor zwanzig Jahren gegeben.

Sie müssen im Gegensatz zum gewohnten Angebot aus Hollywood jedoch mit großem Aufwand an Vorinformation, Organisation und an Zeitaufwand gesucht und schließlich in der Fülle der oft gleich lautenden und gleichförmigen Informationen gefunden werden. Erst ein kontinuierlich dichteres Kennen-und-Sehen-Wollen eröffnet uns den Zugang zum weltweit vorhandenen Angebot.

Fallbeispiel ORF

Die Statistik^{XVI}, die für 1955 bis 1994 vorliegt, zeigt 71 Filmtitel (von insgesamt ausgestrahlten 9557 Titel).

So konnten sich zwei Generationen in Österreich 1,7 Filme pro Jahr ansehen und sich auf diesem (schmalen) Weg mit der lateinamerikanischen Kultur vertraut machen. Dabei sind zwölf Filme von dem bekannten Filmregisseur Luis Bunuel mit eingerechnet, die er in Mexiko realisierte.

Auch zwischen 1996 und heute änderte sich (lt. aktueller schriftlicher Mitteilung vom 28.3.05) das Filmaufkommen nicht: Es wurden zehn Filmtitel insgesamt 17 Mal gezeigt.



Bildergrenzen

Rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Fragen am Beispiel der lateinamerikanischen Filmkultur – bei uns.

Bei dreiundsiebzig lateinamerikanischen Gesamttiteln weist die Statistik des ORF 30 Filme als aus Mexiko kommend aus.

Zwölf von diesen dreißig mexikanischen Produktionen tragen die filmische Handschrift von Luis Bunuel. Sie umfassen einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren, in denen der Einfluss des Surrealismus, später der des phantastischen oder des magischen Realismus zu spüren und zu sehen war. Seine Spätphase, die gleichzeitig Kristallisationspunkt seiner sehr persönlichen Erzählweise wird, ist vom magischen Realismus geprägt, der sich im gesamten lateinamerikanischen Raum wiederfindet. Dabei wird von einer realen Situation ausgegangen, die mehr und mehr unbemerkt von den Protagonistinnen in die Irrealität abgeleitet. Zeitverschiebungen, abweichende Verhaltensweisen und, um ein Beispiel zu nennen, die Unmöglichkeit, täglich benutzte Räume ohne Schwierigkeiten verlassen zu können, wie in **El Angel exterminador**^{XVII}, zeigen Bunuels persönlichen Zugang zu einer Wirklichkeitserfahrung, die sich auch in heutigen lateinamerikanischen Produktionen wiederfinden lässt.

Als Erschwernis einer Öffnung des ORF für andere Filmkulturen kommt sicherlich noch die ängstliche Beschränkung hinzu, dass sich außer in den siebziger Jahren die ORF-Programmführung weigerte, ähnlich wie bis vor 10 Jahren in den Kinos, untertitelte Fassungen zu präsentieren. Außerhalb des deutschsprachigen Fernsehmarktes ist eine Untertitelung, sei es im Fernsehen, sei es im Kino, jedoch Alltagspraxis.

Obwohl das Fernsehen ein sehr massenwirksames Verteilermedium ist, sollte und darf es in seinem Aneignungspotenzial nicht überschätzt werden. Eine Rezeptionssituation, die von Zerstreuung geprägt ist, eine Reduzierung des Bildes und der Tonattraktionen auf TV-Formatgröße und der statistisch nachweisbar spätabendliche Ausstrahlungstermin relativieren die Wirksamkeit der an sich schon schwer zugänglichen Werke.

Zusammenfassung

Die siebziger Jahre waren bezogen auf die Fülle des Filmangebots die produktivste und interessanteste Phase im österreichischen Fernsehen.

In den achtziger Jahren nahmen sich einige Spezialkinos des lateinamerikanischen Spielfilms an, um das TV-Angebot, verbreitert um die notwendig gewordenen internationalen Produktionen, fortzusetzen.

In den neunziger Jahren verlagerte sich das Angebot auf den VHS- und DVD-Markt.

Dabei übernahmen spezialisierte Videotheken zunehmend diese Öffnung und Verbreiterung des Angebots, das von Koproduktionen und damit auch von einer Annäherung an die Filmsprache Hollywoods geprägt wird.

„Was gibt es noch auf der Welt“, könnte als dynamisches Leitmotiv gelten, sich immer wieder für das Neue, für das noch Unbekannte in der (Film-)Weltkultur zu interessieren, um das Bekannte/Gewohnte (ein)schätzen, aber auch in Relation zum noch nicht Bekannten, jedoch bereits Existierenden, setzen zu können.

-
- I Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico*. 1972
 - II www.imdb.com
 - III Solanas, Fernando; Getino, Octavio: *Towards a Third Cinema*. 1969
 - IV Gott und Teufel im Lande der Sonne (*Deus e o Diabo na Terra do sol*), Brasilien. 1963. Glauber Rocha
 - V *Land in trance (Terre en Transe)*, Brasilien. 1967. Glauber Rocha
 - VI *Die Stunde der Hochöfen (La Hora de los Honos)*, Argentinien, 1968, Fernando Solanas und Octavio Getino
 - VII Fanon, Frantz. *Die Verdammten dieser Erde (Les damnés de la terre, 1961)*, 1981
 - VIII Said, Edward W.: *Culture and imperialism*. 1994
 - IX Kuni, 2005
 - X Said, Seite 176 f.
 - XI *La historia oficial*, Argentinien, 1985, Luis Puenzo; *El amor es una mujer gorda*, Argentinien, 1987, Alejandro Agresti, Moebius Argentinien, 1996, Gustavo R. Mosquera; *Central Station*, 1997, Brasilien, Walter Sales
 - XII *Das Geisterhaus (La casa de los espiritus)*, USA, Dänemark, Deutschland, Frankreich, 1993, Bille August (nach Isabella Allende)
 - XIII *Central Station*, 1997, Brasilien, Walter Sales
 - XIV *Easy Rider*, 1968, USA, Dennis Hopper
 - XV *City of God (Cidade de Deus)*, Brasilien, Frankreich, 2002, Fernando Meirelles; Kätia Lund
 - XVI Seitz, Gerhard; Seitz, Christof; Zablouidil, Johann: *40 Jahre Kinofilme im ORF. Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikationsforschung und Medienforschung*. Wien 1995
 - XVII *Der Würgeengel (El Angel exterminador)*, 1962, Mexiko, Luis Bunuel

Dr. Franz Grafl, Leiter des Instituts Pitanga, Verein zur Förderung von Wissenschaft und Kultur