

This is the Version of Record that has been published in: *Alles andere als unsichtbar : Theater, Literatur und Film der Iberoromania zwischen Kunst und Leben*, edited by Teresa Pinheiro, Kathrin Sartingen, in the series: *Wiener Iberoromanistische Studien* ; 8.

Users of the material shall give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. They may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses the licensee or his/ her use. The material may not be used for commercial purposes. If a user remixes, transforms, or builds upon the material, he/she may not distribute the modified material.

This article is made available under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs CC-BY-NC-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>)

© Peter Lang International Academic Publishers, 2017

Robert Stock (Konstanz)

Dokumentarische Praktiken und das postkoloniale Lissabon: *Juventude em Marcha* von Pedro Costa

Es geht darum gemeinsam herauszufinden, was wir machen wollen.

Pedro Costa¹

Einleitung

Pedro Costa gehört derzeit – neben Salomé Lamas oder Miguel Gomes – zu den bekanntesten und auch weltweit renommiertesten Regisseuren aus Portugal.² Mit seinen Filmen bewegt sich der Filmemacher in einem Bereich, in dem der kommerzielle Erfolg nicht an erster Stelle steht. Costas Filme sind mit ihren Geschichten und DarstellerInnen eher an den Randbereichen der Gesellschaft situiert, werfen dringende Fragen nach dem Leben der MigrantInnen in Portugal sowie nach sozialer Ungleichheit auf. Filme wie *No Quarto da Vanda* (2000)³ oder *Juventude em Marcha* (2006)⁴ spielen in Fontainhas, einem Armenviertel im Großraum Lissabon. Im (nicht mehr existierenden) Viertel Fontainhas wohnten etwa größtenteils arme PortugiesInnen und MigrantInnen aus den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas, hauptsächlich aus Cabo Verde.⁵ Im Rahmen

- 1 Zit. nach: Seeßlen, Georg: „Der aktuelle politische Film. Skizzen zum prekären Leben“. *epd Film* 28/12/2016, online: <http://www.epd-film.de/themen/der-aktuelle-politische-film>, letzter Zugriff: 17/01/2017.
- 2 Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. König: Köln 2010; Cunha, Paulo / Ribas, Daniel: „Pedro Costa, portugiesischer Filmemacher“. In: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. text + kritik: München 2016, S. 5–24.
- 3 Costa, Pedro: *No Quarto da Vanda* (In Vanda's Room). Portugal 2000. DVD: Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa. Criterion Collection 2010.
- 4 Costa, Pedro: *Juventude em Marcha* (Colossal Youth). Portugal 2006. DVD: Eureka. Masters of Cinema Series 2011, Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa. Criterion Collection 2010.
- 5 Batalha, Luís: „Cape Verdeans in Portugal“. In: Batalha, Luís / Carling, Jørgen (Hrsg.): *Transnational Archipelago Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press: Amsterdam 2008, S. 61–72.

städtischer Strukturpolitik wurden die dort lebenden Personen in neue soziale Wohnungsbauprojekte umgesiedelt, zum Beispiel nach Casal da Boba. Die Filme Costas schreiben sich mit ihren Schwerpunkten in eine Auseinandersetzung mit der Migration aus den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas und den damit verknüpften Problemen für das postkoloniale Portugal ein. Zu berücksichtigen ist dabei, dass Portugal seit 1974, d.h. nach dem Ende des Kolonialregimes und des autoritären Regimes, zu einem Einwanderungsland wurde. Menschen aus den ehemaligen Kolonien kamen vor allem in drei Phasen:⁶ In den Jahren von 1955 bis 1973 erreichten knapp 80.000 Personen aus Cabo Verde Portugal; nach 1975 kam eine weitere Phase, die mit der politischen Dekolonisierung in Zusammenhang stand; seit den 1980er und 1990er Jahren kamen nochmals viele MigrantInnen aus den PALOPs, wobei in diesen Jahren auch vermehrt Personen aus Osteuropa oder Brasilien nach Portugal emigrierten.

Doch besieht man sich die Filme von Pedro Costa, so stellt man fest, dass ihnen kein expliziter, pädagogisch motivierter Erklärgestus oder vornehmlich sozialkritischer Blick innewohnt, mit dem er Veränderungen motivieren möchte. Denn, wie Rancière ausführt:

Die Kamera Pedro Costas legt niemals den gewöhnlichen Weg zurück, der das Objektiv von den Orten des Elends zu denen hinbewegt, an denen die Herrschenden es hervorrufen oder verwalten. In seinen Filmen erscheint weder die Wirtschaftsmacht, die ausbeutet und degradiert, noch die Verwaltungs- und Polizeimacht, die die Bevölkerung unterdrückt oder deportiert. Keine seiner Figuren bringt irgendeine politische Formulierung der Situation oder den Affekt der Revolte zum Ausdruck.⁷

Die Filme Costas – insbesondere sind hier *Ossos* (1997),⁸ *No Quarto da Vanda* und *Juventude em Marcha* gemeint – legen vielmehr nahe, dass auch in Vierteln wie Fontainhas „various modes of social conviviality“⁹ möglich waren, ohne dabei eine spezifische Form von Nostalgie zu entwickeln. Man könnte festhalten, dass sich im Vorgehen des Filmemachers eine „typisch postrevolutionäre Haltung“¹⁰ zeigt.

6 Arenas, Fernando: „Cinematic and Literary Representations of Africans and Afro-descendants in Contemporary Portugal: Conviviality and Conflict on the Margins“. *Cadernos de Estudos Africanos* 24(1) 2012, S. 172; Batalha 2008.

7 Rancière, Jacques: „Die Politik Pedro Costas“. In: Rancière, Jacques: *Spielräume des Kinos*. Passagen: Wien 2012, S. 166.

8 Costa, Pedro: *Ossos* (Bones). Portugal 1997. DVD: Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa. Criterion Collection 2010.

9 Arenas 2012, S. 183.

10 Cunha / Ribas 2016, S. 13.

Es ließe sich einerseits anmerken, dass Costas Filme Einblick in die Lebenswelt und -realität jener Menschen ermöglichen, die an den Rändern der portugiesischen Gesellschaft existieren. So hätten die Filme demnach einen dokumentarischen Charakter und würden etwas über den Alltag der Armut und Ausgrenzung vermitteln, gerade weil sie ‚vor Ort gedreht‘ wurden und mit LaiendarstellerInnen arbeiten. Das Zielpublikum für diese Einblicke wäre die Mehrheitsgesellschaft, die etwas über diese Viertel erfahren würde. So schreibt Arenas, „the world portrayed by Costa is largely shut off from mainstream culture, thus remaining unfamiliar to most Portuguese“.¹¹ Dies mag zum Teil stimmen, ist aber als Annahme auch zu hinterfragen – gerade weil Costa sich selbst gegen den Begriff des Dokumentarfilms ausspricht;¹² sind doch die Filmbilder auch als Ergebnis eines umfangreichen und langwierigen Produktionsprozesses zu begreifen, und nicht als Abbilder einer Realität, die sich offensichtlich durch Marginalisierung und Armut charakterisiert. Wie diese bewegten Bilder entstehen, wird im ersten Teil des Beitrags analysiert. Indem die Arbeitsweise Costas in Bezug auf die Drehorte und den Umgang mit den DarstellerInnen untersucht wird, kann aufgezeigt werden, dass es sich bei diesen dokumentarischen Praktiken um eine kollaborative Vorgehensweise handelt. Es geht bei diesem „gemeinschaftlichen Filmemachen“¹³ um einen wechselseitigen Aushandlungsprozess, der zwischen Regisseur, TechnikerInnen, LaiendarstellerInnen sowie auch der verwendeten Kamera- und Tontechnologie zu situieren ist. Hierin liegt die Radikalität des Ansatzes von Costa, „nämlich in einer gänzlich anderen Herstellungs- und Repräsentationsform“.¹⁴

Andererseits weist Arenas‘ Zitat darauf hin, dass mit Costas Filmen vor allem arme Stadtviertel, Slums und abseitige Settings in den Blick rücken. Dies mag vielfach stimmen, denkt man beispielsweise an *No Quarto da Vanda*. Doch zielt etwa *Juventude em Marcha*, der hauptsächlich in Fontainhas und Casal da Boba spielt, auch in eine andere Richtung. Daher wird im zweiten Teil des Beitrags mit Blick auf *Juventude em Marcha* untersucht, wie sich das Centro de Arte Moderna (CAM) der Fundação Calouste Gulbenkian als ein Ort, der sich in der Mitte Lisabons befindet, zu einem Ausgangspunkt für Diskussionen um Integration oder Ausschluss entwickeln kann. Costas Film ermöglicht es, diesen Ort der Kunst

11 Arenas 2012, S. 177.

12 Crespo, Nuno: „Morrer Mil Mortes. Uma conversa entre Pedro Costa e Nuno Crespo“. In: Costa, Pedro: *Casa de Lava*. Caderno. Pierre von Kleist: Lisboa 2013.

13 Brombach, Ilka: „Zur Idee gemeinschaftlichen Filmemachens bei Pedro Costa“. In: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. edition text + kritik: München 2016, S. 25–40.

14 Hagener, Malte / Kaiser, Tina: „Vorwort“, in: Hagener / Kaiser 2016, S. 4.

in exemplarischer Weise als Schauplatz für eine Problematisierung der Migrationsgeschichte zu begreifen. So kann *Juventude em Marcha* ein Nachdenken über das ‚weiße‘ Lissabon und dessen Architektur sowie über eine exklusive Kunstgeschichte und eine auf Ausschluss basierende Ausstellungspolitik in Gang setzen.

1. Kleine Kamera und kollaborative Arbeitsweise: Von Cabo Verde nach Fontainhas

Die folgenden Absätze beschäftigen sich mit den Veränderungen in der Arbeits- und Vorgehensweise des Filmemachers Pedro Costa seit Mitte der 1990er Jahre. Es wird dabei ein Wandel aufgezeigt, in dem die Abwendung von professionellen Filmproduktionen und die Hinwendung zu kollaborativen filmischen Praktiken nachvollzogen werden. Diese Arbeitsweise schließt eine intensive Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen ein, die in Costas Produktionen zunehmend LaiendarstellerInnen sind, die im Migrationskontext zwischen Cabo Verde und Portugal situiert sind. Zum anderen tragen Entwicklungen im Bereich von Kameratechnologien dazu bei, dass die Realisierung von Dreharbeiten im Rahmen sehr kleiner Teams möglich wird. Beide Aspekte sind zentral für das kollaborative Arbeiten, das die Produktionen von Costa auszeichnet. Insofern wird hier von einer Lesart der Filme Abstand genommen, die sie vor allem als dokumentarisch klassifiziert und davon ausgeht, dass sie die ‚Realität‘ von Fontainhas oder die Lebenswelt der DarstellerInnen authentisch wiedergeben. Vielmehr scheint es sinnvoller zu sein, bei diesem Filmemacher von einer dokumentarischen Praxis zu sprechen, die sich auf eben jenen Handlungszusammenhang bezieht, den der Stadtteil Fontainhas (jedenfalls so lange es ihn noch gab) oder dann später das soziale Wohnungsbaugelände Casal da Boba ausmacht. In diese dokumentarische Praxis sind Kameras, DarstellerInnen, Filmemacher und weitere TechnikerInnen sowie das architektonische Umfeld von Fontainhas selbst gleichermaßen involviert bzw. ermöglichen diese zuallererst. Das kollaborative Arbeiten, das Costas Filme verkörpern, kann also verstanden werden als ein sich anderen Wirklichkeiten Aussetzen, indem Beobachtungen nicht nur kreiert, sondern auch filmisch ins Bild gesetzt werden. Dadurch entsteht ein diffiziles Gewebe zwischen marginalisiertem Leben, alltäglich-inszenierten Handlungen sowie filmischen Vorgehensweisen – ohne damit vordergründig die Armut oder das Elend an den Rändern von Lissabon endgültig erklären zu wollen.

Während Pedro Costa mit *O Sangue* (1989)¹⁵ und auch *Ossos* Filme vorlegt, die einem Modus professioneller Produktion folgen, ist eine Hinwendung zum

Arbeiten ohne festes Drehbuch und große Produktionsmaschinerie bereits an *Casa de Lava* (1995) erkennbar. Zu den Dreharbeiten in Cabo Verde angekommen, lässt Costa das eigentliche Konzept des Films immer mehr beiseite. Während sich Beziehungen zwischen dem Filmemacher und den BewohnerInnen der Insel entwickeln, bekommen letztere eine stärkere Präsenz und Bedeutung für die Produktion. So entwickelt Costa das Skript des Films weiter und setzt es in Bezug zur Migrationsthematik: Es geht um einen nach Lissabon emigrierten Arbeiter, der auf einer Baustelle verunglückt, ins Koma fällt und nach Cabo Verde zurückgebracht wird.¹⁶ Zudem werden im zweiten Teil des Films Bezüge zum Gefängnis auf Tarrafal hergestellt und damit Erinnerungen an das Salazar Regime sowie dessen gewaltsames Vorgehen gegen politische Gegner problematisiert.¹⁷ Das strikte Vorgehen nach Drehbuch macht während des Drehs von *Casa de Lava* einem filmischen Arbeiten Platz, das sich in verstärktem Maße auf eine fragmentarische Erzählweise und die Geschichten der ausgewählten ProtagonistInnen verlässt, unter denen zunehmend nicht professionell ausgebildete SchauspielerInnen zu finden sind.

Im Rahmen der Dreharbeiten zu *Casa de Lava* (1994)¹⁸ kam Pedro Costa mit den BewohnerInnen auf Cabo Verde näher in Kontakt. Die Zusammenarbeit und Begegnung mit dem Regisseur bekam bei der Abreise eine zusätzliche Dimension. Pedro Costa und sein Team fungierten als Übermittler von Briefen, die an die nach Portugal ausgewanderten Familienmitglieder und Freunde gerichtet waren. Costa erinnert, dass die meisten Briefe an Adressen in „Fontainhas, Benfica, Damaia, Estrela d’África, Cova da Moura [gingen] [...] [In 1995] these neighborhoods were tough [but] we went there and we were [very well received]. [...] Since then [...] I’ve never left [the Fontainhas].“¹⁹ Diese Kontakte boten Costa Gelegenheit, die Lebensumstände in den Außenbezirken Lissabons näher kennenzulernen und sich mit den dort wohnenden Menschen auseinanderzusetzen – und sie nicht nur anhand von Zuschreibungen zu beurteilen, die diese Räume vornehmlich als von Kriminalität und Drogenhandel besetzt sahen. Die Beschäftigung mit

16 Lémère, Jacques: „Terra a Terra. O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 101, 104.

17 Jorge, Nuno Barradas: „Thinking of Portugal, Looking at Cape Verde. Notes on the Representation of Immigrants in the Films of Pedro Costa“. In: Rêgo, Cacilda / Brasileiro, Marcus (Hrsg.): *Migration in Lusophone Cinema*. Palgrave Macmillan: New York, NY 2014, S. 46–49.

18 Costa, Pedro: *Casa de Lava*. Portugal 1994. DVD: Second Run DVD 2012.

19 Zit. nach: Jorge 2014, S. 49.

15 Costa, Pedro: *O Sangue* (Blood). Portugal 1989. DVD: Second Run DVD 2009.

den verschiedenen Stadtteilen, in denen hauptsächlich MigrantInnen aus den ehemaligen portugiesischen Kolonien in Afrika lebten, wirkte sich in der Folge auf das filmische Schaffen Costas aus. So problematisiert der Filmemacher seither mit seinen Produktionen die sozialen Verhältnisse und Lebenswirklichkeiten der MigrantInnen in Lissabon.

Ein weiterer wichtiger Einschnitt in die Veränderungen der Arbeitsweise des Filmemachers geschah im Rahmen der Produktion von *Ossos*, in dem Costa auf einen Mix von professionellen und LaiendarstellerInnen setzte.²⁰ Nach dem Dreh, so schildert es Bénard da Costa, kam Pedro Costa mit einer der Schauspielerinnen, Vanda Duarte, näher ins Gespräch.²¹ Die Laiendarstellerin aus Fontainhas kritisierte dem Regisseur gegenüber, dass die Herstellung von Kinofilmen immer mit großen Teams und einer aufwendigen Maschinerie verbunden seien. Sie stellte die Art und Weise, Spielfilme zu drehen, radikal in Frage. Eine solche kritische Sichtweise auf konventionelle Filmproduktionen war bei ihr schon während der Dreharbeiten zu *Ossos* auffällig gewesen. Costa zufolge war Duarte diejenige, die am wenigsten auf seine Gestaltungswünsche als Regisseur einging.²² Die Zumutung, die Duarte als Schauspielerin in *Ossos* für den Filmemacher darstellte, in dem sie sich den Tests vor der Kamera widersetze,²³ erwies sich in der Folge als Möglichkeit, Film anders zu denken.²⁴ Darüber hinaus hatte Costa selbst Zweifel an der professionalisierten Produktionsweise während der Dreharbeiten zu *Ossos* gehegt, als etwa die Lastwagen mit dem notwendigen Equipment nicht durch die engen Straßen des Stadtteils Fontainhas manövrieren konnten.²⁵

In der Folge von *Ossos* markiert *No Quarto da Vanda* einen radikalen Bruch in der Filmografie Costas. Trotz des kommerziellen Erfolgs mit Ersterem wandte sich der Filmemacher von der professionell arbeitenden Filmindustrie ab: 1998 und

20 Jorge 2014, S. 49.

21 Costa, João Bénard da: „O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa“. In: Cabo 2009, S. 24f.

22 Costa 2009, S. 24f.

23 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2006, S. 23f.

24 Radikal in Frage gestellt wird das hierarchische Verhältnis zwischen SchauspielerInnen und Regisseur im Fall von Klaus Kinski und Werner Herzog. Hier lohnt es sich, den Film *Mein liebster Feind* (1999) von Werner Herzog und dort besonders die Szenen zum Dreh von *Fitzcarraldo* (1982) zu betrachten.

25 Neyrat, Cyril: „Pedro Costa's Fontainhas Trilogy: Rooms for the Living and the Dead“. In: *Letters from Fontainhas* (DVD booklet). The Criterion Collection: New York 2010, S. 10–17.

1999 verbrachte Costa vornehmlich mit Duarte Vanda.²⁶ Schauplatz der Treffen war das Armenviertel Fontainhas, und dort vornehmlich die Innenräume, die Wohnung und Lebenswelt der DarstellerInnen. Kein Drehbuch und keine aufwendige Produktionsmaschinerie bestimmten nun die Praxis des Filmemachens. Tagaus tagein ging es um das, was die Protagonistin sagte, um ihre Heroinsucht sowie ihre Unterhaltungen und Interaktionen mit anderen Menschen im Stadtteil, der während der Dreharbeiten abgerissen und dessen BewohnerInnen in soziale Wohnungsbauten umgesiedelt wurden.²⁷ Diese Arbeitsweise entsprach nicht mehr einem konventionell hierarchischen Verhältnis zwischen Regisseur und SchauspielerInnen. Es ging vielmehr um einen wechselseitigen Aushandlungsprozess, aus dem heraus der Film entstand. Auch mussten sich Filmemacher und SchauspielerInnen nicht mehr vorrangig den Notwendigkeiten von Drehbuch, Lichtdesign oder Kulissenbau, großer, unhandlicher und somit aufwendig zu bedienender Kamera- oder Tontechnik unterwerfen. Die digitale Kameratechnologie²⁸ sowie digitale Tontechnik (Digital Audio Tape, DAT)²⁹ ermöglichten es, mit handlicher Technologie und demzufolge mit einem kleinen Team zu arbeiten.

[...] a utilização de uma câmara digital está muito para além da eventual preocupação de construir um olhar documental sobre a vida num espaço socialmente marginalizado (o bairro das Fontainhas). O digital é, aqui, um passo essencial de uma estratégia de aproximação de pessoas e lugares e, mais do que isso, de construção de peculiares formas de cumplicidade cinematográfica.³⁰

Nur unter diesen Voraussetzungen konnte *No Quarto da Vanda* umgesetzt werden, eben an jenem Ort in Fontainhas, in dem kleinen Zimmer, das den Horizont der Geschehnisse im Film ausmacht. Die digitale Filmtechnologie ermöglichte es zudem, sehr lange Szenen zu drehen: Von 320 Stunden Filmmaterial wurden schließlich rund 170 Minuten für den Film ausgewählt. Doch es ist nicht nur die Länge des Films, der ihn charakteristisch macht. Denn auch die Einstellungslänge der einzelnen Szenen übertrifft mit 30–60 Sekunden bei Weitem das, was im Mainstream-Kino zu finden ist. Dem Film wird somit eine Ruhe und Langsamkeit verliehen, was durch Montage und *mise-en-scène* weiter unterstützt wird. Hier

26 Costa 2009, S. 24f.

27 Jorge 2014, S. 50.

28 Siehe hierzu: Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. UVK: Konstanz 2011.

29 Quandt, James: „Still Lives“. In: Cabo 2009, S. 37.

30 Lopes, João (2001): „O Digital, ou de novo, O Real“. In: Oliveira, Dário (Hrsg.): *Digital Cinema*. Departamento Cinema, Audiovisual e Multimédia, Odisseia nas Imagens: Porto 2001, S. 24.

zeigt sich ein minimalistischer Stil, eine Art von *slow cinema*.³¹ Dabei wird mittels einer statisch eingesetzten Klein-Digitalkamera ein beobachtender Blick auf den Handlungsraum Fontainhas kreiert. Die Fähigkeit der Kamera, auf einem Punkt zu verharren und die Anordnungen des Regisseurs auszuführen, sowie die sich ereignenden Handlungen, die oft ohne offensichtliche narrative Logik aufgenommen werden,³² sind hierbei als integrales Element und als grundlegend für die Machart von Costas Filmen zu verstehen.

Taking full advantage of the working possibilities offered by DV, this liberated cinema reversed the formula adopted by *Ossos* and traditional productions: no money, making do with the absolute minimum, but time regained and unlimited. Costa reinvented a solitary, craftsmanlike cinema, operating at the pace of everyday life: going into the neighborhood each morning, looking, working, doing nothing, picking from the stream of life and energy flowing before the camera something that might give rise to a scene. And then repeat it, do it over—up to twenty times—until the beauty and the intellectual and imaginary power of a sculpted reality made dense and musical are revealed.³³

Doch kann es nicht darum gehen, in Costas Filmen vornehmlich eine Ästhetik des „DV Realism“³⁴ auszumachen, der sich gegen den Einsatz von Spezialeffekten, den Verzicht auf Lichtgestaltung o.ä. positioniert oder auf sich live ereignende Handlungen fokussiert,³⁵ die in der Postproduktion zu Filmen zusammengefügt werden. Dies alles trifft auf Costa nicht zu, der auf eine durchdachte Lichtgestaltung (wenn auch eher im Spiel von Licht und Schatten) und eine ausgewogene Kamera-Arbeit, die auf wackelige Handkamera-Bilder verzichtet,³⁶ bedacht ist. Wie Costa in dieser Hinsicht bemerkt: „I use Panasonic. [...] It's a good tool. But I will not do what it tells me to do. What they are telling me to do is to move it very fast, to turn it around and use it quickly, and I'm trying to use it very slowly.“³⁷ Zum

31 Luca, Tiago de / Jorge, Nuno Barradas (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh University Press: Edinburgh 2016.

32 Quandt 2009, S. 33.

33 Neyrat 2010.

34 Manovich, Lev: „From DV Realism to a Universal Recording Machine“. *Manovich* 2001, online: http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/028_article_2001.pdf, letzter Zugriff: 23/12/2016.

35 Kirchner, Andreas: „Mit Pixel und Korn. DV-Ästhetik und DOGMA-Film. Die Geburt einer Bewegung“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Film im Zeitalter ‚neuer Medien‘. Fernsehen und Video*. Fink: München 2011, S. 345.

36 Kirchner 2011, S. 348.

37 Eguchi, Kenichi: „Pedro Costa. The Trembling Moment“. In: *Outside in Tokyo*, 2/4/2008, online: <http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/05.html>, letzter Zugriff: 23/12/2016.

anderen besteht beim Arbeiten mit dem Mini DV-Format die Möglichkeit, als Regisseur auch allein mit den Schauspielerinnen zu arbeiten (wobei gegebenenfalls der Tontechniker hinzuzuzählen wäre). Doch auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Costas Ansatz von anderen Regisseuren. Denn geradezu euphorisch wird dieses neue intime Verhältnis zwischen Filmemacher und SchauspielerInnen von Hans Weingartner (*Die fetten Jahre sind vorbei*, 2004) hervorgehoben: „Der Regisseur schafft es so viel leichter, die Schauspieler vergessen zu machen, dass er überhaupt da ist. Und ihnen die Angst zu nehmen. Diese kleinen DV-Kameras sind so wunderbar unauffällig und wirken so herrlich harmlos.“³⁸

Während eine solche Schilderung für konventionelle Produktionen, die nach Drehbuch arbeiten, wohl stimmig sein kann, scheint diese Konstellation für Costas Wirken doch andere, vielleicht sogar existenzielle Implikationen zu haben. Dies legt der Blick auf *No Quarto da Vanda* nahe, in dem es u.a. um die Drogen sucht der Protagonistin und deren hartes Leben geht: „[...] põe em cena esse tipo de pessoas reais/personagens, que filma com a maior dignidade, sem no entanto dissimular a dureza dos constrangimentos que uma vida severa faz pesar sobre elas.“³⁹ Zudem basieren die Szenen in *No Quarto da Vanda* auf einer durchgeplanten und eingeübten Inszenierung sowie durchdachten Lichtgestaltung⁴⁰ – und eine Rhetorik des Kamera-Vergessens steht jedenfalls bei Costa nicht im Vordergrund. Es bleibt zu ergänzen, dass die Dreharbeiten zu *No Quarto da Vanda* in einem schwierigen sozialen Umfeld stattfanden, in dem Migrationserfahrungen, Ausgrenzung und Armut von hoher Bedeutung waren. Cláudia Tomaz, die Assistentin von Pedro Costa, bemerkt zu den Dreharbeiten:

The conditions were physically and humanly difficult, it was cold, people lived in extreme poverty, some people were becoming homeless and displaced, there was the drugs routine... We had to keep up with it all and try to film it on a daily basis the best we could, sometimes it was challenging to be just an observer/filmmaker.⁴¹

Hier wird auch deutlich, welchen Zumutungen sich der Filmemacher und sein Team aussetzten, mit welchen Herausforderungen sie sich während der Entstehung des Films und der Zusammenarbeit mit den DarstellerInnen auseinandersetzen mussten, unter welchen Bedingungen also eine Arbeit an Figuren stattfand,

38 Zit. nach: Kirchner 2011, S. 345.

39 Lémière, Jacques: „Terra a Terra. O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa“, in: Cabo 2009, S. 107.

40 Quandt 2009, S. 33f.

41 Zit. nach: Jorge 2016, S. 176.

die mit Thomas Elsaesser als „abject heroes“⁴² bezeichnet werden können, d.h. Protagonistinnen, deren Geschichten in prekären und niedrig bezahlten Arbeitsverhältnissen bzw. im Drogenmilieu oder SexarbeiterInnen-Umfeld situiert sind. Es handelt sich bei der Arbeit Costas und seines Teams folglich um eine über einen lang andauernden Zeitraum erstreckende Bereitschaft, sich mit den Menschen in Fontainhas zu beschäftigen, u.a. dadurch, dass Costa täglich mit dem Bus in den Stadtteil fuhr, dort drehte und Zeit verbrachte. So wird deutlich, dass sich die dokumentarischen Praktiken Costas gerade auch auf den Kontakt, auf die Begegnung sowie den Austausch mit den Menschen in diesem Stadtteil Lissabons erstreckt. Zugleich muss dies auch anders herum gesehen werden, lassen die DarstellerInnen sich doch auch darauf ein, mit Costa zusammenzuarbeiten, Szenen zu proben und zu drehen und ihm darüber hinaus auch Einblick zu gewähren und ihn teilhaben zu lassen an dem, was es bedeutet, in Fontainhas zu leben.

Die Art der Zusammenarbeit, die Costa mit SchauspielerInnen wie Vanda Duarte entwickelte, ist ebenso für *Juventude em Marcha* zentral. Auch dort geht es darum, im kleinen Team und mit übersichtlichem technischem Aufwand die Geschichte des Films in Bilder zu übersetzen. Die Hauptfigur ist in diesem Fall Ventura, den Costa bereits im Vorfeld flüchtig in Fontainhas kennenlernte. Nachdem er in *No Quarto da Vanda* vor allem eine auf die Gegenwart bezogene Situation ins Bild gesetzt hatte, kam beim Filmemacher mit dem Folgeprojekt ein Interesse an der Geschichte des Stadtteils auf. Um über die Anfänge von Fontainhas etwas zu erfahren, schien es Costa geeignet, mit Ventura ins Gespräch zu kommen. Dieser verkörperte eine ältere Generation von MigrantInnen aus Cabo Verde, die neben den armen PortugiesInnen im Stadtteil die Mehrheit der dortigen BewohnerInnen ausmachten. Doch die Beziehung zwischen Ventura und dem Regisseur war teils schwierig. Costa führt aus, dass es bei den Dreharbeiten zu Problemen und Missverständnissen kam: „It’s tough. It’s sometimes difficult. We fight, or I try to do something and he can’t, and he tries to do something, and I don’t understand, like any working relationship“.⁴³ Doch trotz allem,

There was a real collaboration between me and him [...]. We start with an object. [...] then it’s this way of doing something, which is already strange. [...] He’s thinking about something when he does this and I say, then you should say something, and then he says it in a way I do not expect, so this is a good collaboration. Again, it escapes your direction. I like people that escape my direction.⁴⁴

42 Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press: Amsterdam 2005, S. 124f.

43 Eguchi 2008.

44 Eguchi 2008.

Wiederum, so schildert es Costa, ginge es ihm nicht darum, unbedingt eine bzw. seine Vorstellung von dem, was im Film passieren müsse, gegenüber den Schauspielern durchzusetzen. Vielmehr dreht es sich um eine Verhandlung des Möglichen, was vor der Kamera und im Spiel mit ihr geschehen kann. Daran sind DarstellerInnen und Filmschaffende zusammen beteiligt bzw. sind gemeinsam diesen langwierigen Prozessen des Filmemachens ausgesetzt. Somit ginge es nicht vorrangig nur um den Regisseur als Autor und dessen ‚Handschrift‘, die sich beim Entstehen eines Werkes als ausschlaggebend erweisen: „É preciso dizer que nenhuma destas cenas foi inventada apenas por mim: foi organizada por mim e por eles. Eu não escrevi uma só palavra, limitei-me a organizar um pouco o que eles queriam dizer“.⁴⁵ Die Ent-Hierarchisierung, die Costa verfolgt, bezieht er auch auf die Finanzierung der Dreharbeiten. So legt er in Bezug auf *Juventude em Marcha* dar, „I do need a budget. Basically, to pay people. Everybody gets the same. Me, the sound[technician], my friend, Ventura, everybody. Every month. Like in a factory.“⁴⁶ Die ‚künstlerische‘ Arbeit des Filmemachens wird hier sogar mit einer Tätigkeit in Betrieben, Werkstätten oder Fabriken verglichen, d.h. einer auf Wiederholung basierenden, oftmals monoton wirkenden Aktivität; mit dem Unterschied jedoch, so ließe sich einwenden, dass am Ende der Zusammenarbeit kein Auto oder anderes industriell gefertigtes Produkt steht, sondern das Material geschaffen ist, aus dem der Film abermals als Kunst-Werk hervorgehen kann.

2. *Juventude em Marcha*: Ventura und die Geschichte der afrikanischen Migration in Portugal

Nachdem auf die Arbeitsweise des Filmemachers, seines Teams und der DarstellerInnen eingegangen wurde, steht nun der Film *Juventude em Marcha* im Mittelpunkt. Die Analyse bezieht sich im Folgenden wiederum auf dokumentarische Praktiken, verortet diese aber nunmehr nicht vorrangig im Produktionsprozess des Films, sondern im Hinblick auf dessen Darstellungsweise. Es wird danach gefragt, welche Räume im Film zu Schauplätzen der Handlung werden, wie sie mit den DarstellerInnen inszeniert und welche Themen dabei problematisiert werden. Doch besieht man sich zunächst den Titel des Films, *Juventude em Marcha*, so mutet dieser nahezu politisch und aktivistisch an. Doch diese Assoziation erfüllt sich im Film nicht. Denn der damit angedeutete Aufbruch, vielleicht sogar

45 Zit. nach: Costa, João Bénard da / Neves, José / Dias, Manuel Graça: „*Juventude em Marcha* de Pedro Costa 2006“. In: Neves, José (Hrsg.): *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitectura em Portugal*. Dafne: Porto 2014, S. 66.

46 Costa / Neves / Dias 2014.

Kampfgeist, scheint sich ins Gegenteil bei jenen ProtagonistInnen zu verkehren, die in Fontainhas wohnen und später nach Casal da Boba umsiedelten.⁴⁷ Dies zeigt sich im Besonderen auch an Nhurro, der von Bete im Film einmal als Teil einer „Juventude em Marcha“ bezeichnet wird⁴⁸ – womit wohl all jene gemeint sind, die ihre Unterkunft wegen des Abbruchs des Stadtteils verloren haben und in der Folge durch das Viertel irren, hier und da übernachten und sich dabei jeden Tag auf ein neues die Frage nach ihrer Zugehörigkeit stellen müssen.

Die Handlung von *Juventude em Marcha* ist in großen Teilen an zwei Orten situiert. Einerseits spielt die Geschichte von Ventura in Fontainhas.⁴⁹ Dort sucht die Hauptfigur Ventura seine Kinder auf, nachdem seine Frau Clotilde ihn verlassen hat. Die Kinder sind unterschiedlicher Herkunft und auch Hautfarbe. Ihr tatsächliches Verwandtschaftsverhältnis bleibt aber unklar, so dass Ventura als „pai, fantasma“⁵⁰ erscheint. Doch wird zugleich, so könnte man formulieren, symbolisch eine Vorstellung von Fontainhas als eine multikulturelle ‚Gemeinschaft‘ entworfen, wobei diese sich durch Zerstreung, Fragmentarität und Unsicherheit charakterisiert. Die Kinder, so Jorge, „are not his direct family kin, but the whole of Fontainhas, reflecting the relations of an inclusive multicultural family.“⁵¹ Dazu trägt auch bei, dass das Stadtviertel (während der Dreharbeiten) abgerissen wurde. Durch städtische Wohnungsbaupolitik gelenkt wurde Fontainhas demoliert und die dort ansässigen Personen größtenteils in soziale Wohnungsbauten umgesiedelt. In diesem Stadtteil, genauer in Casal da Boba, spielt der Film andererseits. Dort ist es Vanda, die Ventura aufsucht und die dort mit ihrer Tochter eine kleine Wohnung bewohnt. Auch Ventura soll in diesem neuen Viertel, das in der filmischen Ins-Bild-Setzung durch die hellen, weißen Flächen der Fassaden in einen extremen Kontrast zu den improvisierten Bauten des Armenviertels gesetzt wird, ein neues Zuhause finden. Diese Suche setzen mehrere Szenen ins Bild, in denen Ventura auf einen Vermittler der Wohnungsbaugesellschaft trifft und diesen zu überzeugen versucht, ihm eine möglichst große Wohnung zu geben, die er für sich und seine große Familie benötigen würde.

Eine Ausnahme in dieser filmisch hergestellten Dichotomie zwischen Fontainhas und Casal da Boba stellt eine Szene im Film dar, die im Museum der Fundação Calouste Gulbenkian, genauer gesagt in den Ausstellungsräumen des

47 Quandt 2009, S. 37.

48 Rector, Andy: „Pappy. A rememoração dos filhos“. In: Cabo 2009, S. 219f.

49 Arenas 2012.

50 Hasumi, Shiguéhiko: „Aventura: Um ensaio sobre Pedro Costa“. In: Cabo 2009, S. 143.

51 Jorge 2014, S. 52.

Centro de Arte Moderna (CAM) angesiedelt ist.⁵² Ohne offensichtlichen narrativen Zusammenhang befindet sich Ventura im Verlauf der Handlung plötzlich in den menschenleeren Ausstellungsräumen des Museums, zwischen verschiedenen Kunstwerken, und sitzt auf einem Sofa, später zeigt ihn die Kamera im Garten außerhalb der Ausstellung. Rancière fragt sich bei dieser Szene, welches Ziel die filmische Politik Pedro Costas mit Produktionen wie *No Quarto da Vanda* oder *Juventude em Marcha* verfolgen würde, wenn es nicht um eine Ästhetisierung des Elends oder eine Mobilisierung kapitalismuskritischen Denkens ginge, die auf eine Verbesserung der Lebensumstände jener Menschen im Großraum Lissabon hinwirken soll.⁵³ Wie diese Szene gedeutet werden kann, soll im Folgenden mit Blick auf die Beobachtungen Rancières und darüber hinaus erörtert werden.

Im Rahmen der einzelnen Einstellungen, die im Inneren des CAM verortet sind, wird Ventura gegenüber und zwischen Gemälden, Skulpturen und anderen Kunstwerken gezeigt. Es sind lange Einstellungen, die es erlauben, den Blick schweifen zu lassen, und die Bilder sowie auch die Figur des Migranten zu betrachten. Die verschiedenen Einstellungen regen dazu an, über das Verhältnis zwischen diesen disparaten Elementen zu reflektieren, die hier im abgedunkelten Ausstellungsraum ohne andere BesucherInnen aufeinandertreffen. Zu Beginn ist Peter Paul Rubens' *Flucht nach Ägypten* (ca. 1613–14) in einer langen Einstellung zu sehen, womit der Bruch zu den bis dahin vorherrschenden Räumlichkeiten von Fontainhas und Casal da Boba eingeleitet wird. Während hier noch ein musealer Blick eines Betrachters auf ein Kunstwerk etabliert wird, wird dieser im Folgenden mehrfach dekonstruiert. Denn in der nächsten Einstellung ist ein *Portrait von Hélele Fourment* (ca. 1630–1632), ebenso von Rubens, sowie Van Dycks *Portrait eines Mannes* (ca. 1620–21) zu sehen. Doch richtet sich hier die Aufmerksamkeit bereits auf Ventura, der zwischen beiden Werken an der Wand lehnt.⁵⁴ Hier zeigt sich, wie die Objekte der Ausstellung, die der Protagonist nie genauer ansieht, durch die filmische Inszenierung ebenso in ein neues Licht gerückt werden. Denn in Costas Film werden nicht die Kunstwerke in den Mittelpunkt gerückt, wie es die klassisch museale Präsentationsweise verlangen würde. Der Blick eines wertschätzenden Kunstkenners oder -liebhabers wird hier nicht reproduziert. Vielmehr wird den ausgestellten Gegenständen, die als exemplarisch für eine exklusive Kunstgeschichte und europäisch geprägte ästhetische Normen verstanden werden können, mit der Präsenz des kapverdischen Arbeiters ein anderer Akzent

52 Costa 2006, 00:40:15–00:47:14.

53 Rancière 2012, S. 170; Brombach 2016, S. 33.

54 Costa 2006, 00:40:41.

verliehen. Dadurch, so ließe sich schlussfolgern, wird eine Kritik an institutionalisierten Praktiken des Zeigens geübt.⁵⁵ Die Figur Venturas selbst scheint dabei in der Ins-Bild-Setzung zu einem Element zu werden, dem im Rahmen der Ausstellung eine neue Wertschätzung zukommen soll. Arenas geht so weit zu schreiben:

Ventura becomes a sculpture in his own right. Through this juxtaposition Costa aims at relativizing canonized Eurocentric notions of aesthetic beauty, as he brings marginalized black shantytown dwellers such as Ventura to the center of high art, while figuratively collapsing the physical walls of the institution that men such as Ventura helped build.⁵⁶

Zudem wird durch seine Präsenz im CAM auch ein anderes Verständnis dieses musealen Raums ermöglicht. Das Museum selbst und auch Ventura, so Arenas, werden auf die Weise zu Elementen, die in doppeltem Sinne eine Dekonstruktion konventioneller Repräsentationsweisen erlauben:

[...] the museum as an institution in itself, a product of European imperialism and traditionally a repository that has privileged Western aesthetic objects, and Ventura's 'transgressive' presence within the museum, a black migrant subject who is a product of Portuguese colonialism who is in turn transformed by Costa's film into an *objet d'art*.⁵⁷

Dies wird ebenso in der Einstellung deutlich, in der sich Ventura auf einem Sofa – offensichtlich auch ein Ausstellungsstück – niedergelassen hat.⁵⁸ Die Sitzgelegenheit bietet Ventura nicht unbedingt eine Möglichkeit des Schauens, vielmehr zeigt ihn der Film sitzend und nachsinnend. Der Körper Venturas ist eingelassen in die Struktur der Sitzgelegenheit, sie gibt seinem Körper einen Platz, um sich zu verorten – doch zugleich sitzt er am rechten Ende des Sofas. Neben dieser Positionierung am Rand scheinen auch seine Kleidung, seine Bewegungen oder andere Details darauf hinzuweisen, dass er doch nicht an diesen Ort gehöre und dass dieses Sofa nicht für ihn bestimmt sei. All dies wird verbunden mit einer Pose des In-Sich-Gekehrt-Seins und Schweigens, wie sie so oft beim Protagonisten in *Juventude em Marcha* zu sehen ist. Gerade diese ambivalente Inszenierung der Figur scheint ihr eine gewisse symbolische Größe zu verleihen. Dies bemerken auch Zuschauer des Films aus Fontainhas anlässlich des ersten Screenings des Films, wie sich der Regisseur erinnert:

They were very proud of the film. Not artistically. That is something else. The artistic qualities of the film are for us. But just the fact that Ventura stands tall in the film. They

55 Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (Hrsg.): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Transcript: Bielefeld 2006, S. 13–68.

56 Arenas 2012, S. 176.

57 Arenas 2012, S. 177.

58 Costa 2006, 00:42:04–00:42:56.

were very proud of that. What they said was very funny. 'But Ventura, I see you every day in the bar, in the street, and you're always this guy, you're nothing, you're just hanging out, we've known you for years, and you're just a guy like that, but then in the film, you're so tall, so bright.'⁵⁹

Doch kann man hier nicht bei der Dekonstruktion der Ausstellung und der Analyse der Art und Weise, wie sie filmisch umgesetzt wird, stehenbleiben. Man kommt nicht umhin darauf einzugehen, dass Ventura letztlich in der Szene aus dem Museum verwiesen wird. Zweifach macht ihn ein Wärter darauf aufmerksam, dass er nicht an der Wand lehnen soll und dass das Sofa nicht zum Sitzen bestimmt ist, sondern nur zum Anschauen. Diese Interaktionen zwischen Wärter und Protagonist erfolgen sehr leise und werden bedächtig ausgeführt, sie sind also dem Ausstellungssetting angemessen inszeniert. Auffällig ist dabei, dass sogar der Boden in den Ausstellungsräumen vom Wärter an den Stellen gereinigt wird, an denen Ventura stand. Durch dieses Detail wird die Außenseiterposition des Protagonisten in der Szene nochmals unterstrichen.

Nachdem Ventura der Ausstellung verwiesen wird, ereignet sich eine weitere Wendung zum Ende der Sequenz. Diese spielt im Garten der Gulbenkian Stiftung und lässt weiteren Aufschluss über das Verhältnis von Ventura und dem Museum zu, wobei dieses Mal nicht so sehr das Thema Kunst fokussiert wird, als vielmehr die Geschichtlichkeit des Orts und die Geschichte der Migration in Portugal von Bedeutung sind.⁶⁰ Die Szene beginnt mit einem langen Kameraschwenk. Aus dem Off erklingt Venturas Stimme. Er erzählt, wie er an der Errichtung des Gebäudes beteiligt war, wie der Sumpf trocken gelegt wurde und das Museum entstand. Dabei geht er auch darauf ein, dass er im August 1972, noch vor der Revolution am 25. April 1974, nach Portugal kam und dann auf den Baustellen in Lissabon zu arbeiten begann. Damit gehörte er zu den ersten Migranten, die vor 1974 aus den afrikanischen Kolonien kamen, um während der Zeit des industriellen Wachstums in den 1960er und 1970er Jahren am Aufbau städtischer Infrastrukturen in Portugal mitzuwirken.⁶¹

19 August, 1972. I was on a big jet with 400 immigrants, plus the young girls, me and my cousin Augusto. Once up in the sky, he started to cry. They served us horse steak with Castelo Branco wine. He didn't eat. I ate his portion. At the airport, we met his uncle. He took us to Salitre Street. The next day, we started with Construção Técnica, at the Borges Bank downtown [Praça do Comércio]. I earned 1800 Escudos every two weeks. At the shacks, a parrot sang, "Nigger, Nigger, Your stinking face!" I went to work for Amadeu

59 Zit. nach: Eguchi 2008.

60 Costa 2006, 00:43:32–00:47:14.

61 Arenas 2012, S. 168.

Gaudêncio. They sent me here to the Gulbenkian. I earned 7500 Escudos, plus overtime. I made 16.000 plus the Christmas bonus. This was all brushwood here. Me and Correia the mason cleared it all away with the eucalyptus. Me and Correialaid down sewage pipes. Me and António the tiler laid the stones and the tiles [...].⁶²

Seine Geschichte trägt der Protagonist mit einer lakonischen Stimme vor. Es ist nicht so sehr die Dramatik der Vergangenheit, die dabei im Vordergrund zu stehen scheint. Vielmehr geht es um Nebensächlichkeiten wie dem Essen im Flug nach Lissabon. Zudem bestimmt ein eher mechanisches Moment die Art und Weise des Vortrags – der umso mehr heraussticht, als dass hier einer der Momente des Films vorliegt, in dem die sonst so wortkarge Figur des Ventura eine zusammenhängende Äußerung tätigt. Die Erzählung betrifft einerseits seine Person als eingewanderter Arbeiter. Andererseits – und dadurch wird Ventura hier zu einem historischen Zeugen – wird auch die Geschichte der Migration in Portugal zum Thema gemacht und problematisiert, wie diese mit Bauprojekten wie dem der Gulbenkian Stiftung in Zusammenhang steht. Hier zeigt sich, mit Eschkötter gesprochen, eine Poetik des „infamen Lebens“ gekreuzt mit einer des Phantoms:

Die filmischen Körper dieser Poetik sind eigensinnige Geschichtseffekte; sie sind Monumente des Minoritären, Wiedergänger, remainder und reminder der portugiesischen Kolonial- und Migrationshistorie, eingerichtet in Bildräumen, in denen sich geschichtliche Epochen und mythische Zeitlichkeiten überlagern.⁶³

Dass die Geschichte der Arbeitsmigration mit vielen Problemen verbunden ist, wird im Falle Venturas deutlich, wenn er von seinem Unfall erzählt. Gegen Ende der Szene sagt er auf einen Ort im Garten blickend: „I took a spill there. I slipped and fell off the scaffold.“⁶⁴ Die Kamera verharrt während der Ausführungen des Protagonisten gegenüber dem Museumswärter gleichsam auf dem Punkt im Garten der Gulbenkian Stiftung, an dem das Gerüst stand, von dem Ventura einst fiel. Im Interview weist Costa darauf hin, dass dieser Sturz für Ventura einen großen Einschnitt bedeutete, denn danach konnte er nicht so weiterarbeiten wie bisher.

He's not totally handicapped, but he was not well, he couldn't work anymore, not in construction. [...] So he became a wanderer who just walked the neighborhood. [...] He has this pioneer side, this immigrant that comes with nothing, with just some coins [...]. The pioneering side and the tragic side. It's the tragedy that he is always a part of this immigrant history.⁶⁵

62 Costa 2006, 00:43:49.

63 Eschkötter, Daniel: „Costas Nachleben“. In: Hagener / Kaiser 2016, S. 61.

64 Costa 2006, 00:47:03–00:47:14.

65 Zit. nach: Eguchi 2008.

Doch werden diese Informationen zu Venturas Lebensweg nicht explizit im Film präsentiert. Dort erscheint Ventura eher als eine verlorene Figur, ständig auf der Suche – möglicherweise auch deshalb, da er sich in einem Schwebezustand zwischen Gegenwart und Vergangenheit befindet: „Para o Pedro Costa de Juventude em Marcha, o imigrante Ventura é um fantasma da história, incapaz de viver no presente porque carrega aos ombros um fardo com várias camadas do passado que desapareceu.“⁶⁶

Damit bleibt eine explizite Kritik an den Lebensbedingungen der Arbeiter von Cabo Verde aus, die im postkolonialen Lissabon an der Errichtung neuer Infrastrukturen, Gebäude etc. beteiligt waren und sind. Doch auch wenn eine solche Kritik ausbleibt, so ändert sich doch der Blick auf das CAM und auf Gulbenkian. Besieht man sich etwa Reiseführer, so wird dessen Baugeschichte in der Regel mit dem Namen des Architekten John Leslie Martin verbunden. Dies ändert sich im Rahmen des Films: Das Gebäude wird dort zum Teil eines urbanen Handlungszusammenhangs, der nach den Veränderungen nach 1974 neu konfiguriert wird und in dem nach wie vor die Nachwirkungen des Endes des Kolonialreiches spürbar und sichtbar werden. In diesem Sinne ist das CAM nicht mehr nur ein Museum, das Kunst ausstellt, sondern ein exemplarischer Ort im postkolonialen Raum der portugiesischen Hauptstadt. Die Geschichte des CAM wird so mit der der kapverdischen Einwanderer verwoben. Die Bedeutung des Gebäudes wird angereichert mit neuen Facetten, die ihr unterschwellig eine andere Kontur verleihen. Mit dieser Ins-Bild-Setzung Venturas wird somit auch auf die Möglichkeit verwiesen, das Museum als Ort einer Begegnung zu begreifen. Im Raum des Museums scheint es möglich, das Thema Migration zur Sprache zu bringen sowie auch mit jenen zu diskutieren, die darüber aus eigener Erfahrung berichten können.⁶⁷ Doch bleibt es in *Juventude em Marcha* bei dieser Andeutung, die mehr problematisiert und dramatisiert, und weniger einen dialogischen Austausch in Aussicht stellt, wie es in der Zwischenzeit verschiedene Migrationsmuseen oder -ausstellungen versuchen.

3. Ausblick: Postkoloniales Lissabon

Der Beitrag hat sich dem Werk von Pedro Costa aus zwei verschiedenen Richtungen angenähert. Im ersten Teil wurde die Arbeitsweise aufgezeigt, die die

66 Hasumi 2009, S. 143f.

67 Wonisch, Regina (Hrsg.): *Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen*. Transcript: Bielefeld 2012; Whitehead, Christopher u.a. (Hrsg.): *Museums, Migration and Identity in Europe. Peoples, Places and Identities*. Ashgate: Farnham, Surrey, England et al. 2015.

Produktion der Filme seit *No Quarto da Vanda* maßgeblich bestimmten. Hier zeigt sich, dass mobile Digitaltechnologie ein Arbeiten in kleinen Teams ermöglicht und dabei auch das Verhältnis zwischen Regisseur und DarstellerInnen während der Dreharbeiten neu justiert wird. In den dokumentarischen Praktiken kommt ein kollaboratives Moment zum Tragen, wodurch ein gemeinsames Arbeiten von Filmemachern und SchauspielerInnen motiviert wird:

Pedro Costa's filmic project attempts to level power asymmetries intrinsic to the relationship not only between film director and actors, centre and periphery, national citizen and immigrant, but also in connection to race relations in societies in which Afro-descended peoples constitute a minority.⁶⁸

Obwohl Costa keine offene Kritik an den sozialen Verhältnissen übt oder in aktivistischer Manier zu Veränderungen aufruft, wohnt seinen Produktionen ein Gestus inne, der Fragen aufwirft und Zweifel an bestehenden Hierarchien weckt. In diesem Sinne kann *Juventude em Marcha* sehr wohl verstanden werden als „an exemplification of the displacement, difficulties of adaptation, and social injustice implicit in the migration process.“⁶⁹

Darüber hinaus regt *Juventude em Marcha* mit seinen dokumentarischen Praktiken, wie im zweiten Teil des Beitrags gezeigt wurde, zur Reflexion über den städtischen Raum der portugiesischen Hauptstadt an. Dieser setzt sich aus einer Vielzahl an Stadtvierteln mit unterschiedlichen Charakteristika zusammen. Mit Fontainhas oder Casal da Boba, Hauptschauplätze des Films, sind jedoch nur wenige benannt. Der Dichotomie von Sozialbau und Armenviertel versucht der Film zudem durch den Einbezug des Centro de Arte Moderna zu entkommen. Die Szenen in der Ausstellung und im Garten der Gulbenkian Stiftung weisen deutlich darauf hin, dass die Grenze zwischen Mehrheitsgesellschaft und MigrantInnen nicht zwangsläufig zwischen Zentrum und den Stadtvierteln an der Peripherie zu ziehen ist. Die Grenze, oder besser gesagt, die Auseinandersetzungen darüber, wo sie verlaufen würde und wo sie zwischen Innen und Außen trennt und somit auch über Zugehörigkeiten entscheidet, scheint vielmehr in der Mitte der Gesellschaft anzusetzen. Das postkoloniale Lissabon⁷⁰ ist folglich nicht, wie es scheint, nur im Großraum Lissabon, in Amadora, Cacém u.a. zu suchen. Vielmehr wird die Stadt selbst mit dem Film auch im Zentrum als „cidade negra“⁷¹ erkennbar.

68 Arenas, Fernando: „Migrations and the Rise of African Lisbon: Time-Space of Portuguese (Post)coloniality“. *Postcolonial Studies* 18(4), 2015, S. 361.

69 Jorge 2014, S. 42.

70 Arenas 2015.

71 Loude, Jean-Yves: *Lisboa. Na Cidade Negra*. Dom Quixote: Lisboa 2005.

Das Lissabon der „alfacinhas“ – wie die StadtbewohnerInnen umgangssprachlich bezeichnet werden – scheint sich immer weiter in ein ‚afrikanisches‘ Lissabon zu verwandeln.⁷² Die Grenzen werden also brüchig, und jene zwischen MigrantInnen und portugiesischer Mehrheitsgesellschaft werden darüber hinaus zunehmend durch die Präsenz von Afro-PortugiesInnen herausgefordert. Dies wirkt sich ebenfalls auf die Kulturproduktion, in Bezug auf Musik, Literatur, Kunst sowie auch – wie oben gezeigt – auf den Bereich des Films, aus. Arenas formuliert in dieser Hinsicht: „In fact, Lisbon has become one of the most African cities in Europe boasting a significantly rich and dynamic cultural scene. Lisbon is doubtlessly the musical and literary capital of Lusophone Africa.“⁷³ Doch geht ein solcher Ansatz, Lissabon in positiver Sichtweise als eine Art ‚melting pot‘ zu charakterisieren, an der dramatisierenden Problematisierung, wie sie in Costas Filmen formuliert wird, vorbei; sollte doch bei allem nicht vergessen werden, dass die Situation vieler Eingewanderter im von der Wirtschaftskrise geschüttelten Portugal durch Marginalisierung und oft auch Rassismus gekennzeichnet ist. AutorInnen wie Joana Gorjão Henriques machen darauf immer wieder aufmerksam.⁷⁴ Sich mit diesen Problemen auseinanderzusetzen, dazu fordern uns Filme wie *Juventude em Marcha* auf: Und möglicherweise können Costas Filme dann in gewisser Weise einen Beitrag dazu leisten, „die Welt zu einem besseren Ort zu machen, indem sie die ZuschauerInnen zum Sehen anleiten. Und zwar nicht in einem offen didaktischen Akt, der sie zum Handeln auffordert, sondern indem etwas gezeigt wird, etwas offengelegt wird, das die Welt ebenso wie das Subjekt betrifft“.⁷⁵

Literaturverzeichnis

Arenas, Fernando: „Migrations and the Rise of African Lisbon: Time-Space of Portuguese (Post)coloniality“. *Postcolonial Studies* 18(4), 2015, S. 353–366.

Arenas, Fernando: „Cinematic and Literary Representations of Africans and Afro-descendants in Contemporary Portugal: Conviviality and Conflict on the Margins“. *Cadernos de Estudos Africanos* 24(1), 2012, S. 165–186.

72 Marques, M. Margarida (Hrsg.): *Lisboa Multicultural*. Fim do Século: Lisboa 2014.

73 Arenas 2012, S. 173.

74 Henriques, Joana Gorjão / Jerónimo, Miguel Bandeira: *Racismo em português. O lado esquecido do colonialismo*. Tinta da China: Lisboa 2016. Siehe auch: Henriques, Joana Gorjão: „Relatora da ONU sobre habitação em Portugal: ‘Algumas das condições que vi são deploráveis’“. *Público*, 13/12/2016, online: <https://www.publico.pt/2016/2012/2013/sociedade/noticia/nao-se-pode-demolir-uma-casa-sabendo-que-a-pessoa-vai-ficar-semabrigo-1754581>, letzter Zugriff: 20/12/2016.

75 Hagener / Kaiser 2016, S. 3.

- Batalha, Luís: „Cape Verdeans in Portugal“. In: Batalha, Luís / Carling, Jørgen (Hrsg.): *Transnational Archipelago Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press: Amsterdam 2008, S. 61–72.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2006.
- Brombach, Ilka: „Zur Idee gemeinschaftlichen Filmemachens bei Pedro Costa“. In: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. edition text + kritik: München 2016, S. 25–40.
- Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009.
- Costa, João Bénard da: „O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 15–27.
- Costa, João Bénard da / Neves, José / Dias, Manuel Graça: „Juventude em Marcha de Pedro Costa 2006“. In: Neves, José (Hrsg.): *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitetura em Portugal*. Dafne: Porto 2014, S. 63–98.
- Costa, Pedro: *Juventude em Marcha* (Colossal Youth). Portugal 2006.
- Costa, Pedro: *No Quarto da Vanda* (In Vanda's Room). Portugal 2000.
- Costa, Pedro: *Ossos* (Bones). Portugal 1997.
- Costa, Pedro: *Casa de Lava*. Portugal 1994.
- Costa, Pedro: *O Sangue* (Blood). Portugal 1989.
- Crespo, Nuno: „Morrer Mil Mortes. Uma conversa entre Pedro Costa e Nuno Crespo“. In: Costa, Pedro: *Casa de Lava. Caderno*. Pierre von Kleist: Lisboa 2013, o.S.
- Cunha, Paulo / Ribas, Daniel: „Pedro Costa, portugiesischer Filmemacher“. In: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. text + kritik: München 2016, S. 5–24.
- Eguchi, Kenichi: „Pedro Costa. The Trembling Moment“. In: *Outside in Tokyo*, 2/4/2008, online: <http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/05.html>, letzter Zugriff: 23/12/2016.
- Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press: Amsterdam 2005.
- Eschkötter, Daniel: „Costas Nachleben“. In: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. edition text + kritik: München 2016, S. 60–69.
- Hagener, Malte / Kaiser, Tina: „Vorwort“, in: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hrsg.): *Film-Konzepte 41. Pedro Costa*. edition text + kritik: München 2016, S. 3–4.

- Hasumi, Shiguéhiko: „Aventura: Um ensaio sobre Pedro Costa“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 133–145.
- Henriques, Joana Gorjão: „Relatora da ONU sobre habitação em Portugal: ‘Algumas das condições que vi são deploráveis’“. *Público*, 13/12/2016, online: <https://www.publico.pt/2016/2012/2013/sociedade/noticia/nao-se-pode-demolir-uma-casa-sabendo-que-a-pessoa-vai-ficar-semabrigo-1754581>, letzter Zugriff: 20/12/2016.
- Henriques, Joana Gorjão / Jerónimo, Miguel Bandeira: *Raci smo em português. O lado esquecido do colonialismo*. Tinta da China: Lisboa 2016.
- Jorge, Nuno Barradas: „Thinking of Portugal, Looking at Cape Verde. Notes on the Representation of Immigrants in the Films of Pedro Costa“. In: Rêgo, Cailda / Brasileiro, Marcus (Hrsg.): *Migration in Lusophone Cinema*. Palgrave Macmillan: New York, NY 2014, S. 41–57.
- Kirchner, Andreas: „Mit Pixel und Korn. DV-Ästhetik und DOGMA-Film. Die Geburt einer Bewegung“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Film im Zeitalter ‚neuer Medien‘. Fernsehen und Video*. Fink: München 2011, S. 339–366.
- Lémière, Jacques: „‘Terra a Terra’. O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 99–111.
- Lopes, João (2001): „O Digital, ou de novo, O Real“. In: Oliveira, Dário (Hrsg.): *Digital Cinema*. Departamento Cinema, Audiovisual e Multimédia, Odisseia nas Imagens: Porto 2001, S. 35–43.
- Loude, Jean-Yves: *Lisboa. Na Cidade Negra*. Dom Quixote: Lisboa 2005.
- Luca, Tiago de / Jorge, Nuno Barradas (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh University Press: Edinburgh 2016.
- Manovich, Lev: „From DV Realism to a Universal Recording Machine“. *Manovich*, 2001, online: http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/028_article_2001.pdf, letzter Zugriff: 23/12/2016.
- Marques, M. Margarida (Hrsg.): *Lisboa Multicultural*. Fim do Século: Lisboa 2014.
- Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. UVK: Konstanz 2011.
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (Hrsg.): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Transcript: Bielefeld 2006.
- Neyrat, Cyril: „Pedro Costa's Fontainhas Trilogy: Rooms for the Living and the Dead“. In: *Letters from Fontainhas* (DVD booklet). The Criterion Collection: New York 2010, S. 10–17.

- Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. König: Köln 2010.
- Quandt, James: „Still Lives“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 29–39.
- Rancière, Jacques: „Die Politik Pedro Costas“. In: Rancière, Jacques: *Spielräume des Kinos*. Passagen: Wien 2012, S. 165–184.
- Rector, Andy: „Pappy. A rememoração dos filhos“. In: Cabo, Ricardo Matos (Hrsg.), *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro: Lisboa 2009, S. 206–231.
- Seeßlen, Georg: „Der aktuelle politische Film. Skizzen zum prekären Leben“. *epd Film* 28/12/2016, online: <http://www.epd-film.de/themen/der-aktuelle-politische-film>, letzter Zugriff: 17/01/2017.
- Whitehead, Christopher u.a. (Hrsg.): *Museums, Migration and Identity in Europe. Peoples, Places and Identities*. Ashgate: Farnham, Surrey, England et al. 2015.
- Wonisch, Regina (Hrsg.): *Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen*. Transcript: Bielefeld 2012.