

Vorwort

Vanda Duarte, wie sie Drogen nimmt und starke Hustenanfälle hat, während hinter ihr das warme Grün der gestrichenen Wände leuchtet; junge Männer, die in einem Abrisshaus mit ein paar Möbeln vom Sperrmüll das Zusammenleben improvisieren, die Gespräche kreisen um die Nadeln der Spritzen, die nicht sauber sind, und darum, wo sie ihre nächste Bleibe finden könnten; Ventura, ein älterer kapverdischer Einwanderer, dessen Hände wegen einer Krankheit zittern und der mit seinen Erinnerungen kämpft. Für Jacques Rancière, einen der wichtigsten zeitgenössischen politischen Philosophen, zeichnet sich die Arbeit Pedro Costas durch eine Spannung »zwischen der Kulisse eines miserablen Lebens« und »den in ihr verborgenen ästhetischen Möglichkeiten« aus, seine Filme konfrontierten dabei die Körper »mit dem, was sie vermögen«.¹ Costas Kino kippt nie in Miserabilismus um, bleibt politisch stets auf der Höhe der Zeit, sowohl gegenüber seinen filmischen Subjekten als auch im Verhältnis zum Zuschauer.

Pedro Costa wurde erwachsen in den Jahren unmittelbar nach der Nelkenrevolution – in jenen Jahren, als Portugal für viele Ausdruck der Hoffnung auf eine bessere Welt und eine gerechtere Gesellschaft war. In gewisser Weise setzt sein Kino diesen Anspruch fort – dass Filme dazu beitragen können, die Welt zu einem besseren Ort zu machen, indem sie den Zuschauer 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. Der Beitrag von Paulo Cunha und Daniel Ribas situiert Costa in diesem kulturhistorischen und politischen Spannungsfeld, verdeutlicht auch, wie stark er innerhalb einer spezifisch portugiesischen Filmkultur zu Hause ist.

Costas Filme lassen sich einer ganzen Reihe von Bewegungen und Tendenzen zuordnen, doch würde man Costa damit in gewisser Weise auch verkennen: Seine frühen Filme lassen sich im Kontext anderer aufstrebender europäischer Filmemacher der 1980er Jahre sehen wie Aki Kaurismäki, Mike Leigh oder Ken Loach, aber auch António Reis und Margarida Cordeiro sowie Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (siehe den Text von Ilka Brombach). Der Übergang von *OSSOS* (*BONES*, 1997) zu *NO QUARTO DA VANDA* (*IN VANDA'S ROOM*, 2000) ist ein radikalerer Bruch, als ihn der vermeintliche Übergang vom europäischen Kunst kino einer Bresson'schen Prägung zu neuen dokumentarischen Mischformen, wie sie etwa in Asien von Wang Bing, Jia Zhangke, Tsai Ming-liang,

Lisandro Alonso bis hin zu Hou Hsiao-Hsien praktiziert werden, beschreibt. Mit Apichatpong Weerasethakul hat er zudem das Wandeln zwischen der Kunst- und der Filmwelt gemeinsam, wie sich an einer Vielzahl von Ausstellungen in den letzten Jahren zeigt (siehe Filmografie und ausgewählte Ausstellungen). Zu radikal bricht Costa mit den tradierten und herkömmlichen Herstellungsformen, die sich auch im politisch engagierten Kino eingebürgert haben. Auch der Vergleich mit dem Contemporary Contemplative Cinema oder dem Slow Cinema als einer neuen globalen Variante des Realismus (Carlos Reygadas, Brillante Mendoza, Nuri Bilge Ceylan, Albert Serra, Béla Tarr, Berliner Schule), von dem man immer wieder lesen kann, gibt nur unzureichend wieder, worin Costas Radikalität besteht, nämlich in einer gänzlich anderen Herstellungs- und Repräsentationsform (siehe die Beiträge von Tina Kaiser und Ulrich Köhler). Eher bewegt er sich zwischen traditionellen bilddokumentarischen Formen (Jacob Riis, Walker Evans, Robert Frank),² einer ästhetisch geprägten Schule des politischen Aktivismus und bestimmten Momenten aus der Filmgeschichte. Volker Pantenburgs detaillierte Untersuchung von Costas zweitem Film, *CASA DE LAVA* (1994) macht deutlich, dass sich diese ästhetische Entwicklung schon seit Anfang seiner Karriere abzeichnet. Annika Weinthal wiederum betont eine spezielle Geste des Widerstands, ausgehend von *JUVENTUDE EM MARCHA* (*COLOSSAL YOUTH*, 2006). Eine interessante Verbindungslinie zwischen Aby Warburgs Konzept des Nachlebens und Costas filmischen Kräfteverhältnissen stellt Daniel Eschkötter her.

Filmhistorisch sind dabei keineswegs nur Antonioni und Bresson, die heute immer wieder als zentrale Einflüsse in ästhetisch ganz unterschiedlich gelagerten Filmen aufscheinen, zu nennen, sondern ebenso die dokumentarische Langzeitbeobachtung, die japanischen Großmeister (allen voran Ozu und Mizoguchi) sowie einige Klassiker des US-Kinos (John Ford, Jacques Tourneur). Das macht auch Costas eigener Text deutlich, der auf einer Masterclass an einer japanischen Filmhochschule beruht.

Dank gebührt Pedro Costa, Adrian Martin, Girish Shambu.

Malte Hagener und Tina Kaiser

September 2015

¹ Jacques Rancière, »Die Paradoxa der politischen Kunst«, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, hg. von Jacques Rancière, Wien 2009, S. 63–99, hier S. 96. — ² Michael Guarneri, »Documentary, Realism and Life on the Margins. Interview with Pedro Costa«, in: *Bomb Magazine*, 16.7.2015, <http://bombmagazine.org/article/5506714/pedro-costa> (letzter Zugriff am 8.9.2015).