

2016 · 1

FILM-KONZEPTE 41



Malte Hagener / Tina Kaiser (Hg.)

Pedro Costa

et+k

edition text+kritik

FILM-KONZEPTE

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

Heft 41 · Januar 2016

Pedro Costa

Herausgegeben von Malte Hagener/Tina Kaiser

Redaktion: Michelle Koch

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-86916-478-6

E-ISBN 978-3-86916-479-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Ventura in JUVENTUDE EM MARCHA/COLOSSAL YOUTH, Pedro Costa, 2006.

Die Abbildungen aus den Filmen sind Screenshots.

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.

Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement für € 59,- oder im UN!-Abo für € 39,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.

Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Preis für dieses Heft € 20,-

Preis für dieses E-Book € 19,99

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Buchgestaltung: Kathrin Michel, München

Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

Pedro Costa

Herausgegeben von: Malte Hagener & Tina Kaiser

- 003 Vorwort

- 005 *Paulo Cunha & Daniel Ribas*
Pedro Costa, portugiesischer Filmemacher

- 025 *Ilka Brombach*
Zur Idee gemeinschaftlichen Filmemachens bei Pedro Costa

- 041 *Volker Pantenburg*
CASA DE LAVA. Twenty Years Later

- 052 *Ulrich Köhler*
Was macht Pedro Costa in Vandas Zimmer?

- 055 *Annika Weinthal*
Gezückte Messer. Gesten der Widerständigkeit in JUVENTUDE
EM MARCHA

- 060 *Daniel Eschkötter*
Costas Nachleben

- 070 *Tina Kaiser*
Ermöglichkeiten

- 081 *Pedro Costa*
Eine geschlossene Tür, die uns zum Fragen einlädt

- 106 Biografie
- 108 Filmografie und Ausstellungen (Auswahl)
- 110 Autorinnen und Autoren

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 Kunstkino 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).

Pedro Costa, portugiesischer Filmemacher

Einleitung

Der portugiesische Filmemacher Pedro Costa gilt als einer der wichtigsten cinephilen Regisseure des zeitgenössischen Kinos. Sein Werk ist voll komplizierter Verweise auf andere Blicke unterschiedlichster Herkunft und Epochen. Es ist beispielsweise offensichtlich, was er Filmemachern des klassischen amerikanischen Kinos wie John Ford schuldet oder Vertretern aus dem Bereich der B-Movies wie Jacques Tourneur. Im Angesicht der Filme von Costa wird deutlich, wie essenziell das Studium der Filmgeschichte für ihn gewesen sein muss, bevor er selbst Regisseur wurde. Es gibt ein kulturelles Gepäck, das jedes seiner Werke unablässig mit sich führt, so als ob es sich, in den Worten Adrian Martins, um einen »Palimpsest« handelte: »Bei Costa erreichen wir eine andere, gehaltvollere Ebene (...): Er hat die Poetik bestimmter Filmemacher so sehr verinnerlicht, man könnte auch sagen, so tiefgehend *gelebt* (in der Sphäre des Imaginären), dass sich im Aufeinandertreffen all dieser Visionen, all dieser Welten, all dieser Erinnerungen ein einzigartiger Palimpsest gebildet hat: Sein Erkennungszeichen ist dieses verknotete Dickicht, das zu verworren, verschmolzen und verwandelt ist, als dass es sich jemals wieder auftrennen lassen könnte in seine verschiedenen Ursprungselemente.«¹

In seinen zahlreichen Interviews hat Costa immer zugegeben, in der Schuld von Filmemachern wie Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Nicholas Ray oder Yasujiro Ozu zu stehen, und die cinephile Kritik identifizierte in den letzten Jahren unzählige Bezüge in seinen Filmen (oftmals, wie wir in Kürze sehen werden, auch zur Musik und bildenden Kunst).

Im Bewusstsein der deutlichen kulturellen Transnationalität des Denkens von Pedro Costa wollen wir in diesem Text einen entgegengesetzten Weg einschlagen und in seiner Karriere sowie in seinen Werken Spuren dessen finden, was man als offenkundig *portugiesisch* bezeichnen kann. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass nicht nur Costas Ausbildung in Portugal stattgefunden hat, sondern auch seine Filme in diesem Land und seiner Geschichte verortet sind, wird umso deutlicher, wie wichtig diese Übung ist, um alle Dimensionen seines Werkes zu verstehen. Wir werden also einerseits versuchen, die Geschichte des portugiesischen Kinos

nachzuzeichnen, um zu zeigen, dass sowohl dessen Produktionsverhältnisse als auch Thematiken zur Erhellung der Kontaminationen in den Filmen von Costa dienlich sein können. Andererseits dürfen wir nicht vergessen hervorzuheben, dass die Beschaffenheit des Diskurses über das portugiesische Kino die Art, wie der Filmemacher sich selbst in diesem Kontext positionierte, beeinflusst hat; Stichwort ist hier das *Kunst- oder Autorenkino*, das im portugiesischen Panorama seit dem filmkritischen Aufstieg des Neuen Portugiesischen Kinos vertreten ist. In gewisser Weise wollen wir in diesem Text die kinematografische Akkulturation von Pedro Costa während der Zeit seiner Ausbildung und in seinen ersten Filmen skizzieren, besonders in Hinblick auf das portugiesische Universum. Wie wir darlegen werden, glauben wir, dass sich mit Costa eine neue Generation manifestiert, die ihre Karriere in den 1980er Jahren begonnen hat und vielleicht zum ersten Mal über die Filmemacher des Neuen Portugiesischen Kinos hinausgegangen ist. Anschließend wollen wir die Einflüsse herausarbeiten, die Pedro Costa auf das zeitgenössische portugiesische Kino ausgeübt hat, um eine Ahnung von seinem Stellenwert zu bekommen.

Die Wirkungen des Kanons: Das Neue Portugiesische Kino

Im Januar 2015 wählte Pedro Costa im Rahmen einer Carte blanche, die ihm die Cinemateca Portuguesa gewährt hatte, 73 Filme verschiedenster Autoren, Epochen und Nationalitäten aus. Betrachtet man diese Auswahl im Detail, fällt auf, dass sie nur zwei portugiesische Filme enthält – *A ILHA DOS AMORES* (*INSEL DER LIEBE*, 1982) und *A ILHA DE MORAES* (1984) von Paulo Rocha (1935–2012) – sowie die Tonaufnahme eines Gesprächs zwischen den beiden Regisseuren über *OS VERDES ANOS* (*DIE GRÜNEN JAHRE*, 1963), den ersten Langspielfilm Rochas und Kristallisationspunkt des Neuen Portugiesischen Kinos.

Trotz dieser Spärlichkeit in seiner jüngsten Auswahl hat Pedro Costa bei anderen Gelegenheiten klar gemacht, dass das portugiesische Kino zu seinen cinephilen Präferenzen gehört: Für das FID Marseille des Jahres 2007 wählte er sieben Filme aus, darunter zwei portugiesische – *OS VERDES ANOS* und *JAIME* (1974) von António Reis –; und zur Begleitung und Rahmung einer Retrospektive seiner Filme in Brasilien im September 2010 benannte Costa vier Filme, unter denen sich immerhin ein portugiesischer fand: *TRÁS-OS-MONTES* (1976) von António Reis und Margarida Cordeiro.

Durch ihre Dimensionierung und abwechslungsreiche Auswahl wirkt die Carte blanche des Jahres 2015 fast enzyklopädisch, wobei die verschiedenen kinematografischen Epochen und Regionen, die darin vorkommen, das Netz von Verweisen bestätigen, das wir anfangs erwähnt haben. Was jedoch die portugiesischen Filme angeht, so haben die in diesen jüngsten Selektionen von Costa benannten alle dieselbe Herkunft: das Neue Portugiesische Kino. Mit seinen Referenzpunkten scheint Costa ohne größere Zweifel an eines der kanonischen Narrative der portugiesischen Filmgeschichte anzuschließen, nach dem vor den 1960er Jahren nichts Relevantes existiert habe. Somit kann er sicherlich auch die These des damals jungen Kritikers – und späteren Regisseurs – João César Monteiro unterschreiben, er gehöre der »ersten Generation kultivierter Filmemacher«² in Portugal an.

Das Neue Portugiesische Kino war ein wichtiger Moment der Erneuerung in der portugiesischen Filmgeschichte, der seine Wurzeln in den 1950er Jahren hat – in den Cineclubs, dem Neorealismus, der Filmkritik und der Amateurfilmszene –, der aber erst in den 1960er Jahren mit den ersten Werken einer neuen Generation junger Filmemacher voll zur Geltung kam.³ Der Ursprung des Neuen Portugiesischen Kinos liegt ganz deutlich an der Wende zum modernen Autorenfilm.

Pedro Costa zögert nicht anzuerkennen, dass der Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit der Geschichte des portugiesischen Films für seine Generation junger Regisseure – und für die darauffolgenden – Os VERDES ANOS war, vielleicht wegen dessen Nähe zu den von der Nouvelle Vague in Frankreich und anderen neuen Wellen in Europa und Lateinamerika ausgegangenen Erneuerungen. Neben anderen sichtbaren Einflüssen in Costas erstem Langspielfilm O SANGUE (BLOOD, 1989) ist auch die Präsenz dieses Schlüsselfilms der 1960er Jahre überdeutlich: Die Protagonisten Vicente (Pedro Hestnes) und Clara (Inês de Medeiros) sind sowohl physisch als auch psychisch nahe Verwandte des zentralen Paares aus Rochas Debütfilm, genauso wie man dieselbe Naivität und Verlassenheit spüren kann, die sie quält und verdammt. Und wer noch immer skeptisch ist: Es gibt in O SANGUE eine Sequenz – Vicente und Clara suchen im Wald nach Nino (Nuno Ferreira) –, die einer Passage aus Os VERDES ANOS akribisch nachempfunden ist, was nur als eine Hommage von Costa an Rocha gelesen werden kann.⁴

Es ist wichtig, nicht herunterzuspielen oder gar zu ignorieren, dass Costas Berührung mit dem portugiesischen Kino im Wesentlichen durch zwei Institutionen vermittelt wurde: durch die ab Anfang der 1970er Jahre im nationalen Konservatorium angesiedelte Filmhochschule, die



Standbilder aus *Os VERDES ANOS* (*DIE GRÜNEN JAHRE*, 1963, R: Paulo Rocha). © Midas Filmes

eine Erfindung der Generation der 1960er Jahre war, und die Cinemateca Portuguesa, deren Programmgestaltung immer den modernsten Kern dieser Generation bevorzugte. António Reis und João Bénard da Costa sind die beiden offensichtlichsten Zeugen der Abstammung Costas und seines Werks von diesen beiden Institutionen.

António Reis war derjenige unter den Professoren der Lissaboner Filmhochschule, der den Studenten Costa am meisten geprägt hat, wobei man beachten muss, dass Reis eigentlich eher Dichter als Filmemacher war, mit einem Sinn für die Anthropologie und Ethnografie und großem Interesse für die Volkskultur. Pedro Costa ist wohl im portugiesischen Kino der letzten Jahrzehnte der treueste Erbe des einzigartigen Arbeits-

stils von António Reis, der sich definiert durch das Drehen mit Laien an ihren ganz privaten Orten und unter Einbeziehung ihrer intimsten Tagesabläufe mit dem Ziel, ihren unbekanntesten Äußerungen und marginalen Erfahrungen Beachtung zu schenken, und dies immer auf Augenhöhe und mit einem möglichst kleinen und unauffälligen Team. Es war eine prägende Begegnung für den zukünftigen Filmemacher: »Und natürlich war das wichtigste von allem meine Begegnung mit António Reis, meinem Professor an der Filmhochschule und einem sehr engen Freund, der mich als erster in meiner Respektlosigkeit bestärkt hat. Sein Film TRÁS-OS-MONTES versöhnte mich mit meinem Land, mit meiner Sprache. Das erste Mal in meinem Leben fühlte ich mich gut hier, wollte ich hier leben und arbeiten. Erst heute ist mir António's Wichtigkeit voll bewusst, seine friedensstiftende Kraft und sein heiliger Ernst in dieser Epoche der Aufgeregtheit und der Verspannung. Er sagte immer: ›Man muss mit jeder Filmeinstellung sein Leben riskieren.«⁵ Als er das erste Mal TRÁS-OS-MONTES sah, so Costa, fühlte er, wie »sich ein großes Fenster öffnete«, und er verstand, dass es möglich ist, Filme auf Portugiesisch zu machen.⁶ Der Film wurde in der gleichnamigen, einsamsten und ärmsten Region des Landes gedreht, in der es Dialekte und Geselligkeitsformen gibt, die der Mehrheit der portugiesischen Gesellschaft kaum bekannt sind. Dies lenkte Costas Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit, über Portugal – und seine verborgensten Dimensionen – mithilfe des Kinos zu sprechen. Reis und seine Gattin Margarida Cordeiro lebten während der Dreharbeiten in Trás-os-Montes (wörtlich: Hinter-den-Bergen) und teilten Alltag und Arbeitsaufgaben mit den ortsansässigen Leuten, die dann ihrerseits im Film auftauchten.⁷ Die ethische Haltung, die dieses Produktionsmodell impliziert, wurde später von Costa übernommen.

Das Armenviertel Fontainhas wird für das Kino von Pedro Costa das sein, was die transmontanischen Ortschaften Bragança, Mougadouro und Miranda do Douro für António Reis und Margarida Cordeiro gewesen waren, und die Fischergemeinde Furadouro noch früher für das Kino von Paulo Rocha. Diese Vorstellung von Gemeinschaft, die Erinnerungen und ein affektives Erbe von Generation zu Generation trägt, ist in den Filmen von Pedro Costa sehr präsent; sie bestimmt sogar die Art und Weise, wie diese produziert werden: »Ich spreche hier von Filmen mit äußerst ausgedehnten Drehzeiten, die mit wenig Geld und mit Amateuren oder jungen Arbeitslosen gemacht sind. Ich bezeichne meine Filme gerne als Volkskultur. Es interessiert mich, Geschichten von Leuten zu erzählen, die dort wirklich leben. Und was wäre besser, als dann eben genau diese Leute zu besetzen.«⁸

Was die drei Filmemacher ebenfalls verbindet, ist der Verzicht auf eine lineare und progressive Erzählstruktur. Wir können am paradigmatischen Beispiel von *TRÁS-OS-MONTES* noch weiter gehen: Hier werden in verschiedenen Erzählsträngen unterschiedliche Zeiten zusammengefügt, sodass ein narratives *Puzzle* entsteht, das Dokumentarisches und Fiktionales genauso mischt wie die Vergangenheit und die Gegenwart, ganz wie Costa selbst das in seinen folgenden Filmen machen wird. Besonders nach *NO QUARTO DA VANDA* (*IN VANDA'S ROOM*, 2000) wird er sich dieser Erzählform aus Fragmenten annähern, die in verschiedene Richtungen ausfranst, die mehrere Räume und Zeiten kreuzt und sich mit der schwierigen Grenze zwischen Konzepten wie Wahrheit, Realität, Erfahrung, Intimität, Inszenierung, Repräsentation und Ritualisierung befasst. Seine Filme sind in einem teils dokumentarischen, teils fiktionalen Territorium angesiedelt, in dem Realität und Kreativität sich bewusst vermischen und verwechseln.⁹

Ein weiterer historischer Fakt ergänzt dieses Panorama: 1979 – die Nelkenrevolution liegt erst fünf Jahre zurück und im Jahr zuvor hat sich Pedro Costa an der Filmhochschule eingeschrieben – wird João Bénard da Costa in die Direktion der Cinemateca Portuguesa berufen. Zunächst als stellvertretender Direktor (1980–1993), dann als Hauptverantwortlicher (1993–2009) revolutionierte der Historiker und Cinephile die Programmgestaltung dieser Institution, die bis dahin vor allem als Dokumentationszentrum und Filmarchiv in Erscheinung getreten war. Als Gesicht der Cinemateca Portuguesa und mit dieser im Rücken wird Bénard da Costa praktisch die gesamte portugiesische Filmgeschichte umschreiben und dabei helfen, die Identität und das eigentliche Korpus des Objekts »portugiesisches Kino« als internationalen Kanon neu festzulegen und zu legitimieren, was wesentlich zu dessen Verbreitung in ganz Europa seit den 1980er Jahren beigetragen hat.

Bevor wir also Pedro Costa einer bestimmten *Generation* zuordnen, werden wir versuchen zu zeigen, dass der Kanon des Neuen Portugiesischen Kinos ein entscheidendes historisches, ästhetisches und ethisches Erbe im kinematografischen Denken des Regisseurs darstellt. Auf der Basis dieses Kulturerbes hat Costa seine zeitgenössische Karriere aufgebaut. In den 1980er Jahren wurde er sich dieser Besonderheit der historischen Situation bewusst, die ihn zu einem der bekanntesten Gesichter einer neuen Generation werden ließ.