

Wolfgang Lasinger (München)

The essay deals with a scene in Pedro Costa's *COLOSSAL YOUTH* (PRT 2006), and with its political and aesthetical issues. In a Lisbon shack in the 1970ies, Ventura, a Cape Verdean immigrant and construction worker, and his friend and colleague Lento are listening to the song *Labanta braço*, played from the record *Pepe Lope* by the Cape Verdean Band Os tubarões. The song remembers Amilcar Cabral, famous fighter for the political independence of Cape Verde. This everyday moment – listening to a record – becomes a magic event for the representants of Cape Verdean diaspora in Lisbon. Their mind brightens up hearing the lyrics of the utopian promise of the coming community. Essential for the impact of the scene is the mediality and materiality of playing a vinyl record on a portable turntable. As a genuine performance it gains in emotional strength, and especially in the auratic power that Walter Benjamin denied to technical media. Overcoming the noise, that results from Lento's pencil scribbling on the shaky wooden table and the scratch sound effect of the needle on the vinyl, Ventura's gesture calms down Lento's disruptive interference and gives birth to an overwhelming re-auratisation.

**Anhörung: Materialitäten des Mediums beim Abspielen einer kapverdischen Schallplatte als Momente der Reauratisierung in Pedro Costas *JUVENTUDE EM MARCHA***

Ein roter Kofferplattenspieler in einer armseligen kargen Bauarbeiterbaracke in Lissabon: es wird die Platte einer kapverdischen Band abgespielt. Zwei erschöpfte Arbeitsemigranten von den Kapverden sitzen nach Feierabend zusammen, einer der beiden, Ventura, trägt einen Verband um den Kopf, der andere, Lento, kritzelt auf dem Tisch herum.

Es handelt sich um eine Szene aus dem Film *JUVENTUDE EM MARCHA* (PRT 2006) von Pedro Costa, eine sehr schlichte Szene, die sich auf essentielle Gesten beschränkt und die in ihrer scheinbaren Belanglosigkeit zeigt, was die Platten machen, was eine Platte, ein Song auf einer Platte macht, machen kann. Der Film hat sonst nichts mit Platten oder Musik zu tun, die Szene sticht heraus und ist in sich geschlossen: ein eindringlicher, intensiver Moment stellt sich ein, in dem die beiden Männer am Ende ganz bei sich, ganz bei der Musik sind.

Auf exemplarische Weise sind in dieser Szene die fundamentalen Konstituenten des Auflegens und Anhörens einer Platte vereinigt. Dieser einfache Vorgang einer kulturellen Praxis wird zu einem elementaren und existentiellen Akt aufgeladen.

Im Folgenden soll erörtert werden, wie die politischen und ästhetischen Komponenten in der Szene des Plattenabspielens zusammenwirken, sich im speziellen Kontext der Lebensgeschichte der Filmfiguren zu einer emblematischen und prägnanten Gestalt verdichten und unvermutet einen auratischen Glanz entfalten.

### **1. Pedro Costa in Fontainhas**

Der Film *JUVENTUDE EM MARCHA*, aus dem unsere Szene stammt, gehört zusammen mit *OSSOS* (PRT 1997) und *NO QUARTO DA VANDA* (PRT 2000) zur sogenannten Fontainhas-Trilogie.<sup>1</sup>

Fontainhas ist ein slumartiges Stadtviertel in Amador im Westen Lissabons, in dem vor allem kapverdische Migranten in illegalen, selbst errichteten Behausungen lebten und das ab dem Jahr 2000 dem Ausbau einer vierspurigen Ringautobahn um Lissabon weichen musste.

Das Schicksal der kapverdischen Immigranten in Lissabon wurde zum bestimmenden Thema in Costas Schaffen, als er in den 1990er-Jahren für die Dreharbeiten seines zweiten Films *CASA DE LAVA* (PRT 1995) auf die Kapverden reiste. Der Film handelt von dem Bauarbeiter Leão, der auf einer Baustelle in Lissabon verunglückt, ins Koma fällt und, begleitet von einer portugiesischen Krankenschwester, zurück in seine kapverdische Heimat geführt wird.

Als Costa von den Dreharbeiten für *CASA DE LAVA* nach Portugal zurückkehrte, trugen ihm Inselbewohner auf, ihren Verwandten in Fontainhas Briefe und Geschenke zu überbringen.<sup>2</sup> Auf diese Art fand Costa Zugang zu diesem Viertel, in das er sich sonst nie hineingewagt hätte. Er entdeckte eine Gemeinschaft und eine Welt, der er sich von da an, ausgehend von einzelnen Personen wie Vanda Duarte oder Ventura, in den gemeinsam erarbeiteten, auf dem Leben dieser Menschen beruhenden halbdokumentarischen, aber gleichwohl stilistisch bewusst gestalteten Filmprojekten der Fontainhas-Trilogie widmete.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zur hier zugrunde gelegten DVD-Edition siehe Eureka 2011.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Costas Berichte in Cyril 2008: 14f.: "Je suis donc parti au quartier faire le facteur." Vgl. zur dokumentarischen Rekonstruktion des Viertels die soziologische und urbanistische Untersuchung Salgueiro 2015.

<sup>3</sup> Die Criterion-Edition dieser drei Filme ist überschrieben mit dem Titel "Letters from Fontainhas".

Die prekären Lebensverhältnisse der Exil-Kapverdianer, die die Fontainhas-Trilogie in beklemmender Weise evoziert, drücken sich auch in der sinistren Atmosphäre der Baracke aus, in der unsere Szene des Anhörens der Platte spielt. Venturas Kopfverband nimmt das Motiv des verunglückten Leão aus CASA DE LAVA auf. Wie dieser hatte Ventura einen Unfall auf einer Baustelle, auf die er im Jahr 1972 aus seiner Heimat gekommen ist. JUVENTUDE EM MARCHA zeigt Ventura als eine Art Wanderer zwischen den Welten, der zwischen den Resten Fontainhas' und dem Neubauviertel Casal da Boba, in das die Slumbewohner von der Stadtverwaltung umgesiedelt wurden, zirkuliert und die in der Diaspora verstreuten Mitglieder der Fontainhas-Community reihum aufsucht. Die Szenen aus der Vergangenheit in der Bauarbeiterbaracke sind zwischen die Gegenwartsszenen geschaltet und lassen Erinnerung und aktuelles Geschehen ineinander verschwimmen.<sup>4</sup> Relativ arbiträre Markierungen der Zeitebenen wie der Verband um den Kopf sind nicht unbedingt verlässlich: Venturas Erzählungen zielen weniger auf eine individuell lesbare, auf eine homogene Identität zentrierte Biografie ab, sondern ergeben so etwas wie das mündlich-filmische Epos der multipersonalen Fontainhas-Community, das sich in den Folgefilmen CAVALO DINHEIRO (PRT 2014) und VITALINA VARELA (PRT 2019) fortsetzt.<sup>5</sup>

## **2. Die Szene: A- und B-Seite**

Die Anhör-Szene entspricht dem Kapitel XIII der verwendeten DVD-Ausgabe (JUVENTUDE EM MARCHA, 00:47:15–00:56:47), das den Titel *Labanta braço* trägt. Das ist auch der Titel des angehörten Liedes, des ersten Liedes auf der 1976 erschienenen LP *Pépe Lopi* der kapverdischen Band Os Tubarões.<sup>6</sup>

Das Kapitel untergliedert sich in drei Einstellungen. Der Schnitt zwischen der zweiten und der dritten Einstellung vollzieht mit einem Achsensprung der Kamera

---

<sup>4</sup> Als einen solchen Wanderer zwischen den Zeiten und den Welten charakterisiert Pantenburg Ventura (vgl. 2010: 88).

<sup>5</sup> Zum Aspekt des "kollektive[n] Erzählens" (Brombach 2016: 36), vgl. ebd.: 25–40.

<sup>6</sup> Die Rekonstruktion der Chronologie im Film kann nicht mit den realen Daten übereinstimmen: das Gulbenkian-Museum, auf dessen Baustelle Ventura arbeitete und verunglückte, wurde 1969 fertiggestellt, die Platte der Tubarões erschien 1976. Ventura kann diese Platte also auf keinen Fall gehört haben, während er als Bauarbeiter für das Museum verunfallte; außerdem erzählt Ventura im Film, er sei im Jahr 1972 nach Portugal gekommen. Es handelt sich also um im mündlichen Erzählen aktiv gestaltete Lebensgeschichten, in denen von Ventura eigene und von anderen übernommene Anekdoten imaginär zusammengeführt werden. Auch die verschiedenen von ihm als Töchter und Söhne angesprochenen Figuren gehören wohl zu einer imaginären Familie. Costa entbindet so aus dem dokumentarischen Basismaterial zusammen mit den Protagonisten ein Imaginäres, das in eine Fiktion mündet.

einen kompletten Seitenwechsel, so wie eine Schallplatte umgedreht wird. Die beiden Einstellungen verhalten sich zueinander wie die A- und die B-Seite einer Single.

(1) Die Auftakteinstellung zeigt die beiden Bauarbeiter Ventura und Lento, wie sie den Vorraum der schäbigen Baracke betreten, die ihnen als behelfsmäßige Unterkunft dient: Lento hängt seine Mütze an einen Haken und zieht dem älteren Ventura fürsorglich die über dem Kopfverband sitzende Mütze ab.

(2) In der zweiten Einstellung setzt sich Ventura rechts im Bild an einen in der Mitte stehenden kleinen Tisch im Hauptraum der Baracke. Ventura holt ein Kartenspiel heraus, fordert Lento, der sich links an die andere Tischseite setzt, zum Spiel auf. Während Ventura energisch eine Karte nach der anderen auf die Tischplatte schlägt, beginnt er den Text eines Briefes aufzusagen. Als er an einer Stelle stockt, souffliert ihm Lento. Ventura gewinnt das Kartenspiel. Lento holt zwei Stifte aus seiner Jacke und legt sie auf den Tisch.

(3) Die dritte Einstellung zeigt den Tisch von der gegenüberliegenden Seite aus, Lento sitzt an seinem Platz wie zuvor, aber aufgrund des Achsensprungs nun rechts im Bild. Lento beginnt mit einem der Stifte gelangweilt auf der Tischplatte herumzukratzen. Ventura kommt in den Raum, eine Flasche Wein in der Hand, aus der er einen Schluck nimmt, bevor er sie auf den Tisch stellt. Er wendet sich links zur Seite aus dem Bild hinaus, holt einen Kofferplattenspieler hervor und stellt ihn auf den Tisch. Er setzt sich links an den Tisch und legt eine LP auf. Er lauscht dem erklingenden Lied, während Lento weiter mit dem Stift die Tischplatte bearbeitet. Als das dadurch verursachte Gewackel zu stark wird, beendet Ventura mit einer Geste Lentos Bewegungen, und beide hören zu, bis das Lied zu Ende ist.

A-Seite und B-Seite der Szene verweisen nicht nur als symmetrisch komponierte und umgewendete Tableaus aufeinander, sie sind auch über motivische Korrespondenzen miteinander verwoben. Der während des Kartenspiels rezitierte Brief kommt im Film mehrmals vor, er wird als Leitmotiv eingesetzt und hat die Wirkung eines Refrains (Rancière 2011: 145). Diese musikalische Qualität des Briefs, die auch in seiner mündlichen Performanz zum Tragen kommt, bereitet den Einsatz des Liedes "Labanta braço" (*Pépe Lopi*, 1976) auf der B-Seite der Szene vor.

## 2.1. A-Seite: Der Brief

Der Brief hat in *JUVENTUDE EM MARCHA* als Refrain nicht nur eine formale Funktion der Verklammerung, in ihm drückt sich vor allem eine persönliche Beziehung zwischen den beiden Bauarbeitern in der Baracke aus. Er bringt eine ritualhafte Komponente ein, die an der Verknüpfung mit dem Kartenspiel zu erkennen ist. Bei der Einführung des Motivs in Kapitel V ist es *Lento*, des Schreibens nicht mächtig, der Ventura während des gemeinsamen Kartenspiels in der Baracke darum bittet, ihm eine Art Liebesbrief aufzusetzen, den er an seine Frau zu Hause auf den Kapverden schicken möchte. Ventura beginnt spontan den Text aus dem Gedächtnis zu memorieren. Ob er diesen Brief einst selbst geschrieben und tatsächlich nach Hause geschickt oder ob er ihn seit Jahren in sich als nie geschriebenen herumträgt, bleibt offen.

Der Text beruht auf einem authentischen Brief des Surrealisten Robert Desnos an seine Frau. Er verfasste ihn 1944 in Flöha, dem Außenlager des KZ Flossenbürg, bevor er nach Theresienstadt verlegt wurde, wo er 1945 kurz nach der Befreiung starb.<sup>7</sup> Costa verwendete den Text, der für ihn zu einer Art "Totemtext" (Pantenburg 2016: 44) wird, erstmals in dem auf den Kapverden spielenden Film *CASA DE LAVA*. Dort steht er im Zusammenhang mit einem politischen Gefangenen des Salazar-Regimes, das bei Tarrafal auf der kapverdischen Insel Santiago in den Jahren 1936–1954 ein Konzentrationslager unterhalten und 1961–1974 als Arbeitslager weiterverwendet hatte. Hier sieht man einen konkreten historischen Zusammenhang zur Situation Desnos', der Costas Wiederverwendung dieses Textes über eine leichtfertige Neu-Kontextualisierung hinaushebt.<sup>8</sup>

Für *JUVENTUDE EM MARCHA* hat Costa den Originaltext Desnos' mit Briefen vermischt, wie sie der Darsteller Ventura an seine Frau schickte.<sup>9</sup> In dieser Zusammenarbeit sieht Jacques Rancière ein Beispiel jener "performance d'un art

---

<sup>7</sup> Der französische Originaltext ist zu finden in Desnos 1963. Rancière und Pantenburg verfolgen den langen Weg des Briefs von Desnos bis zu Ventura eingehend nach (vgl. Rancière 2011: 145ff.; Pantenburg 2016: 44–47).

<sup>8</sup> Zum Potential dieser Provokation, der Analogisierung eines Deportierten ins KZ und eines Arbeitsmigranten im Slum, vgl. ausführlich und differenziert unter Einbezug von eigenen Aussagen Costas: Silva 2010: 122–126.

Man könnte hier auf Agambens Ausführungen zum Lager als fundamentalem Paradigma der Biopolitiken des 20. Jahrhunderts verweisen, insbesondere auf das Kapitel zum "Lager als *nómos* der Moderne" (vgl. Agamben 2002: 175ff., Herv. i.O.).

<sup>9</sup> So Pantenburg unter Anführung einer E-Mail Pedro Costas an ihn (2016: 50). Die von Ventura in *JUVENTUDE EM MARCHA* rezitierte Version findet sich als Faksimile in Venturas Handschrift im Booklet zur DVD-Ausgabe des Films (Eureka Masters of Cinema 111: 46f.)

du partage", die Costas gemeinsam mit den kapverdischen Immigranten erstelltes Werk kennzeichnet (Rancière 2011: 146). Der Einsatz des Briefes in JUVENTUDE EM MARCHA veranschaulicht die Funktionsweise dieses "art du partage" sehr gut, denn nichts anderes als ein Akt des Teilens ist zwischen Ventura und Lento im Gange, immer wenn dieser Brief ritualhaft rezitiert, aber nie aufgeschrieben wird.<sup>10</sup>

Mit der ritualhaften Performanz und dem solidarischen Gestus der Weitergabe des Briefes bereitet die A-Seite der Szene die B-Seite mit der angehörten Tubarões-Platte vor.

## **2.2. Die B-Seite: Das Lied**

Der Wechsel der Kameraposition auf die andere Seite des Tisches, die mit dem Achsensprung vollzogen wird, verleiht der Darstellung der elenden Atmosphäre in der Baracke zusätzlichen Nachdruck, indem nun eine fleckige, grünlich-graue Wand den Hintergrund der Szene bildet. Auch im Objekt des Kofferplattenspielers werden die prekären Existenzbedingungen deutlich; als Symptom des Provisorischen der gezeigten Lebenssituation verweist er sowohl auf die Unbehaustheit als auch auf die Mobilität Venturas und der Migranten.

Der feierlich-bedeutsame Gestus, mit dem Ventura die Platte auflegt und ihr lauscht, zeigt an, dass es hier, wie bei dem memorierten Brief, um eine Handlung mit magisch-rituellem Charakter geht. Durch die Schallplatte als materielles Objekt wird in der Baracke, in der Diaspora, ein physischer Bezug, ein metonymischer Kontakt zur kapverdischen Heimat hergestellt. Die 1976 erschienene LP *Pépé Lopi* der kapverdischen Band Os Tubarões dient Ventura als Speicher sowohl auf einer privat-emotionalen wie auch einer politisch-sozialen semantischen Ebene.

Das Lied, das abgespielt wird, ist das erste dieser LP und trägt, wie erwähnt, den Titel *Labanta braço*. Es wurde 1976 aus Anlass des ersten Jahrestages der am 5. Juli 1975 erlangten kapverdischen Unabhängigkeit aufgenommen und nimmt auf diesen Feiertag explizit Bezug:

Labanta braço se bô grita bô liberdade  
Labanta braço se bô grita bô liberdade

---

<sup>10</sup> Das geschieht insgesamt neun Mal (vgl. Kap. VI, XI, XIII, XVII, XX, XXII, XXV, XXVII, XXX).

Labanta braço se bô grita bô liberdade  
Labanta braço se bô grita bô liberdade  
Grita povo independanti  
Grita povo liberdado  
Cinco di Julho sinonimo di liberdadi  
Cinco di Julho caminho aberta pa flicidad  
Grita "viva Cabral"  
Honra combatentes di nos terra<sup>11</sup>

Das Lied würdigt den Kampf der Unabhängigkeitsbewegung PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e do Cabo Verde), die 1956 von Amílcar Cabral (1924 – 1973) begründet wurde. Auf diese revolutionäre Bewegung bzw. auf ihre Jugendorganisation (Juventude Africana Amílcar Cabral) verweist auch der Titel des Films. Ein Plakat zum zwanzigsten Jahrestag der Gründung der PAIGC im Jahr des Erscheinens der Platte 1976 verwendet ihn als Motto: "Juventude Africana Amílcar Cabral em marcha: XX aniversário PAIGC" (vgl. Biblioteca Nacional de Portugal).

Die Verknüpfung mit der politischen Geschichte der Heimat erklärt sich von selbst. Zu bedenken ist, dass Ventura und seine Exilgenossen im entscheidenden historischen Moment der Kapverden im Land der Kolonialherren, fernab der Heimat, gewesen sind und ihn damit eigentlich nicht vor Ort miterlebt haben. Es geht also auch um die Einholung dieses Versäumnisses.<sup>12</sup>

Von der Verknüpfung an die persönliche Vergangenheit erzählt Ventura ausdrücklich an einer späteren Stelle im Film (im XXIX. Kapitel). Er berichtet, wie er bei einem Fest am kapverdischen Unabhängigkeitstag um seine Frau warb, erinnert sich daran, wie sie das Lied "Labanta braço" gesungen hat, und singt selbst einige Verse.

Das Abspielen dieses Liedes in der gegebenen Situation aktualisiert die von Klaus Theweleit bei mehreren Gelegenheiten erwähnten Übertragungs-Phänomene im Zusammenhang mit Schallplatten. Theweleit weist der Platte nicht nur die Funktion eines Speichermediums im primären Sinn zu, der auf die in den Rillen gespeicherte Toninformation bezogen ist. Sondern er geht davon aus, dass sich

---

<sup>11</sup> (Erhebe den Arm, wenn du laut nach deiner Freiheit rufst / Ruf laut, unabhängiges Volk / Ruf laut, befreites Volk // Fünfter Juli, gleichbedeutend mit Freiheit / Fünfter Juli, der Weg, der ins Glück führt // Ruf laut "Es lebe Cabral" / Ehre die Kämpfer unseres Landes).

<sup>12</sup> Den Tag des Staatsstreichs gegen das Salazar-Regime, die sogenannte Nelkenrevolution, den 25. April 1974, der die Unabhängigkeit erst ermöglicht hat, erleben die kapverdischen Immigranten mit einem Gefühl des Ausgeschlossenseins und als große Verunsicherung. Ihre Arbeitssituation in Portugal wird dadurch destabilisiert. Das wird im Kapitel XXII von JUVENTUDE EM MARCHA thematisiert. In CAVALO DINHEIRO greift Costa diese Phase aus Venturas Leben ausführlicher auf.

beim Abspielen der Platten in den Rillen zusätzlich immaterielle Anlagerungen bilden, die das Lied mit neuen hörerseitigen Informationen emotionaler und persönlicher Art anreichern. Plattenspielen ist also auch ein Aufnahmevorgang.<sup>13</sup> Und Platten tragen so zur Bildung eines Archivs subjektiver Erinnerungen bei. All die politischen und privaten Aspekte, die Ventura betreffen, sind in diesem Sinne in der Platte *Pépé Lopi* mitabgespeichert, und der gezeigte Abspielvorgang lädt diese LP auch wieder mit weiterer Information auf. Denn mit jedem erneuten Anhören des Liedes verstärkt sich die affektive Bindung an das Gehörte und an das, wofür es steht.

Für Ventura wird das Lied "Labanta braço" zum Medium einer Selbstvergewisserung der eigenen kapverdischen Identität. Und angesichts der politisch-historischen Umstände markiert es immer wieder auch einen Verlust, einen uneingelösten Rest, in dem Spurenelemente von Heimat, Solidarität, Lebensglück, Zusammenhalt einer Gemeinschaft enthalten sind.

Gerade in der Situation der Diaspora wird das Lied zu einer Art Unterpfand all der unerfüllten Lebensentwürfe. Es vermag auf diese Weise die Verheißung der Utopie aufzubewahren und lebendig zu erhalten. So öffnet sich die Gegenwart auf die Vergangenheit mit all den angesammelten wertvollen, bereichernden Erfahrungen, und auf die Zukunft, nicht nur die eigene, sondern auch die der anderen Mitglieder der verstreuten Gemeinschaft. Dieses Lied kündigt für Ventura immer auch von der kommenden Gemeinschaft.

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu Theweleit: "Der Plattenspieler spielt nicht nur ab, er nimmt auch auf. [...] Die Platten haben etwas aufgezeichnet, während sie liefen; nicht nur etwas abgespielt. Zwischen Platte / Tonarm / Lautsprecher und aufnehmendem Ohr / Gefühlsstrom scheint sich eine Aufnahmeapparatur gebildet zu haben zur Speicherung genau dieser Gefühlsströme." (1992: 377). Vgl. andernorts bei Theweleit: "Die Platten geben einem etwas zurück, was nicht in ihnen war, als man sie zuerst gehört hat. Sie haben deine Emotionen aufgenommen, während sie auf dem Teller liefen. Und jetzt hört und fühlt man die Gefühle, die man hatte vor zwanzig Jahren beim Hören; präziser als jeder aufgeschriebene Text oder als das eigene sogenannte Gedächtnis sie hätte speichern können. Die Platte mit der Musik, die man liebt(e), hat sie aufgenommen und festgehalten und gibt sie nun wieder. Kein Scherz, und auch kein Ausflug ins Mystische; es handelt sich um etwas strikt Materielles. Die Vergegenwärtigung längst vergangener Gedanken und Gefühle durch die Platte geschieht durch den dritten Körper, der zwischen einem selbst und der Musik entsteht; die Platte selbst ist das Gedächtnis dieses Körpers, ein uns äußerliches Gedächtnis, geisterhaft, dennoch real existierend; wir begegnen hier einer ganzen Reihe Erscheinungen, die sich normalerweise im Kontakt mit unterschiedlichen technischen Medien einstellen." (2011: 128).



### **3. Materialitäten**

Die B-Seite der Szene rückt aber nicht nur die Sinnpotentiale einer abgpielten Schallplatte in einer konkreten Situation ins Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern sie macht den physischen Akt des Abspielens selbst zum Gegenstand der Darstellung. Auf geradezu exemplarische Weise gewinnen hier die äußeren kontingenten Bedingungen des Auflegens Handlungsmacht, ohne dass sie extra durch Montageeffekte und damit verbundene Naheinstellungen herausgestellt würden. Das Aufstellen des Plattenspielers, das Auflegen und das Anhören des Liedes werden in einem bruchlosen Zeitkontinuum zu einer in sich geschlossenen Performance. Die gesamte Abspielszene ist in einer festen Kameraeinstellung gedreht und entfaltet durch ihre Dauer ohne Schnitt eine dokumentarische Aussagekraft.<sup>14</sup>

Die in der Szene dargestellte Anordnung umfasst mehrere Komponenten: den technischen Apparat des Plattenspielers, den Tisch, auf dem er steht, die Schallplatte, die gespielt wird, und die Menschen, die das Gerät bedienen bzw. seine Funktion unterbrechen. Diese Anordnung kann als vom Medium gestiftete Konfiguration aufgefasst werden, die ihrerseits auf die Umgebung der Bauarbeiterbaracke zurückwirkt und diese als Raum einer spezifischen Medialität konstituiert, als Szene, in der das Ereignis des Abspielens und des Anhörens der Platte statthat und als Besonderheit herausgestellt wird.<sup>15</sup>

Die dargebotene Szene birgt einen Ereigniskern mit agonalem Charakter. Die beiden Akteure sind Ventura und Lento. Lento will, dass der Brief endlich aufgeschrieben wird, Ventura will die Platte anhören. Noch bevor Ventura den Kofferplattenspieler aufstellt, setzen bereits die Kratz- und Kritzelbewegungen ein, die Lento mit einem Kugelschreiber auf der Tischplatte ausführt. Sie verweisen als gleichsam ins Leere zielende Schreibbewegungen auf den zu schreibenden Brief. In einer früheren Szene im Film wurde das Schreiben des Briefes aufgeschoben, weil keine Schreibstifte in der Baracke vorhanden waren.

---

<sup>14</sup> Gemäß André Bazins Doktrin eines Respekts vor der gedrehten Wirklichkeit ist es der Verzicht auf Schnitte, der eine dokumentarische Authentizität erzeugt (vgl. Bazin 2004: 75–87). Zum dokumentarischen Realismus und den medialen Voraussetzungen im digitalen Zeitalter in Costas Werk, vgl. Pantenburg (2010: 54–61). Dort wird als maßgeblicher Aspekt die lange Dauer der Einstellungen hervorgehoben, die den Realismus als "temporal form of experience that needs a certain extension in time" auszeichnet: "This realism relies on duration and patient observation, on the side of the director as well as on that of the spectator." (ebd.: 60).

<sup>15</sup> Dieter Mersch beschreibt in einem ähnlichen Sinn, wie Medien "Szenen" "konfigurieren" und das Ereignis hervorbringen, das sie selbst sind (vgl. Mersch 2002: 58).

Nun liegen Stifte bereit und Lento kritzelt in Erwartung der Niederschrift auf dem Tisch herum. Doch Ventura holt den Kofferplattenspieler aus dem Off ins On der Einstellung und stellt ihn auf die relativ kleine Tischfläche, nachdem er einen Schluck Wein genommen und auch die Flasche dort platziert hat. Lentos Kritzelbewegungen werden dadurch räumlich eingeschränkt. Man glaubt, einen gewissen Unmut, eine Frustration bei Lento zu erkennen, der mit den Kritzeleien nicht aufhört, als das Lied beginnt; es wirkt eher so, als würden seine Bewegungen immer heftiger.

Die Parallelität des Abspielens der Schallplatte und der erratischen Ritzbewegungen in der Tischplatte ruft die Theweleit'sche Übertragungshypothese auf: Lento ahmt mit seinem Stift den Abtastvorgang der Nadel in den Rillen nach und ritzt in den Tisch etwas ein, was dort niedergelegt, eingetragen, gespeichert wird. Lentos Ausdrucksbewegungen hinterlassen jedoch eher unartikuliert wirkende Zeichen, Glyphen, die keinem symbolisierenden Notationscode folgen, in der Tischplatte.<sup>16</sup>

Ob Lentos Bewegungen nun einen angemessenen Ausdruck oder eine adäquate Wiedergabe im Medium der Tischplatte finden, ob sie in Korrelation zu den erklingenden Tönen von der Schallplatte stehen oder diesen vielmehr entgegenarbeiten, ob sie eine Art Verzerrung oder vergrößertes Doppel des mechanischen Ablaufs des Plattenspielers bieten: sie haben jedenfalls den rein physikalischen Effekt, durch die heftiger werdenden Rüttelbewegungen in den Abspielvorgang störend einzugreifen. Sie erzeugen Erschütterungen der Tischplatte, die sich übertragen auf den Plattenspieler und auf dessen Tonarm, so dass die Nadel in der Schallplatte springt und diese mehrfach hängenbleibt. Lentos Rüttelbewegungen erzeugen unwillkürliche Scratch-Effekte, so dass das Lied genau an der Textstelle ins Stottern gerät, die den Titel "Labanta braço" nennt.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Die Begriffe der Glyphen und der Ausdrucksbewegungen verwende ich im Anschluss an Stefan Rieger (2002: 84f., 258ff.).

<sup>17</sup> Scratching wurde in den späten 1970-er Jahren als virtuose Technik etabliert, also kurz bevor sich auf dem Markt die digitale Ton-Speicherung mit der Compact Disc durchsetzte, die solche Materialsuren ausblendet: der analoge Mediengebrauch bot hier in einer Art aufbäumenden Verzweigung noch einmal einen künstlerischen materialgebundenen Effekt auf, ehe er sich in den Hintergrund gedrängt sah. Vgl. zur Entstehung des Scratchens: Poschardt 2015: 200–210, zu Grandmaster Flash.

Natürlich wurden Knistern und ähnliche Vinyleffekte dann bald digital simuliert oder imitiert (vgl. Portishead, *Dummy*, 1994). Darin zeigt sich an, dass den Materialeffekten der analogen Medien ein ästhetisches Potential innewohnt, auf das man nicht verzichten mochte. Gleiches gilt für den

Äußerliche kontingente Faktoren des analogen Abspielprozesses machen sich also störend bemerkbar, drohen gar, den Abspielvorgang zu unterbrechen oder scheitern zu lassen. Die agonale Auseinandersetzung der beiden Akteure erreicht ihren Höhepunkt.

Der Vorgang des Plattenhörens wird dabei in seiner Fragilität, in seiner Anfälligkeit markiert, womit eine in der Medientheorie fundamentale Beobachtung geradezu idealtypisch exemplifiziert wird. Es wird hier das Moment der Störung als Ereignis inszeniert, in dem, so Mersch, die "Materialität des Mediums" aufs deutlichste "spürbar wird" und die eigentliche Funktion des Mediums gefährdet:

An seiner Materialität wahrt deshalb jedes Medium sein Widerspenstiges. [...] Materialitäten werden insonderheit auffällig, wo Störungen auftreten oder Geräte versagen. Sie drängen sich auf, wo sie irritieren: in 'Dysfunktionalitäten', wo die Strategien der Mediatisierung scheitern oder Programme abstürzen, wo sich ein Nichtwiederholbares in den Wiederholungen einschreibt oder die Lektüren verwischen. (Mersch 2002: 63)

Medien verrichten dementsprechend gemeinhin ihren Dienst am besten, indem sie unauffällig bleiben und ihr Ins-Mittel-Treten ausblenden.<sup>18</sup> Hier aber geschieht genau das: der Plattenspieler als das "dazwischengeschaltete technische Gerät" (Spangenberg 1991: 793) wird in manifester Weise gegenständlich, und die Unterbrechung des Mediums wird nicht nur hörbar an den akustischen Effekten, sondern auch sichtbar als physisch präsente Aktion der involvierten Objekte und Akteure. Lentos Ritz- und Kratzspuren auf der Tischplatte sind in diesem Sinne die sichtbaren Entsprechungen des "Rauschens", wie es Mersch beschreibt:

Man kann diese Figur des Rauschens als 'Spur' der Materialität auffassen, die am Medium sowohl das Unfügliche als auch das Unverfügbare hervorhebt. Das heißt auch: Am Medium findet sich ein Negatives, Unbeherrschtes und Unkontrollierbares, das sich in die Mediatisierungen abdrückt, einkerbt oder einritz (*graphie*). Es zieht, einem 'Unbewußten' oder 'Nichtformierbaren' vergleichbar, seine unwillkürlichen, ständig abwesenden, aber nie verstummenden 'Bahnen' und 'Furchen'. (Mersch 2002: 65)

---

digitalen Film und z. B. das artifizielle Hineinrechnen der Körnigkeit von 16-mm-Material. Kontingenz und Signifikanz stehen in einem unhintergehbaren Verhältnis zueinander. Vgl. dazu grundlegend Hainge 2013.

<sup>18</sup> Vgl. dazu beispielsweise Krämer: "Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe um so besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium sich in Erinnerung." (1998: 74) Mersch stellt lapidar fest, Medien "kommt so die Eigenart zu, im Erscheinen zu verschwinden." (Mersch 2002: 56).

Costas Barackenszene lässt sich in diesem Sinne geradezu als Urszene einer solchen Materialisierung der Medialität lesen. Das schwankende Fundament des Tisches lässt das Widerständige und Unkontrollierte aufscheinen und zeigt eine grundsätzlichere Verunsicherung an.<sup>19</sup> Der unstabile Tisch bringt in dramatischer Zuspitzung die gezeigte Situation in eine geradezu existentielle Schief- und Kipplage. Es geht nun in der weiteren Interaktion zwischen Ventura und Lento um die Eindämmung des Rauschens und um die Sicherstellung der Funktion des Musikhörens im Analogmedium.

Eine Geste Venturas zur Behebung der Störung sorgt dafür, dass die Szene bereinigt wird und eine besondere Intensität bekommt. Die Geste besteht in einem Heben des Arms, um die Hand besänftigend auf Lentos Arm und Hand zu legen und die störenden Bewegungen so zur Ruhe zu bringen. Der Arm Venturas, der Arm Lentos, der Tonarm (portugiesisch analog zum Deutschen *braço*) und der Arm (*braço*), von dem im Text des Liedes die Rede ist, verweisen hier aufeinander und bilden eine über körperlich-räumliche Kontiguitäten vermittelte Verkettung. Die metaphorischen Korrespondenzen und Analogien des Signifikanten *braço* verstärken den Konnex im Dispositiv über Bedeutungsübertragungen.

Innerhalb des Mikronarrativs der Szene stellt nun das stumme Aufschauen Lentos und das Innehalten seiner Ritzbewegungen rein gestisch die unterbrochene Kommunikation zwischen den beiden wieder her und es wird ein Moment der Einvernehmlichkeit, der Gemeinschaft und Solidarität erzeugt. Dieses intensive Hörerlebnis steht in Resonanz mit dem oben hervorgehobenen politischen Gehalt des Tubarões-Songs. Für die Dauer des Anhörens realisiert sich die im Lied verheißene kommende Gemeinschaft.<sup>20</sup>

Das Anhören erfährt eine höchste Intensivierung, insofern als Ventura und Lento nun ganz in der Präsenz aufgehen, ja aufgehoben sind, die in dem geradezu andachtvollen Hinhören gestiftet wird. "Andacht" (2004: 54), so Karpenstein-

---

<sup>19</sup> Als fundierende Flächen werden Tische gerne in Anspruch genommen, um epistemologischen Konstellationen eine topologische Veranschaulichung zu geben. Michel Foucault benutzt den Tisch im Vorwort seiner *Ordnung der Dinge*, um Tableaus als Rahmenbedingungen für jeweils in einer bestimmten Kultur Wissbares zu beschreiben, als Felder oder Bereiche, in denen das Gewusste in eine Ordnung gebracht wird. Ausgehend von Lautréamonts Operationstisch als einem Modell heterokliter Ordnung, erkennt Foucault den Tisch dann auch als Heterotopie, der eine Provokation der Wissensordnung betreibt, wenn er miteinander nicht Kompatibles versammelt (vgl. Foucault 1980).

<sup>20</sup> Und die Heterotopie des Tisches würde sich damit zur Utopie lichten.

Eßbach in ihrer Erkundung des Verhältnisses der einzelnen Sinne zu den Medien, ist eine Kategorie, die Johann Gottfried Herder als idealtypische geglückte Form des Hörens von Musik bezeichnet.<sup>21</sup>

Das Zusammenfinden von Ventura und Lento im Lauschen auf das Lied der Tubarões ist als solche Andacht zu charakterisieren. Im Herstellen eines gemeinsamen und schließlich einträchtigen Hörens von dem Älteren und dem Jüngeren der beiden Bauarbeiter erfolgt eine Solidarisierung zwischen den Generationen, kommt es zu einer Übertragung oder Weitergabe eines Erbes aus einer gemeinsamen Vergangenheit.

Das Anhören einer Platte als herausgehobener besonderer Moment wird hier zu einer regelrechten Aufführung, zu einer *performance* im Sinne einer künstlerischen Darbietung, wird, emphatisch gesprochen, zu einer "Anhörnung".<sup>22</sup> Wobei es vor allem die konkreten Materialeffekte des Abspiel- und Anhörvorgangs sind, die das ästhetische Ereignis der *Anhörnung* hervorbringen.

#### **4. Reauratisierung**

Die besondere Qualität, die dieses Ereignis der Anhörung auszeichnet, verdankt sich der Tatsache, dass die filmische Präsentation der Szene ganz auf den Schallplattengebrauch ausgerichtet ist. Die Montage übersetzt mit dem Wechsel von der A- zur B-Seite der Szene eine Modalität des Mediums der Schallplatte in ein formales Element der Gestaltung um. Die Inszenierung hebt ab auf die reine Dauer, die der gesamte Vorgang beansprucht, und zeigt ihn als Metamorphose von einer Störung in einen Akt der Andacht. Mit dem Anwachsen der Intensität verdichten sich in der Anhörung sowohl die Materialitäten des Dispositivs als auch die biografischen und politisch-sozialen Implikate zu einem prägnanten Moment von außerordentlicher Strahlkraft. Die Szene entfaltet geradezu eine auratische Wirkung.

Der Verlust der Aura, wie er Benjamin zufolge im *Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit* den Kunstwerken widerfährt, wäre hier in einem besonderen

---

<sup>21</sup> Vgl. folgendes Herder-Zitat: "Die Andacht. Die Andacht ist's, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt – als Töne" (Herder 1888: 186, zitiert nach Karpenstein-Eßbach 2004: 54).

<sup>22</sup> Ich verdanke diesen Begriff im emphatischen Sinn dem Format einer öffentlich durchgeführten Plattenanhörung als ästhetischem Ereignis, wie es Pico Be (Federico Sanchez) seit einigen Jahren als lockere Veranstaltungsreihe an wechselnden Locations in München ins Leben gerufen hat. Vgl. dazu Moises 2018: "Mit seiner Reihe 'Die Anhörung' will der Münchner DJ und Kulturveranstalter Federico Sanchez dem Musikalbum als künstlerischer Form wieder mehr Geltung verschaffen."

Moment aufgehoben. Ob Phänomene der Reauratisierung, noch dazu unter den digitalen Bedingungen "gesteigerte[r] Technisierung im 'Zeitalter technischer Mediatisierbarkeit'" (Mersch 2002: 106) möglich sind, ist umstritten. Allerdings könnten insbesondere durch technische Veränderungen 'überholte' Formen der technischen Reproduktion im Kontrast zu den neueren Techniken einen auratischen Glanz gewinnen, der sich dann gerade dem 'Rauschen', den sich bemerkbar machenden Spuren der Materie und des technischen Mediums verdankt.

In diesem Zusammenhang ist eine Stelle aus Benjamins früherem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) interessant, an der "vom technischen Bedingte sein der auratischen Erscheinung" die Rede ist (1988: 237).<sup>23</sup> Benjamin räumt dort der Photographie als technisch reproduzierender Kunstform in ihrer Anfangszeit auratische Züge ein, bringt also eine historische Differenz in der technischen Reproduktion ins Spiel, die dem Auratischen auf einer früheren technischen Stufe in Absetzung von Weiterentwicklungen eine Entfaltungsmöglichkeit gewährt.

Theodor W. Adorno bereits hat in der *Ästhetischen Theorie* auf diesen Essay Benjamins hingewiesen, um seinerseits Zweifel an der kategorischen Unvereinbarkeit von Aura und Ära der technischen Reproduktion anzumelden (vgl. Adorno 1973: 89). Er fasst die Aura Benjamins als ein "innerästhetische[s] Moment" (ebd.: 460), als "Atmosphäre des Kunstwerks", welche bewirkt, dass "der Zusammenhang seiner [des Kunstwerks] Elemente über diese hinausweist." (ebd.: 408).<sup>24</sup> Dieser Gesamteindruck einer Gestalt des Werks, die mehr als die bloße Summe der Einzelteile ist, gilt ihm als Aura. Und dieses "atmosphärische [ ] Element" ist im Kunstwerk auch in der Moderne seit Baudelaire "als negiertes, vermiedenes [...] aufgehoben." (ebd.: 408). Auf der anderen Seite kann Aura auch von der Kulturindustrie vereinnahmt und "aus dem Zusammenhang des Gebildes herausgerissen" und "gepflegt und konsumierbar gemacht" werden (ebd.: 461).

Damit wird Aura entweder dialektisch aufgehoben oder disponibel und beliebig. Der Verweis auf die Medialität des Kunstwerks entfällt letztlich, womit dem

---

<sup>23</sup> Adorno weist in der *Ästhetischen Theorie* auf diesen Essay Benjamins hin, um seinerseits Zweifel an der kategorischen Unvereinbarkeit von Aura und technischer Reproduktion anzumelden (vgl. Adorno 1973: 89).

<sup>24</sup> Mersch zufolge ist bei Adorno "das Auratische als spezifisch Kunsthaftes der Kunst, ihr 'Konstituens'" aufzufassen (2002: 144).

Begriff der Aura aber auch die Prägung durch eine spezifische medienhistorische Konstellation entzogen wird, wie Benjamin sie im Visier hatte.

Hier setzt Giorgio Agamben an, wenn er von der "Konstitution einer *neuen* 'Aura'" gerade durch die technische Reproduzierbarkeit spricht, die eine "höchste Steigerungsstufe der Authentizität" schafft. Er sieht diese proportional mit der Entfremdung wachsen, die das Kunstwerk in der Moderne als Objekt isoliert und aus bindenden Traditionszusammenhängen reißt. Aura verdankt sich dann einer "Geheimformel" für das, "was sich, undefinierbar, jedem Zugriff entzieht" und das Kunstwerk wird zum Ort einer "Epiphanie der Schönheit" (Agamben 2012: 139f.). Jedoch geht auch hier die medienspezifische Ausrichtung am Ende verloren, löst sich in einer Entfremdungserfahrung auf, die auf magische Weise umschlägt in Authentizität und Schönheit und so Aura entfaltet.

Aura wird unter Bezug auf Benjamin immer wieder beschworen, gerade auch im Zusammenhang mit Schallplatten und DJ-Kultur. Ulf Poschardt widmet ihr unter der Kapitelüberschrift "Aura oder Plattenkiste" einige Überlegungen, die vor allem von dem interessanten Gedanken ausgehen, dass die technische Reproduktionsmöglichkeit den ephemeren akustischen Ereignissen durch Aufzeichnung überhaupt erst eine auratische Dimension verschafft, dass Tonaufnahmen genau jenes Originalen ansonsten abhandenkommende authentische Hier und Jetzt zu erzeugen vermögen (vgl. Poschardt 2015 26f.).

Poschardt verweist unter anderem auf die extreme Schlussfolgerung Andrew Goodwins, dem zufolge die Ununterscheidbarkeit von originalem und reproduziertem Sound in digitalen Medien gar zu einer "mass production of aura" (Goodwin 1988: 259) führe. Dies kommt letztlich einer Liquidierung der Aura gleich, indem sie tendenziell ubiquitär wird.

Der jüngere Ansatz von Dieter Mersch geht dagegen zurück auf einen Kerngedanken Benjamins, der das Auratische an die "Einzigkeit" des Kunstwerks bindet (Benjamin 1980: 143). Mersch löst diese Einzigkeit jedoch aus der Fixierung auf das Kunstwerk als fertiges Produkt, die Adorno noch bewahrte, und hebt ab auf den Prozesscharakter des Kunstwerks. Den Übergang von der Werkästhetik zur Ereignisästhetik sieht er vollzogen mit der "'performativen Wende' in der Kunst" (Mersch 2002: 157). Werden Kunstwerke als performativ sich vollziehende Realisierung eines Prozesses wahrgenommen, ist an ihnen und durch sie die Erzeugung einer auratischen Präsenz auch im Kontext technischer

Medien möglich: "So besorgt die Singularität des Ereignisses in ihrer unverwechselbaren und nichtreplizierbaren Präsenz die Möglichkeit einer 'Reauratisierung' im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit." (Mersch 2002: 240).

Die in Costas Tubarões-Szene beobachteten Elemente sind alle geeignet, eine solche Ereignishaftigkeit hervortreten zu lassen. Alles in ihr läuft auf jenen auratischen Präsenzmoment eines Singulären zu, der sie, wie dargestellt, zur *Anhörung* im emphatischen Sinne macht.

Zu bedenken ist dabei allerdings noch, dass die Szene für den Zuschauer die filmische Darstellung und somit auch Inszenierung dieser Anhörung ist. Damit wohnt man der Szene als aufgezeichnetem, konserviertem Vorgang bei, der mit jeder Filmvorführung prinzipiell wiederholbar ist. Müsste das nicht bedeuten, dass dem entstandenen Präsenzmoment und seiner Einzigartigkeit das Auratische eigentlich gar nicht zukommen kann? Dass das Auratische, das den Figuren in der Anhörung widerfährt, nicht für ihre filmische Darstellung beansprucht werden kann?

Nun weist die Szene als filmische Darstellung der Anhörung eine Doppelung, eine *Mise-en-abyeme-Struktur* auf. Der Filmzuschauer wird einerseits zum distanzierten Beobachter des medial vermittelten Rezeptionsvorgangs der Plattenanhörung, sieht sich auf der anderen Seite (der B-Seite) auch selbst durch die Beobachtung der Szene in die Haltung der gebannten Anhörung des Liedes versetzt, die der der Protagonisten in der Szene gleichrangig, jedenfalls analog ist. Es überlagern sich also zwei Rezeptionen im Zuschauer. Er wird doppelt adressiert, als Filmzuschauer und als Plattenhörer.

Zwischen der Ebene der Außenpragmatik des Films und der binnenfiktionalen Ebene seiner Diegese könnte so etwas wie ein metaleptischer Kurzschluss stattfinden, der Zuschauer kann die beiden Ebenen nicht mehr unterscheiden.

Das performative Moment, das gerade durch die genannten konkreten und sinnlichen Materialitäten der Schallplatten-Anhörung in seiner Prozesshaftigkeit hervorgebracht wird, vollzieht sich nicht nur vor den Augen des Zuschauers, sondern mit seinen Augen. Er verfertigt den auratischen Präsenzmoment unwillkürlich mit, erlebt ihn auch für sich, ohne sich darum mit den Figuren und deren Welt identifizieren zu müssen. Die doppelte übereinandergelegte Struktur der vorgeführten Vorführung scheint einen anderen Weg der Übertragung zu



nehmen als den der durch Partizipation oder Immersion überwundenen Distanz. Diese Verschränkung von Partizipation und Distanz weist eine tiefe Verwandtschaft mit Benjamins poetischer Bestimmung der Aura als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" auf (Benjamin 1980: 142).

Costa formulierte einmal eine eigene anti-identifikatorische Poetik des Films, die er dem verbreiteten Modell des konventionellen Erzählkinos entgegensetzt (vgl. Costa 2016). Er beschreibt die angemessene Position des Zuschauers gegenüber dem Film als das Sitzen vor einer geschlossenen Tür, die dem Zuschauer etwas verweigert, die den Zuschauer draußen lässt.<sup>25</sup> Den Widerstand, den der Film so dem Zuschauer entgegensetzt, hält Costa für produktiver als die identifikatorische Teilnahme, die den Zuschauer letztlich immer nur das sehen lässt, was er schon kennt, was er selber ist.<sup>26</sup> Die Szene der Anhörung, der wir beiwohnten, entwickelt einen solchen Bann des Fremden, das einem nahezu gehen vermag, ohne dass es dabei vereinnahmt wird. Darin besteht ihre auratische Präsenz und ihre besondere Schönheit. Costa selbst fasst diese Ereignishaftigkeit, bei der sich Cinephilie und die Passion für Vinyl begegnen, in die unauflösbare Duplizität von Materialität und Mystizismus:

Die Schönheit des Kinos liegt darin, dass es sehr materialistisch ist. Wir drehen Material mit Körpern und auf diese Weise schaffen wir eine Art Mystizismus. Die großen Filme sind zugleich die realistischsten und die unrealistischsten, die natürlichsten und die übernatürlichsten, die atheistischsten und die religiösesten. (ebd.: 96)

## **Bibliografie**

Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (1970): *Der Mensch ohne Inhalt* (1970). Berlin: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Araújo Silva, Mateus (2010): "Pedro Costa e sua poética da pobreza", in: Centro Cultural Banco do Brasil (Hg.): *O Cinema de Pedro Costa*. [[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693546/mod\\_resource/content/1/Catálogo%20Pedro%20Costa%20CCBB%20282010%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693546/mod_resource/content/1/Catálogo%20Pedro%20Costa%20CCBB%20282010%29.pdf), 28.09.2019].

---

<sup>25</sup> "Es ist absolut notwendig, dass man außerhalb bleiben muss, nicht auf der Leinwand. Weine oder leide niemals mit der Figur, die auf der Leinwand leidet, niemals." (Costa 2016: 87).

<sup>26</sup> Costa spricht in dem Zusammenhang von einer "Projektion des Selbst": "Man sieht keinen Film, man sieht sich selbst auf der Leinwand – das ist Fiktion im Kino." (ebd.: 85).

- Bazin, André (2004), "Schneiden verboten!" (1953/56), in: ders.: *Was ist Film*. Berlin: Alexander Verlag, 75–87.
- Benjamin, Walter (1980<sup>2</sup>): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in : ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 136–169.
- Benjamin, Walter (1988): "Kleine Geschichte der Photographie", in: ders.: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 229–247.
- Brombach, Ilka (2016): "Zur Idee gemeinschaftlichen Filmemachens bei Pedro Costa", in: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hg.): *Pedro Costa* (Film-Konzepte 41). München: text+kritik, 25–40.
- Matos Cabo, Ricardo (2009): *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lissabon: Orfeu Negro.
- Costa, Pedro (2016): "Eine geschlossene Tür, die uns zum Fragen einlädt", in: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hg.): *Pedro Costa* (Film-Konzepte 41). München: text+kritik, 81–105.
- Costa, Pedro, *Colossal Youth* (2006), Eureka 2011 (Masters of Cinema 111).
- Desnos, Robert (1963): "Lettre à Youki", in: ders.: *Destinée arbitraire. Textes reunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits*. Paris: Gallimard, 240–241.
- Düllo, Thomas (2011): *Kultur als Transformation: eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover*. Bielefeld: Transcript.
- Eureka Entertainment (2011): *Colossal Youth* (Juventude em marcha), DVD.
- Foucault, Michel (1980<sup>3</sup>): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goodwin, Andrew, "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction", in: *Critical Quarterly* 30/3 (1988), 258–273.
- Hagener, Malte / Kaiser, Tina (2016): *Pedro Costa* (Film-Konzepte 41). München: text+kritik.
- Hainge, Greg (2013): *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Academic.
- Herder, Johann Gottfried (1888), "Kalligone" (1800), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. B. Suphan, Berlin, Bd. XXII.

- Karpenstein-Eßbach, Christa (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn: Fink.
- Krämer, Sybille (1998): "Das Medium als Spur und als Apparat", in: dies. (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 73–94.
- Moises, Jürgen (2018): "Weg von den gestreamten Häppchen", in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.03.2018 [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/popkultur-weg-von-den-gestreamten-haepchen-1.3897715>, 28.09.2019].
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Neyrat, Cyril (2008): *Dans la chambre de Vanda. Un film de Pedro Costa. Conversation, collage, documents*, Nantes: Capricci (Begleitband zur DVD-Edition von *Dans la chambre de Vanda* bei Capricci 2008).
- Pantenburg, Volker (2016): "Casa de Lava. Twenty years later", in: Hagener, Malte / Kaiser, Tina (Hg.): *Pedro Costa* (Film-Konzepte 41). München: text+kritik, 41–52.
- Pantenburg, Volker (2010): "Realism, not Reality. Pedro Costa's Digital Testimonies", in: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 2, 54–61.
- Pantenburg, Volker (2010): *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. Berlin: August.
- Poschardt, Ulf (2015): *DJ Culture: Diskjockeys und Popkultur* (Neuaufgabe). Stuttgart: Tropen.
- Rancière, Jacques (2011): "Politique de Pedro Costa", in: ders.: *Les écarts du cinéma*, Paris: La fabrique, 137–153.
- Rieger, Stefan (2002): *Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Salgueiro, André (2015): *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*. Lisboa: ISCTE-IUL. [<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11358>, 28.09.2019].
- Spangenberg, Peter M. (1991): "Mediale Koppelungen und die Konstruktivität des Bewußtseins", in: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 791–808.
- Theweleit, Klaus (1992<sup>2</sup>): *Buch der Könige Bd. 1 Orpheus und Eurydike*. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.

Theweleit, Klaus: "Sigmund Freud. Wege zur Traumdeutung", in: Hofmann, Martin Ludwig u.a. (Hg.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: 10–30.

### **Filmografie**

JUVENTUDE EM MARCHA (*Jugend voran!*, PRT 2006, R.: Pedro Costa).

CASA DE LAVA (PRT 1994, R.: Pedro Costa).

CAVALO DINHEIRO (PRT 2014, R.: Pedro Costa).

NO QUARTO DA VANDA (*In Vandas Zimmer*, PRT 2000, R.: Pedro Costa).

OSSOS (*Haut und Knochen*, PRT 1997, R.: Pedro Costa).

VITALINA VARELA (PRT 2019, R.: Pedro Costa).