

GEMEIN, GEWÖHNLICH, POPULÄR

Figuren der Alterität im zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilm

I.

Ende der 1970 Jahre widmet Raul Garcez dem *Conjunto Habitacional*¹ Várzea do Carmo², einem funktional und modern entworfenen populären Wohnprojekt des IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários)³ für die untere Mittelschicht in São Paulo, eine Fotoserie. Von Oktober 1979 bis April 1980 besucht der Fotograf wöchentlich den Wohnkomplex, und jedes Mal bringen die Bilder einen stillen Mikrokosmos mit sich, in dem nichts (oder wenig) passiert, nichts Außergewöhnliches oder Typisches. In einer Art « dickflüssiger » Temporalität enthüllen die bewohnten Räume die Spuren menschlicher Präsenz, die ihnen eine kleine und gemeinsame Geschichte gibt, von Praktiken und Gesten bewandert, die im anonymen Dahingleiten der Tage verloren gehen würden, wenn da nicht diese andere Präsenz wäre: die des Fotografen mit seinem Apparat. Bedacht darauf, dass es weder darum geht etwas einzufangen noch in einen Raum einzudringen (beides kriegerische Operationen), positioniert er sich mal auf der Türschwelle des Zimmers, mal tritt er vorsichtig in einen Raum ein, in dem sich eine Frau ausruht, oder in ein Wohnzimmer, in welchem ein Kind seine Hausaufgaben macht. Die Gelassenheit oder mehr noch eine gewisse Suspension von Sinn bewohnen die Bilder und verleihen ihnen diese « unbewegliche Bewegung », die den Alltag konstituiert, mit den Worten von Maurice Blanchot:

Das Gewöhnliche eines jeden Tages existiert nicht durch den Kontrast zu etwas Außergewöhnlichem; es ist nicht der « Null-Moment », der auf einen « großartigen Moment » warten würde, so dass der letztere ihm eine Bedeutung verleihen, ihn unterdrücken oder auflösen würde. Es ist dem Alltag eigen, dass er uns eine Region markiert oder eine Stufe der Rede, wo die Bestimmungen richtig und falsch, wie die Opposition von ja und nein, nicht gelten – stets diesseits von dem, was es affiziert, und sich dennoch jenseits von allem, was es negiert, unaufhörlich rekonstituierend.⁴

Diese Bilder, die vor beinahe dreißig Jahren entstanden und die mit Diskretion und Zurückhaltung Momente des täglichen Lebens einer populären Wohnsiedlung zeigen, stehen überraschenderweise im Kontrast zu den aktuellen Bildern

¹ Anm. Martin Schlesinger [MS]: *Conjuntos habitacionais* oder *conjuntos habitacionais populares* sind staatlich errichtete Wohnanlagen, Mehr- oder Einfamilienhäuser, die zumeist am Stadtrand gebaut werden. Die Übersetzung « Soziale Wohnsiedlung » trifft die Bedeutung nicht genau, da die Wohnungen nicht subventioniert werden.

² Anm. MS: Wohnsiedlung « Karmeliten-Niederung ».

³ Anm. MS: Institut für Renten und Pensionen der Industriellen.

⁴ Maurice Blanchot, *A conversa infinita 2*, São Paulo (Escuta) 2007, 240–241, Übers. MS.

5 Anm. MS: Wörtlich übersetzt, heißt die Favela «Stadt Gottes». International und auch in Deutschland erschien der Film unter dem Titel *City of God* (BRA, F, USA 2002).

6 Der Autor hebt hier u. a. Filme wie *Notícias de uma guerra particular* (Regie: João Moreira Salles, Kátia Lund, BRA 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebasas* (Regie: Paulo Caldas, Marcelo Luna, BRA 2000), *Ônibus 174* (Regie: José Padilha, BRA 2002), *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* (Regie: Paulo Sacramento, BRA 2003), *À margem da imagem* (BRA 2003) und *À margem do concreto* (BRA 2006), Regie: Evaldo Mocarzel; sowie *Falcão: meninos do tráfico* (Regie: MV Bill, Celso Athayde, BRA 2006) hervor.

7 Anm. MS: *Notícias de uma guerra particular* [Engl. Titel: *News from a Personal War*] berichtet vom «privaten Krieg» der Polizei von Rio de Janeiro gegen den bewaffneten Drogenhandel. Dabei zeigt der Film einerseits den Alltag von Drogensoldaten in den Favelas, andererseits Vertreter von Polizei und Stadt, wobei Gewalt und soziale Ungerechtigkeit als grundlegend, systematisch und ausweglos beschrieben werden.

8 Anm. MS: *Ônibus 174* erzählt von der Entführung eines Busses des öffentlichen Nahverkehrs, die sich am 12. Juni 2000 am helllichten Tage in der Südzone von Rio de Janeiro ereignete. Ähnlich wie im Falle des Geiseldramas von Gladbeck konnte aufgrund einer beständigen Belagerung des Busses durch Presse und Fernsehkameras, die das Geschehen über Stunden hinweg live übertrugen, die Polizei den Entführer Sandro Barbosa do Nascimento (22) nicht überwältigen. In einer Kontextualisierung dieses Ereignisses zeigt die Dokumentation, wie sich durch Versäumnisse der Sozialpolitik oder durch die Verbrechen der Polizei gegen Obdachlose der einstige Straßenjunge Sandro fast zwangsläufig zu einem Kriminellen entwickelte. Nach seiner Festnahme verstarb Sandro auf ungeklärte Weise auf dem Weg zu einer Polizeistation.

von Wohnsiedlungen, die der von Garcez fotografierten ähneln. Um an eine von Armut und Gewalt geprägte Region zu erinnern, könnte die Wohnsiedlung erwähnt werden, die am Beginn der Favela *Cidade de Deus*⁵ stand. Im gleichnamigen Film unter der Regie von Fernando Meirelles und Kátia Lund erscheint die Siedlung in schönen Farben, die eine liebeliche Vergangenheit der 1960er Jahre heraufbeschwören, als die zukünftigen und barbarischen Drogenhändler nur aus einer Gruppe kleiner, durch Kameradschaft vereinter Verbrecher bestand.

Wir können – für heuristische Zwecke – diese Bilder und die ihnen eingeschriebenen verschiedenen Zeiten und sozialen Orte zusammenmontieren. In der Art, wie sie in Zeitungs- und Fernsehberichten oder durch Spiel- und Dokumentarfilme repräsentiert werden, haben diese Räume, die heute den populären Lebensformen Zuflucht gewähren, überwiegend die spektakularisierte Gewalt und die sehr schwierigen Bedingungen zum Thema, in denen die Bewohner ihre Überlebensstrategien entwickeln, ohne die tragischen Vorfälle aufzuwerfen, denen sie so oft unterliegen. Weit entfernt von diesem von Garcez fotografierten Ambiente hat eine signifikative Anzahl von Filmen der letzten zwei Jahrzehnte diesen Klassen-Anderen (*outro de classe*) mit dem Stempel der *Kriminalisierung* und der *Miserabilität* (nach der Denomination von Fernão Pessoa Ramos)⁶ ins Bild gesetzt.

Die privaten Räume, die in der Anordnung ihrer Objekte bis dahin gemeinsame Erfahrungen und Praktiken (eine Geschichte, eine Beziehung mit dem Ort und der dort gelebten Zeit) aufbewahrten, so wie sie durch den kontemplativen Blick des Fotografen eingefangen wurden, werden nun durch die Überbelichtung (*superexposição*) des zerfetzten sozialen Gewebes ersetzt, als würden die Kennzeichen des gemeinschaftlichen Lebens nur die Grenze seiner Auflösung bezeugen. Jeder Zufluchtsort des alltäglichen Lebens erscheint bedroht: einerseits durch das Verbrechen und durch die Gewalt, andererseits durch die Misere und Not (so ausgeprägt, dass es scheint als würde man den Subjekten jegliche affektive und zeitliche Beziehung zum bewohnten Ort rauben). Dort, wo die Subjekte existieren und sich widersetzen, scheinen die Orte nur den Schaden zu bestätigen, der auf ihre Leben zurückfällt, ausgelöst durch die dauerhaften Ungleichheiten des sozialen Lebens. Für Fernão Ramos werden in Dokumentarfilmen wie *Notícias de uma guerra particular*,⁷ *Ônibus 174*⁸ und *Falcão: meninos do tráfico*⁹ die Bilder und Worte, die das populäre Universum übersetzen, in der Form des Schocks vorgeführt (und materiell eingeschrieben in die Intensität der Aufnahme) sowie einem Mittelschichtpublikum dargeboten, das «sich fürchtet, zittert und Mitleid mit dem Horror empfindet»,¹⁰ dem es ausgesetzt wird.

Angesichts der Vorherrschaft dieses schrecklichen Gesichts des Populären in so vielen aktuellen Filmen, scheint es jedoch, dass ein solcher Ansatz die Repräsentation des Klassen-Anderen als ein exzessiv polarisiertes Spiel begreift, in dem der Regisseur fast immer eine ungleiche und vorherrschende Macht auf das gefilmte Subjekt ausübt (auch wenn dieses nicht als Opfer erscheint). Diese Maßlosigkeit in der Intervention des Filmemachers entwickelt die Ungleichheit der Beziehung mit demjenigen, den er filmt, und wird schließlich

das schlechte Gewissen mit sich bringen, das sich – nach Art einer Verdrängung – in Form des Schreckens übersetzen wird. Wir können uns jedoch die Repräsentation als ein Kräftefeld vorstellen, dessen Genese dem Umstand der Aufnahme vorangeht, und in das sich dieser Schaden, der irreparabel dem «Anteil der Anteillosen» (in den Worten von Jacques Rancière) zugefügt wurde, einschreibt. So «inkludierend» diese Repräsentation auch sein wollte, außerhalb dieser Aufstellung wird immer der nicht-enthaltene Anteil übrig bleiben, die Zählung der Teile zur Gesamtheit der Gemeinde geht nicht auf. Hier soll die Frage nach der Repräsentation des «Populären» aus einer anderen Perspektive angegangen werden (die nicht weniger ist als – wie weiter unten erklärt wird – eine der verschiedenen Figurationen, die der gewöhnliche Mensch im neuen brasilianischen Dokumentarfilm angenommen hat).

II.

Auf die Stellung des Objekts reduziert, kann der Klassen-Andere verschiedene, seine Identität bedeckende Bezeichnungen bekommen, die in einem konflikt-haften Prozess geschmiedet wurden, der sowohl in einer Arena der offenen Konfrontation als auch in einer mehr oder weniger unbewaffneten Verhandlung stattfinden kann. Hier kann an eine Urszene der Konstitution von Politik erinnert werden. Mit welchem Begriff auch immer der Klassen-Andere bezeichnet wird («Bevölkerung mit niedrigem Einkommen», «Favela-Bewohner» (*favelado*)⁹, «Armer», «Marginalisierter», «Ausgeschlossener»), er wird immer auf die Zugehörigkeit dieses Subjekts zum «Anteil der Anteillosen» hinweisen – die, welche nur die Eigenschaft haben, nichts Eigenes zu besitzen (während die Oligarchie den Reichtum und die Aristokraten die Tugend haben), und die eines Tages im antiken Griechenland den Namen *demos* erhielten.¹⁰ Das Volk, diese Masse der Männer ohne Eigenschaften, ohne jeglichen Titel, die nur die Freiheit als eigene Sache besitzen, stellen, wenn sie als Träger der gleichen Freiheit anerkannt werden, die auch diejenigen genießen, die Titel besitzen, ein «uneigenes Eigentum» zur Schau. Deshalb ist die Existenz der Nicht-Gezählten, der «falsche[n] Zählung der Teile des Ganzen» der Polis, Motiv eines fundamentalen Streits, wie Rancière bekräftigt:

Die Masse der Männer ohne Eigenschaften setzt sich mit der Gemeinschaft im Namen des Unrechts gleich, das diejenigen nicht aufhören ihnen zuzufügen, deren Eigenschaften oder Eigentum die natürliche Wirkung hat, sie in die Nichtexistenz derer zurückzuwerfen, die «Anteil haben an nichts». Im Namen des Unrechts, das ihm von den anderen Teilen angetan wird, identifiziert sich das Volk mit dem Ganzen der Gemeinschaft. Wer ohne Anteil ist – die Armen der Antike, der dritte Stand oder das moderne Proletariat –, kann in der Tat nur am Nichts oder am Ganzen Anteil haben.¹¹

Wenn die Perspektive Rancières in die Diskussion über das, was in den dokumentarischen Bildern auf dem Spiel steht, eingebracht wird, ist zu betonen, wie sehr die in der Repräsentation einer anderen Klasse involvierten Probleme

⁹ Anm. MS: *Falcão: meninos do tráfico* (Falke – Kinder des Drogenhandels) porträtiert das Leben von Jugendlichen, die in verschiedenen Favelas für Drogenhändler arbeiten. Der Begriff Falke bezeichnet dabei ihre Tätigkeit als Wachposten, der Alarm schlägt, wenn sich Polizei oder Feinde nähern. 16 der 17 interviewten «Falken» starben nur wenige Monate nach den Aufnahmen.

¹⁰ Fernão Pessoa Ramos, *Mas afinal o que é mesmo documentário?*, São Paulo (Senac) 2008, 211, Übers. MS.

¹¹ Anm. MS: Auch wenn die Bezeichnung *favelado* für einen Bewohner der brasilianischen Armensiedlungen, den Favelas, in Wörterbüchern nicht als pejorativ ausgewiesen wird, so ist sie ohne Zweifel negativ konnotiert und kann je nach Kontext diskriminierend sein.

¹² Für Rancière wird die Politik in dem Moment eingeführt, in dem «die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen ist, durch die Einrichtung eines Anteils der Anteillosen.» Jacques Rancière, *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, 24.

¹³ Ebd., 22.

sich nicht von diesem irreparablen Unrecht in der Begründung der politischen Gemeinschaft lösen können. Wenn für Fernão Ramos eines der gravierendsten Probleme im Bereich des jüngsten brasilianischen Dokumentarfilms das «schlechte Gewissen» des Regisseurs (Zugehöriger der Klasse derer, die Titel besitzen) ist, dass er die filmt, die zur Klasse der Nicht-Gezählten gehören, behaupte ich, dass solch eine Schwierigkeit nur angegangen werden kann, wenn die Beziehung zwischen dem Filmenden und dem Gefilmten gleichzeitig einen Prozess der Subjektivierung und einen Akt der Individuation erreicht. Wie Rancière betont, kann sich ein Prozess der Subjektivierung nur ereignen, wenn eine Übernahme des Worts (*tomada de palavra*) entsteht, in welcher das Subjekt sich vom Ort des Nicht-Gezählten fortreißt, von all denjenigen, die nur das *phoné* besitzen, und beginnt, unter einer anderen Modalität, nämlich der des *logos*,¹⁴ am Sinnlichen zu partizipieren. Man muss daher die Ausdrucksmittel identifizieren, über die der Dokumentarfilm verfügt, um sich eines Prozesses klar zu werden, der ihn sowohl durchzieht als auch überschreitet.

In Hinblick auf den brasilianischen Dokumentarfilm hat Jean-Claude Bernardet auf schöne Weise den Lauf der Evolution der Repräsentation des Klassen-Anderen im Zeitraum von 1960 bis 1980 skizziert. In diesem Bogen von zwanzig Jahren bewegte sich der gefilmte Andere vom Objekt eines Wissens außerhalb seiner Erfahrung, das ihm seine Wahrheit diktierte, zum Subjekt des Diskurses und Eigentümer einer *auto-mise en scène*, die ihm, jetzt irreduzibel gegenüber generalisierenden Erklärungen, erlaubt, die Singularität seiner Beziehung mit der Welt zu dramatisieren. Diese Veränderung des Fokus, welche den Akzent auf den singulären Blickwinkel des gefilmten Subjekts legt – darauf bedacht, aus dem Diskurs des Films nicht den Agenten einer zweiten Enteignung zu machen – hat jedoch nicht die konstitutiven Spannungen der Beziehung zwischen dem Filmemacher und denen, die er filmt, eliminiert, die durch unterschiedliche Grade der Alterität und geprägt durch eine Skala von Unterschieden (der Klasse, des Geschlechts, ethnische, kulturelle) moduliert werden. Hier kann an eine Erzählung gedacht werden, die mit seltener Schärfe diese unteilbare und konstitutive Ungleichheit, die den Prozess der Repräsentation des Klassen-Anderen durchquert, artikuliert hat.

1977 veröffentlicht Clarice Lispector *Die Sternstunde* (*A hora da estrela*) – ein Text, dessen Erzähler, der Schriftsteller Rodrigo S. M., mit dem Schaffensprozess einer Figur zu kämpfen hat: Macabéa, ein Mädchen aus dem Nordosten, ähnlich wie «Tausende von Mädchen, verstreut in Wohnbaracken, Bettstellen von Untermieterzimmern, hinter dem Ladentisch schuftend bis zum Umfallen.»¹⁵ Die ganze Schwierigkeit, die dem Erzähler gegenübertritt, besteht in der Tatsache, dass diese Figur nicht für eine realistische Beschreibung taugt, da sie «in einem unpersönlichen Limbus lebt», von sich selbst abwesend, unsichtbar für alle um sie herum, unterirdisch, jedes Charmes enthoben. Mit ihrem «kariösen Körper» ist sie «niemals aufgeblüht», sie war wie Gras. Für den Erzähler – der für sich die Rolle des Ablassventils des niedergedrückten Lebens des Mittelstandsbürgertums

¹⁴ Wie Rancière angibt, ist es das erste Buch der Politik von Aristoteles, wo sich die Einteilung zwischen zwei Arten (*espécies*) von Tieren und zwei Modalitäten der Teilnahme am Sensiblen finden lassen: die Stimme (*phoné*), von den Tieren geteilt, weist auf Schmerz und Lust hin. Aber der Mensch ist das einzige Tier, das die Sprache (*logos*) besitzt, die es erlaubt, das Nützliche und Schädliche, und folglich das Gerechte und Ungerechte zu manifestieren. Vgl. Rancière, *Das Unvernehmen*, 14.

¹⁵ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro (Rocco) 1998, 14. Das Buch ist auch auf Deutsch erschienen – *Die Sternstunde*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1975 – jedoch vergriffen. Eine vergleichende Übersetzung eines Teils des Buches findet sich im Internet unter: <http://claricelispectorims.com.br/Translates/index17>, Übers. Curt Meyer-Clason.

übernimmt – ist die Schrift, die dieser unteilbaren Andersartigkeit gegenübertritt, eine Möglichkeit, aus sich herauszutreten.¹⁶ Es ist klar, wie sehr dieses Narrativ weit über die Thematisierung der Klassenkonfrontation hinausgeht, und wenn ich diesen Aspekt hervorhebe, dann um einen Kontrapunkt herzustellen zwischen der Welt der schreibenden Macabéa aus Alagoas, Bewohnerin eines «dunklen Stücks schmutzigen Lebens» (in den Worten des Erzählers), und dem Entsetzen, das die anderen Welten (denen des Nordostens ähnlich) drei Jahrzehnte später in den Filmemachern und Zuschauern, die auf die «Kriminalisierung des Populären» oder auf das von der Misere Erstickte stoßen (um die von Fernão Ramos verwendeten Begriffe wieder aufzunehmen), wecken werden.

Ohne also beiseite zu lassen, wie sehr die Gewalt und die Armut die Repräsentation von gewöhnlichen Menschen in den jüngsten brasilianischen Dokumentationen durchdringen, möchte ich einen alternativen theoretischen und analytischen Entwurf skizzieren, um mich den unzähligen und verschiedenen «Leben ohne Eigenschaften» zu nähern, eingetaucht in diesen unpersönlichen Limbus, durch den sie gestoßen werden. Gerade deswegen ist die fragile Sichtbarkeit, die sie erreichen, von politischem und ästhetischem Interesse. Auf dieser Basis soll versucht werden, andere Figuren der Alterität zu identifizieren, die sich nicht auf diese übertriebene Seite von Gewalt und Elend reduzieren lassen, ohne dabei zu bestreiten, wie sehr auch diese in die Lebensstile und in die Subjektivität der gefilmten Personen eindringen. Dafür wird es notwendig sein, das «dunkle Stück» des täglichen Lebens zu durchlaufen, auf der Suche nach einem anderen Gesicht für die gewöhnlichen Frauen und Männer.¹⁷

III.

Nach Giorgio Agamben leben alle Wesen im Offenen und in ihm sticht ihr Erscheinen hervor. Anders jedoch als die Tiere, eignet sich der Mensch diese Offenheit an und versucht, die Manifestation seiner Erscheinung einzufangen, indem er ihr einen Namen, ein Antlitz, eine Ähnlichkeit gibt. Wenn für den Menschen seine Erscheinung ein politisches und ästhetisches Problem darstellt, dann liegt das daran, dass es zu einer Arena für den Kampf um die Wahrheit wird. Für den italienischen Philosophen ist das Angesicht das «unumgängliche Ausgestelltsein [*essere esposto*] des Menschen und zugleich sein Verborgenbleiben gerade in dieser Offenheit.»¹⁸ Bar einer Eigenheit oder einer Substanz ist das Gesicht ein amorpher und passiver Hintergrund, aus welchem die Züge des sich zusammenziehenden Ausdrucks in Erscheinung treten. Ohne ein Geheimnis zu verstecken und ohne die Wahrheit zu verbergen, und weit davon entfernt, ein bloßes Simulacrum zu sein, ist das Gesicht näher an der Simultaneität der verschiedenen Antlitze, die es konstituieren – ohne, dass eines wahrer als die anderen wäre – als an der erworbenen Ähnlichkeit unter bestimmten Bedingungen.

Normalerweise, wenn das Gesicht den Auftrag hat, Identität im Feld der Bilder herzustellen, verliert das Gesicht das Oszillative, das es konstituiert – die

¹⁶ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, 30, Übers. MS.

¹⁷ Wir erlauben uns hier die Argumentation zusammenzufassen, die im Artikel präsentiert wurde, der in Bd. 7, Nr. 13 (Jul./Dez. 2006) der Zeitschrift *Alceu* publiziert wurde, verfasst in Zusammenarbeit mit Cristiane Lima.

¹⁸ Giorgio Agamben, *Das Angesicht*, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2006, 81.

Gleichzeitigkeit des Erscheinens und der Verheimlichung – und erreicht die Starrheit eines eigenen Charakters, fixiert durch die Prädikate, die es begrenzen. Durch die Personalisierung und Heraushebung eines Subjekts läuft das Bild Gefahr, es von dem zu enteignen, was es speziell macht, also im genauen Gegensatz zu einem absolut persönlichen Kennzeichen. Im Gegenteil: *Speziell* ist genau das Sein, das keine Substanz besitzt, dessen Wesen mit dem Sich-sehen-Lassen (sein Erscheinen) zusammenfällt, kurzum mit seiner Art. Agamben stellt fest, dass der Begriff *species* – Schein (*aparência*), Aussehen (*aspecto*), Anblick (*visão*) – sich mit einer Wurzel verbindet, von dem sich andere Begriffe, wie *Spiegel* (*speculum*), *Bild* (*spectrum*), *Kennzeichen* (*specimen*) und *Schauspiel* (*spectaculum*) ableiten.¹⁹ Wenn sich die Art eines jeden Dings in seiner Sichtbarkeit zeigt, so ist das *spezielle Sein* jenes, «das mit seinem Sichtbarwerden, mit seiner Offenbarung zusammenfällt», aber in einer Weise, dass sein Erscheinen im Bild verstanden werden muss, wie es die mittelalterlichen Philosophen getan haben, wenn sie nach dem Sein und Nicht-Sein der Spiegelbilder fragten. Für sie ist das Bild von der Essenz entthoben, ohne für sich selbst zu existieren, ein Zu- oder Unfall, der in einem Subjekt erscheint, und nicht etwas, das ihm angehört. Frei von kontinuierlicher Realität, wird es durch die Präsenz und durch die Bewegung des Betrachters hervorgebracht. Nicht unter der Kategorie der Quantität bestimmbar, ist es eine *species* eines Dings. Hier ist die grundlegende Dualität, die den Begriff *species* definiert, wenn sie auf das Bild angewendet wird: «*Species* ist das, was sich dem Blick anbietet und mitteilt, das, was sichtbar macht und zugleich in einer Substanz und in einem spezifischen Unterschied fixiert sein kann – und auf jeden Fall fixiert sein muß –, um eine Identität konstituieren zu können.»²⁰

Wenn das Erscheinen der Identität sich aktuell als ein zugleich politisches und ästhetisches Problem konfiguriert, liegt das daran, dass sowohl von Seiten der medialen Diskurse als auch des Dokumentarfilms eine konstante Reduzierung des *Speziellen* auf das Persönliche und daher auf das Substanzielle, auf dem Spiel steht. Die Art wird in ein Prinzip der Identität und der Klassifikation transformiert, sodass die Linien der Signifikanz und Subjektivierung, die das Gesicht zeichnen – um an die Begriffe von Deleuze und Guattari zu erinnern –, eine zu stark markierte und eine zu klare Führung annehmen.²¹ Eine besondere Manifestation dieser reduzierenden Operation wird heute – nicht ohne Ambiguität – durch die Medien und Dokumentarfilme geteilt: Vielleicht haben die gewöhnlichen Menschen, wie selten zuvor, solch eine Ausstellung und Sichtbarkeit erreicht, dass wir meinen, auf einmal die «Ära der Menschen ohne Eigenschaften» betreten zu haben. Allerdings dürfen wir sie nicht mit der Figur des beliebigen, des gemeinen oder generischen Menschen – im Alltag eingetaucht, harmlos oder grausam – verwechseln oder auch mit der etwas vagen Figur des Repräsentanten der «populären Klassen», trotz derer immer, aufgrund des beispielhaften Charakters, das ein oder andere Gesicht mit einer besonderen Färbung oder eine Aussage, Anklage, Denunziation oder ein Protest ausgewählt werden sollten. Wie Jean-Louis Comolli deutlich

¹⁹ Anm. MS: Im Portugiesischen ist diese gemeinsame Wurzel deutlicher erkennbar: *espelho*, *espectro*, *espécie*, *espetáculo*. In der deutschen Übersetzung wird *spectrum* alternativ auch mit *Larve* und *specimen* auch mit *Musterbeispiel* übersetzt. Vgl. Giorgio Agamben, Das «spezielle» Sein, in: ders., *Profanierungen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005, 52.

²⁰ Ebd., 55.

²¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Das Jahr Null: Die Erschaffung des Gesichts*, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin (Merve) 1992, 229–262.

hervorgehoben hat, stehen wir vor einem Problem, das sowohl ein politisches als auch ein ästhetisches ist: «Wie kommt man vom Individuum zur Masse? Eine politische Frage. Wie kommt man von der Kollektivität zum Subjekt? Eine kinematografische Frage. Die beiden Bewegungen – zum Einzelnen, zum Multiplen – begegnen und trennen sich, eine nicht endende Oszillation.»²²

IV.

Die Sichtbarkeit des gewöhnlichen Menschen im Dokumentarfilm muss daher in Hinblick auf die Art und Weise bewertet werden, mit der seine Ausdrucksmittel und Formen ein politisches und ästhetisches Problem übersetzen, das mit dem Nerv der Filme verflochten ist: der Exposition des Gesichts. Diese Exposition wandelt sich gegenwärtig zu einem Objekt der Auseinandersetzung zwischen den *Mediokraten* (die neuen Verwalter des Bildes) und all jenen, die dafür kämpfen, die Identität – individuell oder kollektiv – der Subjekte sichtbar zu machen, die durch soziale und ökonomische Prozesse der Ausgrenzung und Marginalisierung gekennzeichnet sind. Wir wissen um die Wichtigkeit, die dieser Disput für die Sichtbarkeit in einem erweiterten öffentlichen Raum durch die Verbreitung der Mediendiskurse erlangt hat, aber wir möchten unsere Aufmerksamkeit auf einen anderen, weniger beleuchteten und diskreteren Raum wenden: das Alltägliche.

Die Alltagspraktiken – so behauptet Michel de Certeau – produzieren, ohne etwas anzuhäufen, ohne die Zeit zu beherrschen, weil ihre Ökonomie die der Gabe ist.²³ Und so muss man nur die Indifferenz des alltäglichen Lebens aufnehmen, die kein Geheimnis aufbewahrt, da sie nichts verraten kann, weil sie nichts versteckt. Beim Durchlaufen dieser zu Beginn erwähnten Bilder von Garcez können wir die Indexe einer Lebensweise erforschen, die auf das «populäre» Universum anspielen – um den Begriff zu verwenden, mit dem die Experten (Ingenieure, Architekten, Techniker) diesen ihren Anderen bezeichnen. Es handelt sich sicherlich um einen anderen Klassen-Anderen, aber er bewahrt eine Reserve an Alterität, die sich nicht allein auf die sozialen Kennzeichen reduziert. Es wäre hier notwendig, ein Regime von Affekten und Glauben, Verhalten und Praktiken, von vorgestellten Universen, von täglich geschaffenen und vergessenen Sprechweisen ohne Register und Registrierung einzubeziehen, Ausdruck einer möglichen Welt, um die Worte von Deleuzes Lektüre von Michel Tournier aufzunehmen. Anstatt über die Repräsentation des Anderen zu sprechen, ist es also besser über etwas zu sprechen, das ihr vorangeht und sie bedingt: *jemand anderes als Struktur* des Wahrnehmungsfeldes und nicht nur als Objekt oder als ein anderes Subjekt. Jemand anderes, «*a priori* als absolute Struktur» aufgefasst, begründet für Deleuze die Relativität der Anderen in verschiedenen Wahrnehmungsfeldern.²⁴

Das Hervortreten (*aparição*) eines Anderen, mit besonderen und individualisierten Charakterzügen, ergibt sich folglich aus der *anderen Struktur* als die Entwicklung oder die Realisierung der entsprechenden möglichen Welt. Diese

²² Jean-Louis Comolli, *Os homens ordinários, a ficção documental*, in: Sabrina Sedlmayer, César Guimarães, Georg Otte (Hg.): *O comum e a experiência da linguagem*, Belo Horizonte (Editora da UFMG) 2007, 128, Übers. MS.

²³ Michel De Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin (Merve) 1988, 26.

²⁴ Gilles Deleuze, IV. Michel Tournier und die Welt ohne anderen, in: ders., *Logik des Sinns*, Berlin (Merve) 1988, 370.

Theorie der Erkenntnis oder gar Bekanntschaft zu begreifen, kann die Art und Weise verschieben, mit der wir die Repräsentation des Anderen im Bereich der Bilder behandeln, die üblicherweise im Subjekt-Objekt-Dualismus gefangen ist. Jemand anderes (als Struktur) ist weder ein besonderes Objekt, das in einem Wahrnehmungsfeld wahrgenommen wird, noch ein Subjekt, das dieses Feld besetzt. In jedem Fall, betont Deleuze, «[n]icht ich, der andere als Struktur macht die Wahrnehmung möglich.»²⁵

Was die in der Wohnsiedlung Várzea do Carmo angesiedelten Bilder von Garcez betrifft, wäre es einfach, indikatorische Spuren einer sozialen Klasse zu sammeln und sie auf eine Epoche oder eine Situation zu beziehen; die Objekte und ihr Design zu identifizieren, das Bild zu einem Zeugnis des Verschwundenen zu machen. Wenn all die unzähligen in diesen Bildern enthaltenen Details – in den Möbeln, den Utensilien, in der Dekoration, in der Anordnung der Räume, die Kleidung – auf gewisse Weise einer Datierung dienen können (all das, was zu dem gehört, das Barthes *studium* genannt hat), ist es jedoch die Form des alltäglichen Lebens, die diesen Raum einnimmt, sie «löst die Strukturen auf und zerlegt die Formen», wie Blanchot schreibt.²⁶

Ohne die in der Repräsentation des Klassen-Anderen implizierten Probleme zu ignorieren, etwa die Differenzen, die sich zwischen dem, der das Bild realisiert, und dem, der in ihm ist und zur Figur wird, einschieben, interessiert hier weniger das Hervortreten eines «populären Subjekts» als die Präsenz einer Lebens-Form, eines menschlichen Lebens, «in dem die einzelnen Weisen, Akte und Verläufe des Lebens niemals einfach *Tatsachen* sind, sondern immer und vor allem *Lebensmöglichkeiten* [*possibilità di vita*], immer und vor allem Potenz [*potenza*]», wie Giorgio Agamben schreibt.²⁷ Unter diesem Prisma kann die Denomination «populär» sehr gut als eine von außen zuerkannte Identität funktionieren, von denen gewährt, die nicht wahrnehmen können, was die Potenz in der Welt des Anderen angeht, und die in ihm nur das identifizieren, was unter die Rubrik des Repräsentierten fällt, das Resultat der Operation der Repräsentation, der Fakt, das Bedingte, der kristallisierte und fertige Zustand. So ist es, beispielsweise, beim Begriff «populäre Wohnung» (*moradia popular*), wenn er von den Experten verwendet wird. Als Gegenposition zu dieser von außen auferlegten Identität (von denen, die nur den Schrecken in der Welt des Klassen-Anderen anerkennen) gibt es andere Figuren der Alterität, die in der Bewegung der Subjektivierung und in den alltäglichen Praktiken entstehen, wie sie in den Filmen von Eduardo Coutinho²⁸ dargestellt werden, und speziell in *Boca de lixo* (1992).²⁹

V.

Ohne eine vollständige Erklärung zu skizzieren, kann jedoch erforscht werden, was in diesem Zeitraum von dreißig Jahren passierte, in dem die populäre Sprache – eines Tages Verwahrerin dieses «kommenden Volkes», von dem uns Deleuze erzählt – sich in diese düstere Figuration des Schreckens unserer Tage

²⁵ Deleuze, *Logik des Sinns*, 372.

²⁶ Maurice Blanchot, *A fala cotidiana*, in: ders., *A conversa infinita* 2, 241, Übers. MS.

²⁷ Agamben, *Mittel ohne Zweck*, 13.

²⁸ Eduardo Coutinho (1933–2014) war (und ist auch kurz nach seiner plötzlichen und tragischen Ermordung durch den eigenen Sohn) der sicherlich bedeutendste und international bekannteste brasilianische Dokumentarfilmer, dessen eigener Stil und charakteristische Ästhetik als vorbildlich und ethisch, moralisch oder menschlich korrekt beschrieben werden, was den Umgang mit seinen überwiegend armen und gewöhnlichen Gesprächspartnern betrifft. Neben den im Text genannten Filmen kann man u. a. *Babilônia 2000* (1999), *Edifício Master* (*Master Building*, 2002) oder seinen letzten Film *As Canções* (*Songs*, 2011) erwähnen.

²⁹ Anm. MS: Auf YouTube sind viele Filme Coutinhos im Original und in voller Länge zu finden. Für einen Eindruck kann *Boca de lixo* (ohne Untertitel) hier betrachtet werden: <https://www.youtube.com/watch?v=UY-4w-JqkOw>, gesehen am 24.6.2014.

verwandelte.³⁰ Es wäre jedoch möglich, die Zwischenräume dieser Mutation infrage zu stellen, welche «den Ruhm des Jederman» beeinflusste, der schon im 19. Jahrhundert durch die Literatur erfunden wurde, und welche sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts mit den Künsten des technischen Bildes (die Fotografie und das Kino) fortsetzte, als beide begannen «[v]on den großen Ereignissen und Persönlichkeiten überzugehen zum Leben der anonymen Individuen», im Versuch, «die Oberfläche von den unsichtbaren Tiefenschichten her zu erklären und ganze Welten auf der Basis einiger weniger Spuren zu rekonstruieren».³¹

Das Werk von Eduardo Coutinho wurde bereits gewissenhaften Lektüren unterzogen.³² Was nun hier hervorgehoben werden soll, sind einige zusätzliche Aspekte der Koexistenz von Gewalt, Armut und Gesten der Subjektivierung, die aus den Alltagspraktiken entstehen. Wenn man die von Coutinho realisierte Ethnografie als «diskret» ansehen kann (wie das Ismail Xavier getan hat), dann liegt das daran, dass seine Filme die anzuzeigende Verbindung zwischen den Sprechweisen und den von den gefilmten Subjekten bewohnten sozialen Räumen zunehmend komplexer gestalten, sie aber ebenso in immaterielle Räume richten, in denen Potenzen und Affekte herrschen, die Subjektivität gleichsam transversal konstituieren. Auf sehr präzise Weise hat Consuelo Lins in der Arbeit von Eduardo Coutinho die schrittweise Perfektionierung – Film für Film – eines veränderlichen Dispositivs identifiziert, das sich bei der Herstellung des Films Verfahrenszwänge (selbst) auferlegt, wie etwa die Konzentration auf einen einzigen geografischen Raum und die Anwendung einer festen Einstellung als wesentliches expressives Mittel, wie beispielsweise im Falle von *Santo Forte*.³³ Es handelt sich um die Vervollkommenheit einer Methode, wobei hier eine zusätzliche Eigenschaft hervorzuheben ist, die der Filmemacher aus seinem kreativen Zugang extrahiert: Im Einklang mit der Geste des Filmens des Sprechakts verschaffen die Filme Coutinhos dem Gesicht – trotz der Schnitte – eine beunruhigende Potenz.

In *Boca de lixo* beginnt und endet alles mit dem Gesicht. Um sich den Müllsammlern der Region der Deponie von Itaóca, in der Gemeinde São Gonçalo, 40 Kilometer von der Stadt Rio de Janeiro entfernt, zu nähern, fragt der Filmemacher, zunächst ausgestattet mit einer Fotokopie der Bilder der Personen, die auf der Müllhalde arbeiten, eine kleine Gruppe von Müllsammlern, wer diese porträtierten Subjekte sind. In der eher undeutlichen Masse von Personen und Schutt, vermischt mit dem Müll und seiner Zersetzung in der aufgewühlten Erde, muss sich etwas hervorheben: ein Eigenname, eine Spur (so minimal sie auch sei) mit einem gewissen Sinn, mit einem beliebigen Index, der einen Unterschied macht, der die Individuation zeigt, wo die Gesichter eigentlich unter dem Schmutz und der Anonymität verschwinden. Ein Gesicht zu besitzen hat nichts Grundloses oder Aleatorisches: Ein Gesicht ist nicht nur durch die sozialen Formationen und ihre Vermittlungen von Macht aufgesetzt. Es muss erobert werden: von der Arbeit nach Hause gehen, ein Gesicht auflösen und in ein anderes hintreten, das einzigartige und doch niemals dasselbe Gesicht erreichen. Gesicht einer Mutter, Frau, Arbeiter, junge Frau, Kind, Mann, Junge, Mädchen ...

³⁰ Ich denke hier an die Passagen, in denen Deleuze, wenn er vom Unterschied zwischen dem klassischen und modernen politischen Kino spricht, sich unter anderen den Filmen von Resnais, Straub, Glauber Rocha, Pierre Perrault und Jean Rouch widmet. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1991, 277–288. Vielleicht ist diese Figur des «Volkes, das fehlt» das letzte Mal in *Cabra marcado para morrer* von Eduardo Coutinho (1984) hervorgetreten.

³¹ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin (b_books) 2008, 53 f.

³² Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro (Zahar) 2004.

³³ Über das Dispositiv von Coutinho, vgl. ebd., 100–102. Anm. MS: In Santo Forte (*The mighty spirit*, Eduardo Coutinho, 1999), «Starker Heiliger», zeigt Coutinho ein Spektrum unterschiedlicher Glaubensvorstellungen und lässt in Interviews religiöse Favela-Bewohner, Anhänger des Katholizismus, evangelischer Sekten oder der Umbanda, an zwei Terminen zu Wort kommen: einmal am Tag einer Messe des damaligen Papstes Johannes Paul II., 1997 in Rio de Janeiro, und dann einige Montate später, kurz vor Weihnachten.

Ein Gesicht bringt immer Spuren von Passagen und Geschwindigkeiten mit sich, die es durchziehen. In *Boca de lixo*, wenn in den ersten Momenten des Kontakts mit dem Filmemacher die Bewohner der Deponie ihr Gesicht vor Scham oder aus Angst bedecken, da ihr Bild durch das Fernsehen enteignet werden könnte (durch die Verwechslung des Filmemachers mit einem Reporter), entwickelt der Film nach und nach eine Reihe von Operationen rund um das Gesicht und die Räume (der Deponie und der Wohnungen), konstruiert eine Nähe, wo zuvor das Misstrauen oder der Protest (wenn auch mit einem lustigen Ton vorgetragen) regierten. Kurz nach dem ersten Hervortreten der Müllsammler, die um die abgeladenen Reste eines gerade ankommenden LKWs kämpfen, taucht ein Junge auf, der sich frontal an den Filmemacher wendet und ihn fragt, was er davon habe, «dass er dieses Ding», die Kamera, «in deren Gesicht hält». Coutinho antwortet, dass es dazu diene, den Personen zu zeigen, wie ihr reales Leben sei. Worauf der Junge einwendet: «Wissen Sie, wem Sie das zeigen können? Sie könnten das dem Collor zeigen» [der damalige Präsident der Republik, Anm. MS]. Kurz darauf hören wir die Stimme eines schreienden Kindes: «Collor tötet die Armen durch Hunger». Nachdem dieser anfängliche Widerstand gegen die Anwesenheit der Kamera überwunden ist, beginnen die Müllsammler inmitten von Gelächter und Scherzen zu bejahen, dass die Mülldeponie ein Arbeitsplatz ist und dass man daraus auch Lebensmittel herauszieht (wenn sie den Müll aufsammeln, der vom Supermarkt Sendas kommt). Die Verteidigung der Deponie als Ort der Arbeit ist einer der Ankerpunkte der Individuation (entgegen der generischen Repräsentation, welche die Subjekte auf eine Bande von elenden Hungrigen oder Faulen reduziert). Im heimischen Raum, nachdem die Anonymität eines jeden und das Misstrauen gegen den Filmemacher gebrochen wurden, gibt man zu, noch mit einigen Vorbehalten, aber ohne Konflikte, dass die Müllkippe auch verwendbare Lebensmittel liefert.

Die Co-Präsenz des Gesichts, des Sprechakts, des Hörens und des Aufzeichnungsapparats macht aus dem Film einen Raum der Aufteilung, in dem die Subjekte Zeit und Autonomie gewinnen, um eine *auto-mise en scène* der kleinen Aspirationen zu entwickeln, die aus biografischen Fragmenten, subjektiven Werten, alltäglichen Taktiken besteht, um der Prekarität der materiellen Ressourcen und der Instabilität der Beziehung mit der Müllkippe entgegenzutreten. Manchmal sind es die kühnsten Wünsche, die größte Erhabenheit besitzen, weil sie das Gleichgewicht im Unwahrscheinlichsten ermöglichen, nicht durch die Macht der Fantasie (die leicht mit der Täuschung oder der Falschheit in Verbindung gebracht wird) gestützt, sondern durch aufkeimende Fabulierung, so wie es die Tochter von Cícera aus Pernambuco macht, eine der vielen Frauen, die seit 18 Jahren in Rio de Janeiro auf der Müllhalde arbeiten. Im gegebenen Augenblick durch Coutinho aufgefordert, mehr zu sprechen, bekräftigt Cícera: «Ich will nur, dass eines Tages ... nicht für mich, denn ich hab nichts mehr zu erreichen ... aber ich möchte, dass Gott, worum ich Gott bitte ... befrei sie, gib ihr später eine Chance, um das zu erreichen, was sie so sehr

möchte.» Der Regisseur fragt das Mädchen sogleich, was sie im Leben werden möchte – ein wenig so, wie wir die Kinder fragen – und sie antwortet, ohne zu zögern: «Sängerin.» «Du möchtest Sängerin sein?», insistiert Coutinho. «Ich will», bestätigt sie. «Was möchtest du singen?», fragt er nach. «Música sertaneja»,³⁴ sagt sie. In den zwei Einstellungen, die folgen (die erste eine Totale, die zweite eine Großaufnahme des Gesichts), singt die Jugendliche ein typisch romantisches massenmediales Radiolied («Traum für Traum»/«Sonho por sonho»), barfüßig auf der Erde, vor dem Haus aus Lehm, zeigt das Gesicht der Kamera seine Grimassen. Kurzum, sie entwickelt ihre *auto-mise en scène*.

Die Figur der singenden Jugendlichen kann nicht auf ein bloßes Beispiel der Beziehung zwischen der populären Kultur und den symbolischen medialen Formen reduziert werden. Was hier erscheint, ist etwas anderes. Es handelt sich um die Mädchen-Sängerin ohne Bühne, Berühmtheit oder Publikum; das Mädchen-im-Bild, das sich in ihrer eigenen Vorstellung bewegt, ohne Spektakel oder Affektiertheit. Ein Anti-Star, der versucht, seinen absurden Wunsch zu fabulieren. Kurz vor der finalen Sequenz des Films wird sie «zurecht gemacht» wiedererscheinen, ein Batterie-Radio in der Hand, ihr Lieblingslied hörend, mit der Stimme von José Augusto. Die drei letzten Einstellungen der Sequenz, die das erste Hervortreten von Cícera und ihrer Tochter zeigen, führen genau vor, wie sich die beiden zurechtmachen: zuerst wäscht sich die Mutter im Garten die Füße; danach kämmt sich die Tochter im Spiegel im Zimmer die Haare, und daraufhin auch die Mutter. Bei ihrem zweiten Hervortreten, etwas später, werden die Mutter, die Tochter und der Stiefvater (Antônio, ein Fischer) wie in einem Familienporträt, aber ohne die Strenge der Pose, erfasst. In ihren Händen trägt das Mädchen das Radio, das ihre Lieblingsmusik spielt. Der Filmemacher fragt, von wem die Musik ist. «Zé Augusto», antwortet sie lachend. Coutinho bittet sie freundschaftlich: «Sing, sing mit!». Die Stimme, etwas zitternd, beginnt die Musik aus dem Radio zu begleiten. Während die Szene andauert, ohne Schnitte, nähert sich die Kamera, rahmt das Mädchen in einer Halbnahen, senkt sich und fokussiert das Radio, danach schwenkt sie hoch und erreicht ihr Gesicht, bewegt sich anschließend nach links und erfasst das Gesicht der Mutter und des Stiefvaters; kehrt nach rechts zurück und setzt sich erneut im Gesicht des Mädchens fest. Sanft versucht sie die Direktheit, mit der sie erfasst wird, zu assimilieren – so wie man das von einem Staatsstreich sagt; ihre Augen suchen einen kleinen Ausweg zur Seite. Im Vergleich zu ihrem ersten Auftritt erscheint das Mädchen nun mit einer leicht belegten Stimme, die Augen tiefer gerichtet (bereit, Tränen zu vergießen), als würde sie sich zwischen zwei Bildern aufteilen: dieses erste, das ihr angeboten wurde, um stellvertretend ihren Wunsch Sängerin zu sein zu realisieren, und dieses andere, ungewisse, in welches sie sich nicht gänzlich einfügt, in welchem sie noch ihren Platz sucht. Während sie sich von ihrer eigenen Vorstellung weg bewegt, suchen ihre Augen den Gesprächspartner, der sich etwas entfernt hat, um sie uns ganz zu zeigen, ihre nicht ignorierbare Alterität an uns zu adressieren. Hier kann sich

³⁴ Anm. MS: *Música sertaneja* oder auch *Sertanejo* ist ein ursprünglich brasilianischer Musikstil, der bereits zu Beginn des 20. Jh. im trockenen Hinterland, dem sogenannten *Sertão*, entstand. Nachdem er schon in den 1930ern eine Modemusik war, hat sich die traditionelle Folklore ab den 1980/1990er Jahren zu einem der, wenn nicht zu dem populärsten Massenggenre entwickelt, dessen Sänger nach Vorbild der Country-Musiker Cowboyhüte und Westernbekleidung tragen.

die kreative Fabulierung – die in den Filmen von Perrault und Rouch auf eine Legende oder ein Fabeltier verweist – nur in einem Umfeld des alltäglichen Lebens entwickeln, mit seinen kleinen Auseinandersetzungen, seinem täglichen Quantum an Erfindung, manchmal minimal, aber in der Lage, der Härte der Arbeit und der Verdinglichung, die sie produziert, die Stirn zu bieten.

Während das Mädchen singt und die Musik des Radios begleitet, führt ein Schnitt ein anderes Szenario ein (die Stimmen des Mädchens und des Sängers im *off* aber beibehaltend): Die Arbeiter der Müllhalde, einige mit bedecktem Gesicht, sehen sich in den Bildern, die auf einem Fernsch Bildschirm, der oben auf der Karosserie eines Kombis aufgestellt wurde, vorgeführt werden. Jetzt sehen wir sie einzeln, und auch sie selbst sehen sich einzeln, singularisiert, einzigartig, und in ihren Gesichtern erstrahlt die Simultanität ihrer multiplen Erscheinungsweisen. Der Film hat schließlich die Individuation der gefilmten Subjekte erreicht, aber das geschieht nicht, um den Zuschauer zu besänftigen. Wenn die Filme Coutinhos exemplarisch sind, so liegt das daran, dass in ihnen diese Lebensformen angesichts der widrigsten Bedingungen entstehen, wenn die Subjekte über keinerlei utopische Reserve mehr verfügen (weder religiös, noch politisch), sondern nur über den «kleinen Lebensbereich» («pequena area da vida») (um den Vers von Carlos Drummond de Andrade wieder aufzunehmen),³⁵ und es ist genau in ihm, mit seinen Einschränkungen und seinem winzigen Raum (in einer Baracke aus Plane oder Plastik, in einem Haus mit Wänden aus Lehm und ausgetretenem Erdboden), wo die Subjekte «einen anderen Raum [schaffen], der mit dem Raum einer illusionslosen Erfahrung einhergeht».³⁶ Dieser von Garcez fotografierte Raum (die Wohnsiedlung als Zufluchtsort einer populären Lebensweise) und der Augenblick, in dem er auf die Zukunft wartete, distanzieren sich von uns auf unersetzliche Weise. Wir wissen wohl, was dieser Zukunft und dem bescheidenen Traum, der diese Gegenwart – nahezu ohne Spuren – in Ordnung brachte, den Weg versperrte: das Reale, mit seinem rohesten Antlitz. Seitdem sind es andere Räume, welche die populären Körper und Worte aufnehmen, so wie es verschiedene Dokumentarfilme zeigen; Räume wie dieser, der in der finalen Plansequenz von *Boca de lixo* auftaucht. In der Nähe der Geier und eines Pferdes, das etwas zu Essen sucht, sortiert und sammelt ein Junge Material der Müllhalde. Sein T-Shirt trägt eine Aufschrift: «Casa & Video».³⁷ Die Ironie entsteht durch das gefilmte Reale selbst: Diejenigen, die unter dem Zeichen der Prekarität leben, exiliert von der Welt des Konsums, sammeln, was von ihr übrig ist, und bekräftigen dadurch, auf paradoxe Weise, ihr eigenes Bild.³⁸

³⁵ Anm. MS: Hier handelt es sich um eine Zeile des Gedichts *Viagem Na Família* (Reise in der Familie). Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) wird als einer der einflussreichsten brasilianischen Poeten des 20. Jh. betrachtet und war Vertreter des brasilianischen Modernismus.

³⁶ Michel De Certeau, *Kunst des Handelns*, 58.

³⁷ Anm. MS: Casa & Video (Haus & Video) ist eine Einzelhandels-Kaufhauskette, die 1988 in Rio de Janeiro gegründet wurde.

³⁸ Es lohnt sich hier an die Etymologie des Begriffs *prekär* (*precário*) zu erinnern, so wie sie vom *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* angegeben wird: «[lat. *precarius*, a, um, durch das Gebet erhalten; durch aufhebbare Gnade gewährt; als Anleihe aufgenommen; nicht eigen, fremd; vorübergehend». Übers. MS.

Ursprünglich erschienen in: Cezar Miglirion (Hg.), *Ensaíos no real: o documentário brasileiro hoje* (Proben der Wirklichkeit: der brasilianische Dokumentarfilm heute), Rio de Janeiro (Beco do Azougue) 2010.

Aus dem Portugiesischen von Martin Schlesinger