

Slumdog Millionaire und Favelafilme

Sichtbar werden und Zeigen

Für Edith Saurer (†5. April 2011)

Verschiedene Welten

Auf den ersten Blick gehören Danny Boyles Erfolgsfilm *Slumdog Millionaire* und die »Fábulas da favela«, die am »Festival International de Films de Fribourg« (FIFF) von 2009 zu sehen gewesen sind, zu ganz verschiedenen Welten. *Slumdog Millionaire* ist von einem Engländer in Indien gedreht worden, die Favelafilme von brasilianischen RegisseurInnen in Brasilien. Der *Slumdog* ist 2008 erschienen, die hier besprochenen »Fábulas« stammen zumeist aus den letzten 20 Jahren. Und sie sind vielfach dokumentarisch, mehrheitlich aufklärend gemeint, während *Slumdog Millionaire* alle Züge eines Unterhaltungsfilms aufweist. Schließlich sind die Slums im Lande der Bollywoodproduktionen meines Wissens bisher kein kinematographisches Thema gewesen, der Favelafilm dagegen hat einige Tradition. Hier sollen nun aber die Ähnlichkeiten zwischen Boyles Werk und den brasilianischen Arbeiten ins Auge gefasst werden. Sie ergeben sich zunächst aus ihrem Gegenstand, dem Slum – dessen Bedeutung mit der Erweiterung des allgemeinen Horizonts auf die Gesamtheit des Globus allmählich in seiner Ganzheit und Größe realisiert wird.

›*Slum*‹, ›*Favela*‹, ›Elendsviertel‹, ›*Bidonville*‹, ›*Shanty Town*‹ – keiner der Namen erfasst passgenau den ›Un-Ort‹, der mit dem *Slumdog* ins große Rampenlicht getreten ist – wie seine BewohnerInnen scheint er, bislang weitgehend negativ definiert, irgendwie namenlos zu sein. Gemeint sind dichtbewohnte, informelle Siedlungen aller Art, Besiedelungen, die charakteristischerweise um Metropolen herum, zuweilen auch innerhalb derselben entstehen, deren BewohnerInnen höchstens reduziert an den Privilegien der zentral verwalteten Bevölkerung teilhaben, dabei eigene Ordnungen entwickeln, die mit denjenigen der Städte beschränkt kompatibel sind. Die Slums des viktorianischen England waren heruntergekommene Stadtviertel und nicht neu-entstandene Siedlungen wie etwa Jamals Herkunftslum Juhu in Mumbai, dessen Bevölkerung zu rund 50 Prozent in Slums lebt. Die Bezeichnung ›*Favela*‹ hat ihren Ursprung in Rio de Janeiro, wo diese an den Hügeln, den ›*morros*‹, welche die Stadt umgeben, hochklettern wie Bohnen (portugiesisch fava = Saubohne). ›*Bidonville*‹ bezieht sich auf die Blechfässer, die nur da, wo sie verfügbar sind, Baumaterial für informelle Siedlungen stellen; auch die Bezeichnung ›*Elendsviertel*‹ passt nicht für alles, was im Slum gebaut ist. Eine überall gültige Definition für das Phänomen von überwältigendem Ausmaß, zu welchem seit den 1960er Jahren diese ehemaligen städtebaulichen Marginalien geworden sind, gibt es nicht. UN-HABITAT von 2003 zeigt sich mit derjenigen des Merriam-Webster-Dictionary von 1994 einverstanden – »a heavily populated urban area characterized by substandard housing and squalor« – bemerkt jedoch, die Realität der Slums sei weit vielfältiger als dies und Websters Umschreibung erfasse nicht nur den Slum, sondern auch unsere Wahrnehmung desselben. Das Wort

»Slum« selbst aber scheint einen Bedeutungswandel durchgemacht zu haben, so dass es heute als Oberbegriff für diese Gegenden gelten kann.

Ein gemeinsamer Zug der hier besprochenen Favelafilme und von Boyles *Slumdog Millionaire* ergibt sich auch daraus, dass das Filmen in Slums auf Seiten der Filmenden wie der Gefilmten eine Bereitschaft zu produktiver Zusammenarbeit und Improvisation voraussetzt. Dies ist ihnen gleichermaßen anzumerken. Und gerade damit hängt es wohl zusammen, dass ein zentrales, wenn nicht überhaupt das zentrale, eminent filmische Motiv des *Slumdog Millionaire* – das Motiv des Sichtbar-Werdens und des Zeigens – auch in den Favelafilmen regelmäßig von konstitutiver Bedeutung ist. Diesem Umstand soll im Folgenden speziell nachgegangen werden.

Ein Underdog wird Star

Danny Boyles Film erzählt die wunderbare Geschichte des 18-jährigen Jamal Malik aus den Slums von Mumbai, der in einem Call-Center als ›chai wallah‹, als Tee-Verträger wirkt und basiert – nur teilweise – auf dem Bestseller ›Q and A‹ (Questions and Answers) von Vikas Swarup. Jamal hat sich bei der großen nationalen Quiz-Show ›Who Wants to Be a Millionaire?‹ als Kandidat gemeldet, denn er hofft, wenn er im Fernsehen erscheine, werde er von seiner verlorenen Gefährtin Latika gesehen und aufgespürt. Denn das hat er auf seiner jahrelangen Suche nach ihr herausgefunden: sie schaut sich diese Show an. So findet er sie tatsächlich wieder. Zudem überrascht der ›Teejunge‹ im Quiz: Er lässt sich durch die spöttische Herablassung des Showmasters Kumar nicht aus der Ruhe bringen und gibt Mal für Mal die richtigen Antworten. Dadurch sieht sich Kumar – der selbst dem Slum entstammt – von seinem Kandidaten allmählich überstrahlt, und indem er ihn des Betrugs verdächtigt, liefert er ihn vor der letzten, der achten, der 20 Millionen-Frage an die Polizei, die ihn als einen ›Slumdog‹ mit allen Mitteln zum Geständnis seiner vermuteten Schuld zu bewegen sucht. Stattdessen erzählt Jamal wahrheitsgemäß und schließlich überzeugend, wie es zugeht, dass er alle 8 bisherigen Fragen richtig beantworten konnte. Dies gibt dem Film die Gelegenheit, auf die verschiedensten Episoden aus Jamals Leben und seiner Suche nach der geliebten Latika zurückzublenden, die sein Wissen erklären. Der Untersuchungsbeamte findet Jamals Auskünfte ›bizarrely plausible.‹ ›Sie sind kein Lügner, Herr Malik, Sie sind zu ehrlich. Der Fall ist erledigt.‹ Rechtzeitig erscheint der Freigelassene im Fernsehstudio. Und auch die letzte, die 20-Millionen-Rupien-Frage, wird er richtig beantworten. So wird der Unbekannte aus dem größten Slum der slumreichsten Stadt der Welt (Mumbai) gleichzeitig zum beglückten Liebenden, zum Millionär und zum in ganz Indien bekannten, angesehenen Mann. Man/frau kann *Slumdog Millionaire* also als die Geschichte eines Sichtbarwerdens lesen – Sichtbarwerden auch des Slums als solchen.

Ähnlich kreisen die hier besprochenen Favelafilme immer wieder explizit um das Motiv des Zeigens und des Gesehen-werden-Wollens von Unsichtbarem und Verstecktem. Die ›Favela‹ sei ein Ort, der aus dem Blickfeld geraten sei, schreibt José Carlos Avellar, Kenner des brasilianischen Kinos, Kritiker und Filmer, der die ›fábulas‹ für das FIFF zusammengestellt hat, im Festivalkatalog. Zum Zentrum seines Textes aber macht er das Begehren ›Sieh mich an!‹, welches in ›Linha de passe‹ ein junger Favelado äußert. *Slumdog Millionaire* ist also das Märchen von einem, der aus dem Dunkel ins Licht tritt: ins Scheinwerferlicht der Show – und ins Licht der Geschichte. ›What a night – to create history!‹ ruft Kumar in die Runde, nachdem Jamal seine 20 Millionen Rupien gewonnen hat. Und die Geschichte setzt sich im märchenhaften Erfolg sowohl des Buchs von Swarup als auch vor allem des Films von Danny Boyle fort: der hat 2009 den Oscar für den besten Film des Jahres bekommen, dazu 7 andere Oscars, ferner 7 British Academy Film Awards, fünf Critics'

Choice Awards und vier Golden Globes der Hollywood Foreign Press Association. Und das Wunder von Jamals Erfolg spiegelt sich in dem Wunder, dass die Verleihung von Oscars hier für einmal mit tadelloser cineastischer Qualität zusammenfällt. Was ja nicht ausschließt, dass die Oscars auch mit dem Globalisierungsrush, dem Aufstieg Indiens zur wirtschaftlichen und atomaren Großmacht und: dem Aufgang des »Planet of Slums« – wie es Mike Davis formuliert hat – zu tun hat.¹

Die Unsichtbaren

Lange haben die unendlich ausgedehnten Slums und ihre Bevölkerung weitgehend am Rande, wenn nicht außerhalb des allgemeinen Gesichtsfeldes und Bewusstseins gelegen, und sie haben sich wohl auch selbst nicht als Teile einer eigenen Nation oder eben einer einzigen mächtigen Parallelerscheinung der sogenannten entwickelten Welt angesehen. In deren Perspektive sind die Favelaleute denn auch vielfach »die Unsichtbaren«, »the invisibles«. Man möchte diese Marginalen in den Städten auch nicht sehen – wobei »sehen« hier wie so oft für »wahrnehmen« steht: man hört ihnen auch nicht gerne zu, noch mag man sie riechen. Zum Wesen der Macht gehört, dass sie ihr Gegenüber einzig entweder als gefügiges oder als widerständiges Objekt ihrer Verfügungsgewalt zur Kenntnis nimmt. Wo die »favelados« gleichwohl in das bürgerliche Blickfeld treten, hat die etablierte, Recht habende, besitzende Gesellschaft zahlreiche Motive, ihnen ihre Aufmerksamkeit zu entziehen. Zum einen fürchtet sie, zur Reinlichkeit erzogen, sich durch Anblick und Geruch von Schmutz zu verunreinigen und zu infizieren – tatsächlich ist, wo und zu welchem Preis sie ihre Ausscheidung los werden können, ein drückendes tägliches Problem der Slumleute, wie das *Slumdog Millionaire* gleich anlässlich der ersten Quizfrage in Witzform thematisiert. Zudem schaut man/frau den Armen ungern ins Gesicht – Scham schlägt die Augen nieder – man schämt sich der Begegnung mit der Welt des Slums, der eigenen Satttheit und womöglich der Beschämung der anderen durch den eigenen Blick. Denn auch die SlumbewohnerInnen schämen sich immer wieder ihres Zustands, ihres Mangels an Ansehen, dessen sie sich unter dem Blick Bessergestellter bewusst werden, und tendieren daher, sich diesem zu entziehen. Scham möchte im Boden versinken – ein Todesbild. Darf man, kann man den Slum zeigen? Welche Distanz braucht der Blick auf die Slums? »Wir können von hier aus die ganze Pracht Rio de Janeiros sehen, trotz der Armut,« sagt zum Filmer die Bewohnerin eines Penthauses in der Reihe der Hochhäuser, die abends ihre Schatten über den Strand weit ins Meer hinaus werfen im Film »Um lugar ao sol«, der 2009 beim Festival »Visions du Réel« in Nyon gezeigt wurde.

¹ Ausdruck dieses Sichtbarwerdens ist auch der neuere Film *Waste Land* (2010), den die Huffington Post offenbar als »... the Slumdog Millionaire of documentaries« bezeichnet hat. Er ist u.a. von Fernando Meirelles, dem Autor der *Cidade de Deus*, produziert worden. Er zeigt, wie der in New York lebende brasilianische Fotograf Vik Muniz (*1961) in »Jardim Gramacho«, einer Vorortsgemeinde von Rio de Janeiro, mit »Müllpflückern« arbeitet, die da den Abfall von Rio und Umgebung sortieren. In »Jardim Gramacho« befindet sich (zur Zeit der Dreharbeit – die Schließung ist auf 2012 angekündigt worden) die wohl größte Mülldeponie von Südamerika. 7000 Tonnen werden da täglich entsorgt, 20000 Menschen wohnen in der umgebenden Favela, etwa die Hälfte davon arbeiten organisiert als »Catadores« (»Garbage Pickers«, »Müllpflücker«). Diese suchen die Müllhalden nach recycelbaren und verkäuflichen Materialien ab. Sie finden da auch Gegenstände, die sie selber interessieren – Kleider, noch eßbare Konserven oder Bücher für die Bibliothek, welche der kluge und gebildete Tião für seine Gemeinschaft zusammenstellt. Vik Muniz fotografiert zunächst einzelne »Garbage Pickers« (die sich indessen mit wachsendem Stolz lieber »Recycable Materials Pickers« nennen). Zuweilen stellt er Szenen mit ihnen, mit Suelem und ihren Kindern etwa die kinderfreundliche heilige Jungfrau oder Jacques-Louis David's »Marat assassiné« – dazu hat ihn und Tião eine entsorgte Badewanne inspiriert. Die gewonnenen Porträts projiziert er anschließend enorm vergrößert auf den Boden einer leeren Halle und lässt die Catadores darauf ihren Müll verteilen: dunkle Fundstücke, wo das Bild dunkel, helle wo es hell werden soll. Auf diese Weise entstehen riesige Bilder aus pixelartig assortiertem Weggeworfenem. Diese hat Muniz anschließend wiederum fotografiert, die Fotos in Rio und anderswo ausgestellt und zugunsten der Catadores verkauft.

Sehen Sie, »wie der Dona-Marta-Slum dort drüben sich farblich verändert hat. Heute präsentiert er sich wie ein Haufen kleiner, bunt bemalter Puppenhäuser!« Ist ein ästhetisierender Blick erlaubt?

Auch die Angst schaut nicht hin, außer sie schlägt in Aggression um und die Blicke werden tödend. Die wohlhabendere Welt möchte die Armut nicht an ihren Schwellen sehen. In städtischen Luxusquartieren und exklusiven Vororten sind vielfach bewachte und gesicherte, festungsartige Bauten und Gegenden entstanden, Privilegiertenghettos, welche ihren – zum Teil auch in eigener Regie schwer bewaffneten und kampfbereiten – Besitzenden (vgl. »La Zona«) ein Gefühl von Sicherheit vermitteln sollen. Man hat in diesem Zusammenhang von einer »Architektur der Angst« oder »des Horrors« geredet. Eine gut eingeschliffene Kombination von Indolenz und Rechtfertigungen festigt die Demarkationslinie zwischen Reich und Arm und macht das Wegschauen zur akzeptierten, ja verlangten, wohlanständigen Geste. Vollends liegt es im Interesse der Kreise, die mit den Favelados durch Austausch von Geld, Drogen, Waffen und Frauen verbunden sind, dass diese unbekannt und namenlos sind. Und die Menschen aus den Slums bleiben ihrerseits oftmals lieber unter sich, unsichtbar und namenlos für die städtische Gesellschaft. Zum einen bedeutet das Schutz vor Verfolgung, wie das in ihrem Davonrennen und Sich-verstecken, das so oft in Slumfilmen vorkommt, sichtbar wird. »You have a name?« bemerkt spöttisch der Polizeisergeant, als ihm der des Betrugs bezichtigte Jamal seinen Namen angibt. Insofern die Slumleute der administrativ geordneten Stadt aber durch Hass, Feindschaft und Kriegszustand verbunden sind, bieten ihnen Anonymität und Unsichtbarkeit einen strategischen Vorteil.² Was freilich zur fatalen Folge hat, daß sie den Ordnungsmächten in ihrer Gesamtheit verdächtig werden – jeder und jede, die im Slum wohnt, gehört nunmehr potentiell zur Gegenmacht. Dem entspricht im militärischen Kontext die so genannte urbane Kriegsführung – die Kriegsführung der seit den 1990er Jahren angelaufenen Zukunft, welche im Grunde keine schützenswürdigen Zivilisten kennt.

Auf eine institutionell geschützte Unsichtbarkeit randständiger Menschen ist Maria Augusta Ramos gestoßen, als sie für *Juizo (Behave, 2007)* am Jugendgericht von Rio die Verhöre von verhafteten Jugendlichen aus den Favelas filmen wollte. Täglich werden da zahlreiche delinquente Jugendliche nach ihren Namen, ihren Lebensumständen und den Motiven hinter ihren womöglich strafbaren Handlungen gefragt, registriert und bei dieser Gelegenheit etwas erzogen und beraten. Es war der Filmerin – zum Schutz ihrer minderjährigen ProtagonistInnen – nicht erlaubt, diese von vorne aufzunehmen. An Grenzen der Dokumentierbarkeit ist auch José Padilha gestoßen. Er wollte einen Dokumentarfilm über die gefürchteten militärischen Sondereinheiten der Polizei, die BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais) drehen, welche gegen den seinerseits schwer bewaffneten organisierten Drogenhandel, den »narcotráfico« einen exemplarischen urbanen Krieg führt. Sein Projekt erwies sich als nicht durchführbar: die Männer wollten sich nicht vor der Kamera zeigen, so wenig wie die Favelados bereit waren ihre Waffen- und Drogenlager und die Gesichter ihrer Anführer zu veröffentlichen. Weder in Padilhas *Tropa de Elite (2007)* noch in Maria Augusta Ramos' *Juizo* kommt die Tatsache, dass die eigentlichen Gegenstände des Films nicht gezeigt werden konnten, zur

²»Die Sichtbarkeit fliehen. Die Anonymität in eine offensive Position wenden (Fuir la visibilité. Tournier l'anonymat en position offensive)« rät das comité invisible, die Autorschaft von »Der kommende Aufstand (L'insurrection qui vient)«, und fügt haßvoll bei: »Sich die Fressen derjenigen anzusehen, die in dieser Gesellschaft *jemand sind* kann helfen die Freude zu verstehen, dort niemand zu sein. (Voir la gueule de ceux qui *sont quelqu'un* dans cette société peut aider à comprendre la joie de n'y être personne.)« Den Propagandisten der Herrschenden sind die Vorteile des systematischen Anonymats längst bekannt, spätestens seit die Beherrschten im Rahmen der Demokratisierung Mitsprache im Staatswesen verlangen. Edward Bernays, der »Vater der Public Relations«, leitet sein klassisches Lehrbuch der Propaganda folgendermaßen ein: »The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country.«

expliziten Darstellung, was deren Unsichtbarkeit vervollständigt. Wenn Cineasten diese zum Thema machen, geschieht es, indem sie die Gefilmten verummumt, mit Sonnenbrille, von hinten, von weitem zeigen oder ihnen eine Unschärfe aufs Gesicht legen. So konnten João Moreira Salles und Kátia Lund mit ihren *Notícias de uma guerra particular* (*News of a Private War*, 1999) doch die erstaunlichsten authentischen Bilder und Aussagen der kriegführenden ›Unsichtbaren‹ auf die Leinwand bringen. Zeigen kann auf vielfältige Weise gefährden – die Gefilmten und die Filmenden, die zudem oftmals als Voyeure abgetan werden.

So werfen manche auch Boyles *Slumdog Millionaire* »Armut-Pornographie« und »Armut-Voyeurismus« vor, und dass er Folter und Armut ästhetisiere. Bilder vom Leben im Slum können ja tatsächlich bei Zuschauenden das unangenehme Gefühl wecken, sie würden gegen ihren besseren Willen zum Voyeurismus verführt – zu einem beziehungslosen, in seiner Egozentrik womöglich lustvollen Zuschauertum. Ich selber erlebe Danny Boyles Blick auf den Slum mehr wie eine Zeugenschaft, als zwar passioniert, kritisch, lebendig, aber reflektiert und respektvoll, und ich meine, es gebe in seinem Film auch viele Hinweise auf diese Grundhaltung. Aber im einzelnen Fall bestimmt sich eben, was voyeuristisch sei, nicht objektiv, sondern in der je individuellen Beziehung zu dem Gesehenen. Ebenso bestimmt sich, was ästhetisch und was ästhetisiert sei, letztlich aus der Beziehung der Betrachter zum Film und seinem Thema. Auch Padilhas Blick auf die BOPE – Padilha hat nämlich, da er die BOPE-Männer nicht vor die Kamera motivieren konnte, einen Spielfilm zum Thema gedreht (*Tropa de Elite*) – ist abgelehnt und als faschistoid und gewaltverherrlichend denunziert worden. Padilhas Material kann natürlich in denjenigen, die es sich anschauen, faschistische Züge und Gewaltbereitschaft aktualisieren und damit die Angst vor wilder Reproduktion. Denn das Emblem der BOPE ist im Ernst ein von einem Dolch senkrecht durchstochener Knochenschädel auf dem Hintergrund von zwei gekreuzten Pistolen, und was Padilha über ihre Praktiken zeigt, ist unerträglich. Das kann die Ablehnung des ganzen Films zur Folge haben, sei diese geschmacklich und filmkritisch begründet oder mit einer Art Bilderverbot – dem kategorischen Verbot, den tabuisierten Bereich der Gewalt abzubilden. Die Jury, welche *Tropa de Elite* an der Berlinale 2008 mit dem goldenen Bären ausgezeichnet hat, hat professionell und aufgeklärt reagiert; auch in meinen Augen geht Padilha mit seinem Material reflektiert, verantwortlich und verantwortbar um.

»Sieh mich an!«

Bei allem Interesse am Ungesehenbleiben und Abwenden des Blicks möchten sich manche aus den Slums doch vermehrt zeigen, und manche von außerhalb schauen näher hin. Der professionell-zugewandte Blick von Sozialarbeiterinnen, PflegerInnen, ÄrztInnen, Geistlichen, Ordensleuten und anderen legitimiert sich durch Hilfsbereitschaft und ebnet den Weg zur Linderung von bestehendem – allerdings extremem – Elend. Unter ihm treten daher unverschuldete Armut, Unbildung, Krankheit, Hunger, Tod, Prostitution und Abhängigkeiten – sexuelle, alkoholische, institutionelle oder andere – in den Vordergrund. Unter dem kontrollierenden, gewissermaßen bösen Blick der Polizei mit ihren Überwachungskameras leuchtet der Slum als Keimstätte und Streuherd von Verbrechen auf. Unter den Augen von Filmemachenden wird die Welt der Slums vielfältiger. Im Lauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben diese angefangen, vermehrt hinzuschauen. Sie würden wohl »nicht nur getrieben von der Empörung über die Ungleichheit in der brasilianischen Gesellschaft, sondern sie werden auch geleitet vom Wunsch, einen eigenen Blick zu finden«, schreibt José Carlos Avellar. Und dem entspricht der Wunsch vieler Menschen aus den Slums, ein eigenes Bild von sich zu geben.

Die älteste ›fábula da favela‹, die in Fribourg gezeigt wurde, ist eine Frucht des brasilianischen ›cinéma novo‹ aus dem Jahre 1957 (*Rio Zona Norte*). Da erzählt Nelson Pereira dos Santos vom lebensfrohen und liebenswürdigen Sambakomponisten Espírito aus den Favelas von Rio – der Samba ist eine Frucht der Favelas. Espírito da Luz Cardoso, dessen Lieder man in der Stadt sehr schätzt, wohnt im ›morro‹ nördlich von Rio. Sein großer Wunsch ist es, eine eigene Schallplatte herauszugeben. Männer aus dem Musikgeschäft scheinen ihn zunächst darin zu unterstützen. Dadurch würde er zwar nicht sichtbar, aber weitherum hörbar werden, käme zu Namen, Ansehen und dem nötigen Geld, um seinem durch schlechte Gesellschaft gefährdeten jugendlichen Sohn ein ordentliches Zuhause zu bauen. Aber die städtischen Manager missbrauchen sein Vertrauen, erschleichen die Früchte seiner Arbeit, bringen ihn um und veröffentlichen seine Lieder unter anderen Namen. Dreißig Jahre später – der Drogenhandel lag noch in seinen Anfängen – heftete der Filmer Eduardo Coutinho ein Pappschild an eine Tür in der Favela: »Wir machen einen Film über die Favela, wenn Ihr etwas sagen wollt, tretet ein«. Tatsächlich ergriffen viele die Gelegenheit, sich durch das Medium Film einem unbekanntem größeren Publikum zu zeigen, und Coutinho nahm zwei Wochen lang auf, was sie berichteten (*Santa Marta – Duas semanas no morro*, 1987). Sie traten unbefangen auf, sie schienen mit der Welt des Films vertraut – in kaum einer Behausung der Favela fehlt ja der Fernseher. Das Bild, das sie von sich selbst vermittelten, zeigt ebensoviel Stolz und Lebensfreude wie Not und Armut. Einer singt Lieder – über den Alkohol und über die Polizei mit ihren Waffen und ihren Hunden – und jemand gibt so ungefähr dies zu Protokoll: »Ich will, dass sie hören was ich sage: ich bin stolz, hier zu leben, es gibt nichts besseres, und wenn man krank ist, helfen die Nachbarn.«

Coutinho ist Ende 1999 nochmals in die Favela drehen gegangen, diesmal mit fünf Equipen und leichten Kameras, nach Babilônia, von wo aus man auf die Copacabana, das Meer und weithin über die Stadt sehen kann und zur Jahrtausendwende das Feuerwerk genießen konnte (*Babilônia 2000*, 1999). Freimütig geben ihm viele Anwohner Auskunft, sie erzählen über ihren Glauben und Aberglauben, betrunkene Männer, getötete Väter, Kinder und Brüder, sie erklären, dass Frauen keine Hunde seien und bekennen, was sie vom neuen Jahrtausend erhoffen oder erfürchten: »I want to pose for Playboy!« sagt Rosaline in die Kamera. Fátima singt Janis Joplin, ein festlicher Umzug von Transvestiten tanzt vorbei. Jemand sagt: »We are not what they think«, wir sind keine Banditen, wir sind Freunde, wir haben Familien. Viele verdienen ihr Leben mit Arbeiten unten in der Stadt. Es sei großartig da oben, gibt eine Frau zu Protokoll – oder, fragt sie, hätten die Filmenden lieber Bilder von Armut aufgenommen? Immer wieder geht es um Rechtschaffenheit und Ehre, ordentliche Arbeit, guten Ruf und Ansehen des Favelavolks. In Dharavi – dem größten Slum Mumbais – war im Zusammenhang mit den Dreharbeiten des *Slumdog Millionaire* ein Transparent zu sehen mit der Aufschrift: »Wir sind keine schlechten Menschen und keine Slumhunde. Wir hängen nicht rum, sondern leben und arbeiten hier.« Zwei Sozialarbeiter wollten wegen des titelgebenden Ausdrucks »Slumdog« vor Gericht gehen. Schon die britischen Kolonialisten hätten die Inder als Hunde bezeichnet, bemerkte einer, der in Dharavi in einer Stickerei arbeitet und in Abendkursen Englisch lernt. Denn selbstverständlich weiß man im Slum, wie Unterdrückung funktionierte und funktioniert.

Die Favela reagiert auf das Gesehen- und Gezeigtwerden, und wer sie filmt, lässt sich auf eine Beziehung ein. Das ist eigentlich allen hier besprochenen Favela- und Slumfilmen anzusehen und anzumerken und macht wohl ihre immer wieder auffallende Lebendigkeit aus. Auch wer sie ansieht, ist eingeladen, sich auf einen reflexiven und selbstkritischen zwischenmenschlichen Prozess einzulassen. Etwa auf die Beziehung zu Estamira, einer 1941 geborenen, übergewichtigen, offensichtlich psychotischen Frau, Tochter aus gutem Hause (*Estamira*, 2004). Sie lebt nicht im typischen Slum, sondern in einer Landschaft von Müllhalden, die, wie Tarkowskis ›Zona‹ (in *Stalker*, 1979), täglich

die Gestalt wechselt, weil Riesenlaster täglich neue Abfallberge hinzukarren. Sie fühlt sich da zu Hause, zusammen mit zwei oder drei alten Freunden, die wie sie Essbares und Verkäufliches aus dem Weggeworfenen hervorsuchen. »Invisible Estamira«, nennt sie sich, weiß indessen auch: »alles hängt von mir ab«, sie segnet Vögel und fühlt sich mit Gott per »remote control« verbunden. Womöglich hat die Anwesenheit des Filmers in ihr die Phantasie des Erscheinens auf dem himmlischen Fernsehschirm evoziert.

Das Motiv des Zeigen- und Gesehenwerden-Wollens taucht in Slumfilmen immer wieder explizit und an zentraler Stelle auf, als ob es lebenswichtig wäre, wahrgenommen zu werden. Und die visuellen Medien verheißen die Erfüllung des Wunsches, aus der Unsichtbarkeit hervorzutreten. *Como nascem os anjos* (»Wie Engel geboren werden«, 1996) erzählt von einem Erwachsenen und zwei Kindern, welche, vor Drogenleuten aus der Favela fliehend, in die Stadt kommen. Der Mann möchte gern im Haus eines Amerikaners das Klo benutzen. Dieser glaubt sich überfallen, man ruft die Polizei, das Fernsehen eilt ebenfalls herbei, und so wird das Ereignis mit der Eigengesetzlichkeit der verzerrten Wahrnehmung allmählich zum Verbrechen. Gegebenen Moments treten die Kinder auf die Terrasse des umstellten Hauses – die dreizehnjährige Branquinha schiebt schildartig den Amerikaner vor sich her, ihr dunkelhäutiger Freund zeigt einen kleinen Tanz. Im Inneren des Hauses können die Kinder die Fernsehübertragung ihrer Inszenierung sehen. Wie Branquinha feststellt, dass sie kaum zu sehen ist, wohl aber das zauberhafte Tänzchen des Jungen, erschießt sie diesen, offensichtlich aus Eifersucht: »The bastards didn't film me!« Der Anfang des Films zeigt, wie die hübsche Dreizehnjährige von einer deutschen Filmequipe über ihr Leben in der Favela interviewt wird. Sie bekommt Geld dafür, feilscht aber um mehr – und ist bitter enttäuscht, zu hören, dass ihr Porträt nur im fernen deutschen, aber nicht im heimischen Fernsehen ausgestrahlt werde.³ Der Satz »Sieh mich an!« stammt aus einem Spielfilm. *Linha de passe* (2008) handelt in der Favela von Sao Paulo. Der 18-jährige Derio versucht sich und seiner Familie als Fußballer eine bessere Existenz zu schaffen. Es gelingt ihm jedoch trotz überragender Leistung nicht, die Demarkationslinie zu überschreiten, die seine Welt von derjenigen des großen Fußballs sondert – »we're not visible« schließt er. In seiner Verzweiflung kidnappt er irgendwann ein Auto. »Nimm mein Geld, nimm alles«, flüstert der gutgekleidete Fahrer, vom Täter auf dem Nebensitz abgewandt, an einem einsamen Ort in der Vorstadtwüste das Schlimmste erwartend. Derio will aber nur eins: »Sieh mich an! Siehst Du mich? Sieh mich an!« Dann lässt er Fahrer und Auto stehen und geht.

Ein sehr eindrückliches Werk zum Sichtbarwerden der Favela ist José Padilhas Dokument *Ônibus 174* (2002). Im Zentrum dieses Films stehen Fernsehaufnahmen vom 12. Juni 2000, als ein junger Favelado beim botanischen Garten von Rio einen Bus der Linie 174 in seine Gewalt brachte, wahrscheinlich unter Kokaineinfluss. Bei Erscheinen der Polizei nahm er dessen 11 Fahrgäste als Geiseln und drohte sie zu erschießen, wenn er angegriffen werde – auch hier, wie in *Como nascem os anjos* befördert der Blick von Polizei und Fernsehen eine Eskalation. Der Täter schien indessen nichts anderes erreichen zu wollen, als gesehen zu werden: Er zeigt sich immer wieder im Rahmen der Busfenster, auch unvermummt, und ruft seinen Zuschauern zu: »Das ist kein Film, das ist die Realität!« Und während mehr als vier Stunden überträgt das Fernsehen das Geschehen live und das ganze Land schaut zu. Tatsächlich wirkt ein Busfenster, so benützt, wie ein Fernsehschirm. Nach

³ Auch die ProtagonistInnen von Jardim Gramacho geraten ausser sich angesichts der Publizität, des Geldes, der Aufwertung, welche ihnen Vik Muniz' Kunstprojekt verschafft hat. Tião Santos, der als toter Revolutionär in der Badewanne posiert hat, fühlt sich »wie ein Popstar«, wie sein Bild teuer verkauft wird. 2009 besuchen die Beteiligten das Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, sehen sich dort ausgestellt und bewundert und lassen sich freimütig interviewen. »Jetzt bin ich weltberühmt«, sagt Irmã, die Köchin. Als Co-Regisseur fungiert in Lucy Walkers *Waste Land* übrigens João Jardim, der früher mit Murilo Salles, dem Autor von *Como nascem os anjos* zusammengearbeitet hat.

Bericht einer der Gefangenen hat Sandro – so hieß der zunächst Unbekannte – diese angehalten, zu schreien, was man als Tonregie verstehen kann. Das Drama hat für eine der Geiseln und ihn selbst tödlich geendet. Sandro war 1978 zur Welt gekommen, sein Vater ist unbekannt geblieben, seine Mutter wurde vor seinen Augen umgebracht, als er sechs war. Er kam zur Schwester seiner Mutter, ihr ist er weggelaufen; zwischen 7 und 17 lebte er auf der Straße. José Padilha ist seinen Spuren nachgegangen. 1993 wurde Sandro Barbosa do Nascimento als einer der Überlebenden des Massakers von Candelária behördlich namhaft gemacht. Vor der Kirche von Candelária mitten in Rio hatten sich damals obdachlose Kinder und Jugendliche niedergelassen, bis die Polizei den Platz räumte, wobei sie acht von ihnen erschoss, der Jüngste war elf. Seine letzten Jahre verbrachte Sandro bei Dona Elza, die ihn wie einen eigenen Sohn bei sich aufnahm. Da ist er gerne geblieben, da hatte er ein eigenes Zimmer, sogar abschließbar, und einen Fernseher. Ein Bett wollte er nicht, er zog es vor, auf dem Boden zu schlafen. Sie ermunterte ihn, zu arbeiten, etwas aufzubauen, etwas aus sich zu machen. »Ich hoffte ihn mal im Fernsehen zu sehen«, sagt sie in die Kamera. Sandro versprach ihr das – ungefähr so: »Du wirst mich sehen. Und wenn ich mich selbst nicht sehen werde, Du wirst.«

Die Schwierigkeiten der filmischen Annäherung an die Slums und der Wunsch der Favelados, sich in den Medien zu zeigen, haben zu den verschiedensten Arten von Zusammenarbeit von CineastInnen und den Menschen aus den Slums und zu einer Vielfalt von künstlerischen Formen angeregt und gezwungen. Fast scheint die Entstehung im Spielfeld einer Austauschbarkeit von Objekt und Objektiv ein Charakteristikum von Favela- und Slumfilmen zu sein – der Slum kann ja auch ohne das Mitwirken der Ansässigen gar nicht gefilmt werden. Damit ordnen sich die Filme, die vom Slum handeln, ohne weiteres in die Front der mächtigen Bewegung der Filmkunst ein, die vom Entweder-Oder von Spiel- oder Dokumentarfilm weg zu allen möglichen Mischformen führt – eine Entwicklung, die in enger Wechselwirkung mit derjenigen von handlichen und materialsparenden elektronischen Kameras steht, aber auch mit neuen Horizonten des Nachdenkens über menschliche Wahrnehmung.

Der erste Favelafilm, der weltweit gezeigt wurde und mit neuen Bildern überraschte, auch schockierte, war Fernando Meirelles' *Cidade de Deus*, herausgekommen in demselben Jahr 2002 wie *Ônibus 174*. Er basiert auf dem gleichnamigen Roman von Paulo Lins, der selbst in der Favela gelebt und überlebt hat. Die Drogenhandelsszene in der Favela war Meirelles' Co-Regisseurin Kátia Lund aus ihrer Arbeit an den »Notícias de uma guerra particular« von 1999 – in welchen Paulo Lins übrigens als Kommentator auftritt – gut bekannt gewesen. Die Laienschauspieler sind in den 120 Favelas von Rio gefunden worden: Ansässige wurden zu Schauspielkursen eingeladen, von den Interessierten wurden 2000 interviewt und gefilmt und aus diesen die DarstellerInnen für den Film herausgefiltert. Mit ihnen wurde einige Monate lang unter professioneller Anleitung gearbeitet, dabei improvisierten sie zu ihren Erfahrungen in der Favela und den Vorgaben des Drehbuchs, und fließend ließen die Filmmachenden die Workshop-Situation in die effektive Dreharbeit ein- und übergehen. Manche von den nunmehr künstlerisch geschulten Favelados haben in der Folge bei Fernsehen, Film oder Theater Arbeit bekommen oder in der Favela selbst weitere filmische Tätigkeiten und Kinos organisiert.

Das Motiv vom Zeigen und Sichtbarwerden ist auch in der *Cidade de Deus* zentral. Seit er habe denken können, erzählt die Hauptfigur aus dem Off, habe er sich einen Fotoapparat gewünscht. Sein Name »Buscapé«, ein Spitzname, bedeutet auf portugiesisch »Fuss-sucher« und bezeichnet das kleine Feuerwerk, welches dem Boden entlang zischt und springt – zu deutsch wird es »Schwärmer« oder »Frosch«, schweizerdeutsch »Nonnenfuz« genannt. Mit 16 habe er sich eine Instamatic zusammengespargt gehabt, erzählt Buscapé; damit sei er so etwas wie der offizielle Fotograf seiner Clique

geworden. Gerne hätte er einen besseren Apparat besessen, den bekam er aber erst viel später, und zwar von Zé, dem mächtigeren und brutaleren der beiden Drogenbosse, welche die Gottesstadt beherrschten – ein bürgerlicher Junkie hatte sie da als Tauschware hingebraht. Zé war gekränkt, weil einer seiner Gegenspieler, der rechtschaffene Mané, nachdem er verhaftet worden war, am Fernsehen erschien, während er selbst, von der Polizei in Ruhe gelassen, in keinem Medium vorkam. Da er sich aber in seiner Eitelkeit auch von der Presse als Führerfigur gewürdigt sehen wollte, gab er Buscapé die Kamera und ließ sich mit seiner ganzen bewaffneten Bande von ihm ablichten, ein sensationelles Bild, dank welchem der Junge zum informellen Mitarbeiter einer Tageszeitung avancierte – man erhoffte sich vom Insider noch weitere derartige Aufnahmen. Und tatsächlich lieferte er schon bald das Foto vom toten Zé – erschossen von einer Kinderbande, die dieser selbst mit Waffen versehen hatte. Das brachte Buscapé ein regelrechtes Praktikum als Pressefotograph ein – und einen regelrechten Namen: Wilson Rodrigues. Seine brisantesten Bilder freilich, die den Handel zwischen der korrupten Polizei und dem Drogenboss dokumentierten, sind nicht veröffentlicht worden.

Eine interessante Mischform von Dokumentar- und Spielfilm ist die Darstellung von Menschen, die sich nicht selber vor der Kamera zeigen dürfen oder wollen, durch andere. So hat Maria Augusta Ramos für die angeklagten Minderjährigen, deren Gesichter sie in ihren Film *Juizo* nicht zeigen durfte, in der Favela Jugendliche gesucht, die stellvertretend für sie auftreten würden – ein kluger Handgriff mit überzeugendem Resultat. Es war offenbar leicht, solche zu finden, zumal viele junge Leute sich aufgrund ähnlicher und gleicher Erfahrungen mit ihren Vor-Bildern mühelos identifizieren konnten. So kombinierte Ramos Dokumentar- und Spielfilm, gab Jugendlichen die Gelegenheit, sich selber und ihresgleichen mit künstlerischen Mitteln sichtbar zu machen und verhalf den Delinquenten zu einem verständnisvollen Spiegel ihrer Situation. Ebenso kreativ ist José Padilha mit der Begrenzung seiner Möglichkeiten bezüglich der BOPE umgegangen. Eigentlich hätte er, als Pendant zu seinem *Ônibus 174*, einen Dokumentarfilm über die Polizei drehen wollen. Da dies nicht möglich war, hat er sich entschlossen, einen realitätsnahen Spielfilm zu drehen. *Tropa de Elite* basiert daher auf einem Buch, *Elite da Tropa*, von Autoren, welche die Situation kennen: Luiz Eduardo Soares, Anthropologe, Philosoph und Politikwissenschaftler hat zwischen 1999 und 2000 Rios öffentliche Sicherheit koordiniert; André Batista und Rodrigo Pimentel sind ehemalige BOPE-Mannschaftsführer, Pimentel ist zudem ehemaliger Rio SWAT Instructor (S.W.A.T.: Special Weapons and Tactics⁴) und hat 1999 bei den *Noticias de uma Guerra Particular* mitgearbeitet. Hinter der Hauptfigur des Films stand offenbar ein realer ›Capitão‹, nach Pimentels Aussage ein Problematiker, der überrascht gewesen sei, als das Filmpublikum auf seine konfliktreiche Figur positiv reagierte. Die Schauspieler, welche die BOPE-Männer darstellen, haben mit ihren Vorbildern in engem Kontakt gestanden, auch ist so weit wie möglich an Originalschauplätzen gefilmt worden. Auf diese Weise ist Padilhas ebenfalls sehr sehenswerte, freilich schwer verdauliche *Tropa de Elite* entstanden. Sein *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro* (›der Feind ist nun ein anderer‹) ist womöglich noch schwerer zu verdauen. Dieser Film fokussiert auf den Umstand, daß die Slums, die vom ›narcotráfico‹ ›befreit‹ sind, von einer neuen Mafia besetzt werden: von Milizen aus schmutzigen, sich keinen Regeln unterstellenden Polizisten und Militärs, die den Slum als Marktplatz entdeckt haben, die sich da in guten Wohnlagen etablieren und nun ihre eigene Schreckensherrschaft an die Stelle derjenigen der Drogenmafia setzen. Diese neue Mafia versichert sich nun aber der Unterstützung massgebender Politiker, indem sie deren Wahl durch die Slumleute sicherstellen helfen. *Tropa de Elite 2* ist aus Gründen der persönlich-politischen Vorsicht ein reiner Spielfilm.

⁴Der Begriff ist in den USA entstanden und wird vornehmlich dort genutzt. Als Tätigkeitswort heisst ›to swat‹ »eine Fliege totschiagen«, »quetschen«, »zerquetschen«.

So scheint also der Slum ein Ort, der zu ideenreichem, bezogenem und reflektiertem Filmen und zum erfinderischem Spielen – und Wühlen – zwischen Dokumentar- und Spielfilm nicht nur einlädt, sondern sogar zwingt.

Gelungene Integration

Genau so ist auch Danny Boyle bei seiner Arbeit an *Slumdog Millionaire* vorgegangen – zum Teil wohl in der Tradition der Favelafilme, die er studiert zu haben scheint, zum Teil, weil diese Herangehensweise dem Regisseur von *Trainspotting* (1996) von vornherein liegt und zum Teil eben, weil man einen Slumfilm anders gar nicht machen kann. Boyle hat zwar diszipliniert am Drehbuch von Simon Beaufoy festgehalten – das übrigens durchdacht und liebenswürdiger gebaut ist als der ihm zugrunde liegende Roman – gleichzeitig aber seinen Leuten viel Freiheit gelassen, ihre eigenen Visionen von Indien und seinen Slums zu realisieren. Die Darstellerinnen und Darsteller der Slumleute hat er – mit Ausnahme von Dev Patel, der Jamal verkörpert – in den Slums selbst gefunden. Und so viel wie möglich hat er auch, mit Digitalkameras, die dort wenig auffielen, vor Ort gedreht. Seine indische Casting-Agentin Loveleen Tandan hat er zur Co-Regisseurin gemacht, weil sie ihm bei der Arbeit entscheidend half. Die Diskussionen schließlich über die Wechselwirkungen zwischen Filmern, Gefilmten und Filmpublikum, welche *Slumdog Millionaire* ausgelöst hat – etwa die Diskussion um Wirkungen und Verteilung der Geldströme, die infolge von dessen Riesenerfolg in Fluss gekommen sind oder um die Ethik des Blicks – zeigen, wie intensiv dieser auch seine Zuschauer zur Teilnahme herausfordern konnte.

Auch mit den Themen, die er auf die Leinwand bringt, wurzelt *Slumdog Millionaire* sowohl in der Tradition der Favelafilme als auch vermutlich in literarischen Recherchen, sicher aber wiederum im unabhängigen Kontakt mit der Realität der Slums. Viele von den eingespielten Episoden bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Sehen und Nichtsehen, Sichtbar- und Unsichtbarsein, Berührbarkeit und Unberührbarkeit – im Bezug auf diesen Topos ist Boyles Film mit seinem Drehbuch ein Geniestreich. Eine seiner ersten Sequenzen benutzt die Flucht von Kindern vor der Polizei dazu, das Publikum rasant durch eine ausgedehnte, versteckreiche Slum-Landschaft zu führen, unterlegt von einem Rap: »They can't touch me, we [...] run so fast they can't even catch me [...]« und »[...] One day I wanna be a star [...] just to forget my scars«. Etwas später betritt der kleine Jamal unkenntlich, ganz in Scheiße gehüllt, erstmals die Welt der Prominenz: sein Weg dahin hat durch die Latrine geführt. Und als er etwas älter wird, heißt Überleben für ihn und seine Verbündeten wiederum: wegrennen und sich verstecken. Manche Sequenzen des Films haben direkt mit Sehen und Blindheit, Vision und Verblendung, Sein und Schein, Offenbarung und Trugbild zu tun. Da ist das grässliche Motiv der Kinder, die von ihren als Wohltäter auftretenden Ausbeutern ihres Augenlichts beraubt und als besonders erbarmenerregende Blinde an die Bettelfront geschickt werden. Dann das Motiv der sonnenbrillentragenden Verblendung durch Geld, Gewalt und Sex. Letztlich geht es auch hier immer wieder um die Verfügungsgewalt über Frauen – dafür steht Jamals älterer Bruder Salim. Der männliche Blick bleibt freilich auch hier wenig reflektiert. Eine komische Episode zum ›Zeigen‹ ist diejenige, wo die verwaisten Brüder beim Taj Mahal Touristen hinters Licht führen, um etwas Geld zu verdienen – Jamal harmlos, Salim ohne Skrupel. Als die Polizei mit ihren Knüppeln auftaucht und Jamal für die bösen Taten anderer verprügelt, ruft dieser seiner amerikanischen Kundschaft zu: »You wanted to see a bit of real India: here it is.« Und diese, ihm hastig einen Hundertdollarnote zusteckend: »Well, here's a bit of real America, son.« Diesen Geldschein schenkt er später einem geblendeten, bettelndem alten Freund – dabei erfährt er von diesem etwas über Latikas Verbleiben

und nebenbei, was er im Quiz wird brauchen können: der Mann, der auf der Note zu sehen ist, ist Benjamin Franklin.

Klug setzt das Drehbuch ferner den vom Scheinwerfer verblendeten, doppelgesichtigen Showmaster Kumar dem Toreen Jamal gegenüber, der ihn im entscheidenden Moment durchschaut. Kumar ist, wie er auf dem Klo bekennt, selber aus dem Slum ins Licht der Öffentlichkeit emporgeklommen. Aber wie er sieht, dass die spektakulären Auftritte seines Kandidaten ihn in den Schatten der allgemeinen Aufmerksamkeit und Zuneigung stellen – ganz Indien und die ganze Technik im Hintergrund der Show zittern für Jamal – und dass Jamal drauf und dran ist, sich nachhaltiger in die Geschichte Indiens einzuschreiben als er selbst, wird er eifersüchtig. Er glaubt ihn als Betrüger zu erkennen oder ihn doch mindestens als möglichen Betrüger aus der Sonne räumen zu können. »It's my show. It's my fucking show!« Die Sicht- und Wahrnehmbarkeit ist so der eigentliche Kristallisationskern auch von *Slumdog Millionaire*. Und spielerisch passen Drehbuch und Regie das Thema den Sehgewohnheiten und -wünschen des großen Publikums an: sie bedienen es, erzählerisch legitimiert, mit jedem erdenklichen Genre, befriedigen auch eine kritische Zuschauerschaft. Die Zuschauer ihrerseits sind in das Geschehen mittels des Quiz »Who Wants to Be a Millionaire?« locker eingebunden – das ist das Unterhaltungsprinzip dieser Art von Show. Eine besondere Quizfrage: »Wie hat Jamal Malik das geschafft?« ist sogar direkt an sie gerichtet. Das Werk bietet seinem Publikum indessen auch den leichten Einstieg über eine Liebesgeschichte. Früh im Film erscheint sie, die schönste Frau der Welt, den Zuschauern noch unbekannt, unübersehbar, lächelnd, eine Vision, von durchfahrendem Zug einige Male kurz vom Bild gewischt, dann nochmals und nochmals erstrahlend. Mit allem kann der gute und kluge Jamal umgehen, Geld interessiert ihn nicht besonders, aber dass er und Latika einander aus den Augen verloren haben, kann er nicht stehen lassen. »I've done the show because I thought she'd be watching.«

Denn was ist Liebe, wenn nicht gegenseitiges Wahrnehmen? Das Grundbedürfnis, sich anderen offen zeigen zu können, wahrgenommen zu werden, umgekehrt auch andere unverstellt sehen zu dürfen, das Grundbedürfnis nach Beziehungs-Wahrheit: in Form des Holly- und Bollywood-Traums von der glücklichen Liebe ist es paradigmatisch gestillt. Aber Jamals Liebeshorizont ist offensichtlich weiter als dies. Er ist durch Enttäuschung, Kälte und Feindlichkeit nicht begrenzt. Jamals Liebe zu Latika ist nicht blind – er sieht wohl, wie schwächlich sie sich fügt. Vielleicht ist es auch sein im weitesten Sinn liebender Blick, kraft dessen er den Fallensteller Kumar durchschaut, ohne ihn bloßstellen zu wollen. Und den Polizeiinspektor überzeugt er durch seine wahrhaftige Art, zu sich zu zeigen – »wenn man mich etwas fragt, geb' ich Antwort«. Zum Happy End schließlich könnte es nicht kommen, wenn nicht Jamal und Salim einander ebenso unverbrüchlich verbunden geblieben wären wie Jamal und Latika, was Salim endlich befähigt, seine eigene Verirrung zu erkennen und seine Beziehung zu Bruder, Latika und seinem verblendet-verblendenden Boss zu klären.

(*Erstmals erschienen in: Historische Anthropologie 17, Heft 3, 2009, S. 431–442, leicht modifiziert und ergänzt. Mit freundlicher Genehmigung der Redaktion.*)

Literaturhinweise

Avellar, José Carlos: *Cinq fois la favela*. In: *Fábulas da favela*, S. 90–104.

Bernays, Edward L.: *Propaganda*. Horace Liveright: New York 1928, S. 9.

Davis, Mike: *Planet of Slums*. London: Verso 2006 (deutsch *Planet der Slums*, Berlin 2007)

Komitee, Unsichtbares: *Der kommende Aufstand*. Aus dem Franz. übers. von Elmar Schmeda, Ham-

- burg: Ed. Nautilus, 2010 (Orig.: *L'insurrection qui vient, la fabrique éditions*, Paris 2007).
- Fábulas da favela. In: 23e Festival International de Films de Fribourg (FIFF), 23e édition, 14–21 mars 2009, Ancienne Gare [Katalog], Fribourg (Suisse), S. 89–120.
- Festival International de Films de Fribourg (FIFF), 23e édition, 14-21 mars 2009 [Katalog]. Ancienne Gare, Fribourg (Suisse), S. 89-120.
- Preseunterlagen des Pathé-Filmverleihs, Zürich, zum *Slumdog Millionaire*.
- Soares, Luiz Eduardo; Batista, André; Pimentel, Rodrigo: *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva 2005.
- Soares, Luiz Eduardo; Ferraz; Cláudio, Batista, André; Pimentel, Rodrigo: *Elite da tropa 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- Svarup, Vikas: *Q & A*. New York 2005 [deutsch: *Rupien! Rupien!* Köln 2009].
- UN-HABITAT, The Challenge of Slums: *Global Report on Human Settlements 2003*. United Nations Human Settlements Programme. London; Sterling, VA: Earthscan Publications 2003