

Anja Sieber (Paris)

Unsichtbares Kino oder Kino des Unsichtbaren? Grenzüberschreitungen des portugiesischen Films ab 1963

«Ich sehe, also bin ich», lautet die Lebensphilosophie von Alberto Caeiro, einem der sieben Heteronyme des in sich gespaltenen portugiesischen Dichters Fernando Pessoa.¹ Die neuere kinematographische Poesie seines Landes hält an diesem modernen, aus ruhigeren Zeiten hinübergeretteten Empfinden hartnäckig fest: Das portugiesische Kino sieht und ist das, was Hollywood weder sehen noch sein kann — eine sich bedroht föhlende europäische Kultur. Zugleich bezieht es aus diesem Sichtbarmachen seinen einzigen Seinsgrund; es existiert, weil es sieht, und nicht, weil es gesehen wird.

Das Drama des reinen Autorenkinos

Seit dem Aufkommen des *Cinema Novo* in den sechziger Jahren kreist die Debatte um das portugiesische Kino um ein Paradoxon: Im Inland wegen seiner schwer konsumierbaren politisch-ästhetischen Intellektualität in Ungnade gefallen, glänzt es im Ausland aus genau demselben Grund als Musterbeispiel des europäischen Films. Was von den einen als Ausdruck ökonomischer Schwäche empfunden wird, gilt den anderen angesichts der Omnipräsenz der amerikanischen Kinoproduktion als letzte Bastion der wahren Filmkunst. Hatte die allgemeine Filmgeschichtsschreibung in Deutschland kurz nach der Nelkenrevolution das portugiesische Kino noch in den Kontext eines «subversiven» politischen Kinos gesetzt,² so wurde es Ende der achtziger Jahre in den bisher einzigen deutschen Publikationen zu diesem Thema entweder als zunehmend korrumpiertes Ergebnis linkspolitischer Ernüchterung³ oder als Sinnbild für die als Bedrohung empfundene Veränderung im audiovisuellen Bereich⁴ gedeutet. An diesem Punkt, der die allgemeine Krise des euro-

¹ Vgl. Güntert (1997).

² Auch noch bei Gregor (1983: 251-254) liegt das Hauptgewicht auf den Filmen bis 1977.

³ So bei Lehmann (1988).

⁴ So bei Blum / Seabra / Wenders / Schütte / Tanner (1988).

päischen Films reflektiert (d. h. die Verdrängung des Autorenfilms durch die zur Konzernbildung tendierende gegenseitige Durchdringung der Video-, Fernseh- und Kinosphäre), ist die Diskussion bisher stehengeblieben. Daß die aus dem *Cinema Novo* hervorgegangenen Filmemacher immer noch isoliert und verbittert die Daseinsberechtigung der von ihnen geschaffenen kinematographischen Kultur verteidigen, bestätigt indes alle Befürchtungen. Denn auch vor Portugal hat die neue Entwicklung unterdessen nicht Halt gemacht, was auch die aktuelle «Fernsehtauglichkeit» des neueren portugiesischen Kinos beweist:⁵ Die an die internationalen Entwicklungen schrittweise angepaßten Produktionsbedingungen haben längst eine neue, versöhnlichere Jungfilmer-Generation geformt.

«Das portugiesische Kino existiert nicht. Mit jedem Film hört es auf und beginnt wieder von neuem», behauptete Jorge Silva Melo, selbst Filmemacher und Professor an der Filmhochschule in Lissabon, noch im Jahr 1993.⁶ In seinen Worten klingt der Mythos der auf der Welt letzten, noch von allen Marktzwängen und ökonomischen Zwecken befreiten Filmkunst an. Ein «Kino vor Walter Benjamin» nannte er die Zurückweisung der Industrie und damit des breiten Publikumsgeschmackes, die sich Portugal offenbar bis vor kurzem offenbar noch leisten konnte. Hatte man es zehn Jahre zuvor in Frankreich als «eine Insel des freien Kinos»⁷ bejubelt, wandelte sich diese Ansicht jedoch angesichts der «Konkurrenz des Fernsehens und der immer massiveren Invasion amerikanischer Bilder» 1990 schon zu einem gefährdeten Paradies des «cinéma d'auteur».⁸

Das Besondere an dem vielbeschworenen Insel-dasein mit einer heutigen Produktion von durchschnittlich sieben bis acht Filmen pro Jahr war: Bis 1986 beruhte seine Finanzierung wegen der fehlenden Filmindustrie auf rein staatlicher Unterstützung. Somit ging die Umstellung auf den audiovisuellen Bereich (und die damit einhergehende Koproduktion mit dem Fernsehen) später als in anderen europäischen Ländern vonstatten. Dadurch bekamen die Filmschaffenden hier die Auswirkungen der Konzernbildung und die Abhängigkeiten von Einschaltquoten zunächst weniger zu spüren und konnten ihre Projekte länger als andere frei von marktwirtschaftlichen Erwägungen verwirklichen. Die Kehrseite dieser Medaille war aber, daß von Anfang

⁵ So präsentierte *3Sat* dem interessierten deutschen Publikum in der Reihe «Cinema Lusitano» vom 20. August bis 27. September 1996 nach der Hauptspielzeit über zwölf portugiesische Filme aus den achtziger und neunziger Jahren. Zu Retrospektiven des *Cinema Novo* in deutschen Programm- oder kommunalen Kinos dagegen kam es bisher nur sehr selten (vor allem 1988 in Hamburg, München, Berlin und elf weiteren Städten; 1996 in München).

⁶ Lemière (1992-1995: 7).

⁷ Marcocelles (1983: 17).

⁸ Mingalon (1990: 17).

an der politische Wille fehlte, eine nationale Filmindustrie mit effizientem Vertriebssystem aufzubauen. So wurden Verleih und Kinosäle von dieser Regelung ausgenommen. Da der portugiesische Film auch in Brasilien keine Akzeptanz findet, kann der Absatz die fehlende Wirtschaftskraft in einem kleinen Land mit nur rund zehn Millionen Einwohnern nicht ausgleichen. Das ist heute nicht anders, und daher geraten die portugiesischen Filme — zumal dieser Markt zu 70 Prozent von einem einzigen, das Land mit amerikanischen Produktionen überhäufenden Verleihunternehmen beherrscht wird — weder in das kommerzielle noch in ein (nicht vorhandenes) Netz von Programmkinos. Von einem nationalen Kino kann, im Vergleich zu Frankreich oder Italien, also nicht die Rede sein. Über portugiesische Filme wird daher, wie der Kritiker Augusto Seabra feststellt, mehr gesprochen, als daß man sie wirklich sieht.⁹ Sie bleiben, auch wenn es dort ein kinofreundliches Publikum gäbe, im eigenen Land sozusagen unsichtbar.

Als Kino außerhalb international bestehender Filmwirtschaftsstrukturen ist seine Produktionsgeschichte von Krisenhaftigkeit und Diskontinuität geprägt. Dies läßt sich sowohl auf ökonomische als auch auf politische Ursachen zurückführen. Erst ab Mitte der achtziger Jahre kam es überhaupt zu einer Stabilisierung der Filmproduktion. Bis dahin erlebte das 1963 entstandene *Cinema Novo* ein «permanentes Abenteuer» — eine immer wieder mit Risiken verbundene Situation, die auch seine innovatorischen Kräfte auf ästhetischem Gebiet freisetzte: Als die vom salazaristischen Staat unabhängige Filmproduktionsgesellschaft von António Cunha Telles 1970 nach wenigen Filmen Bankrott ging, fand die neue Generation der Filmemacher in der Kulturstiftung Calouste Gulbenkian vorübergehend einen neuen Mäzen, mit deren Hilfe noch im selben Jahr eine Produktionsgenossenschaft gegründet wurde, das Portugiesische Filmzentrum CIP (*Centro Português de Cinema*). Es produzierte im ersten Jahr vier Filme und wurde im Jahr 1974 von dem vom Staat neugegründeten Portugiesischen Filminstitut IPC (*Instituto Português de Cinema*) abgelöst, dessen Finanzierung sich auf eine Kinokartensteuer von zuletzt 15 Prozent stützte. Noch während der Gründungsphase dieses Filminstituts wurde 1972 die staatliche Filmhochschule *Escola Superior de Cinema* in Lissabon eingerichtet.

Hatten sich die regimekritischen Filmemacher des *Cinema Novo* auch 1972 kurz vor dem völligen Zusammenbruch des Salazar-Regimes noch offizielle Anerkennung erkämpft, so machte sie die Nelkenrevolution zwei Jahre später wieder zunichte. Zwar bedeutete dieser Wechsel zur Demokratie die Abschaffung der Zensur, aber zugleich wurde der inländische Markt nun mit Pornofilmen und amerikanischen Filmproduktionen überflutet. Die Spielfilmproduktion kam zwischen 1974 und 1976

⁹ Seabra (1996: 6).

praktisch zum Erliegen, die Filmemacher gingen auf die Straße, um revolutionäre Dokumentarfilme zu drehen.¹⁰ Politische Meinungsverschiedenheiten, auch was die Geldvergabe betraf, verursachten einen vorübergehenden Produktionsstopp. Der instabilen Situation entsprechende, ständige Wechsel der Leiter des Portugiesischen Filminstituts IPC gefährdeten die Situation immer wieder und führten häufig zu Unterbrechungen oder zum Abbruch von bereits begonnenen Filmprojekten. Erst im Jahr 1976, als die beste Zeit des *Cinema Novo* in Portugal schon wieder vorüber war, normalisierte sich durch den Erlaß neuer Filmförderungsrichtlinien die Situation. Dennoch waren genügend Werke entstanden, um sie auf den internationalen Filmfestivals von Figueira da Foz ab 1980 einem internationalem Publikum retrospektiv vorzustellen. Die französische Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* setzte sich immer noch für das *Cinema Novo* und seine Nachfolge ein, Einladungen auf andere internationale Filmfestivals schlossen sich an, ausländische Sendeanstalten und kleinere Verleihfirmen interessierten sich plötzlich für das mit Preisen gekrönte neue portugiesische Kino.¹¹ Doch verschob wieder ein Staatsbankrott die Durchsetzung einer Bewilligung weiterer 16 Projekte, und erst Mitte der achtziger Jahre pendelte sich die Filmproduktion — immer noch ohne erkennbaren Beifall des einheimischen Publikums — zum ersten Mal auf durchschnittlich fünf bis sechs Filme ein.

Diese Stabilisierung wurde nicht nur von einer Debatte zwischen den Anhängern des Autorenfilms und den Befürwortern von aufwendigeren, dem breiten Publikumsgeschmack angepaßten Produktionen begleitet, sondern ging auch — parallel zum Eintritt in die Europäische Union — mit ersten Veränderungen einher. So wurde ab 1986 das staatliche Fernsehen *Radiotelevisão Portuguesa* (RTP) an der Filmproduktion beteiligt, indem man dort eine Abteilung für Koproduktionen einrichtete und das Kulturministerium sich bereit erklärte, Fernsehfilme von Nachwuchsregisseuren zu finanzieren. Das alte Finanzierungsmodell auf der Basis der Kinokartensteuer wurde 1989 abgeschafft und durch eine vierprozentige Abführung der Werbeeinnahmen des öffentlichen Rundfunks ersetzt. Anfang 1994 legte man das IPC mit dem 1991 geschaffenen *Secretariado Nacional para o Audiovisual* (Nationales Sekretariat für Audiovisuelles) zusammen. Von diesem Zeitpunkt an heißt es nun *Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual* oder kurz IPACA (Portugiesisches Institut für Film- und Audiovisuelle Kunst). Dieser Zusammenschluß bewirkte angesichts der großen internationalen Veränderungen auch zum ersten Mal seit 1975 eine darauf passende Neudefinition der für eine Filmförderung zu erfüllenden ästhetischen

¹⁰ Costa (1991: 144-153).

¹¹ Die Angaben bis zum Ende des Kapitels folgen weitgehend Mrozinski (1996).

Maßstäbe.¹² Wegen einer zu erwartenden Umverteilung der Mittel des IPACA auf das finanziell in Schwierigkeiten geratene staatliche Fernsehen, das seit 1992 durch die Einführung des Privatfernsehens zusehens in Konkurrenzdruck geraten ist, werden die Mittel immer knapper. Dieser angespannten Situation stehen steigende Produktionskosten gegenüber, welche die allgemeine Internationalisierung mit sich bringt. Daher müssen die jungen Filmemacher von allen Seiten soviel Mittel wie möglich aufreiben und sich auch grenzüberschreitend Geldgeber suchen, was sie — so sehr sie auch durch die Schule des «freien Autorenfilms» gegangen sind — dazu zwingt, gemeinsam mit dem Staat die «Kriterien der Nationalität aufzulockern».¹³ Diese Tendenz zeichnete sich deutlich in der Filmpolitik ab, die während der Regierungszeit von Cavaco Silva (1985-1995) betrieben wurde. Auch wenn die derzeitige (sozialistische) Regierung neuerdings den Autorenfilm stärker unterstützt, so bleibt doch abzuwarten, ob und wie lange diese Entwicklung in Portugal wieder rückgängig gemacht oder aufgehalten werden kann.

**Das *Cinema Novo* und die «Schule der achtziger Jahre»:
vom Kino gegen die Nation zum Sinnbild des europäischen Films**

Das *Cinema Novo* entstand Anfang der sechziger Jahre, als sich die älteste Diktatur Europas an den Befreiungsbewegungen in den afrikanischen Kolonien innerlich aufzureiben begann. Wegen der noch bestehenden Unterdrückung und Bevormundung entwickelte es sich nicht zu einem Kino des offenen politischen Widerstands, sondern richtete sich eher gegen die geschichtliche und ästhetische «Selbstdarstellung» Portugals. Formalistisch betrachtet brach es jedoch radikal mit allen vorherigen kinematographischen Ausdrucks- und Produktionsweisen im eigenen Land. Es war ein Kino des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie, von der klischeehaften Außendarstellung zur wahrheitssuchenden Innenschau. Dieses Übergangsstadium, das Aufzeigen des vorher nicht Sichtbaren, erhob es ebenso zum künstlerischen Prinzip wie das beharrliche Infragestellen aller alten und immer wieder neuentstehenden ästhetischen Konventionen. Damit widersetzte es sich nicht nur den Rezeptionsgewohnheiten des normalen Zuschauers, sondern auch der kinospesifischen «Projektion der erträumten Nation».¹⁴

¹² Seabra (1996: 6).

¹³ Zu dieser internationalen Entwicklung siehe *La Documentation Française* (1992: 177).

¹⁴ Über die Affinität zwischen Kino und Nation insbesondere in bezug auf den ihnen gemeinsamen Projektionsmechanismus eines erhebenden und repräsentativen Bildes und deren Umkehrung in ein «Kino gegen die Nation» (die folglich die Nation gegen das Kino aufbringt) siehe Frodon (1997: 135-145).

Mit dem von der französischen *Nouvelle Vague* beeinflussten Film *Os verdes anos* («Die jungen Jahre») zog 1963 Paulo Rocha als erster den entscheidenden Schlußstrich unter die seit den fünfziger Jahren stagnierende nationale Filmproduktion. Durch Zensurmaßnahmen der Diktatur war diese nach dem Zweiten Weltkrieg nach einer Reihe von verherrlichenden historischen Kostüm- und Ausstattungsfilmen auf leichte Unterhaltungskost zusammengeschrumpft. Es fehlten neue Talente und Ideen, ihr künstlerischer Wert war auf das unterste Niveau gesunken, was — zusammen mit der Konkurrenz des ausländischen Films — zu einem verheerenden Publikumschwund führte. In Anbetracht dieser Sachlage war — wie überall in Europa — trotz Verbots und staatlicher Verfolgung auch eine wachsende Filmclub-Bewegung entstanden; sie bildete durch Vorführungen und Theoriediskussionen von Filmen des italienischen Neorealismus¹⁵ eine politische Opposition im Land. Der Staat versuchte diesem Umstand schon 1948 gesetzlich entgegenzuwirken. Außer der Förderung neuer Filmprojekte sah die neue Gesetzgebung vor, Studenten mit einem staatlichen Stipendium an die Pariser Filmhochschule IDHEC und an die *London Film School* zu schicken. So gab das niedergehende Salazar-Regime noch selbst den Anstoß zu der in dieser Form unbeabsichtigten Neuerung im Kinobereich. Von der Bewegung ging jedoch eine so starke Kraft aus, daß sich ihr immer mehr junge Filmemacher anschlossen, die sich gegen die Unterdrückung ihrer künstlerischen Kreativität und ihrer politischen Meinung zu wehren begannen. Die Machthaber waren zwar gezwungen, das «neue Kino» offiziell anzuerkennen, überwachten aber seine Inhalte streng.

Wegen dieser paranoiden, das Zusammenbrechen des Regimes anzeigenden Zensurmaßnahmen richtete sich der Blick des *Cinema Novo* auch parabolisch verschlüsselt nach innen. Filmhistorisch betrachtet wandte er sich gegen die Realitätsdarstellung der (auch heute noch) sehr beliebten Lissabonner Komödie aus den dreißiger und vierziger Jahren, die vor allem Cottinelli Telmo 1933 in der Studioproduktion *A canção de Lisboa* («Das Lied von Lissabon») entworfen hatte. Durch Außenaufnahmen und den neuen Regiestil kam in *Os verdes anos* statt eines wirklichkeitsfernen, auf der heilen Welt eines armen, aber fröhlich singenden Viertels nun die wahre großstädtische Wirklichkeit mit ihrer Trostlosigkeit poetisch zum Vorschein.¹⁶ Paulo Rochas Anliegen war, anhand der tragischen Liebesgeschichte

¹⁵ Aus dieser Bewegung ging 1962 auch *Dom Roberto* («Herr Roberto») hervor, ein in Kooperativform selbstfinanzierter Film von Ernesto de Sousa.

¹⁶ Dieses Lissabonbild wurde schon von Leitão de Barros in *Lisboa, Crónica Anedótica* («Lissabon, Chronik in Anekdoten») 1930 vorweggenommen und fand zum Beispiel 1941, getragen von populären Theaterschauspielern der Epoche, mit *O pátio das cantigas* («Hof der Lieder») von Francisco Ribeiro

eines jungen Schusters aufzuzeigen, daß vorhandene innere Glücksansprüche wegen sozialpsychologisch bedingter, sich in der modernen Architektur widerspiegelnder Blockaden nicht eingelöst werden können. Als «klastrophobische Räume ohne Ausgänge» beschreibt João Bénard da Costa rund zwanzig Jahre später Paulo Rochas ersten Film und fügt hinzu: «Wenn es ein Porträt von einem *Land, das uns langsam tötet*, gibt, dann *Verdes anos*».¹⁷ Den zweiten entscheidenden Impuls in diese Richtung lieferte Fernando Lopes mit *Belarmino* (1964), einem Dokumentarfilm nach englischem Vorbild über einen portugiesischen Boxer, der subtil Parallelitäten zwischen seiner beschränkten Lebenseinstellung und der nicht wirklich eingetretenen großen Karriere aufbaut.

Auch in *Domingo à tarde* («Am Sonntagnachmittag», 1965) von António de Macedo und *Mudar de vida* («Das Leben ändern») von Paulo Rocha (1966) zeichnete sich die moralische Haltung der neuen Generation deutlich ab: Macedo zeigte anhand einer sich zwischen einem Arzt und seiner todkranken Patientin abspielenden Liebesgeschichte die Unmenschlichkeit auf, mit der die gesellschaftlich Ausgegrenzten zu kämpfen haben; Rochas Kriegsrückkehrer aus Afrika, der seine frühere Geliebte an seinen Bruder verloren hat, gelingt es wegen einer Kriegsverletzung nicht mehr, sich der traditionellen Lebensweise anzupassen; er sieht aber, als er sich neu verliebt, im modernen Exil hoffnungsvoll eine Zukunft. Beide thematisieren den Zustand des «Übergangs» auf verschiedene Weise, der eine über den körperlichen Verfall, der andere über ein Überwinden der existierenden kulturellen Grundlagen, des Gewesenen. In Anlehnung an die ersten beiden Filme des *Cinema Novo* verlagern sich die Geschichten auf das Großstadtleben. Sie machen in komplexen und «grenzüberschreitenden» Bildern vor allem soziale Barrieren und deren Beschränktheit — letztere auf verspielt-groteske Weise 1970 in *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* («Wer auf Schuhe eines Verstorbenen wartet, stirbt barfuß») von João César Monteiro — transparent. Zielte António da Cunha Telles' erster eigener Film *O cerco* («Die Umzingelung») 1970 auf die entfremdete Konsumgesellschaft der Lissabonner Mittelklasse ab, ging José Fonseca e Costas in *O recado* («Die Botschaft») 1971 auf die unerfüllbare Liebe zwischen einer sozial Bessergestellten und einem deklassierten Außenseiter ein. Während in António-Pedro Vasconcelos' *Perdido por cem* («Zu Hundert verloren») 1972 die Wut eines Kriegsrückkehrers Ende der sechziger Jahre den Beginn einer jungen Liebe zerstört, entblöbte Alberto Seixas Santos in *Brandos costumes* («Schöne Sitten», 1972-1974)

oder *O pai tirano* («Der tyrannische Vater») von António Lopes Ribeiro seine Fortführung. Siehe Costa (1994: 19-25).

¹⁷ Costa (1991: 120). Das umfassende Werk des Direktors der Lissabonner *Cinematca Portuguesa* zur portugiesischen Filmgeschichte ist im September 1997 in deutscher Übersetzung erschienen.

mit Ausschnitten aus Dokumentarfilmen über Salazars Reden das portugiesische Kleinbürgertum. *O mal amado* («Der Ungeliebte») von Fernando Matos Silva (1972) gehört auch in diese Kategorie.

Die formale Erneuerung dieser Filme drückte sich im Protest gegen die vorherige nationale Filmproduktion durch die Schlichtheit der Geschichte, ihre realistische Inszenierung an Originaldrehstätten und die alltagssprachlichen Dialoge aus. Es gab aber auch eine andere, vielleicht noch stärker nach Europa ausstrahlende Strömung innerhalb des *Cinema Novo*, die ihren harten Bruch mit der kinematographischen Tradition gleich nach außen hin «grenzüberschreitend» ausrichtete. Ihr liegt — im allgemeinen wie im besonderen — die theoretisch-ästhetische Problematisierung der (portugiesischen) Literaturverfilmung zugrunde. Den entscheidenden Anstoß dazu gab Manoel de Oliveira 1971 mit seiner Adaptation des Theaterstücks *O passado e presente* («Vergangenheit und Gegenwart»), eine groteske Verwechslungskomödie über den moralischen und sozialen Zerfall der eleganten portugiesischen Gesellschaft, mit der er sich endgültig von der positiven, dokumentarischen Wahrheit des Kollektivs seiner vorherigen Filme hin zum pessimistisch betrachteten Innern des Individuums wandte.¹⁸ Ein weiteres «Manifest der Modernität», das den «Niedergang einer Epoche» und «die Zersetzung der Gefühle»¹⁹ beschreibt, ist Fernando Lopes' Romanverfilmung *Uma abelha na chuva* («Eine Biene im Regen», auch 1971). Aber der ästhetische Avantgardismus und die übergeordnete moralische Position schürte das Mißtrauen der Intellektuellen der traditionellen Linken in Portugal. Ebenso fanden sich für die fast aufgelöste Cineclub-Bewegung keine Anhänger mehr.²⁰

Noch bevor das portugiesische Kino und vor allem Manoel de Oliveira ab Ende der siebziger Jahre im Ausland seinen Siegeszug antrat, gewann *Os verdes anos* 1963 in Locarno gleich den ersten Preis, *Domingo à tarde* gelangte 1965 in den offiziellen Wettbewerb der Biennale in Venedig.²¹ Beide Filme entsprachen dem in den sechziger Jahren bereits etablierten neuen europäischen Kino: Im Bestreben nach dem Ausdruck des niemals offen zur Schau getragenen «inneren Schmerzes» investierte man eher in die unspektakuläre Ausstattung und Kulisse, in Einstellungen statt in Handlung (Aktion). Auf den internationalen Filmfestivals galten sie daher und auch durch den Bezug auf die aktuelle portugiesische Realität, den Rückgriff auf Laiendarsteller und den Verzicht auf aufwendige technische Mittel als ein *cinéma d'auteur par excellence*; Autoren wie Ingmar Bergmann oder Frederico Fellini evozierten auch

¹⁸ Passek (1982: 157).

¹⁹ Passek (1982: 116).

²⁰ Costa (1991: 126).

²¹ Costa (1991: 122 und 166).

eher Zustände der Angst und der Beklemmung,²² als daß sie politische oder soziale Mißstände offen angingen.

In Portugal selbst begann man vier Jahre nach der Nelkenrevolution — bewußt in Abgrenzung zu dem bereits als historisch erachteten *Cinema Novo* — wieder offen ein leichteres und kommerziell ausgerichtetes Kino einzufordern. Ab 1979 entstanden versöhnlichere Werke wie *Manhã submersa* («Versunkener Morgen») von Lauro António, der auf den portugiesischen Antiklerikalismus setzte und sein Publikum durch die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Vergílio Ferreira für sich gewann. Noch besser gelang dies José Fonseca e Costa 1980 mit *Kilas o mau da fita* («Kilas, der Böse im Film»), der sich an das beliebte Strickmuster der Komödien der vierziger Jahre hielt und im Milieu der Lissabonner Nachbars spielt. Im selben Jahr erzielte ebenso *Cerromaior* («Das Dorf Cerromaior») von Luís Filipe Rocha Publikumserfolge, eine während des spanischen Bürgerkriegs im Alentejo spielende Romanverfilmung des Neorealisten Manuel da Fonseca.²³

Gleichzeitig bewahrten Autoren wie João César Monteiro mit *Silvestre* 1981 einen hohen ästhetischen Anspruch. Seine filmische Auseinandersetzung mit der Beziehung von Kino und Malerei brachte ihm durch die Teilnahme am offiziellen Wettbewerb in Venedig 1982 den Ruf eines «Kultfilmers» ein, den er mit seiner persönlichen und fast surrealistischen Verkörperung des Heiligen João de Deus in *Recordações da casa amarela* («Erinnerungen an das gelbe Haus») 1989 und *A comédia de Deus* («Die Komödie von Deus») 1996 noch festigte. Auch João Botelho wurde seit 1982 wegen *Conversa acabada* («Abgebrochenes Gespräch»), einem zwischen Kommentar und Poesie stilistisch experimentierenden Film über die Beziehung zwischen Fernando Pessoa und dem Dichter Mário de Sá-Carneiro, als Kultfilmer geschätzt. Weiterhin machte er sich im Ausland mit *Tempos difíceis* («Harte Zeiten», 1987), der anti-fernsehästhetischen Verfilmung eines Dickens-Romans, die sich gegen die Auswirkungen des in Portugal wieder akzeptierten Kapitalismus richtet, einen Namen und findet 1985 in *Um adeus português* («Ein portugiesischer Abschied») für die Behandlung des Kolonialkriegs zugleich eine neue Ästhetik. Von Botelho stammt auch die für das portugiesische Kino charakteristische Aussage: «Das Wichtigste an einem Film ist weder die Kommunikation noch das Ausgedrückte. Es sind die Gefühle, die er hervorruft und die Intelligenz, die er in Bewegung setzt.»²⁴

Der große internationale Ruhm des portugiesischen Kinos außerhalb der Filmfestivals setzte kurz vorher durch die Initiative des damaligen Filmverleihers und

²² Monaco (1982: 273-286).

²³ Costa (1991: 164-172).

²⁴ Passek (1982: 149).

heutigen Produzenten Paulo Branco ein.²⁵ Er erregte 1979 durch Retrospektiven im Pariser Kino «Action-République», vor allem mit der Romanverfilmung *Amor de perdição* («Das Verhängnis der Liebe», 1978 entstanden) von Manoel de Oliveira und *Trás-os-Montes* (1976) von António Reis und Margarida M. Cordeiro in Frankreich große Aufmerksamkeit. Das poetische Porträt der ärmsten, im Nordosten gelegenen Provinz Portugals in *Trás-os-Montes* beschreibt in nichtlinearer Erzählform und sehr langen Einstellungen den inneren Rückzug und das Vergehen der Zeit, überhaupt das Vergängliche, auf besonders eindruckliche Weise.²⁶ Auf dem offiziellen Wettbewerb in Cannes entlarvte Paulo Rocha in *A ilha dos amores* («Insel der Liebe») 1982 anhand einer durch Kultur vermittelten, fernöstlichen (Lebens-)Reise des portugiesischen Schriftstellers Wencelau de Moraes (1854-1929) die im kollektiven Gedächtnis seines Landes verankerte Vorstellung, daß Portugal eine große Entdeckung gewesen sei, als Schein. Zusammen mit dem Werk Oliveiras haben ihre Filme bei der internationalen Kritik anscheinend einen besonders nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Von der portugiesischen Filmgeschichtsschreibung zur «Schule der achtziger Jahre» gezählt, entwarfen sie jene «Porträts des Abwesenden»,²⁷ welche durch erste Filmreihen mit Begleittexten 1981 in Paris und 1988 in Deutschland zum Sinnbild für eine im Verschwinden begriffene Kultur erstarrten. Der Verdrängungsprozeß des Autorenkinos durch die neuen Entwicklungen im audiovisuellen Bereich schien offenbar schon so bedrohlich, daß man Lehrmeister Manoel de Oliveira nun zur «Zentralfigur des europäischen Kinos»²⁸ ernannte — so als könne er mythisch die alte Wertordnung bewahren.

Mythos oder Meister?

Manoel de Oliveira, der portugiesische «Kinopapst»

Oliveira ist der älteste noch produktive portugiesische Filmemacher, dessen Werk mit einem Stummfilm begann: *Douro, faina fluvial* («Harte Arbeit am Fluß Douro»), einem Walter Ruttmann nachempfundenen dokumentarischen Großstadtfilm über die nordportugiesische Stadt von 1931. In Frankreich, wo man ihn als

²⁵ Filmproduzent Paulo Branco verfolgt bisher als völliger Einzelfall von Paris aus seine europäische Strategie und verhalf neben vielen anderen (z. B. Oliveira, aber auch deutschen Filmautoren) insbesondere Raoul Ruiz zu *Trois vies et une seule mort* mit Marcello Mastroianni (1995). Zu seiner Bedeutung für das portugiesische Kino seit Ende der siebziger Jahre siehe Costa (1991: 173). In Portugal betreibt er z. B. die beiden einzigen Programmkinos von Lissabon und Porto.

²⁶ Lemièrre (1995: 11).

²⁷ Costa (1991: 169).

²⁸ Gregor, in: Lehmann (1988: 1).

postromantischen Filmemacher der Moderne feiert,²⁹ gilt er historisch betrachtet als absoluter Einzelfall: Weil sein über sechs Jahrzehnte andauerndes Filmschaffen sich mit seinen über dreißig Filmen wie ein Bogen von der Frühgeschichte zur Gegenwart spannt, gewährt es exemplarisch einen Überblick über die Gesamtentwicklung des europäischen Kinos.³⁰ So hatte der 1908 geborene Altmeister, bevor er sich der Bewegung des *Cinema Novo* anschloß, schon elf Filmprojekte in Angriff genommen. Darunter befanden sich nur zwei Spielfilme: *Aniki-Bóbó* («Enemene mu»; 1942), eine kleine tragische Liebesgeschichte unter Kindern, und *O acto da primavera* («Der Leidensweg Jesu in Curalha», 1963). Das Ausführen weiterer Spielfilme verbot ihm die Salazar-Diktatur, weil er an seiner Art des Filmemachens immer kompromißlos festhielt.

Sein auch in Portugal wirkender Mythos machte ihn inzwischen dort zum bekanntesten nationalen Filmemacher. Mit Filmen, die die Theatralität seiner Filme wie *Mon cas* («Mein Fall», 1986) offenlegen, Filmopern wie *Os canibais* («Die Kannibalen», 1988) entstehen lassen oder wie in *NON ou a vã glória de mandar* («NON oder der vergängliche Ruhm der Herrschaft», 1990) die portugiesische Geschichte deklamatorisch mit philosophischen Texten über ihre Niederlagen definieren, schafft er unermüdlich «Prototypen», eine gegenüber ästhetischen Konventionen unerbittliche Haltung, die auch heute noch mit jedem weiteren Film die für die Aufrechterhaltung des «cinéma d'auteur» entscheidenden Brüche vollzieht. Somit vereinen sich für die französische Filmkritik (seit 1985 ist seine Produktion mit einem Film pro Jahr durch die Zusammenarbeit mit Paulo Branco noch erheblich angestiegen) sämtliche Knotenpunkte der filmästhetischen Evolution des Autorenfilms innerhalb des Werkkanzen von Manoel de Oliveira.³¹

Der aus humanistisch-christlichem Gedankengut entwickelte, moralische Anspruch seines Kinos ruft dennoch auch beim intellektuellen Publikum häufig widersprüchliche Reaktionen hervor. Seine meist als «zutiefst religiös» empfundene Analyse der Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche verlagert die Gründe für das Fehlverhalten der Figuren ins Innere. Um die Welt vor ihrem Untergang zu retten, bildet die Heilige Jungfrau in Filmen wie *Acto da primavera*, *Benilde ou a virgem mãe* («Benilde, Jungfrau und Mutter», 1975), *Francisca* (1981) und *A Divina Comédia* («Die göttliche Komödie», 1991) eine Konstante. In dieser Suche nach dem Absoluten im Innern des Menschen findet sich hier zugleich das für das portugiesische Kino so bezeichnende sichtbargemachte Unsichtbare.

²⁹ Lévy (1995).

³⁰ Lardeau / Tancelin / Parsi (1988: 8).

³¹ Lardeau / Tancelin / Parsi (1988: 8).

Dabei geht es ihm besonders um das Eindringen in die tieferen Schichten der Liebe, die jedoch, als Tetralogie abgehandelt, in *O passado e o presente* («Vergangenheit und Gegenwart», 1971), *Benilde, Amor de Perdição* und *Francisca* immer eine frustrierte, nicht konkretisierte ist. Auch in *Vale Abraão* («Am Ufer des Flusses», 1993) und *Party* (1996), die zusammen mit *O convento* («Das Kloster», 1995) auf Romanen und Drehbüchern der zeitgenössischen Schriftstellerin Agustina Bessa Luís beruhen, wird die Unfähigkeit zur wahren Kommunikation, zum gegenseitigen Verstehen durch falsche Anstandsregeln und Vorurteile des bourgeoisen, portugiesischen Lebensstils erkennbar. Sie tritt insbesondere durch das von ihm absichtlich verunsicherte Spiel der Schauspieler plastisch hervor.

Die Modernität von Oliveiras Kino besteht vor allem in der Kritik der Darstellung.³² Er erzeugt absichtlich eine Distanz zwischen der theatralischen und der kinematographischen Inszenierung, indem er den affektiven Identifikationsmechanismus beim Zuschauer stört.³³ Dazu benutzt er prinzipiell für jede Sequenz eine starre Kameraeinstellung und nennt diese Technik «audiovisuelle Fixierung von Theater». Um von den so fixierten Bildern Abstand zu gewinnen und die Sichtbarkeit in einem Minimum an Bildern anwachsen zu lassen, läßt er dem Publikum Zeit. In der siebenstündigen Theaterverfilmung *Le soulier de satin* («Der seidene Schuh» von Paul Claudel) von 1985 zum Beispiel dauern die einzelnen Einstellungen zehn Minuten. Wichtig für das Verständnis seines Werkes ist, daß der große portugiesische Cineast den Akt des Sehens selbst als kreativen Vorgang begreift. Nicht das Vorgegebene und Vorgeformte soll erblickt werden, sondern das, was gerade vor den eigenen Augen entsteht. Hier wandelt sich Kino zur Kunst, Filmkunst zum Sehen, Sehen zum Sein.

Das portugiesische Kino von heute: vom Erfühlen des Unsichtbaren zur Verblendung?

Während die alte Generation des *Cinema Novo* weiterhin ihre formalistischen Experimente mit der (meist über Literatur vermittelten) portugiesischen Realität verbindet, geht die jüngere Generation mit dem Thema Vergangenheitsbewältigung freier um. Griff der ältere José Álvaro de Morais 1987 in *O bobo* («Der Narr») zur Illustration des an der Nelkenrevolution zerbrochenen Mythos vom Kolonialreich Portugals noch auf einen Roman von Alexandre Herculano zurück, so verlagert Pedro Costa die Auseinandersetzung mit der Diktatur auf eine weniger vermittelte,

³² «Critique de la représentation», siehe Lévy (1995: 1).

³³ Zu dieser Vorgehensweise Oliveiras siehe Lardeau / Tancelin / Parsi (1988: 36-65).

spontanere Ebene: In *A casa de lava* («Das Haus aus Lava», 1994), einer Reflexion über den Tod, führt der seit 1990 wegen *O sangue* («Das Blut») als Nachfolger Paulo Rochas gehandelte Jungfilmer seinen Filmhelden, einen illegalen Einwanderer von den Kapverden, in düster-poetischen Bildern zum salazaristischen Konzentrationslager Tarrafal. Auch Teresa Villaverde leistet 1991 in *A idade maior* («Am Ende der Kindheit») auf persönliche Weise Trauerarbeit, indem sie die Geschichte eines Rückkehrers aus dem Krieg in Afrika aus der Sicht eines Kindes und seiner Mutter erzählt. Diese junge Filmemacherin bildet zugleich mit *Três irmãos* («Drei Geschwister», 1994) eine Brücke zu der neueren Tendenz, wieder Filme über die große Utopie der Liebe an der Schwelle zur Desillusion zu machen. Handelt ihr Film von einer Geschwisterliebe, die nicht stark genug ist, um aus der großstädtischen Isolation herauszufinden, geht es in *Uma rapariga no verão* («Ein Mädchen im Sommer», 1986) von Vítor Gonçalves um die noch ungebrochene große Liebesehnsucht eines gerade erwachsen werdenden Mädchens. Die minimalistischen Debütfilme *Três menos eu* («Drei weniger mich») von João Canijo aus dem Jahr 1988 und *Uma pedra no bolso* («Der Morgen des Mißtrauens», 1988) von Joaquim Pinto, der als Präzedenzfall völlig ohne staatliche Subventionen entstand, lösen sich vom strengen Formalismus sowie von der Literaturverbundenheit ihrer Vorgänger und suchen mit einem neuen Kunstverständnis einen Ausweg aus der Krise des portugiesischen Kinos.

Zu den beachtlichsten Publikumserfolgen in Portugal zählen das vom Fernsehen mitfinanzierte Erstlingswerk *Corte de cabelo* («Haarschnitt», 1995) von Joaquim Sapinho und vor allem *Adão e Eva* («Adam und Eva») von dem schon erfahreneren Joaquim Leitão (auch 1995). Läßt sich die Aussage von Sapinhos poetischen Film schon leichter von der portugiesischen Realität auf andere europäische Großstädte übertragen (es geht um die Fremdheit, die zwischen einem frisch verheirateten jungen Ehepaar herrschen kann), so greift Leitãos größtenteils europäisch mitfinanzierte Koproduktion (Eurimages, Frankreich, Spanien) auf Erfolgsrezepte wie «Stars» und «Fernsehästhetik» zurück: Maria de Medeiros, die durch eine Nebenrolle in dem nordamerikanischen Film *Pulp Fiction* international bekannt geworden ist, spielt in diesem spannungsgeladenen Film mit viel Sex, Intrigen und Action eine beliebte (und bisexuelle) TV-Moderatorin, die schwanger ist und ihr Kind auf moderne, vom Mann unabhängige Weise erziehen will, sich am Ende aber doch glücklich in die traditionelle Mutterrolle fügt.

Für Pedro Costa, den vielleicht radikalsten jungen Verteidiger des portugiesischen Autorenfilms, ist das Kino, «wie wir alle, wie die Welt», verloren.³⁴ Dies scheint der

³⁴ Lemière (1995: 22).

Romancier José Saramago auch so zu empfinden. Sein neuestes Werk ist ein Essay über die allgemeine Verblendung, aus der folgt, daß «auch die Bilder aufhören, uns zu sehen».³⁵ Versucht dieser Roman in einem verzweifelten inneren Aufschrei gegen die mitleidlos angeschauten, allgegenwärtigen grausamen Bilder das Unbenennbare, das ihn vom Tier Unterscheidende im Menschen zu greifen, so erfüllt das portugiesische Kino mit seinen betont langsamen Bildern für einen Moment das Unsichtbare, die noch zwischen den Epochen und Menschen vorhandene Kultur, und überschreitet in einer symbolischen Bewegung nicht nur die eigenen Grenzen, sondern auch jene, die das Fernsehen und Hollywood dem europäischen Kino immer enger stecken.

Bibliographie

- Bacque, Antoine de / Parsi, Jacques (1996): *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Blum, Daniel / Seabra, Augusto M. / Wenders, Wim / Schütte, Wolfram / Tanner, Alain (1988): *Wo liegt Portugal? Neuer Portugiesischer Film*, Hamburg: Kommunales Kino.
- Coelho, Eduardo Prado (1983): *Vinte anos do Cinema Português (1962-1982)*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Costa, João Bénard da (1991): *Histórias do Cinema*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda (deutsche Übersetzung: *Portugiesische Filmgeschichte*, Rodenbach: Avinus, 1997).
- Costa, João Bénard da (1994): «Lisboa dos Clippers ao Cristo Rei», in: Silva (1994: 19-25).
- La Documentation Française* (1992): *Cinéma: état et culture*, Paris: Documentation Française.
- Gregor, Ulrich (1983): *Geschichte des Films ab 1960*, Bd. 3, Reinbek: Rowohlt.
- Güntert, Georges (1997): «Ein Futurist im Alltag: Fernando Pessoa und die portugiesische Moderne», in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 561-575.
- Frodon, Jean-Michel (1997): «La projection nationale: cinéma et nation», in: *Les Cahiers de médiologie* 3 (Paris: Gallimard), S. 133-145.
- Lardeau, Yann / Tancelin, Philippe / Parsi, Jacques (1988): *Manoel de Oliveira*, Paris.

³⁵ Diese Aussage machte José Saramago selbst am 4. Februar 1997 in Paris auf einer Pressekonferenz im Haus der *Société des Gens de Lettres de France*, um die französische Übersetzung seines neuen Buches *Ensaio sobre a cegueira* vorzustellen; ihr Titel lautet *L'Aveuglement* («Die Verblendung»).

- Lehmann, Ines (Hrsg.) (1988): «Kino in Portugal», in: *Reihe Kinemathek* 71 (Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek), S. 2-10.
- Lemière, Jacques (1992-1995): *Journées de cinéma portugais*, Rouen: Cinéluso.
- Lévy, Denis (1995), *Val Abraham: modernité et post-romantisme*, Rouen: Cinéluso.
- Marcorelles, Louis (1983): «Un instant, une île» in: *Le Monde*, 13. Januar 1983, S. 17.
- Marsilius, Hans Jörg (1990): «Skizze einer Geschichte des portugiesischen Kinos», in: *Lusorama* 13 (Oktober), S. 43-55.
- Mingalon, Jean-Louis (1990): «Le dangereux paradis du cinéma d'auteur» in: *Le Monde*, 16.-21. April 1990, S. 16-17.
- Monaco, James (1982): *Film verstehen*, Reinbek: Rowohlt.
- Mrozinski, Heike (1996): «Eine kleine Chronik des portugiesischen Films», in: *Blimp: Zeitschrift für Film* 35, S. 20-26.
- Passek, Jean-Loup (1982): *Le cinéma portugais*, Paris: Centre Georges Pompidou; L'Espresso.
- Seabra, Augusto M. (1989): «La scène de l'histoire», in: *Revue Belge du Cinéma* 26, S. 1-12.
- Seabra, Augusto M. (1996): «Außer Atem: zur Lage des portugiesischen Kinos», in: *Frankfurter Rundschau*, 20. Januar 1996, S. 6.
- Silva, Manuel Costa e (Hrsg.) (1994): *Lisboa a 24 imagens*, Lisboa: Caminho.
- Torgal, Luís Reis (1996): «Cinema e propaganda no Estado Novo: a 'conversão dos descrentes'», in: *Revista de história de ideias* 18, S. 277-337.