

Film in Portugal : Absetzung und Selbstfindung

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933252>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Film in Portugal: Absetzung und Selbstfindung

Zwei Hypothesen belasten den portugiesischen Film: seine faschistische Vergangenheit – vor und während des Zweiten Weltkrieges wurde das Filmschaffen stark von Deutschland und Spanien beeinflusst – sowie die filmkulturelle Kolonialisierung des Landes, wie sie durch den Analphabetismus und die Verleihstruktur ermöglicht wurde. Der neue portugiesische Film sucht sich von diesen Belastungen zu befreien. Die Revolution vom 25. April 1974, als deren Folge auch die Filmzensur aufgehoben wurde, war die Voraussetzung dazu. Über die Absetzungsbewegung und die Identitätssuche portugiesischer Filmschaffender war anlässlich eine FIPRESCI-Kolloquiums im Rahmen des Internationalen Filmfestivals von Figueira da Foz Genaueres zu erfahren.

Frühzeit

Die Frühgeschichte des portugiesischen Films – das erste Streifen wurde bereits 1897, also nur zwei Jahre nach der ersten Filmvorführung der Gebrüder Lumière, in Porto belichtet – trägt zwei Wesensmerkmale: Einerseits war sie von einer literarischen Bewegung, die sich «Orphée» nannte und deren bedeutendster Exponent der Schriftsteller Fernando Pessoa war, geprägt. Diese wohl beunruhigendste und meistdiskutierte Gestalt der modernen portugiesischen Literatur – er wurde auch zur Avantgarde der europäischen Kultur gezählt – brach dem Modernismus in Portugal Bahn und beeinflusste damit den Film. Andererseits wurde damals der internationale und vor allem der brasilianische Markt anvisiert. Schon früh also bewegte sich der portugiesische Film zwischen künstlerischem Anspruch und kommerzieller Auswertung. Vorgeführt wurden die Filme in Portugal vorwiegend auf Jahrmärkten und im Zirkus. Hergestellt wurden vorwiegend kurze Spielfilme.

1918 wurde das erste seriöse Produktionshaus gegründet. Die Invicta-Film verfügte über Studios und eigene Labors. Hier wurden in den folgenden sechs Jahren 35 Spielfilme gedreht. Interessant ist, dass die Invicta, die in Porto ansässig war und ihr beachtliches Kapital von einem Bankhaus erhielt, nicht dem möglichen Potential portugiesischer Filmschaffender vertraute, sondern ausländische Filmtechniker und Regisseure anstellte. Der französische Regisseur *Georges Pallu* etwa wurde beauftragt, einheimische literarische Werke für den Film einzurichten und zu produzieren, was ihm in einem recht beachtlichen naturalistischen Stil gelang. Zu den nach Porto verpflichteten Ausländern, die den Stil des portugiesischen Films jener Zeit prägten, gehörte auch der Italiener *Rino Lupo*, der unter anderem 1923 den Film «*Os lobos*» (*Die Wölfe*) nach einem Stück von Francisco Lage und Joao Correia de Oliveira drehte. «*Os lobos*», ein Melodrama um einen Herzensbrecher, der überall, wo er hinkommt, Eifersucht streut und wilde Dramen auslöst, gilt als der bedeutendste portugiesische Film der Stummfilmzeit. Eine geschickte Schnitt-Gegenschnitt-Montage, variable und ausdrucksstarke Kameraeinstellung sowie die Verwendung epischer Schilderungen des Alltagslebens und des religiösen Brauchtums der Landbevölkerung als retardierende Elemente zeichnen den Film *Lupos* aus, der seine Karriere in Frankreich bei Gaumont begonnen, dann in Dänemark, Polen und Russland gearbeitet hatte, bevor er von Pallu nach Portugal gerufen wurde.

Lange dauerte diese fruchtbare und künstlerisch recht beachtenswerte Aera des portugiesischen Films nicht an, weil es der Invicta nicht gelang, auf dem von ausländischen Filmen überschwemmten Binnenmarkt Fuss zu fassen, und auch mit dem Auslandverkauf auf keinen grünen Zweig kam. Das Produktionshaus stellte 1924 seinen Betrieb ein. Die Studios wurden verkauft und später abgebrochen. Obschon

andere, kleinere Unternehmen versuchten, die einheimische Filmproduktion am Leben zu erhalten, wird der portugiesische Film gegen Ende der zwanziger Jahre praktisch inexistent.

Reaktionärer Geist

Sozusagen aus dem Nichts tauchten um das Jahr 1930 zwei Namen auf, die für den Fortbestand des portugiesischen Films von entscheidender Bedeutung sind. *Manuel de Oliveira* (geb. 1908) drehte in Porto den Dokumentarfilm *«Douro, faina fluvial»* (*Douro – Schwerarbeit auf dem Fluss*), in dem er sich mit den Lebensbedingungen und der Arbeit der Frauen und Männer beschäftigte, die ihre kärgliche Lebensexistenz im Binnenhafen des Douro im wahrsten Sinn des Wortes erschuften. Montagetechnik und Bildauswahl erinnern an die frühen russischen Dokumentarfilme beispielsweise eines Dowschenko oder Wertows. Auf de Oliveira wird in diesem Aufsatz noch zurückzukommen sein. Er ist die herausragende Figur des portugiesischen Films bis auf den heutigen Tag, und sein Einfluss auf die Filmemacher der Gegenwart ist bedeutend.

Der andere bedeutende Cineast jener Stunde war *Leitão de Barros*, der zu den Pionieren des portugiesischen Filmschaffens gerechnet werden darf und der schon 1918 mehrere Reportagen und kleine Spielfilme gedreht hatte. 1929/30 schuf er *«Nazaré, Praia de Pescadores»* (*Nazaré, Strand der Fischer*) und *«Maria do Mar»* (*Maria vom Meer*), zwei Filme über das Leben der Fischer von Nazaré, welche in ihrem Aufbau den Einfluss des russischen Films jener Zeit verraten. Die fehlende Infrastruktur verunmöglichte indessen eine Weiterentwicklung, dies umso mehr, als das Aufkommen des Tonfilms neue Probleme stellte. Der erste portugiesische Tonfilm – *«A Severa»* (*Die Severa*), 1931 wiederum von de Barros gedreht – musste gar in Paris fertiggestellt werden.

Diese Schwierigkeiten haben Leitão de Barros bewogen, 1932 bei der Gründung einer soliden Produktionsfirma entscheidend mitzuwirken. Eine Gesellschaft, deren Aktien vollständig von der Öffentlichkeit gezeichnet werden, wird gegründet: die *«Tobis Portuguesa»*, die Tonfilme herstellen soll. Trotz dem öffentlichen Charakter der neuen Firma – die Aktionäre wurden jeweils eingeladen, die Dreharbeiten zu besichtigen – war eine starke Liierung mit der deutschen *«Tobis-Klangfilm»* unverkennbar. Obschon mit der Gründung der neuen Produktionsfirma die Grundlage für eine Entwicklung des portugiesischen Films geschaffen war und zudem mit einem staatlichen Dekret über die Hilfe an die Kinos – Steuererleichterungen waren darin vorgesehen – eine weitere Basis für das Gedeihen des portugiesischen Films gelegt wurde (1933), wollte es zu keiner rechten Blüte der einheimischen Filmkunst kommen. Es entstanden pro Jahr nur drei bis vier Spielfilme, zu wenig, als dass ein richtig professionelles Filmschaffen sich hätte entwickeln können.

Der einzige Autor, der unentwegt arbeitete, war weiterhin de Barros, dessen Qualitäten, wie sie in *«Mario do Mar»* zum Ausdruck kamen, sich bei den Anbieterungsversuchen an einen reaktionären Volksgeschmack bald verloren. Eng mit der Politik Antonio Oliveira Salazars (Ministerpräsident von 1932–1968) verbunden, wurde er zudem ein Exponent des faschistischen Films, wie er sich in Portugal entwickelte: Komödien und Musicals mit populären Stars, aber von einer reaktionären Geisteshaltung dominierten die Filmszene. Es war die einzige Epoche, in welcher der portugiesische Film eine gewisse Popularität und Verständnis auch bei breiteren Volksschichten fand.

Salazar selber allerdings mochte den Film nicht, wie sich überhaupt seine Kulturpolitik auf die Restaurierung historischer Denkmäler und Monumente konzentrierte. Selbst *Antonio Ferro*, der Sekretär des Propagandaministeriums wurde und unter dem Pseudonym *Jorge Alfonso* das Drehbuch zum Film *«A Revolução de Maio»* (*Die Revolution im Mai*) geschrieben hatte, gelang es nicht, Salazar von der Bedeutung der Filmkunst zu überzeugen. *«A Revolução de Maio»* (1937) von *Antonio*

Lopes Ribeiro ist ein recht raffinierter Propagandafilm für den Salazarismus. Es handelt sich um die recht spannend aufgebaute Geschichte eines kommunistischen Agenten, der zusammen mit einigen Gleichgesinnten einen Putsch vorbereitet. Die Polizei entdeckt die Verschwörung, und es gelingt ihr, die Untergrund-Gruppe unschädlich zu machen. Der Agent selber geht geläutert aus seinem Abenteuer hervor: Bekehrt und reuig grüsst er am Ende das im Winde flatternde Emblem der Salazar-Regierung. Geschickt spielt Ribeiro ein glückliches, vom Salazarismus und seinen Errungenschaften profitierendes Volk gegen die Unzufriedenheit der Revolutionäre aus, die mit Falschmeldungen über das Regime operieren. Ihre Lügen geben dem Regisseur Anlass, Salazars Wirken mit statistischen Angaben und Dokumentaraufnahmen ins rechte Licht zu rücken. Aufgelockert wird der Film mit Tanz- und Gesangseinlagen der Stars, was ihm einen operettenhaften, beschwingten Anstrich gibt. Interessant ist, dass «A Revoluçao de Majo» den Zuschauer ganz offen mit den Polizeimethoden konfrontiert, mit jenen «sanften Sitten», mit welchen Kritiker und Aufwiegler gegen das diktatorische Regime Salazars in die Schranken gewiesen wurden.

Aufbruch aus dem Nichts

Mit der faschistischen Aera begann der Niedergang des portugiesischen Films. Die Komödien wurden immer flacher, und um der Popularität willen holten die Regisseure Koriphäen aus dem Rad- und Fussballsport sowie Toreros vor die Kameras. Interessant sind heute allenfalls noch die 1938/39 entstandenen Wochenschauen, weil sie die Entwicklung einer faschistischen Jugendbewegung ziemlich exakt festhalten. Kameramann dieser Wochenschauen war übrigens der Deutsche Heinrich Gärtner.

Auch das Inkrafttreten eines neuen Filmgesetzes im Jahr 1948 brachte keine Wende, obschon darin die Gründung eines nationalen Produktionsfonds vorgesehen war. Zwar war es nun möglich, die Herstellung von Filmen staatlich subventionieren zu lassen, doch verstand sich der Filmrat, der die Projekte begutachtete und auswählte, als Zensurinstanz des Regimes. In den fünfziger Jahren verlor das portugiesische Filmschaffen jeglichen Kredit und damit auch seinen Marktanteil in Brasilien, mit dem die Filme weitgehend amortisiert wurden. Dennoch wurde gerade in dieser Zeit die Grundlage für einen neuen portugiesischen Film gelegt. So entstand in der Mitte des Jahrzehnts eine *Filmklubbewegung*, die allerdings von der Regierung systematisch zerstört wird. Sie hinterliess Spuren, indem sich junge Leute intensiv mit dem Film zu beschäftigen begannen. Einige von ihnen besuchten ausländische Filmschulen in Paris, Rom und London, andere absolvierten Regieassistenzen bei angesehenen Regisseuren.

Inkasso 1979

Im Laufe des Monats Februar wird die Firma Stämpfli & Cie AG die Rechnungen für das Abonnement 1979 verschicken. Leider mussten, wie bei andern Zeitungen und Zeitschriften auch, die Abonnementspreise geringfügig erhöht werden. ZOOM-FILMBERATER kostet jetzt jährlich Fr. 32.– (Studenten- und Auslandsabonnemente wurden ebenfalls leicht erhöht). Die Verrechnung erfolgt erstmals mit dem sog. VESR-Verfahren, mit jenen blauen Einzahlungsscheinen, wie sie vielerorts von Versicherungen oder den Steuerämtern verwendet werden. Bitte benützen Sie für die Überweisung des Abonnementsbeitrages nur dieses Einzahlungsformular. Durch eine rasche Einzahlung helfen Sie uns, Umtriebe und Kosten zu sparen. Wir danken Ihnen im Voraus für Ihr Verständnis und freuen uns, Sie weiterhin zu unseren Lesern zählen zu dürfen.

Mit freundlichen Grüßen
Redaktion und Administration



Passepartout zum modernen portugiesischen Film: «Brandos Costumes» von Alberto Seixas-Santos.

Die neue Generation portugiesischer Cineasten nahm Beziehung mit den gleichaltrigen Filmkritikern auf. Gemeinsam wurden Überlegungen angestellt, wie der zukünftige Film in Portugal auszusehen habe. Es kam als erstes zu einem totalen Bruch mit dem Kommerzkino, wie es in den Kinos des Landes zu sehen war. Wesentlich wichtiger aber war das Bekenntnis der Filmemacher zur portugiesischen Wirklichkeit. Erstmals sollte sich der Film mit den politischen und sozialen Problemen Portugals auseinandersetzen. Ihre Werke verstanden die neuen Filmemacher als Chronik, als Sozialkritik und, in einigen Produktionen zumindest, als Widerstand gegen den Salazarismus und seine Politik der Zensur und Unterdrückung. «*Dom Roberto*» (1961) von *Ernesto de Sousa* und «*Os Verdes Anos*» von *Paulo Rocha* – 1963 entstanden – sind wichtige Filme dieser ersten Stunde. Beide Spielfilme befassen sich mit den schwierigen Lebensverhältnissen in Portugal, die wesentlich das Zusammenleben der Menschen bestimmen.

Die 13 Filme, die in der Gruppe der neuen Filmemacher bis zum Jahr 1970 entstanden, erzielten einen relativen Erfolg in einem verhältnismässig kleinen Kreis von Cinephilen. Idelle Unterstützung erhielten die Filmschaffenden durch die sich in den sechziger Jahren auch in Portugal manifestierende Linke und deren Publizisten. Ausserordentlich schwierig blieben indessen die Produktionsbedingungen. Vom nationalen Filmfonds, der weiterhin bestand, wurde das neue Filmschaffen boykottiert. So musste mit extrem kleinen Budgets gedreht werden. Allein von den Banken war erstaunlicherweise etwas Geld erhältlich. Erschwerend kam hinzu, dass die Zensur das neue Filmschaffen scharf überwachte und Werke, die sichtbar gegen die Regierung opponierten, sofort verbot. So war es nicht verwunderlich, dass die Regisseure immer mehr zum Mittel der Verschlüsselung griffen, das den Zugang zu einem breiteren Publikum erschwerte. Dennoch muss das Filmschaffen dieser Zeit als eine klare und eindeutige Reaktion und Intervention auf die politische Entwick-

lung in Portugal verstanden werden, die von einer durch die Kolonialkriege gestärkten Rechten geprägt wurde.

Der grosse Mann des portugiesischen Films

Wie ein roter Faden zieht sich das filmische Werk von *Manuel de Oliveira* durch die Filmgeschichte Portugals. Ungebrochen von den Ereignissen und den Schwierigkeiten, die den Film in diesem Land immer wieder auf den Nullpunkt zurückwarfen, drehte er seine Werke in unregelmässigen Abständen. Die Brüche in der Kontinuität seines Schaffens sind Beweise für die unglaublichen Schwierigkeiten, denen auch er unterworfen war. Sie wirkten sich umso nachhaltiger aus, als de Oliveira nicht bereit war, Konzessionen an kommerzielle Interessen zu machen. Er ist ein Aussenseiter, nicht nur, weil er die Kunst des dokumentarischen Schaffens und des Spielfilms gleichermaßen beherrscht, sondern vor allem seiner Beharrlichkeit wegen, mit der er alle Hindernisse überwand und auch nach längeren Pausen immer wieder beachtenswerte Filme realisierte.

Manuel de Oliveiras Filme sind immer eine Art Passion. Sie sind von starken mystischen und religiösen Elementen geprägt, und der maurische Einfluss gibt ihnen den Reiz und die Faszination des Fremden und auch Befremdlichen. Besonders stark kommt dies im 1962 entstandenen «*O Acto da Primavera*» (*Werk des Frühlings*), einer bemerkenswerten Bearbeitung eines volkstümlichen Einakters, der die Darstellung vom Leiden Christi mit Protagonisten aus dem Volk zum Inhalt hat, zum Ausdruck. Dieser Film gibt auch Zeugnis von de Oliveiras moderner, ja avantgardistischer Auffassung in formaler Hinsicht. Sein nächster Film, «*A Caça*» (*Die Jagd*) (1963) ist eine Metapher über mangelnde Solidarität. Der mittellange Film erzählt die Geschichte eines jungen Burschen, der beim Spiel mit einem Kameraden in einen Sumpf gerät und zu versinken droht. Sein Kamerad ruft einige Männer um Hilfe, die eine Kette bilden, um den Ertrinkenden zu retten. Als die Kette reisst, diskutieren die Helfer, Jäger und Bauern, wer die Schuld am Bruch der Kette trage, während der Junge und einer der Helfer elendiglich im Sumpf versinken. Der mittellange Spielfilm, ein sowohl moralisch wie auch politisch zu verstehendes Gleichnis, gibt Zeugnis nicht nur von den hervorragenden formalen Qualitäten de Oliveiras, sondern auch vom aktuellen Engagement, das sein künstlerisches Wirken immer auszeichnet.

Auch der 1974 entstandene «*Benilde ou A Virgem Mãe*» (*Benilde oder Die jungfräuliche Mutter*), nach einem Theaterstück von José Régio, erweist sich als eine Allegorie auf die gesellschaftliche Situation. Die Beschreibung eines aussergewöhnlichen Ereignisses – Benildes unbefleckte Empfängnis löst in ihrer Umgebung Unglauben aus – spiegelt die typischen Verhaltensweisen einer bürgerlichen Gesellschaft wieder. Der Film, der grosse Parallelen mit Pasolinis «*Teorema*» aufweist, indem auch hier unter dem Einfluss einer unbekannteren, unfassbaren Macht das Ordnungsgefüge einer scheinbar gefestigten Gesellschaft durcheinander gerät und sich als fragwürdig erweist, trägt noch mehr als «*A Caça*» die Zeichen der Verschlüsselung, die den politisch verpflichteten portugiesischen Film der sechziger und siebziger Jahre unter den Regimes von Salazar und Caetano notgedrungen prägten.

Der bald 71jährige Manuel de Oliveira geniesst die Bewunderung auch der jungen Generation der Filmemacher. Seine Beharrlichkeit und seine ungebrochene Frische sowie sein Mut, allen Schwierigkeiten zum Trotz immer wieder Filme zu drehen und sich dabei opportunistischen Konzessionen zu verweigern, zählen dabei nicht minder als sein unbestrittenes filmkünstlerisches Talent, das seinen Namen weltweit bekannt gemacht hat. Bemerkenswert ist überdies, dass de Oliveira über seine Behauptung als Filmemacher unter nahezu unmöglichen Umständen hinaus bis ins hohe Alter hinein nicht nur seine künstlerische, sondern auch seine menschliche und politische Spannkraft behielt. Seine letzten Filme – 1976 entstand als vorläufig letztes Werk «*O Amor de Perdição*» (*Die Liebe der Verlorenen*) – sind durchaus dem portugiesischen Filmschaffen der aufbrechenden Generation zuzuzählen.

Neue Strukturen, neue Hoffnungen

Entscheidend für die Weiterentwicklung des portugiesischen Films war ein Treffen der Regisseure, das 1967 in Porto auf Initiative des dortigen Filmklubs erfolgte. Anlässlich dieser «Woche des portugiesischen Films» wurde im Beisein eines Vertreters der «*Fundação Calouste Gulbenkian*» (die Gulbenkian-Stiftung des gleichnamigen armenischen Erdöl-Multimillionärs unterstützte schon lange wirksam das Theater, die bildenden Künste, die Musik und das Ballett) ein Situationsbericht erarbeitet. Die Stiftung erklärte sich unter der Voraussetzung, dass sich die Filmschaffenden zu einem Kollektiv zusammenschließen, bereit, den Qualitätsfilm während versuchsweise drei Jahren zu unterstützen. So entstand drei Jahre später das «*Centro português de cinema*». Es wurde – von der Gulbenkian-Stiftung mit 250 000 Dollars unterstützt – zum Hauptproduzent des Landes, und es entstanden in der Folge gegen 15 Filme. *Manuel de Oliveira* konnte nach einem Unterbruch von sechs Jahren mit «*O Passado e o Presente*» (*Die Vergangenheit und die Gegenwart*) erstmals wieder einen Film realisieren (1971), in dem er mit bitterem Skeptizismus und beissender Komik den gleichzeitig erlesenen wie leeren Lebensstil der oberen Zehntausend in Portugal geisselte. Aber auch junge Regisseure erhielten in dieser Epoche – die wahrscheinlich die interessanteste in der Geschichte des portugiesischen Filmes ist – ihre Chance. Das war umso mehr möglich, als das eingespielte Geld nicht an die Stiftung zurückfiel, sondern in Filme reinvestiert werden konnte.

Thema der meisten dieser Filme war die kritische Auseinandersetzung mit der portugiesischen Wirklichkeit, obschon eine strenge und voreingenommene Zensur den Filmschaffenden nach wie vor Beschränkungen auferlegte. Die zu überwindenden Restriktionen förderten weiterhin die Tendenz zur Verschlüsselung, die neben der ungenügenden Distribution und Infrastruktur – in Portugal gab es 1970 nicht mehr als 470 Kinos – dem neuen Film eine eigentliche Breitenentwicklung verwehrten. Zu den wichtigsten Filmen jener Zeit gehören «*Brandos Costumes*» (*Sanfte Sitten*, 1974) von *Alberto Seixas-Santos* und «*Uma Abelha na Chuva*» (*Eine Biene im Regen*) von *Fernando Lopes*, der von 1968 bis 1972 an diesem Projekt arbeitete. «*Uma Abelha na Chuva*» ist ein vom Surrealismus beeinflusster, formstrenger Film, in dem in ländlicher Einsamkeit ein degeneriertes Grossbürgertum, das sich unter anderem auch als ehemaligen Kolonialisten zusammensetzt, mit der nicht privilegierten Schicht der Knechte und Mägde konfrontiert wird, die allein noch zu Gefühlen fähig sind. Parabelhaft wird der Einfluss der kolonialen Politik und die damit verbundene Mentalität auf den Alltag in Portugal dargestellt und analysiert.

Im Mittelpunkt von «*Brandos Costumes*» steht eine patriarchalisch geführte Familie, in der sich die Tochter zu emanzipieren versucht und gleichzeitig das Dienstmädchen beeinflusst. Parallel zu dieser fiktiven Geschichte schneidet *Seixas-Santos* dokumentarisches Material zur Geschichte des Diktators Salazar, wobei sich die beiden Ebenen fortlaufend entsprechen. Dadurch wird der Realitätsbezug des Fiktiven in fast programmatischer Weise sichtbar gemacht. «*Brandos Costumes*» könnte man als eine Art *Passepartout* bezeichnen, der Zugang zum von Metaphern, Allegorien, Gleichnissen und Symbolen geprägten portugiesischen Film verschafft.

In jene hoffnungsvolle Epoche fiel auch die Veröffentlichung des neuen Filmförderungsgesetzes, das unter anderem vorsah, dass 15 Prozent der Kino-Eintrittsgelder zur Förderung des einheimischen Filmschaffens verwendet werden müssen. Koordinationsstelle wurde das «*Instituto português de cinema*», das Filminstitut, das Produktion, Technik und Propaganda koordiniert. Jährlich standen nun dafür zwei Millionen Dollars zur Verfügung.

Der gesellschaftliche Umschwung und seine Folgen

Selbstverständlich blieb der gesellschaftliche Umschwung, der in den revolutionären Ereignissen vom 25. April 1974 seinen Höhepunkt fand, auch auf das Filmschaffen nicht ohne Auswirkungen. Erstes markantes Zeichen war die Abschaffung der Zen-



Die Realität des portugiesischen Alltags: «Continuar a viver» von Antonio da Cunha Telles.

sur, die innerhalb einer Stunde beschlossen wurde. Demnach sind nun alle Filme für Personen über 18 Jahren frei zugänglich. Im weiteren wurde versucht, die Produktionsmittel zu sozialisieren. Produktionseinheiten wie das weiterhin bestehende Centro, Cinequanon, Cinequipa usw. begannen politisch zu arbeiten. Die sozialen und politischen Veränderungen suchten sie mit Filmen über die Landarbeiter, Fischer, die Kolonialfrage aber auch allgemeine Probleme nicht nur zu dokumentieren, sondern voranzutreiben. Wurde einerseits die Freiheit der Themenwahl und der uneingeschränkten Meinungsäußerungsfreiheit genutzt, gab es andererseits auch Versäumnisse, welche die Zukunft des portugiesischen Filmschaffens schwer belasten sollten. Insbesondere gelang es nicht, das Distributionssystem entscheidend zu reorganisieren. Die Kinos der beiden grossen Städte Lissabon und Porto blieben nach wie vor in den Händen weniger Familien, die sich stark mit den amerikanischen Verleihfirmen liiert haben, was sich negativ auf das Filmangebot auswirkt und die Chancen insbesondere für den portugiesischen Film beeinträchtigt. Erschwerend kam hinzu, dass die Afrika-Kolonien, die dem Film viel Geld eingebracht haben, verloren gingen

Als dann am 25. November 1975 eine Regierungsumbildung erfolgte und die linke Fraktion der revolutionären Militärs gestürzt wurde, hatten die Versäumnisse zur Folge, dass das portugiesische Filmschaffen wiederum das wurde, was es seit der Neubesinnung von 1967 immer war: ein Kino der Absetzung und der Selbstfindung, das seinen Weg unter schwierigsten Bedingungen zu gehen und den zahlreichen Abhängigkeiten und Restriktionen auszuweichen versucht. Das staatliche Fernsehen – in andern Ländern eine wichtige Stütze der Filmproduktion – leistet in Portugal kaum etwas für den Film, weder auf dem Sektor der Herstellungshilfe noch in der Verbreitung des einheimischen Filmschaffens. Private Gelgeber gibt es kaum, und die Hilfe des Filminstitutes, das heute eine starke Aufsicht der Finanzen ausübt – einige Autoren sprechen von zensurähnlichen Restriktionen bei der Auswahl der

subventionierten Filmprojekte – ist keineswegs über alle Zweifel erhaben. Sie ist es vor allem auch deshalb nicht, weil das Institut nur über 16mm-Kameras verfügt, die Vorführsäle in Portugal aber ausnahmslos mit 35mm-Projektoren ausgerüstet sind. Inzwischen sind leider auch die Filmklubs von der Bildfläche verschwunden, die ein Alternativ-Kino anbieten könnten.

Trotz all diesen Widerwärtigkeiten, trotz der heute starken Stimmung gegen den portugiesischen Film im eigenen Land – die Filmemacher langweilten das Volk und machten Schwierigkeiten, heisst es – und trotz einer Spaltung der Filmschaffenden selber in Befürworter und Gegner einer Verstaatlichung des Filmwesens, gibt es in Portugal eine Entwicklung des revolutionären Films. Noch sei es möglich, so Alberto Seixas-Santos, unabhängige Filme zu drehen, die vom Staat subventioniert werden. Sechs oder sieben der Produktionseinheiten produzieren nach wie vor einigermaßen regelmässig. Die Probleme sind aber enorm, und die Teuerung hat die Situation wesentlich verschärft. Gegenwärtig müssen etwa 600 000 Zuschauer einen Film sehen, damit die Herstellungskosten eingespielt werden können. Die Ausfuhr funktioniert kaum. Es fehlt eine kompetente Filmkritik.

Die verfahrenere Situation ist umso bedauerlicher, als es in Portugal eine ganze Reihe talentierter Filmschaffender gibt, die der Umstände wegen kaum kontinuierlich arbeiten können, geschweige denn, dass sie die Mittel aufbrächten, um ihre Projekte wunschgemäss realisieren zu können. Das Kolloquium in Figueira da Foz, bei dem einige der neusten Produktionen gezeigt wurden, gab Einblick in ein durchaus bemerkenswertes Dokumentar- und Spielfilmschaffen, das sich weiterhin mit der Realität des portugiesischen Alltags auseinandersetzt. Den stärksten Eindruck hinterliessen dabei die Dokumentarfilme. «*Continuar a Viver ou Os Indios da Meia-Praia*» (*Weiterleben oder Die Indios von Meie-Praia*) von *Antonio da Cunha Telles*, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des neuen portugiesischen Films, schildert in lebendiger Art die Probleme der Fischer beim Aufbau einer Genossenschaft und deckt auch die Widersprüche und Spannungen zwischen althergebrachten Traditionen und gesellschaftlicher Neuerungen vor allem in ländlichen Gebieten auf. Und ebenfalls nicht nur von Reformen, sondern den damit verbundenen Schwierigkeiten berichtet auch *José Nascimento* «*Terra da Pão, Terra da Luta*» (*Erde des Brotes, Erde des Kampfes*), der wie «*Continuar a Viver*» 1977 entstanden ist. Berichtet wird vom keineswegs in allen Belangen gelösten Alltag der landwirtschaftlichen Kooperativen nach der Landreform im Alentejo. Beide Dokumentarfilme sind besonders aufschlussreich, weil sie die Reformen keineswegs einseitig verherrlichen, aber ihre Notwendigkeit belegen. Der Kampf der Fischer und Bauern um die Erhaltung des Erreichten trotz grossen Schwierigkeiten ist ein Kampf gegen den Rückfall in jene feudalistischen Zustände, die sie zu einer Art Leibeigenen gemacht haben. Ob die Anstrengungen dieser eben zu einem eigenen Bewusstsein und damit zu einer eigenen Würde gekommenen Menschen Früchte tragen werden, müssen beide Filme offen lassen und signalisieren damit die Situation Portugals schlechthin.

Zugang zum Publikum suchen

Mit der jüngsten Vergangenheit und dem «neuen» Portugal befassen sich auch die Spielfilme fast ohne Ausnahme und selbst dann, wenn sie sich wie «*Veredas*» (*Pfade*, 1975–1977) mit Legenden und Charakteren von Volkssagen und Mythologien auseinandersetzen. Wenn der Film von *João César Monteiro* in formaler Hinsicht, vor allem in seiner Verbindung von Geschichte und Landschaft, zu überzeugen vermag, so stellt sich doch die Frage, ob ein so verschlungenes und in seinem Anspruch manchmal auch überhebliches Werk den Zugang zum Publikum über eine schmale Elite hinaus findet. Hier wird eine Schwachstelle des neuen portugiesischen Filmschaffens signifikant: Es vertraut zu sehr darauf, dass sein Publikum mit den politischen Anliegen der Filmemacher bereits vertraut ist und baut damit auf einer Basis auf, die allenfalls bei wenigen Insidern, niemals aber bei der Bevölkerung zu

finden ist. Die filmische Aufarbeitung der Thematik wird vielfach vernachlässigt – was nicht selten auch bedeutet, dass die dramaturgische Aufbauarbeit im Stadium der Unterentwicklung stecken bleibt – und der Film wird dadurch für ein grösseres Publikum unerreichbar.

Es manifestiert sich allerdings heute eine Richtung, die dieser Neigung entgegenwirkt. Eindrücklichstes Beispiel dafür ist der 1976 entstandene «*O Rei das Berlengas*» (*Der König der Berlengas*) von *Artur Semedo*. Der Film ist eine respektlose Abrechnung mit der portugiesischen Geschichte, die vor nichts halt macht und weltliche wie geistliche Autoritäten gleichermaßen aufs Korn nimmt. Der Film arbeitet ebenso mit handfesten Effekten wie mit feinem Humor und hält von bloss intellektuellen Anspielungen nichts. Er appelliert ganz unverfroren an das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer, ohne indessen seine kritische Haltung jemals zu verleugnen. «*O Rei das Berlengas*» ist nicht nur eine radikale Antwort auf die Irrungen portugiesischer Vergangenheit, sondern zweifellos auch auf ein Filmschaffen, das sich mitunter in einer intellektuellen Attitüde verlor. Dem Film war übrigens ein beachtlicher Publikumserfolg beschieden.

Aber auch andere, der Tradition mehr verpflichtete Filmemacher suchen den Zugang zu einem breiteren Publikum. An *Rogério Ceitels* «*Antes do Adeus*» (*Vor dem Abschied*, 1977) wäre da etwa zu denken, in dem die Arbeit einer politischen Filmgruppe und ihre Verfolgung durch die Polizei sowie das Verhalten der in einem Sportklub zusammengeschlossenen Bürger hautnah und mit der Spannung eines Kriminalfilms beschrieben wird; an «*A Fuga*» (*Die Flucht*) von *Luis Filipe Rocha* auch, einer beklemmenden Studie über den Aufenthalt und die Flucht eines politischen Gefangenen in einer Festung. Ohne dass die beiden Filme ihr politisches Engagement oder ihren Realitätsbezug verleugnen, ohne dass sie sich zu billigen Konzessionen verleiten lassen, suchen sie einen direkten Weg zum Publikum, der über die gut inszenierte Geschichte, die stimmungsvollen Bilder und die äusserliche und innere Spannung führt.

Nicht alle Autoren, die ihre Filme für ein breiteres Publikum machen, können sich von der Tradition der Verschlüsselung, wie sie die Zeit vor der Aufhebung der Zensur erfordert und gefördert hat, ohne weiteres lösen. «*O meu nome é...*» (*Ich heisse...*), den *Fernando Matos Silva* 1976 fertiggestellt hat, beschreibt wie «*A Fuga*» eine wahre Begebenheit aus der Zeit der Diktatur. In der Selbstjustiz, die eine Gruppe von Betroffenen an einem Mitglied der politischen Polizei (PIDE) übt, vermag ein Journalist keinen Sinn zu sehen, und insbesondere hilft ihm der Racheakt an diesem Folterer und Mörder nicht, eine neue politische Identität zu finden. In diesem Film sind es zuerst die allzu spärlichen Mittel, die eine Inszenierung über die verbale Deklamation hinaus verhinderten, zweifellos sorgt dann aber auch eine gewisse Neigung zur Stilisierung und Abstrahierung für eine gewisse Zähflüssigkeit und Intellektualisierung des zweifellos interessanten Werkes.

Ähnliches ist in stärkerem Ausmasse auch zu «*Nem Passaro nem Peixe*» (*Weder Fisch noch Vogel*), den die einzig namhafte Regisseurin Portugals, *Sloveig Nordlund*, 1977 gedreht hat, zu sagen. Die komplexe Geschichte, in der die Übersetzerin eines Science-Fiction-Romans die Zukunftsvisionen direkt auf die Gegenwart und ihr Leben zusammen mit einem populären TV-Nachrichtensprecher und -kommentator überträgt, funktioniert praktisch nur auf der verbalen Ebene. Dem Bild fehlt praktisch jegliche Funktion. Dadurch erhalten insbesondere die Figuren, von denen der Film eigentlich leben müsste, kein Profil.

Offene Zukunft

Die Zukunft des portugiesischen Films ist im Augenblick so offen wie das Schicksal des Landes, in dem er entsteht und – in bescheidenem, aber keineswegs uninteressantem Rahmen – wirkt. Sollte es nicht gelingen, die Strukturen der Filmproduktion zu verbessern und vor allem die des Verleihs zu entflechten, wird dem portugiesi-

schen Filmschaffen eine Kontinuität, die allein eine taugliche Infrastruktur schafft, verwehrt bleiben. Dann wird es weiterhin, wie fast immer in seiner Geschichte, ein Stiefkind der Künste bleiben und bloss im Untergrund als Widerstandsbewegung nicht nur gegen die Politik des Establishments und der Interessengruppen, sondern auch gegen die eigenen ungenügenden Strukturen wirken können. Die Talente, die den neuen portugiesischen Film prägen, verdienen wahrhaftig eine bessere Chance.

Urs Jaeggi

Dieser Aufsatz entstand aufgrund von Gesprächen mit den Regisseuren Alberto Seixas-Santos, Antonio da Cunha Telles und Fernando Matos Silva sowie mit Eduardo Prado Culho. Ferner dienten als Quellen ein Aufsatz des Kritikers Henrique F. Alves Costa sowie Ulrich Gregors «Geschichte des Films ab 1960» (C. Bertelsmann).

FILMKRITIK

Superman

USA 1978. Regie: Richard Donner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/28)

Es war die Zeit, als die Wirtschaftskrise noch nicht überwunden war, von einem Krieg in Europa geredet wurde und die Technokraten das Sagen hatten, als zwei schwächliche High-school-Absolventen einen modernen Sagenhelden strichelten, der sich geradezu mit Schallgeschwindigkeit von der geplagten Erde abhob und zur intensivsten Identifikationsfigur Amerikas wurde: *Superman*. Ausgestattet mit Eigenschaften, die keinem Erdenmenschen zuteil wurden, geimpft mit allen Symbolen einer grossen Sagenhelden-Tradition, der Moral der grossen Märchen und den simplifizierenden Rastern einer Heilsbotschaft, wurde Superman zur personifizierten Errettungsphantasie jeder Couleur.

Die Erfinder, *Jerry Siegel* und *Joe Shuster*, rannten sich allerdings fünf Jahre die Hacken ab, ehe sich ein Comic-Syndikat bereit fand, diesen Übermenschen zu verlegen. Noch etwas ungelentk und grobschlächtig, mit Knopfaugen und kindlichen Gesichtszügen, war es dann 1938 soweit. Es dauerte nicht lange, da verbreiteten sich seine unglaublichen Abenteuer in 230 Tages- und Sonntagszeitungen, wurden Trickfilme und Fernsehserials produziert, Superman-Hörspiele gesendet, und die comic-books mit «The World's Greatest Adventure Strip Character» verkauften sich in steigenden Auflagen zu zeitweise bis zu anderthalb Millionen Stück. Superman wurde zum Synonym der amerikanischen Ideologie: erfolgreich, kraftvoll, ehrlich – und puritanisch.

Obwohl er in der Comic-Kultur bei der Konkurrenz eine ganze Schar von ähnlichen Superhelden auslöste, konnte sein Bekanntheitsgrad nicht mehr gemindert werden. Nur in den sechziger Jahren, der Zeit der starken Politisierung der Jugend, verlor der Held in seinem charakteristischen blauen Trikot und dem roten Flugmantel an Ansehen. Er wurde als Verkünder des Faschismus gebrandmarkt, und die Comic-Leser konzentrierten ihr Interesse lieber auf die zahlreichen Superman-Persiflagen, die bis zum intellektuellen «Astérix» reichen.

Die amerikanische Filmindustrie, immer die Witterungsverhältnisse genau beobachtend, sah in der Carter-Epoche mit den optimistischen Science-fiction-Spektakeln, der hemmungslos fröhlichen Disco-Zeit und dem Wiederaufleben der Partnerschaftskomödien die Zeit für gekommen, diese alte Kamelle aus Krisenzeiten wieder mächtig auferstehen zu lassen. Die beiden Jungproduzenten *Ilya Salkind* und *Pierre Spengler* liessen sich das Spektakel 35 Millionen Dollar kosten (Insider munkeln von 65 Millionen Dollar!), versahen ihren Film mit einer Starriege (von Marlon Brando über Gene Hackman bis zu Maria Schell), einer Hundertschaft von Trickspezialisten und mehreren Autorentams.

Die erste Filmfassung schrieb «Pate»-Autor Mario Puzo, die zweite die Dreierseilschaft David und Leslie Newman und Robert Benton (die bereits eine Broadway-