



Über Manoel de Oliveira

»Oliveira. Nicht klassifizierbar, weil genial« (Serge Daney). Einzigartig ist sein Umgang mit Zeit im Film, seine Mischung von Groteske und Melodram. Der einzige Regisseur, der vom Stummfilm bis ins digitale Zeitalter Filme dreht. Jahrgang 1908. Sein Kollege João Botelho, 40 Jahre jünger, sagt: »Er ist der jüngste unter uns.« Oliveira reibt sich an katholischer Tradition. Sein böser Blick lebt von der Binnenkenntnis des Großbürgers. Der portugiesische Faschismus hat seinem Werk zugesetzt. Lange Schaffenspausen trieben seine Überlegungen voran. Die meisten Filme entstanden nach der Revolution von 1974. »Sagen wir, dass Manoel de Oliveira sich ins Reden über das Sichtbare flüchtet, weil er anscheinend Angst hat, über das Übrige zu sprechen. Aber gerade diese Angst ist es auch, die ihn dazu bringt, Filme zuzumachen.« (Eduardo Prado Coelho)

Thomas Brandlmeier, geboren 1950, ist promovierter Chemiker, habilitierter Medienwissenschaftler und Betriebswirt. Seit 1985 lehrt er Medienwissenschaften an verschiedenen Hochschulen. Zahlreiche Publikationen. Direktor der Hauptabteilung Ausstellungsbetrieb des Deutschen Museums. Im Verbrecher Verlag erschien 2007 »Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts«

Thomas Brandlmeier
Manoel de Oliveira oder das groteske Melodram

VERBRECHER VERLAG

Ουδέποτε νοεῖ ἀνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ.

Der Geist denkt nie ohne vorgestellte Bilder.

Aristoteles

Quem não sabe arte, não na estima.

Wer die Kunst nicht kennt, weiß sie nicht zu schätzen.

Luís de Camões

Gefördert vom Kulturwerk der VG BILD-KUNST GmbH, Bonn.



BILD-KUNST

Dank an die Cinemateca Portuguesa, arte, les films de l'après-midi, Josef Nagel, Horst Peter Koll und Saul Rafael für ihre freundliche Unterstützung.

Bildnachweis:

Freunde der Deutschen Kinemathek (19)

Cinemateca Portuguesa (32)

Sammlung Brandlmeier (249)

Umschlagfoto:

Manoel de Oliveira als ›blinder‹ Maler im Salon

(in AMOR DE PERDIÇÃO / 1978)

Erste Auflage

Verbrecher Verlag Berlin 2010

www.verbrecherei.de

© 2010 für diese Ausgabe: Verbrecher Verlag

Satz: Saskia Uhlig

Umschlaggestaltung: Sarah Lamparter, Büro Otto Sauhaus

ISBN: 978-3-940-426-53-6

Printed in Germany

Der Verlag dankt Doris Formanek und Karin Krautschick.

Inhalt

13 **Einleitung**

19 **Die ersten 40 Jahre**

19 Der Mensch und das Brot

20 Fleisch und Blut

23 Das blutige Gesetz des Vaters

24 Elternlose Kinder

28 Porto I

29 Porto II

35 Gescheiterte Projekte und kleine Filme

37 Die Entdeckung der Repräsentation

38 Die Wiederholung des Verbrechens

39 Die Rückkehr

45 **Die Tetralogie der frustrierten Liebe**

45 Peepshow

46 L'amour plus fort que la mort

49 **Exkurs I**

53 Ein portugiesischer Dibbuk

54 Anna Selbdritt

55 Décadrage

56 Nahe dem Wahnsinn, dem Tod, der Selbstvernichtung

60 Cinéma Impur

62 Dedramatisierung

63 Der Zuschauer muss nicht amorph sein

64 Das Kino ist die Kombination des sichtbaren Raums
mit dem unsichtbaren

68 Du liebst mich, ich schwöre es!

- 69 Zwischen Ancien Régime und Nouveau État
72 Lovelace
75 Das Melodram als schwarze Komödie
77 Der Blickwinkel eines toten Herzens

79 **Zwischenspiel**

82 **LE SOULIER DE SATIN**

- 82 Saudade
83 Feuillade
84 Schauplatz ist die Welt
85 Credo quia absurdum est
89 Erster Tag und Blasphemie
90 Zweiter Tag und Spiel im Spiel
91 Dritter Tag und SM vom Feinsten
93 Vierter Tag und ketzerischer Schluss

95 **Die Tetralogie des Wahnsinns**

- 95 Alles, was der Fall ist
97 Die Wiederholung
100 Babel
100 Nochmals Hiob
102 Greisnavantgardismus
103 Singen statt Reden
106 Gounod und Marschner, Busoni und Mozart
107 Misterio
108 Echolied und Hoffmanns Erzählungen
109 Hochzeitsnacht im Totenzimmer
109 Liebe als Buße
110 Das transzendente Subjekt als Torso
110 Formen des Grotesken
111 Theologisch-philosophischer und ökonomisch-juristischer Disput

112	Kannibalengesänge
112	Nein
113	Nur Niederlagen
114	Miles Gloriosus
115	Insel der Seligen
116	NON
118	Die göttliche Komödie
119	Kunsttheorie
120	Caligari
122	Nummernrevue

128 **Blindenfilme**

128	Das antimelodramatische Melodram
129	Schauspieler als Filmkritiker
130	Postmoderne Zeit
132	Posthume Sympathie mit der Leiche
133	Die melodramatische Groteske
134	Schrecken und Schauder

139 **Die Aphrodite-Tetralogie**

139	Ema
142	Emas Wiederkehr
143	Die Taubstumme und die Humpelnde
151	Dr. Faustroll
152	Zweimal aufgeklärt wird Mythos zu Vernunft
155	PARTY, erster Teil: Aufbau der Mausefalle
157	PARTY, zweiter Teil: Abbau der Mausefalle
161	INQUIETUDE oder Das Kino existiert nicht
163	C'est un détail

168 **Erinnerungen**

168	Pedro Macao
-----	-------------

169	Gustave Courbet und der Ursprung der Welt
171	Konjunktiv
172	Calvero
173	Hermes und Paris
177	A CARTA
177	Sternberg
179	Jansenismus
182	Die Geschichte der Zukunft
182	Macht und Ohnmacht des Wortes
183	Utopie
187	Alter
187	Lear
189	Alkohol
189	Orale Lust
195	Odysseus
197	Das Unschärfeprinzip
197	Die Intrige
198	Hl. Johanna
201	Nochmals Wahnsinn
201	Sebastianismus und Millennialism
202	Wörter, die vernünftig scheinen
203	Alle töten
207	Nochmals Jungfrau
207	Dissimulation
208	Simulation

212 **Die Geheimnisse der Bourgeoisie**

212 Fenster und Cadrage

213 Magritte

214 Marnie

215 Nochmals: Frustrierte Liebe

218 Schwarze Löcher und tote Vögel

222 **Sechs Kurzfilme**

Anhang

227 Anmerkungen

239 Biografische Notiz

242 Filmografie

256 Literaturhinweise

258 Texte von Manoel de Oliveira

258 Filmtexte von Manoel de Oliveira



Manoel de Oliveira (mit Hut) im Gespräch mit Michel Piccoli bei den Dreharbeiten zu *VOU PARA CASA* (2001)

Einleitung

Diese Welt ist eine Illusion. Die einzige Wirklichkeit ist die Erinnerung. Aber die Erinnerung ist eine Erfindung. Im Film kann die Kamera einen Moment festhalten, aber dieser Moment ist schon vorbei.

Im Grunde ist das, was abgebildet wird, eine Fiktion dieses Moments und wir können uns schon nicht mehr sicher sein, ob es diesen Moment außerhalb dieses Films je gegeben hat.

Manoel de Oliveira in Wim Wenders' LISBON STORY/1996

Oliveira. Nicht klassifizierbar, weil genial.

Serge Daney

1981 gab es im Rahmen der Berliner Filmfestspiele eine Retrospektive des Werks von Manoel de Oliveira. Damals war Oliveira in Deutschland nur aus den Filmgeschichten bekannt. Die Berliner Retrospektive hat mich sofort zu einer größeren Studie über sein Werk veranlasst, woraus im Laufe der Jahre dieses Buchprojekt wurde. Dieses Buch, darauf lege ich Wert, ist kein Beitrag zur Oliveira-Konjunktur, die mit dessen 100. Geburtstag verbunden war, sondern das Produkt einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk. Was mich an Oliveira von Anfang an fasziniert hat, war sein spezifischer Umgang mit der filmischen Zeit, die Vermischung von grotesken und melodramatischen Formen und sein Beitrag zum Cinéma Impur. Zweifelsohne gehört er zu den großen Namen der Filmgeschichte wie Buñuel, Dreyer, Pasolini, Straub, Bresson, Welles, Jancsó oder Vigo, mit denen ihn unterschiedliche Stränge seines Werks verbinden.

Oliveira nimmt in seinem Werk neorealistische Elemente vorweg (ANIKI-BÓBÓ / 1941), benutzt schon 1956 Techniken der Nouvelle Vague (O PINTOR E A CIDADE) und gehört zu den Wegbereitern des postmodernen Kinos. Um ein bzw. zwei Jahre ist ACTO DA PRIMAVERA vor Pasolinis VANGELO SECONDO MATTEO, ist O PASSADO E O PRESENTE vor Buñuels LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE und BENILDE vor Rohmers LA MARQUISE D'O entstanden. Sein postmoderner Hiob (MON CAS) ist 20 Jahre vor A SERIOUS MAN der Coen-Brüder entstanden. Oliveira ist ein genuin europäischer Regisseur, der sich von Feuilleade und nicht von Griffith ableitet. Sein Publikum, selbst wenn man das Fernsehen berücksichtigt, ist kein Massenpublikum. Seine Filme sind bislang nur für die »happy few«. Wer daran Anstoß nimmt, sei an Jean-Marie Straub erinnert, der ästhetisches und politisches Bewusstsein immer zusammen gedacht hat: »Die Revolution ist dann da, wenn meine Filme im Mathäser laufen.« Das Mathäser war und ist das größte Kino Münchens.

Wenn Buñuel ein katholischer Atheist ist, ist Oliveira ein katholischer Agnostiker. Die beiden verhalten sich zueinander wie Spanien und Portugal. Bei Oliveira ist alles etwas sanfter, aber nicht weniger subversiv und kritisch. Alle europäische Tradition lebt im Komparativ zur christlich-jüdischen Tradition, bei dem Portugiesen Oliveira kommt noch die muslimische dazu. Essentiell ist für Buñuel und Oliveira, die Jesuitenschüler, die Reibung am Katholizismus. Weil sich Oliveiras Werk viel mit Religion beschäftigt, gibt es den schrecklichen Irrtum, er sei ein religiöser Regisseur. »Der Kommunismus«, sagt Oliveira einmal, »basiert vollständig auf dem Christentum, genauer gesagt auf dem jesuitischen Katholizismus.« Und Oliveiras Berater bei historischen, literarischen und theologischen Fragen seiner Filme ist der sozialistische Pater João Marques. Durch die enge Beziehung Portugals zu Brasilien ist die Befreiungstheologie in Portugal weit verbreitet. Einmal hat Oliveira seinem theologisch-sozialistischen Berater die besorgte Bürgerfrage gestellt: »Ist die Revolution nicht gefährlich?« – »Man muss Risiken eingehen«, war die Antwort.

All dies führt zu erkennbaren Unterschieden in der Wahrnehmung. In Italien, Spanien oder Frankreich wird Oliveira erheblich höher geschätzt als in nordeuropäischen Regionen. Speziell in Frankreich spielt es sicherlich auch eine Rolle, dass Oliveira Bazin und Lyotard persönlich kannte und vieles wie ein künstlerischer Kommentar dazu wirkt. Wie Buñuel ist Oliveira auch ein Bürger-Rebell. Obwohl er sich um die väterliche Fabrik und das Weingut seiner Frau kümmern musste, stand er immer neben dieser Existenz. Er trieb sich in den intellektuellen und künstlerischen Zirkeln von Porto herum, wo sich alle Oppositionellen, vom Sozialisten bis zum Liberalen, austauschten. Der portugiesische Kritiker António-Pedro Vasconcelos hat ihn einmal so charakterisiert: »Gleichzeitig Christ und Perverser, Klassiker und Avantgardist, Konservativer und Anarchist.«

Oliveira, auch darin gleicht er Buñuel, ist ein Subversiver von der Mitte heraus, dessen böser Blick auf portugiesische Verhältnisse von der Binnenkenntnis des Großbürgers lebt. Sein Kino ist immer europäisch, auch wenn er portugiesische Themen behandelt; seine gelegentliche Neigung zu nationalen Themen ist immer in eine kosmopolitische Sicht eingebettet. Die Zensur des portugiesischen Faschismus hat seinem frühen Werk stark zugesetzt, seine öffentliche Kritik brachte ihm einen Aufenthalt in den Gefängnissen der PIDE ein. »Schließlich«, so Oliveira, »kamen auch die Korrekteren im Salazar-Regime zu dem Befund, dass ich außerhalb des Gefängnisses weniger gefährlich war als im Gefängnis.« Jahrelang erhielt er aber noch anonyme Briefe mit Todesdrohungen.

Entsprechend lang sind die Pausen zwischen den Filmen, ein Umstand, der seine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium vorantrieb. Obwohl er ein klarer Anhänger der Nelkenrevolution von 1974 war, war er auch ein Betroffener der nachfolgenden sozialistischen Bestrebungen. Er verlor seine Fabrik durch Misswirtschaft und das Weingut seiner Frau durch die Landreform. Aber es war eine Befreiung. Seine Kinder waren erwachsen, seine Zwänge, sich um Fabrik und Weingut zu kümmern, fielen weg. Frei von Zensur und persönlichen Verpflichtungen, konnte er sich ganz dem Film widmen. »Jetzt«, erklärte er treuherzig seinem

Produzenten, »bin ich gezwungen, vom Kino zu leben.« Der Hauptteil seines Werks ist seither entstanden, alle ein, zwei Jahre ein neuer Film. Da niemand alle Jahre ein Meisterwerk schaffen kann, gibt es auch den einen oder anderen Film, mit dem sich der Autor etwas abmühen muss.

Dennoch, die Beschäftigung mit Oliveira ist ein Vergnügen der besonderen Art. Er ist der einzige Regisseur, der vom Ende der Stummfilmzeit bis ins digitale Zeitalter Filme dreht. Als er geboren wurde, drehte Griffith gerade seine ersten Filme. Derselbe Jahrgang wie Helmut Käutner, James Stewart, Carole Lombard und Jacques Tati: 1908. An seinem Werk kann man fast die ganze Filmgeschichte verfolgen. Als ich 1981 über ihn geschrieben habe, war er schon über 70, und ich dachte schon ein wenig, das könnte bald ein Nachruf werden. Das ist ein Alter, wo normalerweise keine Ausfall-Versicherung mehr mitspielt – das zwangsläufige Ende von Regiekarrieren. Inzwischen ist es schon fast komisch, alte Kritiken zu lesen, in denen Oliveira als der Dinosaurier aus Portugal, das Fossil aus Porto, der Methusalem der Filmgeschichte u.ä. beschrieben wird. Die meisten dieser Kritiker sind nämlich längst tot, während Oliveira noch munter lebt und Filme dreht. Erst in den letzten Jahren hat er sich ein Stöckchen zugelegt, mit dem er aber so elegant wie Chaplin umgeht. Sein Regiekollege João Botelho, 40 Jahre jünger, sagt über die portugiesische Film-Avantgarde: »Er (Oliveira) ist der jüngste unter uns. (...) Und gleichzeitig ist es Méliès. Das ist der Filmstil eines Zwanzigjährigen.«

Ich habe mit Oliveira einmal persönlich gesprochen. Es war kein Interview, sondern ein Festival-Smalltalk. »Bei so vielen Filmen«, meinte er, »wird das tägliche Leben zu einer wahren Kunst.« Es gibt mit Oliveira so viele Interviews, dass es mir nicht nötig erschien, ein weiteres hinzuzufügen. Wie die meisten Künstler hält er sich eher bedeckt. Gern gibt er Auskunft über Fragen der Repräsentation, ansonsten weicht er geschickt aus. Der portugiesische Kritiker Eduardo Prado Coelho hat es einmal so formuliert: »Sagen wir, dass Manoel de Oliveira sich ins Reden über das Sichtbare flüchtet, weil er anscheinend Angst hat, über das Übrige zu sprechen. Aber gerade diese Angst ist es auch, die ihn dazu bringt, Filme zu machen.«

Viele Diskussionen mit Oliveira habe ich verfolgt. Zu *MON CAS* erklärte er auf den Vorwurf, warum er einen Theaterfilm gemacht habe: »Die Kamera kann in einem leeren Raum leider nichts aufnehmen. Man muss schon etwas vor sie hinstellen.« Und bei einer Diskussion zu *O DIA DO DESESPERO* sprintete der 80-jährige flott auf die Bühne, die atemlose Übersetzerin hastete hinterher. Prompt kam die unvermeidliche Frage nach dem erzählerischen Realismus in seinem Film. »Meine Dame«, antwortete er galant, »eigentlich existieren Sie gar nicht. Alles ist nur Repräsentation. Auch dieser Augenblick existiert nicht. Gegenwart und Präsenz sind nur Konventionen.« Manoel, für solche Sachen liebe ich dich!

Thomas Brandlmeier im Herbst 2009