Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 27 (1975)

Heft: 23

Artikel: Aus einem unbekannten Filmland

Autor: Alves Costa, Henrique F.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933427

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Aus einem unbekannten Filmland

Überblick über die Geschichte des portugiesischen Films

Portugal ist als Filmland bei uns fast völlig unbekannt; erst die von «Cinelibre», dem Verband Schweizer Filmklubs und nichtkommerzieller Spielstellen, im vergangenen Jahr organisierten Wochen des portugiesischen Films machten mit einigen Produktionen dieses Landes bekannt. Zur Information über das frühere, weitgehend unbekannt gebliebene Filmschaffen Portugals veröffentlichen wir diesen Text des namhaften portugiesischen Filmkritikers Alves Costa. Es ist die stark erweiterte Fassung eines Artikels, der kürzlich im «Lexikon des internationalen Films» von Ulrich Kurowski bei Hanser, München, erschienen ist.

Nicht ganz ein Jahr nachdem die Brüder Lumière der Öffentlichkeit den ersten Kinematographen vorgestellt hatten, drehte Aurélio da Paz dos Reis, geboren und ansässig in Porto, die ersten portugiesischen Filme. Der Apparat, dessen er sich bediente, muss eine Nachahmung des Kinetoskops von Edison und des Kinematographen der Brüder Lumière gewesen sein, denn er stellt ihn als «Portugiesischen Kinetographen» vor, eine Weiterentwicklung schon existierender Apparate. Seltsamerweise bezieht sich Aurélio da Paz in dem Projekt, in dem er seine Filme vorstellt, nur auf Edison, ohne den Namen Lumière zu erwähnen. Dabei ähneln seine Filme thematisch sehr den ersten Filmen der französischen Erfinder. Andererseits gibt es bei Paz dos Reis Filmtitel wie *«O jardineiro» (Der Gärtner)* und *«Danza serpentina» (Schlangentanz)*. Leider sind alle Filme verlorengegangen, und man kann nicht mehr feststellen, ob ersterer eine Imitation von «L'arroseur arrosé» (Lumière) und der andere eine von «Dance de Annabella» (von Edison) ist.
In jedem Fall hätte Aurélio da Paz dos Reis vor anderen europäischen Ländern den Grundstein für das portugiesische Filmschaffen legen können, wenn die Umstände günstiger gewesen wären. Erstens war Aurélio da Paz dos Reis ein Amateur und besass nicht den Geschäftssinn, den die Pioniere in anderen Ländern zeigten. Zweitens war niemand da, der sein Werk fortsetzte. Der portugiesische Film wurde 1896 geboren, um sofort wieder zu sterben. Voneinander isolierte Bemühungen und ständige Fehlschläge kennzeichnen die Zeit bis 1918. Bis zur Gründung der Produktionsgesellschaft «Invicta-Film» in Porto beschränkte sich das gesamte portugiesische Filmschaffen auf einige Dokumentarfilme, einige Reportagen und zwei Spielfilme: ein Drama nach einem bekannten Verbrechen *«Os crimes de Diogo Alves»* (1911) und ein Schwank, *«Pratas Conquistador» (Pratas der Eroberer,* 1917), beide von sehr schlechter Qualität und äusserst dürftigem Gehalt.
Im Jahr 1918 lebt der portugiesische Film wieder auf. In Lissabon wird die Filmgesellschaft «Luzitânia» gegründet. Sie produziert mehrere Reportagen und zwei kleine Spielfilme, die von Leitao de Barros gedreht werden: *«Mal de Espanha»* und *«Malmequer»*. Die Filme sind erste Versuche, aber sie sind der Anfang der Karriere eines Regisseurs, der später von sich reden machen sollte.

Von Ausländern gemacht

Im selben Jahr wird in Porto mit bedeutendem Kapital das Unternehmen «Invicta-Film» gegründet, an dessen Spitze zwei im Filmgeschäft erfahrene Männer stehen, Nunes de Matos und Henrique de Alegria. Die finanzielle Unterstützung erhalten sie von einem bedeutenden Bankhaus in Porto. Sie haben es sich zum Ziel gesetzt, ein solides und beständiges Unternehmen aufzubauen und eine richtige Filmindustrie

ins Leben zu rufen. Als erstes baut die «Invicta-Film» ein geräumiges, sehr gut ausgestattetes Studio, richtet ein Labor mit allerbestem Material ein und arbeitet einen Plan für eine kontinuierliche Produktion aus. Studio, Labor und weitere dazugehörige Gebäude wurden auf einem ausgedehnten Gelände mit Namen «Quinta das Pirámides» in Porto errichtet. In Frankreich wurden mehrere Techniker unter Vertrag genommen: ein Kameramann, ein Laborant, ein Ingenieur für Filmkulissen und ein Regisseur. Der Regisseur hiess George Pallu, ein gebildeter und erfahrener Mann, der seine Laufbahn als Regisseur bei dem französischen Unternehmen «Film d'Art» begonnen hatte. Er war nicht sehr schöpferisch, jedoch ein fachkundiger Mann, der beauftragt war, Filme mit portugiesischen Themen (Bearbeitungen einheimischer literarischer Werke) zu drehen und diese auch in einen naturalistischen Stil einzuordnen verstand, der durchaus echt war. Hier beginnt der Zeitraum, den wir als «den portugiesischen Film, von Ausländern gemacht» bezeichnen können. Das bemerkenswerteste daran ist, dass Pallu und andere nach Portugal verpflichtete Ausländer, wie zum Beispiel Rino Lupo aus Italien, Roger Lion und Maurice Mariaud aus Frankreich, die entweder für die «Invicta-Film» oder aber auch für später gegründete Firmen arbeiteten, Filme hinterliessen, die portugiesischer waren als viele Filme, die später einige portugiesische Regisseure drehten...
Die wichtigsten Produktionen der «Invicta-Film» sind *«Amor de perdicao» (Verderbliche Liebe), «Mulheres da Beira» (Frauen aus Beira), «Os Fidalgos da Casa Mourisca» (Die Edlen der Casa Mourisca),* eine grossartige Inszenierung von fast zwei Stunden Dauer, *«O Primo Basilio» (Vetter Basilio), «Claudia»* und *«O destino» (Das Schicksal)*. 1924 sieht sich die «Invicta-Film» verschiedenen Schwierigkeiten gegenüber. Sie hatte weder Märkte im Ausland erobert, obwohl einige Filme an verschiedene Länder verkauft worden waren, noch auf dem Binnenmarkt, der von ausländischen Filmen überschwemmt war, richtig Fuss gefasst. So stellt sie in diesem Jahr ihre Arbeit ein, schliesst die Studios, die später verkauft und abgebrochen werden, und löst sich auf.
Zur selben Zeit, als sich der Niedergang der «Invicta-Film» abzeichnet, versuchen andere Unternehmen, eine einheimische Filmproduktion aufzubauen. Diese Unternehmungen halten sich jedoch nur kurze Zeit. Die Gesellschaft «Caldevilla Film» sieht ihre Möglichkeit, einige Studios in Lissabon zu errichten, gescheitert, kann aber noch zwei Filme produzieren: *«Os faroleiros» (Die Leuchtturmwächter)* und *«As pupilas do Sr. Reitor» (Die Zöglinge des Herrn Pfarrer),* die mit viel Geschick von Maurice Mariaud gedreht wurden. «Iberia Films» produziert *«Os lobos» (Die Wölfe)* von dem Italiener Rino Lupo. «Fortuna Films», gegründet von der Schriftstellerin Virginia de Castro e Almeida, produziert *«A sereia de pedra» (Die Sirene aus Stein)* von dem Franzosen Roger Lion (die Hauptdarsteller sind Maria Emilia Castelo Branco, Gil Clary und Maxudian) und *«Os olhos da alma» (Die Augen der Seele),* ebenfalls von Roger Lion, mit denselben Darstellern und dem Franzosen Jean Murat, der hier sein Debüt beim Film gibt. Diese Filme waren teilweise von sehr guter Qualität, aber man kann sagen, dass sie der Schwanengesang der ersten Epoche des portugiesischen Films waren. Diese Filme stammen aus den Jahren 1922/23.

Die ersten Filme von Portugiesen

1930 gab es den portugiesischen Film praktisch gar nicht. Aber im selben Jahr entsteht völlig unerwartet ein «neuer portugiesischer Film». Manuel de Oliveira, der noch heute der beste und originellste portugiesische Filmschöpfer ist, damals gerade zwanzig Jahre alt, dreht in Porto einen Dokumentarfilm, der berühmt werden sollte: *«Douro, faina fluvial» (Douro – Schwerarbeit auf dem Fluss),* der erste portugiesische Film, der mit den besten und fortschrittlichsten in Europa konkurrieren konnte. Der Film beschäftigt sich eingehend mit der Arbeit und den Lebensbedingungen der Männer und Frauen, die sich bei harter Arbeit im Binnenhafen des Douro plagen. Die sehr geschickte Montage und zum Teil auch die Auswahl der Kulisse erinnern an die

besten Filme der goldenen Ära des sowjetischen Films. Vierzig Jahre danach hat der Film noch dieselbe Schönheit und Ausdruckskraft. Die Bezeichnung «Meisterwerk» ist durchaus zutreffend. Nur ist Manuel de Oliveira ein unabhängiger junger Mann, und sein aussergewöhnliches Talent wird weder erkannt noch gefördert. Er schafft es nicht, verschiedene Spielfilmprojekte, die er bis ins kleinste vorbereitet hatte, zu vollenden (eines davon über die Prostitution, ein anderes über die Landarbeiter im Anbaugebiet des Portweins). Selbst sein Film «Douro, faina fluvial» wird der Öffentlichkeit erst nach dem Aufkommen des Tonfilms vorgestellt (weshalb er ihm noch eine musikalische Untermalung hinzufügen musste).
Fast zur selben Zeit dreht Leitao de Barros *«Nazaré, praia de pescadores» (Nazaré, Fischerstrand)* – über die Fischer aus Nazaré, einem portugiesischen Fischerdorf –, der gleichsam eine Einführung zu dem Film ist, den er danach dreht: *«Maria do Mar» (Maria vom Meer),* mit einer sehr bemerkenswerten Leistung der Theaterschauspielerin Adelina Abranches. Er handelt wiederum vom Leben der Fischer in Nazaré, und durch seinen klaren, übersichtlichen Aufbau verrät er bisweilen den Einfluss der russischen Filme jener Zeit.
Aber der Tonfilm steht vor der Tür, und der portugiesische Film, der in eine neue, vielversprechende Phase getreten war und noch mit begrenzten finanziellen Mitteln gemacht werden konnte, sieht sich mit dem Aufkommen des Tonfilms neuen Schwierigkeiten gegenüber. Ausserdem gibt es kein einziges Filmstudio. Es existiert kein fest etabliertes Unternehmen, das die Situation meistern könnte. Jeder Film wird ein isoliertes Unterfangen. *«A Severa»* (Severa ist ein portugiesischer Mädchenname), der erste portugiesische Tonfilm, von Leitao de Barros gedreht, muss in Paris fertiggestellt werden.

Die Filme behandeln nur Vergangenes

Folgendes ist kurios: Alle portugiesischen Stummfilme sowie alle späteren Filme bis in die sechziger Jahre hinein spiegeln nichts von dem wieder, was in Portugal geschah, weder die Einsetzung der Republik 1910, noch Portugals Eintritt in den ersten Weltkrieg, weder die Wirtschaftskrisen noch die politischen Umwälzungen. Der gesamte Stummfilm befasste sich mit der Vergangenheit, da er ja vor allem aus Bearbeitungen literarischer Werke vom Ende des 19. Jahrhunderts bestand, und selbst als sich der Film später der portugiesischen Gegenwart zuwandte, war er nie der Spiegel einer historischen oder sozialen Situation; niemals ging er einem nationalen Problem auf den Grund. Das war bis zum Umsturz noch schlimmer geworden durch eine Zensur, die die Freiheit beschneidet, gewisse politische, religiöse, soziale Themen aufzugreifen...
Kurz nach dem Aufkommen des Tonfilms entsteht eine Bewegung mit dem Ziel, in Portugal ein Filmstudio aufzubauen. Eine Gesellschaft wird gegründet, Aktien werden ausgegeben und vollständig von der Öffentlichkeit gezeichnet. So entsteht die «Tobis Portuguesa», die Tonfilme herstellen soll. Weiterhin werden nur sehr wenige Filme produziert. Neben Leitao de Barros – der sehr beständig arbeitet, jedoch bald zur «historischen Welle» tendiert, dem Volksgeschmack Rechnung trägt und nach und nach die Qualitäten verliert, die sich bei «Maria do Mar» angekündigt hatten – erscheint eine Gruppe junger Regisseure, von denen Jorge Brun do Canto der bedeutendste ist und sich dem Publikum mit dem trotz einiger Schwächen ausgezeichneten Film *«A cancao da terra» (Das Lied der Erde),* der ein ländliches Problem behandelt, vorstellt. Auch dieser Regisseur kann die Hoffnungen, die man in seinen ersten Film setzte, nicht erfüllen, denn seine späteren passen sich immer stärker dem mittelmässigen kommerziellen Kino an. Ein Film von Leitao de Barros muss wegen einiger Qualitäten noch erwähnt werden: *«Ala Arriba» (Arbeitsruf der Fischer),* ein Film über das Leben und die traditionellen Bräuche der Fischer aus Povoa, einem Ort am Meer in Nordportugal. Ein anderer Regisseur, der über den Journalismus zum Film kam und heute wieder Journalist ist, war Chianca de Garcia. Sein Film *«Aldeia*

da roupa branca» (Dorf der weissen Wäsche) von 1938 hat eine gewisse Frische und verrät den Einfluss des amerikanischen Films.

1934–1940: Keine Fortschritte

Der erste Tonfilm, der vollständig in Portugal produziert wurde, war der erste und einzige Film von Cotinelli Telmo: *«A cancao de Lisboa» (Das Lied von Lissabon)* von 1934, eine karikaturhaft angelegte Komödie, in der bekannte Theaterschauspieler wie Vasco Santana, Beatriz Costa und António Silva mitwirkten. Es folgte *«Gado bravo» (Stiere)* von Lopes Ribeiro, einem Journalisten und Filmkritiker, und Max Nossek (mit dem Kameramann Heinrich Gartner und unter der Mitwirkung des deutschen Schauspielers Siegfried Arno in einer komischen Rolle).
Von 1934 bis 1940 wurden 15 Spielfilme produziert (einige wurden bereits erwähnt), in denen sich Qualitäten und Schwächen ablösten. Aber der portugiesische Film macht keine Fortschritte. Mit den Komödien von Artur Duarte, den Filmen von Armando de Miranda und anderen Regisseuren neigt er eher zum Kommerziellen und zur Befriedigung des zweifelhaften Geschmacks eines Teils des Publikums, das mit dem Namen irgendeines populären Schauspielers von Bühne oder Funk geködert wird. Mitten im Weltkrieg versucht Lopes Ribeiro 1941, dieses Mal als Produzent, (nach zwei ärgerlichen politischen Filmen, die das Salazar-Regime zu rechtfertigen suchten) eine Wiederbelebung des portugiesischen Films, indem er sich die Tatsache zunutze macht, dass zu dieser Zeit die ausländische Konkurrenz nicht so stark ist. Das Resultat sind zwei nicht sehr erfolgreiche Komödien, *«O pai tirano» (Der tyrannische Vater)* unter der Regie von Lopes Ribeiro und *«O pátio das cantigas»* (etwa: Singen im Hinterhof) unter der Regie von Francisco Ribeiro. Doch schliesslich wird im selben Jahr Manuel de Oliveira wieder eine Gelegenheit geboten. Er drehte seinen ersten phantastischen Film *«Aniki Bóbó»,* ein poetisches Werk von ausdrucksvoller Schönheit, das ein Problem menschlicher Beziehungen in einer kindlichen Welt behandelt. Dieser Film wurde 1942 beendet und ist ein Vorläufer des magischen Realismus der Italiener nach dem Krieg. In dem Film wirken fast nur Kinder aus dem Volk mit, er wird in Porto unter Mitwirkung des grossen Schauspielers Nascimento Fernandes gedreht und besitzt noch heute eine aussergewöhnliche Frische.

Manuel de Oliveira

ist ein Ausnahmefall im portugiesischen Filmschaffen. Alle seine Werke verraten eine starke Persönlichkeit, Originalität im Entwurf und einen sehr persönlichen Stil, der sich ständig entwickelt. Obwohl Manuel de Oliveira unter grossen Schwierigkeiten arbeitete, weil er sich weigerte, irgendwelche Konzessionen an kommerzielle Interessen zu machen, zeigte er sich in seinen wenigen Filmen als ein Fachmann mit ungewöhnlichen Qualitäten und grossem Einfallsreichtum. Seine Filme konnten sich mit den besten ausländischen Filmen messen. In unregelmässigen Abständen drehte er folgende Dokumentarfilme, die immer einen kritischen Gehalt hatten und im Grunde poetisch angelegt waren: *«O pintor e a cidale» (Der Maler und die Stadt),* der auf dem Festival in Cork prämiiert wurde, *«O pão» (Das Brot),* ein Langspielfilm, den mittellangen Spielfilm *«A caca» (Die Jagd)* und die wunderbare Bearbeitung eines volkstümlichen Einakters für den Film *«Acto da primavera»* (die Darstellung vom Leiden Christi an den historischen Plätzen mit «Darstellern» aus dem Volk, jedoch mit einem echten Gespür für das Filmische, das einige der modernsten Auffassungen vom Film vorwegnimmt). Der Film wurde auf dem Festival von Siena mit dem «Grand Prix» ausgezeichnet. Nach langer Untätigkeit und dem Scheitern vieler seiner Projekte drehte Manuel de Oliveira schliesslich eine Komödie *«O passado e o presente» (Die Vergangenheit und die Gegenwart)* mit einem sehr subtilen Humor und einer unaufdringlichen, jedoch unerbittlichen Ironie. Manuel de Oliveira wurde 1909 in Porto geboren. Mit einer Ausdauer, die seine Missgeschicke nicht schwä-

chen, weil er Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit über alles stellt, behauptet er seine Sonderstellung selbst gegenüber den jüngeren Regisseuren der sechziger Jahre, und noch 1973 ist er so jung und voller Ideen wie zehn, zwanzig Jahre zuvor und dreht, äusserst geläutert, einen neuen Film, *«Benilde»*, nach dem Stück des grossen portugiesischen Schriftstellers José Regio.

Annäherungen an die Wirklichkeit

Inzwischen war 1951 mit Manuel Guimaraes ein Regisseur mit vielversprechenden Fähigkeiten aufgetaucht, dessen erster Spielfilm *«Saltimbancos» (Strassenartisten)* ist und unter misslichen finanziellen Bedingungen gedreht wurde. Sein zweiter Film wird von der Zensur völlig zerschnitten und gelangt nicht zur Aufführung. Der Regisseur hat sein ganzes Vermögen in die Produktion dieses Films gesteckt und ist ruiniert, was verhängnisvolle Auswirkungen auf seine Karriere hat. Trotzdem schafft er es noch, neben sehr schlechten Filmen, die er von Zeit zu Zeit für seinen Lebensunterhalt dreht, einen weiteren beachtenswerten Film herzustellen, *«Nazaré»*, der von der Zensur ebenfalls abgeändert wird ...
In der Zeit von 1941 bis 1961 gibt es keine Anzeichen für einen Ausweg aus der trostlosen Lage, in der sich der portugiesische Film befindet. 1962 jedoch beginnt sich mit dem Erscheinen neuer Regisseure eine Veränderung anzubahnen. Der erste ist Ernesto de Sousa mit dem Film *«Dom Roberto»*, danach Paulo Rocha mit *«Os verdes anos» (Die grünen Jahre)*, Fernando Lopes mit *«Belarmino»* und António de Macedo mit *«Domingo à tarde» (Sonntagnachmittag)*. Alle diese Regisseure versuchen, sich einer portugiesischen Wirklichkeit zu nähern und dieses Ziel mit einem Minimum an technischem und künstlerischem Einsatz zu erreichen. Der bereits erwähnte Film von Manuel de Oliveira *«Acto de primavera»* von 1963 stammt ebenfalls aus dieser Zeit des Wiederauflebens. Aber die Produktionsbedingungen sind weiterhin sehr schwierig. Ein portugiesischer Film, der schon ein Minimum an Qualität aufweist, hat keine Aussicht auf finanziellen Erfolg. Portugal hat sehr wenige Kinos, und der Binnenmarkt reicht nicht aus, um die Kosten für einen Film zu decken, der sich nicht an ein Publikum richtet, das Unterhaltungsfilme und Komödien von niedrigster Qualität wünscht ... Das Gesetz zum Schutz des inländischen Films, das die Gewährung von Mitteln für die Produktion vorsieht, hat sich als unwirksam erwiesen.

Gründung des portugiesischen Filmzentrums

Im Dezember 1967 berief dann der aktive und bedeutende Filmclub von Porto, der «Cine-Clube do Porto», eine Versammlung von Regisseuren, Technikern, Filmkritikern und anderen Personen ein, denen an der Existenz eines guten (thematisch und künstlerisch wertvollen) portugiesischen Films gelegen war. Diese Art Kongress dauerte mehrere Tage, an denen alle Probleme des portugiesischen Films durchdiskutiert wurden. Zu diesem Treffen hatte der «Cine-Clube do Porto» einen Vertreter der Gulbenkian-Stiftung (einer sehr reichen Stiftung, die das Theater, die Bildenden Künste, die Musik und das Ballett bereits wirksam unterstützt hatte) eingeladen, um sie von der Notwendigkeit eines von vulgärsten kommerziellen Interessen unabhängigen Films zu unterrichten und um Hilfe zu bitten. Daraufhin beschloss die Gulbenkian-Stiftung, die Produktion von «Qualitätsfilmen» finanziell zu unterstützen. Diese Unterstützung war als ein zunächst auf drei Jahre begrenztes Experiment gedacht, das jedoch die Möglichkeit einer Verlängerung einschloss. Diese vom «Cine-Clube do Porto» einberufene Versammlung hatte die Idee zur Schaffung einer Genossenschaft der Regisseure, die sich unter dem Namen «Centro Português de Cinema» (Portugiesisches Filmzentrum) konstituierte. Das ermöglichte kurze Zeit später die Produktion mehrerer Filme: *«O recado» (Die Nachricht)* von Fonseca e Costa, einem talentierten Regisseur, der sich bereits mit einigen Kurzfilmen vorgestellt hatte,

«Pedro só» von Alfredo Tropa, *«O passado e o presente»* (Die Vergangenheit und die Gegenwart) von Manuel de Oliveira sowie den Produktionsbeginn anderer Filme von neuen Regisseuren, die Langspielfilme herstellen, wie António-Pedro de Vasconcelos mit *«Perdido por cem, perdido por mil» (So oder so verloren)*. Zu dieser Gruppe von Filmen, die alle die portugiesische Wirklichkeit auf unterschiedliche Art und Weise aufgriffen, kann ein anderer Film gerechnet werden: *«Abelha na chuva» (Biene im Regen)* von Fernando Lopes, ein Film von unbestreitbarem Wert. Die letzte Produktion des «Centro Português de Cinema» war 1973 *«A premessa» (Das Gelübde)* von António de Macedo.
Trotz der finanziellen Unterstützung durch die Gulbenkian-Stiftung mussten sich alle diese Filme noch andere Finanzierungsmöglichkeiten suchen. Die fehlende Verbreitung ausserhalb Portugals erschwert indessen, dass die investierten Gelder wieder eingespielt werden. Die portugiesische Filmproduktion bleibt deshalb weiterhin abhängig von dem Geld, das man auftreibt, gar nicht zu reden von den Beschränkungen, die ihr die sehr strenge und voreingenommene Zensur auferlegt. So wurde der 16-mm-Film *«Grande grande era a cidade» (Gross, gross war die Stadt)* von Rogério Ceitil, unter guten wirtschaftlichen Bedingungen und mit Aussicht auf Rentabilität hergestellt, verboten, weil er gewisse portugiesische Zustände sehr klar, wenn auch diskret, behandelte. Ein neues Filmgesetz sieht die Vergabe von Mitteln für die Filmproduktion vor, aber die vorgesehenen Themen bedürfen vorher der Genehmigung. Zum Geldmangel kommen das Fehlen der freien Meinungsäusserung und die ungenügende Verbreitung der Filme über den begrenzten Inlandmarkt hinaus (450 Kinos, davon die meisten in Lissabon und Porto).
Es gibt einen portugiesischen Film, der künstlerisch wertvoll ist und portugiesische Charakterzüge hat, so wie es auch fähige Regisseure gibt, die Ideen und Talent besitzen. Ein Filmemacher hat auf Grund seiner Originalität und schöpferischen Fähigkeit Weltniveau: Manuel de Oliveira. Neben ihm, jedoch mit vorläufig weniger hervorgetretenen Qualitäten: Fonseca e Costa, Fernando Lopes und António Macedo. Sehr vielversprechend: António-Pedro de Vasconcelos, wenn er sich von den fremden Einflüssen, die er bewusst in sich aufnimmt, befreit.
Seit dem 25. April 1974 hat sich auch für den portugiesischen Film ein neuer Weg geöffnet. (Übersetzt von Hilke Hardow) Henrique F. Alves Costa (F-Ko)

FILMKRITIK

Jean-Luc Godard – 1960 und 1975

A bout de souffle (Ausser Atem)

Frankreich 1959/60. Regie: Jean-Luc Godard (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/331)

Das Studio Nord-Süd in Zürich hat einen interessanten Vergleich ermöglicht, indem es «A bout de souffle» und «Numéro deux», Godards ersten und bisher letzten Kinofilm, gleichzeitig programmierte. Dadurch wurde es möglich, innerhalb weniger Stunden Godards Weg in den letzten 15 Jahren zu überblicken. Godard ist sich treu geblieben, er ist immer noch der alte Neuerer, ein «enfant terrible» und ein Aussenseiter, der allerdings radikaler, böser und politischer, aber auch illusionsloser und verzweifelter geworden ist. Diente ihm zu Beginn seines Schaffens die Kinostory noch als Vorwand für Reflexionen über die Gesellschaft und das Medium Film, so hat er inzwischen auf jede Erzählung, sei sie epischer, psychologischer oder irgendwel-