

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

16

BRANDOS COSTUMES

Sanfte Sitten

Land	Portugal 1972 - 74
Produktion	Centro Portugues de Cinema, Tobis Portuguesa, in Zusammenarbeit mit der Fondation Gulbenkian
Regie	Alberto Seixas Santos
Buch	Alberto Seixas Santos, Luiza Neto Jorge, Nuno Judice
Kamera	Acacio de Almeida
Musik	Jorge Peixinho, Richard Wagner, Cesar Franck
Dekoration	Joao Vieira
Schnitt	Solveig Norlund
Darsteller	
Vater	Luis Santos
Mutter	Dalila Rocha
Ältere Tochter	Isabel de Castro
Jüngere Tochter	Sofia de Carvalho
Großmutter	Constanca Navarro
Dienstmädchen	Cremilde Gil
Uraufführung	1. Mai 1975, Genf
Länge	75 Minuten
Format	35 mm Farbe

Archivmaterial : Cinemateca Nacional, Emissora Nacional
Verwendete Filmausschnitte : *Chaimite* (Jorge Brum do Canto),
A Revolucao de Maio (Antonio Lopes Ribeiro)

Inhalt

Das Thema von BRANDOS COSTUMES, (dieser Ausdruck 'Sanfte Sitten' war das Schlüssel-Wort aller Reden von Salazar) ist die Geschichte einer Familie von Kleinbürgern: des Vaters, der Mutter, ihrer beiden Töchter und des Dienstmädchens, die ein halbes Jahrhundert lang unter der Diktatur gelebt haben.

Der Film beginnt mit einem langen Monolog der jüngeren Tochter, einer kleinbürgerlichen, sektiererischen Revolutionärin, die einen Text über den Tod des Vaters rezitiert (nach Kafka). Die Sequenz vor dem Vorspann endet mit der Original-Radioankündigung vom Tode Salazars, auf welche die Nationalhymne folgt.

Der Film ist in Szenen, die von den Mitgliedern der Familie gespielt werden, und in kontrapunktisch angeordnete Dokumen-

tarstreifen gegliedert, die die erbauliche Geschichte des Wirkens Salazars beschreiben, von der Machtergreifung der Armee im Mai 1926 ("ohne Blutvergießen"), zu den Stationen der klassischen Reden (1936: "Wir diskutieren nicht über die Kirche, die Familie, das Vaterland"), mit faschistischem Gruß/Beifall/Vorbeimarsch, die klar beweisen, welche Klasse das Regime stützte.

In der Familie erhält die ältere Tochter einen Brief von ihrem Verlobten aus Übersee. Dann kommt das Geburtstagsessen. 1941: Große Versammlung der faschistischen Jugend. 1945: Große Unterstützungskundgebung für Salazar, "der das Land vor der Gefahr des Krieges errettet hat". Die berühmte Rede Salazars über die Armen wird jetzt der Mutter in den Mund gelegt: "Sie brauchen nicht zu betteln, sie wollen nur nicht arbeiten"; das Dienstmädchen hört passiv zu. Darauf liest die junge Revolutionärin einen Auszug aus den Anweisungen an die Dienstboten von Swift. Ein Ausschnitt aus einem faschistischen Film über die Kolonien dient als Einführung in eine Rede von Salazar über die Integrität des nationalen Territoriums ("Verstehen wir, uns zu halten, der Sturm wird vorbeigehen").

Der Vater organisiert die Unterdrückung im Inneren seines Hauses, dann spielt er eine Szene über die Freiheit. Die Tochter erfährt den Tod ihres Verlobten, versucht, sich das Leben zu nehmen und erklärt der Familie ihre Handlungsweise. Der Vater sieht im Fernsehen die letzten Bilder von Salazar, dann stirbt er; der Sessel bleibt leer. In einem langen Monolog versucht der Vater, sein Leben zu rechtfertigen und bittet seine Lieblingstochter um Hilfe. Sie verläßt das Totenzimmer, geht in ihr Zimmer, zerreißt ein Plakat des Che (neuerliche Zerstörung des Vaterbildes), dann setzt sie sich im Eßzimmer an den Platz des Vaters und liest das kommunistische Manifest.

Das Dienstmädchen kommt mit der Botschaft "Gnädige Frau, sehen Sie doch die Soldaten auf der Straße, die Bolschewiken kommen." Die Schauspieler treten noch einmal ins Bild, wie um sich zu verabschieden.

"Die Geschichte aller Gesellschaften ist eine Geschichte der Klassenkämpfe gewesen", sagt Seixas Santos.

Jean-Pierre Brossard in : Cinéma portugais, La Chaux-de-Fonds, März 1975

Alberto Seixas Santos zu seinem Film BRANDOS COSTUMES

BRANDOS COSTUMES ist der Film eines Regisseurs, der sich von der 'Cine-Manie' zu befreien sucht, indem er über die Mechanismen des Kinos nachdenkt, ebenso wie die Heldin des Films versucht, sich von einem Nervenzusammenbruch, wie er charakteristisch für die Mittelklassen ist, durch revolutionäre Erklärungen zu befreien. Die Heldin rettet sich am Ende nicht, wie der aufmerksame Zuschauer in der Sequenz vor dem Vorspann bemerken wird – eine Stelle des Films, die für mich von strategischer Bedeutung ist, um die Wahrheit zu sagen. Obwohl ich oft ins Stolpern komme, treffe ich mein Ziel einige Male – wie Sie sehen, kein sehr ermutigendes Ergebnis.

In A Capital, Lissabon, 16. 8. 74

Bestimmte Filme nehmen ihren Ausgang von anderen Filmen her, die vor ihnen erschienen sind. In gewisser Weise trifft das auch für BRANDOS COSTUMES zu. 1971 hatte Fonseca a Costa einen Film gedreht, der ein Porträt des antifaschistischen Widerstands geben wollte. Aber der Film entstand während des Faschismus, und er wurde deshalb in der Art einer Metapher gedreht. Ich habe mir gesagt: man müßte einen Film drehen, in dem die Politik eine Hauptrolle spielt, wo man wieder einem jungen Mädchen begegnet, das sich allmählich seiner Situation als Angehörige der mittleren Bourgeoisie bewußt wird, der es durch ihre Beziehungen zu einem Vertreter oder einer Vertreterin des Proletariats gelingt, aus ihrem Milieu herauszutreten und es zu kritisieren. Das war einer der Ausgangspunkte. Auf der anderen Seite war dies gerade der Moment, als die faschistische Regierung in eine Krise geriet. Salazar hatte politisch ausgespielt – er war noch nicht tot –, aber sein politischer Tod interessierte mich, und ich habe den Film im Hinblick auf eine Familie der Bourgeoisie konzipiert, die dem Faschismus aufnahmebereit gegenüberstand, die die ganze faschistische Periode durchlebte und mehr oder weniger unbewußt zum Verbündeten des Faschismus wurde. Mir schien, daß ein großer Teil des Kleinbürgertums oder der mittleren Bourgeoisie durch Schweigen oder durch Kollaboration Komplize des Faschismus gewesen ist.

In : Cinéma Portugais, La Chaux-de-Fonds, März 1975

Gespräch mit Alberto Seixas Santos und Fernando Lopes

Frage: Wie kam es zur Entstehung des Films?

Seixas Santos: Die tieferen Gründe, die die Entstehung eines Films bestimmen, sind immer schwer festzustellen, weil hier subjektive und objektive Faktoren in verschiedener Überkreuzung und Überlagerung beteiligt sind, deren relative Bedeutung für den schöpferischen Prozeß man eher von außen beurteilen kann. Ich kann jedoch sagen, daß am Anfang die Absicht stand, sechzig Jahre aus der Geschichte unseres Landes darzustellen und dabei mit drei ganz verschiedenartigen Elementen zu arbeiten, die sich dialektisch ergänzen sollten: einer Ebene der Fiktion – dem Porträt einer Familie, die auf halbem Wege zwischen dem Kleinbürgertum und der Bourgeoisie steht; der Verwendung von musikalischen 'Bildern', die das Modell der Boulevard-Revue kopieren und parodieren, und einem dritten, bereits vorgeformten Material, dessen ideologischer Gehalt deutlich hervortritt: die Wochenschauen aus der faschistischen Periode. Wir haben von Anfang an daran gedacht, verschiedene Elemente zu verwenden, einmal weil der Film, was offensichtlich ist, die grundsätzliche Frage nach der Darstellung der Wirklichkeit im Kino stellen soll, zum anderen, weil wir fanden, daß die historische Periode, die wir behandeln wollten (vom Fall der Monarchie bis zum Tod von Salazar) gekennzeichnet wird von einer bestimmten Zahl deutlicher politischer Brüche (Übergang von der Monarchie zur Republik und von der Republik zur Diktatur vom 28. Mai), die an Klarheit gewinnen würden, wenn man ihnen eine eigene Darstellungsform zuordnen würde. Am Anfang stand eine Untersuchung der Republik und ihrer Verwurzelung (Aufstieg der Bourgeoisie und ihrer Interessen); dieser ganze Teil des Films wurde nach dem Vorbild der musikalischen Revue gestaltet und von anderen Darstellern als denen der Fiktion gespielt; dann kam die zweite Periode, die der Diktatur, und hier schien es interessant, filmische Dokumente aus den Archiven zu verwenden. Während der relative zeitliche Abstand zur Republik uns, wenn man so will, ein gewisses ironisches Spiel erlaubte, hatten wir ganz sicher weit weniger Lust, die faschistische Periode zu ironisieren. Die Fiktion führte das Grundthema ein, das die verschiedenen historischen Momente verbinden sollte: das Thema vom 'Tod des Vaters', vom Ende des Vaters in der Familienstruktur, das Ende des Vaters aber auch in der politischen Struktur. Dieses absichtliche Zusammenfallen sollte sich in einer doppelten Richtung auswirken. Wenn der Familienvater eine bestimmte Erklärung abgibt, so kann man hoffen, daß der Zuschauer fühlt, daß sie ebensogut von 'Vater Salazar' stammen könnte. Es findet ein ständiges Spiel statt (es sollte

zumindest in unserer nicht ganz realisierten Absicht stattfinden) zwischen den Situationen und den Erklärungen, die ein bestimmtes Echo hervorrufen. Jede Rede ist das Echo einer anderen, jede bezieht sich ihrerseits wieder auf die politische Grundrede, die am Anfang des Films steht: auf die Rede Salazars vom Jahre 1936 in Braga, wo er sein Grundprogramm erklärt mit den Worten: "Wir diskutieren nicht über die Familie, wir diskutieren nicht über die Autorität, wir diskutieren nicht über Gott." Im Grunde baut der Film auf dieser Grundlage auf.

Fernando Lopes: Vielleicht ist es interessant, noch einige weitere Hinweise auf die Produktion zu geben, die sehr kompliziert verlief: der Film wurde zwischen 1971 und 1974 gedreht, in der Periode Marcelos, und wurde praktisch am 25. April abgeschlossen. Und in dieser ersten Phase meinten wir (wir, das heißt die Kooperative, die den Film produzierte, und Seixas selbst), daß dies im Grunde ein Film sei, den man weglegen müßte. Wir hatten sogar eine Art von ehrenvollem Kompromiß geschlossen, wonach wir uns alle mit dem Film solidarisierten, selbst im Fall von Schwierigkeiten mit der Polizei. Einer der Koproduzenten war schon ziemlich mißtrauisch, die Fondation Gulbenkian übrigens auch. Du hast daraufhin das eine dieser Elemente (die Revue) aufgegeben, aber etwas ist doch in dem Film geblieben, das Du zu Anfang nicht erwähnt hast: seine Verbindung mit dem portugiesischen Kino der Jahre 1930 - 50, dem Kino des Salazar-Anhängers Lopes Ribeiro, dem Kino der portugiesischen Komödie mit ihrem freundlich-scherzhaften Ton. Der Film enthält Personen, die dem traditionellen portugiesischen Kino angehören und auch der Welt der Theaterbühne, wie der 'tyrannische Vater' (er wurde oft von Antonio Silva oder Vasco Santana gespielt), der 'leidenden Mutter', dem 'Dienstmädchen' mit der Philosophie derjenigen, die die Abgründe der Familie oder das Unglück des Lebens kennen, das 'zu verheiratende Mädchen', die 'aufsässige Tochter' oder die 'dumme Großmutter'.

Frage: Du hast vom 'Tod des Vaters' gesprochen. Gibst Du ihm die gleiche Bedeutung wie in der freudschen Terminologie? Meinst Du, daß der politische Tod Salazars für das portugiesische Volk die gleiche Bedeutung gehabt hat wie der Tod des Vaters im psychoanalytischen Sinne des Begriffs?

Seixas Santos: Alle modernen Diktatoren haben in der einen oder anderen Weise mehr oder weniger bewußt den Platz des Vaters eingenommen, der seit dem Tod Gottes, wie Nietzsche ihn Ende des vorigen Jahrhunderts angekündigt hatte, leer stand. Man mußte zunächst diskutieren, aber auf andere Weise, was aus dem portugiesischen Faschismus werden konnte und welche emotionalen Beziehungen sich in Portugal zwischen dem Diktator und den Massen hergestellt haben, wenn wir (um die Domäne der Aktualität zu verlassen) die filmischen Dokumente der Zeit mit Dokumenten anderer faschistischer Diktatoren wie z.B. Hitler oder Mussolini vergleichen. Wir müssen da feststellen, daß es einen radikalen Unterschied der 'Darstellung' gibt und daß sie als Schauspieler auf total unterschiedliche Weise auftreten. Hitler war als Schauspieler faszinierend. Er war fast ein Schauspieler aus dem 'Actors Studio', was die Stimme und die Gestik betrifft. Mussolini erscheint von heute her gesehen als die lateinische Karikatur des Nazi-Diktators, aber in ihm verkörpert sich auch der groteske Versuch, das Rom der Cäsaren wieder auferstehen zu lassen. Salazar ist vollkommen anders als die beiden. Er hat es immer vermieden, offen als Polarisator der Massen aufzutreten, im Gegensatz zu den beiden anderen. Er wollte von Anfang an eine Figur sein, die in den Hintergrund tritt, ein bescheidener Professor, der sich für sein Land opfert. Deshalb spricht er immer von seiner Arbeit, der immensen Arbeit, die er leistet ... Er wollte sich niemals unter die Masse mischen oder mit ihr einen intimen Kontakt pflegen; das hielt er für eine Erniedrigung. Absichtlich hielt er stets eine Distanz ein, die ihn im nationalen Kontext nur begünstigen konnte. Er ist der Vater und der Priester. Die offizielle nicht-Existenz einer Frau in seinem Leben ist bezeichnend. Die Alternative, die er mit dieser Haltung anbietet, ist die, mit der Nation verheiratet zu sein. Diese Art von 'Ehe', von Pakt, erscheint mir klar. Im Film kommen bestimmte sehr starke Bilder einer großen Frauenkundgebung für

Salazar nicht vor, weil die Konstruktion des Films dafür keinen Platz ließ. Zunächst war sie eingeplant, weil auch auf der Ebene der Fiktion der Vater nur mit Frauen umgeht. Es gibt nur Frauen in der Familie: die Mutter, die beiden Töchter, die Großmutter und das Dienstmädchen.

Frage: Aber ein Umstand verdient doch angemerkt zu werden: der Vater der Fiktion ist ein Geschöpf der Republik, als Person ist er Republikaner ...

Seixas Santos: Im Film definiert sich der Vater wie ein historischer Republikaner: außerhalb des Hauses ist er Demokrat, unter Freunden ist er ein anti-Salazarist, aber bei sich zuhause ist er eine exakte Kopie von Salazar. Der Unterschied zwischen dem Vater aus der Fiktion und dem historischen Landesvater verschwindet progressiv. Und in den letzten Bildern des Films oder vielmehr jenen, die dem Ende vorausgehen, als der Vater der Fiktion von Stuhl fällt, ist der Text schon zweideutig. Man hört in diesem Moment eine Stimme aus dem Fernsehen, die sagt: "Dies sind die letzten Bilder von Oliveira Salazar", während aber nicht Präsident Salazar zu Boden fällt, sondern der Vater aus der Fiktion.

Fernando Lopes: Übrigens ist das Ganze eine Art Spiel; zur gleichen Zeit wird die Szene von der jüngeren Tochter Sofia beobachtet, die, wenn man will, eine Gauchistin ist, eine Radikale im guten Sinne des Wortes. Der Film ist fast zu Ende ... Er geht nicht zu Ende, aber es gibt kurz vor dem Schluß eine Szene, in der sie definiert, was es heißt, eine Radikale zu sein, sich entschließt, zu Marx 'zurückzukehren' und das *Manifest* vorzulesen. Während sie liest, hört man aus dem 'off' von draußen Straßelärm hereindringen (das ist ziemlich amüsant und entspricht einer Idee, die ich für einen Film habe: in der Politik hat das portugiesische Volk immer ein wenig im 'off' gelebt). Diese Szene ist schon lange vor dem 25. April gedreht worden ...

Seixas Santos: Sie wurde genau am 28. März 1972 gedreht.

Fernando Lopes: Alles stürzt zum Fenster, weil von dort ein ungeheurer Lärm von der Straße hereindringt; das Mädchen fährt unbeirrt fort, das *Manifest* vorzulesen, während draußen die Soldaten kommen! "Sehen Sie doch die Soldaten", sagt das Dienstmädchen ...

Seixas Santos: Ich muß noch auf ein anderes Phänomen zu sprechen kommen. Anfangs hatten wir uns bemüht, das zu erschaffen, was man einmal den 'positiven Helden' nannte (und was man heute wieder so nennt); das Mädchen sollte dem Bild dieses Helden entsprechen. Und zwar das junge Mädchen, während ihre ältere Schwester schon völlig in das Schema des kleinbürgerlichen Lebens integriert ist. Nun aber war die Schauspielerin, die die Rolle des Mädchens spielte, keineswegs eine junge Revolutionärin, und so hat sich die Intention, die zunächst in die Rolle eingegangen ist, allmählich verwandelt, und die positive Kraft, wenn man so will, die sie inkarnieren sollte, verflüchtigte sich oder verlor zumindest ihre Aggressivität. Und so ergibt sich dieses Mädchen, das eigentlich den entscheidenden Bruch in die Familie einführen sollte, den Bruch mit der Tradition und der bürgerlichen Familienstruktur, schließlich in einem langen Monolog (der zu großen Teilen aus Kafkas *Brief an den Vater* stammt) ebenfalls der Herrschaft des Vaterbildes. Der Monolog wird in der ersten und in der dritten Person gesprochen (im Bild in der ersten, 'off' in der dritten Person), was einer bestimmten neurotischen Spaltung der Person entspricht, ihrer Unfähigkeit, die Widersprüche, denen sie ausgesetzt ist, zu überwinden. Dennoch liest sie in der Szene, die dem Ende des Films vorangeht (den Wochenschauaufnahmen vom Begräbnis Salazars), mit wachsender Sicherheit das *Manifest*. Diese Szene war als brechtsche Theaterszene konzipiert und sollte 'Das ABC der Politik' heißen.

Fernando Lopes: Der Film wird unvermeidlich eine Frage aufwerfen, die auf der Tagesordnung steht, die des politischen Films. Wie muß Deiner Meinung nach der portugiesische Film die politischen Phänomene analysieren, die in Portugal existieren? Was für Reaktionen kann Dein Film bei den Filmschaffenden und beim Publikum auslösen? Und was ist schließlich die politische

Reflexion Deines eigenen Films?

Seixas Santos: Ich gebe zu, daß anfangs das Projekt ziemlich ambitioniert war und daß die Resultate schließlich weniger überzeugend sind. Weder ich noch Luiza hatten beim Schreiben des Drehbuchs die Absicht, einen politischen Film im üblichen Sinne des Wortes zu machen. Wir dachten, daß unsere Position die gleiche sei wie die der Person aus dem Film, die einmal sagt: "Radikal sein heißt, die Dinge bei der Wurzel fassen; ich fange noch einmal an, ich fange mit dem Anfang an". Das war es für mich genau: mit dem Anfang beginnen; nach der Basis eines Kinos zu suchen, das politisch sein sollte, nicht vermittels einer Anekdote, sondern als dialektische Reflexion über das politische Kino selbst. Ich wollte vom Spiel der Widersprüche ausgehen, die durch die Manipulierung verschiedener Materialien ausgelöst wurden und aus ihnen die fruchtbarsten Elemente herausuchen. Das Resultat war ein Film über die Politik. Die Umwege, die der Film infolge der Veränderungen bei der Arbeit eingeschlagen hat, haben das Resultat dieser Untersuchung eingeschränkt. Es bleibt natürlich immer noch etwas Positives übrig. Aber ein anderer Faktor wirkt sich gegen den Film aus: er steht immer noch in einer bürgerlichen Kunstpraxis. Durch seine ästhetischen, formalen und kulturellen Zielsetzungen wird er schließlich wieder vom 'guten Geschmack' und von der 'Zivilisation' eingefangen und ins System integriert. Vielleicht hätte man im Bild etwas anderes finden müssen als das Bild eines Bürgertums, das ausgeführt wird wie von einem Maler des 19. Jahrhunderts. Eine große Würde umgibt die Personen der Fiktion. Die Mutter zum Beispiel sagt Lappalien her, aber sie legt große Überzeugung in ihre Reden. Sie spricht einen langen Monolog über nichts, über den Staub, über die Möbel, über die Sonne, die auf die Möbel fällt, kleinbürgerliche Lappalien über das Eigentum, und dieser Monolog wird durch die Art, in der er gesprochen ist, in der die Schauspielerin sich bewegt, fast zu einem Monolog der Lady Macbeth. Hier kommt auch die Liebe zu den Schauspielern hinzu, von der ich schon gesprochen habe. Obwohl ich mich bemüht habe, im Verlauf der Erzählung dauernde Brüche einzuführen durch Wechsel im Tonfall, im Stil und in den Materialien (Wochenschauen, Chansons und Fiktion), ist es mir doch nicht immer gelungen, den Film wirklich in der Kontrolle zu behalten. Ich glaube, daß manchmal die verschiedenen Elemente sich gegenseitig aufheben und den Film leicht integrierbar machen. Was die positiven Aspekte angeht: wir haben versucht, in eine wenig erforschte Zone vorzudringen; einige Schneisen wurden geschlagen, die man vielleicht noch einmal benutzen kann. Wir haben eine Reflexion über die portugiesische Gesellschaft und über den Faschismus angestellt ... Im Augenblick ist es für mich schwer zu sagen, ob die Bilanz des Films positiv oder negativ ist.

In : Tilt, Lissabon, Nr. 2, April 1975

Biographie

Alberto Seixas Santos

Geb. 20.3.1936. Studium der Geschichte und Philosophie an der Universität Lissabon. Leitung des Filmclubs 'ABC'. Filmkritiker der Zeitschrift 'Imagem', 'Diario de Lisboa' und 'Diario Popular'. Studium an der Sorbonne und an der 'London School of Film Technique'. Herstellung verschiedener Werbe- und Industriefilme. Mitbegründer des 'Centro Portugues de Cinema'. Mitglied des Reformkomitees des Conservatorio Nacional und Direktor der Projekt-Schule für Ausbildung von Filmemachern, an der er gegenwärtig lehrt.

BRANDOS COSTUMES ist der erste Spielfilm von Alberto Seixas Santos und wurde von 1972 bis 1974 vom 'Centro Portugues de Cinema' produziert.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30