

# 10. internationales forum des jungen films

# berlin 19. 2. – 29. 2. 1980

# 19

## AMOR DE PERDIÇÃO

Das Verhängnis der Liebe

Land	Portugal 1978
Produktion	Instituto Português de Cinema, Centro Português de Cinema, Cinequipa, Radiotelevisão Portuguesa, Tobis Portuguesa, unter Beteiligung der Fundação Calouste Gulbenkian
Regie	Manoel de Oliveira
Buch	Manoel de Oliveira, nach dem gleichnamigen Roman von Camilo Castelo Branco
Kamera	Manuel Costa e Silva
Musik	João Paes, Sonate op. 5 von Friedrich Haendel
Dekors, Kostüme	António Casimiro
Schnitt	Solveig Nordlund
Produktionsleitung	Henrique Espírito Santo, Marcilio Krieger, Antonio Lagrifa

Darsteller	
Simão	António Sequeira Lopes
Teresa	Cristina Hauser
Mariana, Tochter des Hofschmieds	Elsa Wallencamp
João da Cruz, Hofschmied	António Costa
Balthazar, Teresas Vetter	Ricardo Pais
Domingos Botelho, Simãos Vater	Rui Furtado
Dona Rita, Simãos Mutter	Maria Dulce
Prieure, Teresas Tante	Maria Barroso
Tadeu de Albuquerque, Teresas Vater	Henrique Viana
sowie Adelaide João, Lia Gama, Manuela de Freitas, Ana Colares Pereira, Angela Costa, Duarte de Almeida, Agostinho Alves	
Sprecherstimmen	Pedro Pinheiro, Manuela de Melo

Uraufführung November 1978, Florenz,  
23. November 1979, Lissabon

Format 16 mm, Farbe, 1 : 1.33  
Länge 4 Stunden 20 Minuten

### Inhalt

Die Handlung des Films spielt gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwischen zwei rivalisierenden Familien, die ihre Ehre mit einer Unerbittlichkeit verteidigen, die ihren Kindern Unglück und Tod einbringt.

Fernand Botelho, ein halb ruiniertes Adliger aus der Provinz, ehemals einflußreich bei Hofe, hat seinen Sohn Domingos zum Studium nach Lissabon geschickt. Dieser ist ein ausgezeichnete Flötenspieler und gewinnt dadurch die Gunst der Königin. Er verliebt sich in eine Hofdame der Königin, Rita Caldeirão, eine hochmütige und auf ihre Titel eifersüchtig stolze Dame. Domingo ist häßlich, aber dank der Königin kann die Hochzeit stattfinden. Sie haben fünf Kinder. Domingos wird zum Richter in Vila Real ernannt; er läßt dort ein Haus erbauen, weil Rita das Haus ihres Schwiegervaters zu häßlich findet. Eifersüchtig auf seine Vettern, die seiner Frau den Hof machen, zieht Domingo nach Lamego, dann nach Viseu, wo er zum 'Corregidor' ernannt wird.

Die beiden Söhne studieren in Coimbra. Der jüngere, Simão, ist Revolutionär und wird wegen Anstiftung zum Königsmord verhaftet. Gezwungen, nach Viseu zurückzukehren, verliebt er sich in eine Nachbarin, Teresa. Die jungen Leute sprechen lange miteinander, heimlich – denn ihre Familien hassen sich.

Eines Tages entdeckt Domingos alles; vom Fenster aus, wo die Kinder miteinander sprachen, beleidigt und bedroht er Teresa sowie ihren Vater, Tadeu de Albuquerque. Simão, verwandelt durch die Liebe, kehrt nach Coimbra zurück. Teresa wird bestraft und in ihrem Zimmer eingeschlossen.

Tadeu de Albuquerque gibt nach einigen Überlegungen ein Fest anlässlich von Teresas Geburtstag; er hofft, daß sie ihren Vetter Balthazar Coutinho heiraten wird, der auf Drängen seines Onkels dem jungen Mädchen den Hof macht. Teresa erfährt jedoch, daß Simão wieder in Viseu eingetroffen ist und gibt ihm nachts ein Stelldichein im Garten. Balthazar entdeckt dies und schickt zwei Diener aus, die Simão töten sollen. Der Plan scheitert durch die Intervention von João da Cruz, der dem Vater Simãos verpflichtet ist, der ihn vor dem Galgen rettete. Simão wird verletzt, João da Cruz tötet die beiden Diener; er nimmt Simão zu sich. João da Cruz ist Hofschmied; er hat eine Tochter, Mariana, die Simão pflegt, der das Bett hüten muß. Obwohl sie von der Leidenschaft des Studenten für Teresa weiß, verliebt sie sich heimlich in ihn. Simão und Teresa schreiben sich; eine Bettlerin überbringt ihre Briefe.

Tadeu de Albuquerque will seine Tochter eines Tages zwingen zu heiraten. Angesichts ihrer Weigerung sperrt er sie in ein Kloster in Viseu. Als Teresa in ein anderes Kloster nach Porto umzieht, erwartet der noch nicht ganz genesene Simão sie an der Pforte. Als sie herauskommt und er mit ihr sprechen will, tritt Balthazar dazwischen. Simão zieht seine Pistole und tötet ihn. Obwohl der Hofschmied ihm Gelegenheit gibt, weigert er sich zu fliehen.

Er wird erst in Viseu und dann in Porto ins Gefängnis geworfen, wo Mariana ihn aufsucht, um ihn zu pflegen. Sie ist es nunmehr, die Zeugin ihrer unglücklichen Liebe, die die Briefe zwischen Simão und Teresa überbringt, die nunmehr auch in Porto in einem Kloster lebt.

Dona Rita, die ihren Sohn wegen seiner schlechten Manieren nur wenig liebt, hilft ihm dennoch, soweit sie kann. Sie nutzt ihren Einfluß bei ihrem Mann aus, der dem Schicksal seines Sohnes zwar gleichgültig gegenübersteht, aber dennoch interveniert, um seinem (Fortsetzung auf Seite 4)

## Kritiken

AMOR DE PERDIÇÃO ist der dritte Film, den Manoel de Oliveira dem Thema 'gescheiterte Liebe' widmet. Die beiden ersten, in Frankreich bisher unbekannt, sind *Vergangenheit und Gegenwart* und *Benilde*. AMOR DE PERDIÇÃO ist die textgetreue Adaptation eines Buches mit demselben Titel von Camilo Castelo Branco, einem der großen portugiesischen Schriftsteller (1825 - 1890) der romantischen Epoche. Das Buch wurde bereits dreimal verfilmt, das zweite Mal von Antonio Lopes Ribeiro, der übrigens Oliveiras Produzent bei *Aniki-Bobo* war. In dem beachtlichen Oeuvre von Branco ist 'Amor de Perdicão' (1861) so etwas wie eine Ausnahme: mißachtet von seinem Autor (der es im Gefängnis schrieb und behauptet – was am Schluß des Films gesagt wird – er habe das Buch später nie mehr aufgeschlagen), ist es eines der populärsten Werke der portugiesischen Literatur geworden.

Daher zweifellos die schlechte Aufnahme des Films in Portugal, dem verübelt wird, an einem Nationalheiligtum sich vergriffen zu haben, das Buch als einen Text zu benutzen, dem man Bilder konfrontieren kann (wenige Werke der Filmgeschichte dürften die Prüfung der Beziehungen zwischen dem, was gezeigt wird, und dem, was zu lesen steht, weiter getrieben haben), kurz, den Film in Richtung der romanesken Wahrheit zu treiben und nicht der romantischen Lüge (um die Begriffe von René Girard aufzunehmen). Die gleiche Ablehnung äußerte im Lauf der Diskussion, die der Vorführung des Films in der 'Woche der Cahiers' folgte, A. Coimbra Martins, Branco-Spezialist und portugiesischenBotschafter in Frankreich: der Film sei zugleich zu lang (über vier Stunden), doch auch zu dicht, nicht Sturm und Drang genug, sogar ein wenig kalt.

Manoel de Oliveira schreibt diese ungute Aufnahme zu einem Teil dem schlechten Einfluß der brasilianischen Serien zu, die das portugiesische Fernsehen mit hunderten Episoden überschwemmen. AMOR DE PERDICAÇÃO, in sechs Episoden-Teilen von je fünfzig Minuten und in schwarz-weiß ausgestrahlt, mißfiel also. Der Film mißfiel auch der portugiesischen Filmbranche, was weniger verwundert, da besagte Branche durch ihren einzigen und (lästig) großen Regisseur (heute 71 Jahre alt) immer in Verlegenheit gesetzt wurde. Das Projekt konnte nur mit der unbedingten Unterstützung einiger befreundeter Cineasten, wie Antonio Pedro Vasconcelos, verwirklicht werden. Die mehrmals unterbrochenen Dreharbeiten scheinen in allgemein mißgünstigem Klima vor sich gegangen zu sein. Man sagt, der Film habe sogar Schwierigkeiten, das Qualitätsprädikat zu erhalten, das es in Portugal auch gibt.

In der Tat ist AMOR DE PERDIÇÃO auch ökonomisch ein Monster im portugiesischen Film, schließlich kostet er ungefähr fünfmal so viel wie ein mittlerer Film. Oliveira mußte auf 35 mm verzichten und drehte auf 16mm Eastmancolor. Die Produzenten sind außer dem Portugiesischen Filminstitut das Portugiesische Filmzentrum (die Kooperativen), Cinequipa und das Portugiesische Fernsehen.

In der erzwungenen Wahl, auf 16mm zu drehen, sieht Oliveira, trotz einem Definitionsverlust des Bildes, die Möglichkeit, an Stilisierung und suggestiver Macht zu gewinnen. Als Cineast, der dem Naturalismus seit langem fern ist, hat er sich entschlossen, in den Studios der Tobis Portuguesa zu drehen, dort die Dekors nachbauen zu lassen, die er vorher festgelegt hatte. Das Festlegen der Schauplätze war seine erste Arbeit gewesen. Wirklich enthält der Text von Castelo Branco außerhalb des Dialogs sehr wenige szenische Anweisungen, und hier hat Oliveira eingegriffen, indem er sich für Nachbauten und für das Studio entschied. Ausgehend von den Dekors und dann vom Text, hat er das Drehbuch geschrieben, dann erst die Schauspieler ausgewählt. Die vier Hauptrollen sind mit Amateuren besetzt, die anderen, die ein etwas betonteres Spiel erfordern, werden im allgemeinen von Theaterleuten dargestellt. Oliveira hat sie nach ihrer Stimme, nach ihrer Auffassung des Textes, ihrer Fähigkeit, lange Passagen auswendig zu sprechen, ausgewählt. Und danach erst nach ihrem Aussehen. Wie er selbst sagt, hat er von da an lediglich die Spieler nach dem Text ausgerichtet.

Dieser Text, wortgetreu befolgt (mit der Präzision eines Rohmer, dessen *Parsifal* Oliveira bewundert, dem er in der Thematik ziemlich nahe kommt), ist die Erzählung der unglücklichen Liebe von Simon Botelho und Thérèse de Albuquerque, die zwei vornehmen und miteinander verfeindeten Familien von Viseu angehören. Gescheiterte, vielmehr unmögliche Liebe, als solche von den Helden bis zum Ende mit einer stillen Beharrlichkeit gelebt, die durch nichts und vor allem nicht durch die Machenschaften der Familien, die jungen Leute zu verderben (oder gegen ihren Willen zu retten), unterhöhlt wird. Es ist das Oliveira teure Thema: Aufhebung der Gesetze und gesellschaftlichen Normen zugunsten solcher Normen/Gesetze, die die Helden sich selber schmieden und denen sie bis zum Tod oder bis zum Wahnsinn gehorchen. Zum Schluß tötet Simon seinen Rivalen (den Cousin von Thérèse), wird von der Gesellschaft geächtet, verleugnet, eingekerkert; sein einziger Freund ist ein Hufschmied namens Joao de Cruz, dessen Tochter Mariana Simon eine hoffnungslose Liebe weihet, die auch sie nicht verrät. Simon, zum Tode verurteilt, dann zum Exil, schiffte sich zu derselben Stunde ein, als Thérèse, die in ein Kloster gegangen ist, stirbt. Auch er stirbt, sein Leichnam wird ins Meer geworfen. Im selben Augenblick stürzt sich Mariana, die ihm auf das Schiff gefolgt war, ihm nach und versinkt mit dem Toten in den Armen. Aus dem Wasser steigt eine Handvoll Briefe auf, die Briefe von Thérèse und Simon: der Gegenstand von AMOR DE PERDIÇÃO.

Die Länge des Films kann für seine Aufführung ein Hindernis oder wiederum eine Herausforderung an die Faulheit der Liebhaber des 'verfilmten Kinos' sein (den Ausdruck hat Biette in ebendieser Nummer geprägt). Oliveira besteht darauf, daß der Film im Ganzen gesehen werde. Und das ist keine Autorenlaune, kein Terrorismus. AMOR DE PERDIÇÃO ist einer der seltenen Filme, deren Dauer die Sache selbst ist. Gleich allen großen Filmen ist er, wie Rivette einst von Rossellini sagte, zugleich sehr lang und unwahrscheinlich schnell. Vergeblich würde man in diesem Film den mindesten Ballast suchen, denn die Entfaltung des Textes geht einher mit einer beständigen Neuerfindung des Raums, des filmischen Raums.

Serge Daney, Cahiers du Cinéma, Nr. 301, Paris, Juni 1979

AMOR DE PERDIÇÃO zeigt uns, vielmehr zeigt uns wieder, welche schwierigen Beziehungen, in allen Bedeutungen des Wortes, oft zwischen Film und Literatur, Bild und Text, Gesicht und Stimme, aber auch zwischen Regisseur und Schauspielern bestehen können, und zwar in solchem Maße, daß man von einem nach Literatur süchtigen Film und einer nach Film süchtigen Literatur sprechen könnte (erinnern wir kurz an die berühmte Episode in Rousseaus 'Bekenntnissen': in Venedig vernarrte sich der Autor in die Musik der Scuole (barmherzige Stiftshäuser mit dem Zweck, mittellosen jungen Mädchen eine Erziehung zu geben); in vergitterten Galerien vor den Blicken geschützt, bezauberten sie ihre Zuhörer jeden Sonntag durch die einzigartige Schönheit ihres Gesangs. Buchstäblich verführt, aber verzweifelt, daß die Gitter ihm die Engel der Schönheit, derer ihrer Stimme würdig war, verbargen, ließ Rousseau, ganz vor Liebe bendend, sie sich vorstellen. Die Enttäuschung war grausam: alle waren sie häßlich, die eine einäugig, die andere blatternarbig ... Das Gesicht entsprach nicht der Stimme. Es kommt auch vor, daß die Stimme mit dem Gesicht nicht mithalten kann oder daß der Ton im Verhältnis zum Bildstreifen verschoben wird: vgl. *Singin' in the Rain* von Stanley Donen und Gene Kelly). Nun, und das ist eine der Tugenden dieses Films, wie man von therapeutischer Tugend spricht, – hier sind diese Beziehungen 'delikat', um nicht zu sagen pervertiert. Wie soll man Kino aus Literatur machen, vor allem aus dieser, diesem Nationalheiligtum, das der Roman des gleichen Titels von Camilo Castelo Branco (1825 - 1890) in Portugal ist, einer Geschichte, die Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts spielt. (Der Text ist fast vollständig – nur ein Abschnitt fehlt – bewahrt und zwischen den gesprochenen Dialogen und einer erzählenden Off-Stimme aufgeteilt worden). Was bewahren, was strikt verwerfen? Was kann auf die Leinwand kommen oder nicht mehr kommen? Was vom Roman übernehmen? Vielleicht, wie Manoel de Oliveira uns maliziös zu suggerieren scheint, eben das, was man den 'Schaum des Romans' nennen könnte, das heißt seine

Unreinheit, seine Schlacken, seinen Ausschluß, das, was gerade nicht mehr geht, was, wie man sagt, veraltet ist und bei 'moderner' Lektüre durchfällt. (Neu aufbereiteter Film, wie Papier? Aus Altem Neues machen, die Idee ist nicht neu, aber fruchtbar; Roland Barthes, La Bruyère zitierend, sagte, daß, selbst wenn alles schon einmal gesagt worden sei, nichts uns hindere, neue Sprachen zu erfinden). Diesen 'Schaum', nennen wir ihn das 'Romaneske', das derselbe Roland Barthes als einfache unstrukturierte Ausschneidearbeit, 'eine Streuung von Formen' definiert. In dem Film bilden die übernommenen Formen ein bewegtes Ensemble von extrem codierten Posen, Gesten, Situationen, die gewissermaßen aus dem Ei geschält wirken, wie man sie sich leicht als der Aristokratie des ausgehenden 18. Jahrhunderts eigentümlich vorstellen kann. Dieser soziale Gestus ist weder homogen noch durchgängig, er bildet kein organisches Ganzes, glatt und vereinheitlicht, befriedet und ausgerichtet, doch so rhapsodisch er immer sei, er ist dabei doch sehr genau organisiert, einem Rhythmus, einer Regulierung unterworfen, die ihm eigen sind und die uns das Maß, das Tempo eines anderen Ablaufs geben: anhaltende Spannung, unbewegliche Bewegtheit, Bewegung, die zur Ruhe und Stabilität strebt und die, ohne je wirklich voranzuschreiten, in fortwährendem Zerfall verläuft. Der Zuschauer, so als betrachtete er in aller Muße die Reproduktionen eines schönen Kunstbandes (vgl. die Künstlichkeit gewisser 'auf Leinwand gemalter' Dekors; der Film wurde durchweg im Studio gedreht), sieht eine Folge eingerahmter kurzer Szenen an seinen Augen vorüberziehen und bei jeder neuen Sequenz eine Pause setzen, eine Folge 'lebend-toter' Bilder, worin die Figuren, bei erstem Hinsehen wie aus Wachs und wie durch den Blick eines schweigsam hinzugetretenen Dritten allmählich erwärmt, nach und nach auftauen, sich beleben, die Handlung, die der Text ihnen befiehlt, oder den Keim der Handlung (dialogisiert oder nicht) verlangsamt mimen, um schließlich in ihre anfängliche Starre zurückzufallen, die Pose wieder einzunehmen und sich diskret aufzulösen. Der Titel scheint eine Geschichte von leidenschaftlicher Liebe anzukündigen, doch könnte es sich ebensowohl um eine neue 'Geschichte des Auges' handeln: die Leidenschaft des Auges oder die Stationen des Auges in einem Tempel der Literatur. Was aus diesem Liebesfilm auch einen großen humoristischen Film macht, ist, daß das Auge sehr oft den Zeigefinger (den Finger, der schreibt und der bezeichnet) oder das Ohr, die traditionell Herrschenden in diesem Filmgenre, durchbohrt, wenn ich so sagen darf, und nicht umgekehrt. Beispielhaft dafür sind die Morde, besonders der an Balthazar, dem Rivalen von Simon. Hier die Szene: die beiden jungen Männer stehen sich gegenüber, bewegungslos, Balthazar hat Simon die Finger um den Hals gelegt; währenddessen beschreibt die Off-Stimme, unbekümmert um die Szene, uns minutiös den grausigen Tod Balthazars, dem der Schädel von einer Kugel zerschmettert werde; sowie die Offstimme verstummt, zieht Simon ruhig eine Pistole aus der Tasche und zielt lässig in die Luft, Balthazar sackt gekrümmt zusammen. Der Schuß, die Geste, hat gewissermaßen die geschwätzige Blase, die jene eingeleitet und programmiert hatte, gesprengt.

Eine andere Szene: Simon ist zum Tod verurteilt worden, und sein Vater, als Rechtsfanatiker, weigert sich hartnäckig, ihn begnadigen zu lassen. Der Onkel des unwürdigen Vaters, in kanonischem Alter, schaltet sich ein und trifft seinen Neffen mitten auf einem Feld; kurz, der ehrwürdige, zitternde Mann, nachdem er mit meckernder Stimme ein paar starke, stolze Worte gesprochen hat, droht mit Selbstmord, wenn Simon nicht begnadigt wird; nach seiner noblen Rede schwenkt er ein kleines Rasiermesser, setzt es entschlossen unters Kinn ... und lauert aus dem Augenwinkel auf die Wirkung; mit theatralischer Geste verhindert der Neffe das Verhängnis und verspricht, Simon zu retten.

Und noch eine Szene: Thérèse de Albuquerque, um der ewigen Liebe treu zu bleiben, die Simon und sie sich geschworen haben, weigert sich hartnäckig, ihren Vetter Balthazar zu heiraten, den ihr Vater ihr mit aller Macht aufzuzwingen sucht; um ihren Widerstand zu brechen, bringt er sie bei Nacht in ein Kloster. Die Schwestern empfangen sie zunächst würdig, und Thérèse glaubt naiv, an diesem Ort endlich inneren Frieden finden zu können.

Solange sie zu mehreren um das junge Mädchen sind, halten sie hochehrwürdige Reden, sobald sie aber mit ihm allein sind, macht immerfort eine die andere schlecht, klagt eine die andere skandalösen Betragens an (die eine, die den Wein liebe, komme oft pfeifend in den Chor; eine andere habe alle Männer der Stadt in ihrem Bett gesehen ...). Sehr schnell werden sie ungezwungen vor Thérèse, und wenn die eine ihr tugendsame Reden hält, macht die andere von Zeit zu Zeit dem Wandschrank einen Besuch und pointiert den Sermon mit stillen, hastigen 'Schluckchen'.

Auch die besondere Führung der Akteure kann lächeln machen, und plötzlich tun einem die Romanfiguren leid, diese gesichtslosen Stimmen, zum Herumirren verurteilt, diese Papiervampire, die kein Spiegel, kein Blick reflektiert, in technischer Arbeitslosigkeit sozusagen, und niemand sichert ihre Rückverwandlung. Nun, Manoel de Oliveira scheint der wohlwollende Spiegel zu sein, der ihnen Beistand und Körper gibt, und ihnen hilft, in diesem neuen 'Zustand' aufzuleben. Die Bildergalerie, die zu besichtigen er uns einlädt, erinnert oft an einen Anprobensalon oder an Schauspielunterricht. Die Personen verbringen ihre Zeit damit zu posieren, (einmal posieren Simons Eltern als Vulkan und Venus), sich auszuprobieren (vor dem Spiegel, einer vor dem anderen oder vor der Kamera); sie scheinen gleichzeitig eine letzte Probe zu mimen und sich selbst zuzuschauen, ein letztes Mal sich zu überprüfen und zu sehen, was von seiten der 'Amateure' (die vier Hauptrollen sind übrigens mit wirklichen Amateuren besetzt) ein hohes Berufsbewußtsein, nicht minder stark ausgeprägt als das ihrer Klasse, beweisen könnte (im Haus des Hufschmieds und seiner Tochter Mariana gibt es keine Spiegel, und ihr Spiel ist nicht narzißtisch; im übrigen sind sie weder aufs Geld noch auf die Moral sonderlich bedacht), und der Zuschauer wiederum verbringt seine Zeit damit, ihnen zuzuhören, wie sie sich beim Reden selber lauschen, und ihnen zuzusehen, wie sie sich beim Selbstbetrachten anschauen. Halb lachendes, halb weinendes Ergebnis einer Oberklasse. Exemplarische Personen, aber auch eine exemplarische Geschichte, deren berühmteste Protagonisten Romeo und Julia sind und die deren Nachfahren und Nacheiferer zur Wiederholung zu verdammen scheint. In der Tat gehören Simon und Thérèse auch zwei vornehmen und unwiderruflich verfeindeten Familien an, auch ihre Liebe ist 'folglich' unmöglich; auch sie sind zu Trennung und Einschließung verurteilt (die eine ins Kloster, der andere ins Gefängnis), auch sie gehen daran zugrunde, aber, und hier ist der Punkt, wo das Große Buch, das 'Alles steht geschrieben', nicht mehr buchstäblich befolgt wird und eine subtile Abwandlung geschieht, der Tod vereint sie nicht ganz genau, sie sterben zu dritt, denn eine Dritte, eine Bürgerliche, reiner, engelhafter, romanhafter noch als unsere beiden Helden, schiebt sich beständig dazwischen und bricht die schöne Symmetrie der Fassade. Während Thérèse allein in ihrem Kloster stirbt, indem sie Simons Schiff nachschaut, das ihn ins Exil nach Indien entführt (sie steht hinter einem vergitterten Fenster, gestützt von zwei Schwestern und schwenkt mechanisch ein weißes Taschentuch, ehe sie endgültig zusammenbricht), stirbt Simon wenig später auf dem Schiff, die getreue Mariana zur Seite (der Kapitän bemerkt übrigens, daß der erste und letzte Kuß des jungen Mädchens ein wenig zu lange dauere), die sich entschieden hat, ihm überall zu folgen, wohin er auch gehen werde, und die ins Meer springt, dem Toten und dem Bündel Briefe der beiden Liebenden nach, dem Ausgangspunkt des Romans.

Evelyne Bachelier, Cahiers du Cinéma, Nr. 303, Paris, September 1979

### Der Elan des Herzens

Von Louis Marcorelles

AMOR DE PERDIÇÃO von Manoel de Oliveira ist die getreue Bearbeitung eines Klassikers der portugiesischen Literatur, den Camilo Castelo Branco in 14 Tagen gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts schrieb. Ins Gefängnis geworfen, weil er mit einer verheirateten Frau entfliehen wollte, entdeckt der Autor im Register des Gefängnisses die Spuren seines Onkels Simão Botelho, der am gleichen Ort von 1803 bis 1805 eingekerkert war, Opfer der pathetischsten, der dramatischsten aller Liebesabenteuer.

(Fortsetzung von Seite 1)

Nachbarn Schaden zuzufügen. Er rettet den Sohn vor dem Tode, kann ihm aber das Exil nicht ersparen.

Teresa geht im Kloster zugrunde; ihr einziger Grund zum Weiterleben sind die Briefe von Simão. Denn sie schreiben sich immer noch. Bis zu dem Tag, als sie vom Balkon ihres Zimmers das Schiff absegnen sieht, das ihren Liebsten davonträgt. Gestützt von den Schwestern winkt sie ihm mit dem Taschentuch ein letztes Lebewohl zu und stirbt.

An Bord des Schiffes befindet sich Mariana, deren Vater aus Rache ermordet wurde. Sie begleitet Simão. Sie möchte da sterben, wo auch Simão stirbt. Simão ist krank; er liest die Briefe Teresas noch einmal und bittet Mariana, sie nach seinem Tode ins Meer zu werfen. Das tut sie auch. Aber sowie der Körper Simãos untergegangen ist, stürzt sich Mariana ihm nach; bevor sie für immer untergeht, schließt sie ihn in ihre Arme. Kurz danach steigt die Rolle mit den Briefen an die Oberfläche des Meeres.

---

Situationen, Tableaus, ein Klima kommen zum Leben, deren Äquivalent man nur in Shakespeares 'Romeo und Julia' findet.

(...) Der Film endet mit Szenen visionären Wahnsinns: Simão stirbt auf dem Schiff, das ihn zusammen mit anderen Gefangenen nach Indien bringen soll, nach einer letzten Liebeserklärung an Teresa, dem Objekt seiner Leidenschaft; Mariana, die ihn begleitet, folgt ihm in den Tod. Sublime Bilder, wie sie das zeitgenössische Kino nicht kennt, zu denen nur der Meister des Melodrams von vor fünfzig Jahren, Frank Borzage, fähig gewesen wäre. Und doch zerbricht AMOR DE PERDIÇÃO alle Grenzen, an die der Begriff Melodram denken lassen könnte; der Film zeugt von einer Kultur, einer unvergleichlichen Sensibilität.

„Da war die große literarische Qualität, für die es keine kinemato-graphische Entsprechung gab“, sagt Manoel de Oliveira. „Ich habe sogleich den Drang verspürt, den Text zu transponieren, damit die Handlung schneller abläuft; gleichzeitig wollte ich aber auch die literarische Qualität jenseits der Dialoge fixieren. Und so, indem ich die Struktur des Romans analysierte und gleichzeitig respektierte, indem ich bei der Festlegung jeder Szene meine Inspiration im Text suchte, habe ich das imaginiert, was Sie jetzt sehen.“

Ausschließlich im Studio arbeitend, bringt Manoel de Oliveira die erstaunlichste und eindruckvollste Annäherung an eine Epoche und an eine Sensibilität hervor, die man sich vorstellen kann. Ein Text seltener Schönheit, der des Schriftstellers, manchmal aus dem 'off' gemurmelt, manchmal 'gespielt', wenn es sich um Dialoge handelt, verbindet, verschleißt mit einer ergreifenden Intensität diese Abenteurer aus einer anderen Zeit, gibt ihnen etwas Authentisches. Und hier ist der Film unersetzlich.

AMOR DE PERDIÇÃO und seine vier Stunden Projektionszeit verlangen vom Zuschauer eine bestimmte Naivität, eine unbegrenzte Verfügbarkeit. Fern von jedem Kitsch, von Simplifikationen und vom schlechten Geschmack, der trotz allem das Werk eines berühmten Melodramen-Autors beeinträchtigt, Douglas Sirk, erfindet Manoel de Oliveira aufs neue eine verlorene Kunst: die der großen Primitiven, der Franzosen, Amerikaner, Sowjets, für die das Kino viel mehr war als eine kodifizierte Kunst, geweiht für die Semiologie: eine unnachahmliche Art und Weise, das Leben der Welt und der Menschen zu betrachten, ein Herzschlag, ein Elan zu den Gipfeln.

Louis Marcorelles in Le Monde, Paris, 16. Juni 1979

### Manoel de Oliveira über 'Amor de perdição' von Camilo Castelo Branco

'Amor de perdição', veröffentlicht im September 1861, wurde mit 35 Jahren geschrieben, hinter Gefängnisgittern. Die schöne Geschichte der Liebe zwischen Simão und Teresa, die dieser Roman erzählt, spielt in seinem größten und intensivsten Teil, hinter Gittern.

Die Liebe, in sich selbst ein Gefängnis, verlangt danach, daß die Türen der Freiheit geöffnet werden, um sich zu verwirklichen.

Aber die Liebe zwischen Teresa und Simão ist verurteilt durch den Haß und die Obstination ihrer Eltern, die nur für ihre Launen, ihr Streben nach Macht und Ehre leben, wofür sie das Glück der Kinder opfern. Diese Hindernisse können allerdings die Liebe nur anstacheln, die der ergreifende Roman 'Amor de perdição' verewigt hat.

'Amor de perdição' ist bis heute der meistgelesene Roman, den Camilo Castelo Branco geschrieben hat (geb. 1925 in Lissabon, erschoss sich am 1. Juni 1890 wegen fortschreitender Erblindung), und sogar der meistgelesene Roman der portugiesischen Literatur. Dagegen ist dies der einzige von den mehreren Dutzend, die er schrieb, den er in einer gewissen Weise verachtete.

Die Geschichte hat einen realen Hintergrund. Simão, den Sohn von Domingos Botelho und Dona Rita Preciosa, hat es wirklich gegeben. Er war der Onkel des Schriftstellers. Ritinha, die jüngere (und Lieblings-)Schwester Simãos, Camilos Tante, erzählte ihm die erschütterndsten Episoden der traurigen Geschichte aus dem Leben ihres Bruders. Später stieß es Camilo zu, infolge von Liebesabenteuern mit einer verheirateten Frau, Ana Plácido, genau dort eingesperrt zu werden, wo einige Jahre zuvor, ebenfalls aus Liebe, sein Onkel Simão eingekerkert war. Er erinnerte sich an die Erzählungen seiner Tante, konsultierte das Register der Gefangenen aus den Jahren 1803 - 1805 und entdeckte auf der Seite 232 eine Eintragung, die sich auf Simão bezog.

Inspiziert durch die Ähnlichkeit der Situation, aber auch durch die Atmosphäre des Kerkers, durch die Ungerechtigkeit der Menschen, das Leid und die Enttäuschungen seiner Leidenschaft, revoltiert gegen die Leute seiner Zeit, fühlte er sich unwiderstehlich dazu gezwungen, diese Geschichte nachzugestalten, in die er selbst verwickelt war. Er schrieb sie in 14 Tagen. Es waren die qualvollsten seines Lebens, wie er selbst zugab. Und er fühlte sich so sehr mit ihr verbunden, daß er sich versprach, dieses Buch nie mehr zu öffnen, vielleicht aus einer inneren oder sogar unbewußten Scham: er begann es zu verachten.

(...) Jenseits der allgemein anerkannten literarischen Qualität seines Werkes liegt für mich das Wunderbarste von 'Amor de perdição' in der Art und Weise, wie all das, wovon wir sprachen, in einen genau definierten sozialen, moralischen und sogar politischen Zusammenhang gestellt wird. Camilo Castelo Branco gibt uns mit Sicherheit und Objektivität, wenn auch in einer Synthese, eine genaue Vorstellung von dem, was diese Gesellschaft war; gleichzeitig schildert er die leidenschaftliche Natur der Menschen, die, obstinat in ihrer Verblendung, dazu fähig sind, die größten Verbrechen zu begehen, überzeugt davon, dies im Namen einer höheren Moral zu tun.

### Biofilmographie

**Manoel de Oliveira**, geboren in Porto am 12. Dezember 1908. Gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals, obwohl sein Werk unter großen Schwierigkeiten entstand. Ein im wesentlichen avantgardistischer Filmautor, hat sich Manoel de Oliveira seit seiner Jugend für den Film interessiert.

#### Filme

- 1931 *Douro, Faina Fluvial*
- 1939 *Já se Fabricam Automóveis em Portugal*  
*Miramar, Preia das Rosas*
- 1942 *Aniki-Bobó* (Spielfilm)
- 1956 *O Pintor e a Cidade*
- 1959 *O Pão*
- 1962 *O Acto da Primavera* (Spielfilm)
- 1963 *A Caca* (Halblanger Film)
- 1965 *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*
- 1971 *O Passado e o Presente* (Spielfilm)
- 1974 *Benilde ou a Virgem Mãe* (Spielfilm)
- 1976
- 1978 AMOR DE PERDIÇÃO

Anmerkung: Die unterschiedliche Schreibweise portugiesischer Namen in den zitierten Quellen wurde teilweise beibehalten.