

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

23

FRANCISCA

Land	Portugal 1981
Produktion	V.O. Filmes
Regie	Manoel de Oliveira
Buch	Manoel de Oliveira, nach dem Roman 'Fanny Owen' von Agustina Bessa Luis
Kamera	Elsó Roque
Ton	Jean Paul Muguel
Schnitt	Monique Rutler-Bairrão
Musik	João Paes
Choreographie	António Casimiro, Marie José Branco
Kostüme	Rita Azevedo Gomes
Masken	Paula Raimundo
Produktionsleitung	Ricardo Cordeiro, António Luis Campos, Aura Carvalho
Darsteller	
Francisca/Fanny	Teresa Menezes
José Augusto	Diogo Dória
Camilo	Mário Barroso
in weiteren Rollen: Rui Mendes, Silvia Rato, Glória de Matos, António Caldeira Pires, Alexandre de Melo, Lia Gama, Teresa Madruga, Nuno Carinhas, João Guedes, Laura Soveral, Cecília Guimarães, Eduardo Viana, José Manuel Wallenstein, Manuela de Freitas, Adelaide João	
Uraufführung	18. Mai 1981, Cannes
Format	35 mm, Farbe
Länge	166 Minuten

FRANCISCA (Resümee von Manoel de Oliveira)

Der Film FRANCISCA – nach dem Roman 'Fanny Owen', in dem die portugiesische Schriftstellerin Agustina Bessa Luis eine tatsächliche Geschichte aus dem letzten Jahrhundert rekonstruiert – baut auf den Gesprächen der beiden Hauptpersonen, José Augusto und Camilo Castelo Branco* auf, die sie über das Leben und die Frauen, über die Liebe, den Fatalismus und das Unglück führen. Während sich diese Dialoge entwickeln, zeigt der Film, wie im Leben beide Opfer ihrer eigenen Wertvorstellungen werden.

Eines Abends lernen José Augusto und Camilo Castelo Branco auf einem Ball bei dem Baron von Corvo die Owen-Schwester Maria und Fanny kennen, die José Augusto Camilo vorgestellt hatte.

Während José Augusto Maria den Hof macht, beginnt Camilo einen Flirt mit Fanny, aber José Augusto verliebt sich aus Boshaftigkeit und Hochmut in Fanny.

Obwohl Camilo den Plan aus Eifersucht mißbilligt, entführt José Augusto Fanny aus ihrem Elternhaus. Es war Fanny, die ihn darum gebeten hatte, weil sie ihrer Schwester die Demütigung ersparen wollte.

In dem Haus des ehemaligen Auserwählten Marias, den diese weiterhin liebt, stellt sich Fanny den Konsequenzen, die ihr aus diesem Schritt erwachsen.

Nach der ziemlich frustrierenden und offenbar leidenschaftslosen Entführung sperrt José Augusto Fanny in seinem Haus in Lodeiro ein, in dem er mit seinen Pächtern und Dienern allein gelebt hatte. Er selbst fährt oft nach Porto, wo er sich mit seiner Geliebten Raquel trifft. Diese Verbindung bleibt jedoch als Liebesbeziehung ziemlich unklar und als Freundschaftsbeziehung merkwürdig.

Eines Tages lädt José Augusto Camilo zum Mittagessen ein, und es scheint, als würden sie ihre alte Freundschaft wieder aufnehmen. Aber zu einer gemeinsamen Verabredung am gleichen Abend im Café Guichard erscheint nicht Camilo, sondern ein gemeinsamer Freund – Marcelo Matos –, der José Augusto im Auftrage Camilos einige Briefe Fannys überreicht, die sie an einen Mann geschrieben hatte, dessen Name nie enthüllt wurde. Diese Briefe waren verfaßt worden, nachdem die Liebesbeziehung zwischen ihr und José Augusto begonnen hatte. José Augusto eilt nach Lodeiro und fordert von Fanny eine Stellungnahme. Die Briefe waren jedoch harmlos; das Weitestgehende, was sie geschrieben hatte, war, daß José Augusto sie nicht verstehen würde.

José Augusto sucht bei seinem Bruder Raimundo und seiner Schwägerin Josefa und später bei seinen engsten Freunden – unter ihnen auch Camilo – Rat, um zu wissen, ob er trotz dieses Vorfalles die Hochzeitsvorbereitungen ohne Ehrverlust fortsetzen könne oder nicht.

Die Trauung findet später in Abwesenheit beider statt; José de Melo vertritt die Braut Fanny, Marcelino de Matos den Bräutigam José Augusto.

In Wirklichkeit war José Augusto innerlich zutiefst verletzt, daß Fanny diese Briefe geschrieben hatte, und dieser Schmerz wird ihn bis zu seinem Lebensende nicht mehr loslassen. So lebt er weiter sein Junggesellenleben, wie nach der Entführung. Fanny aber leidet und verzehrt sich und stirbt wenig später an Tuberkulose.

Nach ihrem Tod wird eine Autopsie gemacht, und man sagt, daß sie so rein gestorben sei wie ein Kind im Schoße seiner Mutter. Andererseits hinterließ sie ein Tagebuch, aus dem sie Seiten herausgerissen hatte. José Augusto konnte niemals in Erfahrung bringen, an wen die unverheiratete Fanny jene Briefe geschrieben hatte und auch nicht, von wem oder wovon auf den herausgerissenen Seiten des Tagebuchs die Rede gewesen war.

Nach dem Tode Fannys lebte José Augusto nur noch zwei Monate. Erschüttert über den Verlust der Frau, die er liebte, und zermüht von Zweifeln, stirbt er in einem Lissabonner Hotel, in der Estevao-Straße, nachdem er sich dort mit Fannys Bruder – Hugo Owen – getroffen hatte, der zufällig in dem gleichen Hotel wohnte. Als er Hugo Owen nach Fannys Geheimnis fragte, schwieg die-

ser und wies ihn hart und abweisend zurück.

Es ist bekannt, daß José Augustos Tod körperlich schmerzvoll und seelisch qualvoll gewesen ist. Man weiß jedoch nicht genau, ob er Selbstmord begangen hat, oder ob er an seinem Leiden starb.

*Camilo Castelo Branco sollte der berühmteste portugiesische Schriftsteller des 19. Jhrdts. werden. Eines seiner vielen Bücher und der noch heute in Portugal populärste Roman ist 'Amor de perdição'. Manoel de Oliveiras gleichnamiger Film basiert auf diesem Roman.

Manoel de Oliveira über seinen Film FRANCISCA

„Die Möglichkeit, den Film FRANCISCA zu drehen, ergab sich ganz unerwartet. Ich hatte an den Vorbereitungen zu einem anderen Film, einer Komödie, gearbeitet und war damit fast fertig, als in letzter Minute Meinungsverschiedenheiten mit dem Verfasser der Geschichte auftauchten und ich mich veranlaßt sah, von diesem Projekt zurückzutreten. Da ergab sich die Möglichkeit, FRANCISCA-FANNY OWEN zu verfilmen. Ich hatte mich schon für diese wahre Geschichte (im Zusammenhang mit der Familie meiner Frau) interessiert, ich kannte die Geschichte schon lange, denn ich hatte viel über sie erzählen gehört und einige Briefe Fannys, die mein Schwager Abel bis heute aufbewahrt, gelesen. Camilo Castelo Branco (...) war mit José Augusto und Fanny befreundet und an diesen traurigen Ereignissen 1850 beteiligt gewesen. Unter diesem Titel ('1850') beschwört er auch in seinem Buch 'O bom jesus do monte' die unglückliche Liebe von Fanny und José Augusto. Vielleicht tat er das auch, um sich gewissermaßen von seiner Mitschuld am Scheitern dieser sehr romantischen Liebe 'reinzuwaschen'.

In letzter Zeit griff die große portugiesische Schriftstellerin Agustina Bessa Luísa diese Geschichte mit ihrem Buch 'Fanny Owen' wieder auf, indem sie sich auf die authentischen Fakten und die Schriften Camilos stützte. Und diese Arbeit Agustinas begeisterte mich endgültig so, daß ich den Film FRANCISCA drehen wollte und auf der Grundlage dieses Buchs entstand der Film. So wurde aus meiner Serie von drei Filmen über gescheiterte Lieben (*O passado e o presente*, *Benilde ou a virgem-mãe* und *Amor de perdição*) nun mit FRANCISCA meine 'Tetralogie der amours frustrés'.

Informationsblatt des Instituto Português de Cinema

„In dem Film FRANCISCA sind die Gründe für die Frustration quasi unberechenbar. Es scheint, als seien die Personen selbst zu diesem Schicksal verdammt. Es gibt eine gewisse Perversität, einen gewissen Egoismus und ein gewisses Milieu, dem sie ausgeliefert sind. Es ist die Umgebung selbst und die Zeit der 'liberalen Kriege' (...) Die politische Situation ist also sehr wichtig für die Entwicklung der Liebe zwischen José Augusto und Fanny/Francisca (...) Ich will die portugiesische Realität einer bestimmten Epoche zeigen, wo der Kampf zwischen der traditionalistischen und der liberalen Position natürlich psychologische Wirkungen zeitigte (...) Ich will portugiesische Realität zeigen, d.h. eine Art des Seins, die portugiesische Art, eine Weise des Fühlens, auch mit einer gewissen Stringenz, in der Form der Kleidung, der Möbel, der Ausstattung, der Wohnungen etc.“ „Die Romantik ist keine Sache, die so weit weg ist, wie es in dieser materialistischen und rationalistischen Zeit, in der wir leben, scheinen könnte. Im Grunde existiert sogar eine gewisse romantische Sehnsucht, diese Situation der Mechanisierung und Automatisierung, in der sich die Menschen befinden, zu überwinden, eine Situation, in der sie keine Zeit haben, sie selbst zu sein, sich kennenzulernen, zu wissen, warum sie handeln und wozu sie da sind. Die Konsumgesellschaft hat uns wirklich schon derartig in das Schema essen-trinken-laufen gepreßt, daß wir keine Zeit mehr haben, nachzudenken, den Wald zu sehen oder mit offenem Herzen aufzunehmen. Deswegen ist die Langsamkeit in meinen Filmen beabsichtigt, wie eine Reaktion auf dieses Laufen (...) FRANCISCA beispielsweise ist auch so verhalten, weil der Dialog sehr reich ist und die höchste Aufmerksamkeit verdient, aber auch weil die spezifische Intimität sich nicht vertragen würde mit einer gerafften Schnitttechnik und mit einem schnellen

Wechsel der Einstellungen, das würde eine simulierte, falsche Handlung kreieren und die Innerlichkeit, von der der Film lebt, zurücknehmen, sowie die Aufmerksamkeit für die Dialoge, die zu hören sich lohnt (...)

(Aus: Manoel de Oliveira fala sobre FRANCISCA: Desprezo cada vez mais a forma, Entrevista de Jorge Barata Preto, in: O Jornal, Lissabon, 11. 12. 1981)

„Ich nehme immer Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben. Meine Filme erzählen keine idealen Liebesgeschichten, sondern stellen 'nicht-realistisch' die Realität unserer Leidenschaften dar. Sie sind schrecklich, aber es sind eben unsere Leidenschaften und deswegen will ich sie abbilden. Liebe ist immer das Streben nach einer unmöglichen Einheit und immer eine Enttäuschung! Man hat niemals aufgehört, das zu behandeln, weil allein die Liebe den Menschen wahrhaftig verwirklicht und die fehlt ihm ja gerade fast immer. Eigentlich fehlt sie der ganzen Gesellschaft. Heute ist die Liebe in Portugal sehr frei, und trotzdem liest man manchmal in den Zeitungen über Verbrechen, die aus Liebe verübt werden.“

(Aus: Figaro, Paris, 18. 5. 1981)

„Ich liebe die Frauen, ich habe sie immer geliebt und ich glaube, daß ich ihnen gut diene. Sie sind für mich das Gleichgewicht der Welt, ein Tabu, das absolut bewahrt werden muß. Es ist schade, daß sie sich heute so degradieren lassen. Nichtsdestotrotz habe ich 1971 angefangen, ihnen eine Tetralogie zu widmen, die sie in den verschiedenen historischen Zusammenhängen begleitet.“

Cinéma de France, Spécial Festival, 21. 5. 1981

Kritiken

Wenn Manoel de Oliveira über sein Werk spricht, benutzt er eine kuriose Verteidigungstaktik: dann geht es darum, die Faktoren seines Begehrens so weit wie möglich wegzuzaubern und zu Teilen zu flüchten, von denen er annimmt, daß sie nicht kontrovers sind. Und deswegen sagt er uns mit listiger Einfalt, daß das, was in seinen Filmen vorkommt, so sei, weil es so in den Büchern stehe (obwohl er zugibt, daß er die Bücher nicht zufällig auswählt ...), daß seine Filme nur die audiovisuelle Fixierung von Theater wären (und das Theater ein ehrwürdiger Ort kultureller Verdichtung) etc. ... In Manoel de Oliveiras Erklärungen gibt es einen Positivismus, der eine stimulierende Herausforderung darstellt. Er wiederholt immer: „Ich spreche vom Konkreten (Film ist sehr konkret) ...“, oder sogar: „Ich spreche nicht von abstrakten, sondern von konkreten Sachen.“

Sagen wir, daß Manoel de Oliveira sich flüchtet ins Reden über das Sichtbare, weil er anscheinend Angst hat, über das Übrige zu sprechen. Aber es ist diese Angst vor dem Sprechen, die ihn zum Film bringt: jeder seiner Filme ist der Film, über das, was gesagt wird und es ist der Film über diese Angst.

Eduardo Prado Coelho in Expresso, Lissabon, 17. 10. 1981

*

Die Bühne der Bourgeoisie

(...) Den ganzen ersten Teil des Oliveiraschen Werkes (einschließlich *O acto da primavera*) könnte man auch 'Die Bühne des Volkes' nennen (...) Seine Tetralogie der 'amours frustrés' (...) dagegen, deren letzter Film FRANCISCA ist, könnte man 'Die Bühne der Bourgeoisie' nennen, so sehr ändern sich Umgebung, Gegenstand und Einstellung der Filme. In *Amor de perdição* und FRANCISCA portraitiert er mit grimmiger Schärfe die Bourgeoisie des XIX. Jhrdts., in *Benilde ou a virgem-mãe* die der ersten Jahre des Salazar-Regimes und in *O passado e o presente* die heutige (...) Und in jedem dieser Filme nähert er sich auch mehr dem Theater, selbst wenn es darum geht, die 'Reinheit' oder Neutralität des 'Films an sich' wiederzuentdecken. Er gibt Studio, Text und Repräsentation den Vorzug und verzichtet, wenn irgendmöglich, auf Außenaufnahmen und andere Zutaten, die dem Film eine ausdrucksreiche Rhetorik verleihen würden, was Oliveira

heute abschätzig die 'Subjektivität' des Künstlers nennt.

Es ist schwierig, für solch ein komplexes Werk, das nach langem und dramatischem Schweigen nun eine plötzlich und unaufhaltbare Kontinuität gewinnt, das zentrale und vereinigende Motiv herauszufinden. Wie bei allen großen Cinéasten – und allen anderen großen Künstlern – ist das Werk von Widersprüchen gekennzeichnet und lebt von eben dieser Spannung. Gleichzeitig Christ und Perverser, Klassiker und Avantgardist, Konservativer und Anarchist, liegen Oliveiras Vorlieben zwischen der Bunuelschen Grausamkeit und Ironie (vgl. *A caça* und *O passado e o presente*) und der Dreyerschen Askese (*Benilde* ist ebenso *La passion de Jeanne d'Arc* wie *Ordet* und *Gertrud*). Und wenn uns seine Personen – starke Naturen, die zu den extremsten Grausamkeiten, Glaubensformen und Leidenschaften neigen – wie tragische Silhouetten einer entwaffnenden und fatalen Obstination erscheinen, so entgehen sie doch nicht dem fundamentalen Widerspruch, der das Schicksal aller Personen der Tragödie ausmacht, die die Götter herausfordern: den Tod zu finden als Preis für ihre edelsten Forderungen. Sublim und pervers trotzten sie den sozialen Gesetzen und den Sicherheiten der Moral: Vanda (*O passado e o presente*) ist eine morbide 'Anbeterin verstorbenen Gatten', aber sie ist in jener Welt auch die einzige, in der ein Körnchen geistigen Lebens und eine Forderung nach dem Absoluten transparent werden; Benilde ist gleichzeitig engelhaft und bestialisch, der Zweifel über die Gründe ihrer Schwangerschaft bleibt, und man schwankt bis zum Schluß zwischen der extremen Annahme eines göttlichen Eingriffs und dem prosaischen Verdacht einer Vergewaltigung durch den verrückten Vagabunden, der auf der Tonspur um das Haus herumstreicht; Teresas und Simaos ungestüme Leidenschaft scheint sich begierig von den härtesten Heimsuchungen zu nähren, und die Freiheit finden sie nur im Tod; Don Juan endlich trifft sich zum ersten Mal mit Tristan – welcher von ihnen ist perverser – in einer einzigen Person: dem außerordentlichen José Augusto, der zentralen Person im letzten Film FRANCISCA.

Wenn es auch schwierig ist, einen Aspekt herauszugreifen, so möchten wir doch auf eine Konstante im Oliveiraschen Werk hinweisen, die es lohnt, hervorgehoben zu werden: diese intransigente Sehnsucht nach dem Absoluten, im 'Guten' und im 'Bösen', das Streben nach dem 'Unerreichbaren' scheint allen seinen Personen eigen. Vor allem die Liebe, sie fordert alles oder nichts und verträgt sich nur schlecht mit den fatalen Enttäuschungen der Gegenwart und der Wirklichkeit. Vielleicht sind deswegen, mit Ausnahme Vandas, seine Personen sehr jung, eigentlich Jugendliche, in der Blüte ihrer Jugend, wie man sagt, und ihrer Illusionen. Vielleicht erscheint deswegen auch in seinen letzten Filmen die Familie als monströse Institution und die Ehe wie eine groteske Parodie auf die Liebe, denn diese wird durch den Ehevertrag erniedrigt. Und es sind fast immer Frauen, die diese unbestechliche Reinheit verkörpern, die im puritanischen Ideal die Jungfräulichkeit darstellt: In vier Filmen lieben und sterben drei der weiblichen Hauptpersonen (Benilde, Teresa, Francisca) jungfräulich und selbst von Vanda kann angenommen werden (...), daß sie sich ihrem Gatten verweigert. Wir sind also mit einer Obsession konfrontiert, die fatal auf eine Metaphysik der Liebe verweist.

Diese Oliveirasche Konstante entdeckt uns den Puritaner, aber eben auch den Anarchisten, denn diese Suche nach dem Absoluten treibt seinen Protagonisten in einen offenen Konflikt mit der Gesellschaft, mit der Familie, ja allen Institutionen, die eine empörende Karikatur des Ideals darstellen, das – als solches – keine Kompromisse duldet.

Dem Künstler, der gezwungen ist, diese Fatalität zu begreifen und dieser Niederlage zu leben, bleibt nur jenes andere Streben nach dem Absoluten: er nähert sich in seiner Arbeit einer unermüdlischen Vervollkommnung. (...)

Manoel de Oliveira, hrsg. von der Cinemateca Portuguesa, Lissabon 1981, p. 26, 27

*

Vom romantischsten aller Filme werde ich romantisch sprechen. Romantik? Das, was bleibt, wenn der Glanz der Wirklichkeit mit der reinen Leidenschaft verschmilzt. In *Amor de perdição*

fand Manoel de Oliveira den Text unserer romantischen Wirklichkeit, in 'Fanny Owen', dem Text von Agustina Bessa Luís, den Vorwand, die Fiktion dieser Wirklichkeit in Erinnerung zu bringen, mit einem Wort: die Quadratur des romantischen Erlebnisses des Lebens. Das Ergebnis ist der schönste, prachvollste und empfindsamste Film des portugiesischen Kinos. Der schon lange und bewundernswerte Weg Manoel de Oliveiras kommt hier zu seinem Höhepunkt mit dieser unmöglichen Geschichte, so unmöglich, wie eben die realen Geschichten zweier Fiktionswesen sind, die sich auf der Suche nach ein wenig Wahrheit befinden und mitschuldige Opfer der nicht-unschuldigen Fiktion Camilos werden. Wir verlassen nie die Repräsentation. Das Wunder ist, daß – wie für die beiden 'poveri amanti' – die Repräsentation im Spiegel eines Todes lebendig wird, wo die Fäden der Unwirklichkeit sich verdichten zu Tropfen von Sehnsucht und Blut. Es ist unmöglich, sich eine mythischere Leidenschaft 'à portuguesa' – eine Leidenschaft ohne empfindsame Materie – vorzustellen, als die Francisca, (...) die sich selbst verzehrt und in der physischen und metaphysischen Verlassenheit einer Wüste männlicher Leidenschaften ohne weibliches Objekt rein glüht. In dieser Wüste der Beziehungslosigkeit zwischen Mann und Frau, in diesem – wegen einer unbewußten homosexuellen Erotik – leeren und entfleischten Raum blüht (...) die erzwungene Jungfräulichkeit, die Blume der wahn sinnigen Liebe Francisca, die diese der unmöglichen Rettung der Männer opfert. Mit Fanny Owen steigen acht Jahrhunderte Geschichte unserer schöngestigen Liebesliteratur auf zu den ausgebluteten Himmeln der sich opfernden Leidenschaften unserer unzähligen 'Mädchen und Fräulein', die uns retten wollten, ohne uns retten zu können.

Wie alle wirklich großen Werke ist FRANCISCA eine unerschöpfliche Quelle kultureller Phantasie. Diese von Agustina Bessa Luís überprüfte, korrigierte und um einige Pinselfrische Wahnsinn und Perversität bereicherte romantische Geschichte, dieses 'bedauernswerte Abenteuer' einer armseligen Imitation eines Provinz-Byrons, dieses ultraromantische Schicksal einer in ihrem eigenen Schatten befangenen Kind-Frau, wird von Manoel de Oliveira mit seinem absurden, wahn sinnigen und unüberwindbaren Legendenschein wieder aufgegriffen. Es schien kaum möglich, ein tiefes Interesse zu wecken für diese gewundene und in ihrer Mediokrität sublimen Geschichte von Schattenkreaturen, die besessen von sich selbst und ihren müßigen Labyrinth sind und andauernd vor sich und anderen repräsentieren, als solche allerdings Ebenbild einer innerlich toten Gesellschaft, die das Ritual dieser komfortablen Armut endlos wiederholt! Aber dennoch greift in dieser Bilderwelt ein langsames Feuer um sich, aus der Legende wird wieder Leben und unter der Pose und der narzistischen Fiktion sticht eine Flamme hervor, die dann nur noch die verbrannte und phantastische Landschaft einer Liebe erkennen läßt, die in reiner Leere brennt, die selbst Leere ist, die in gräßlichstem und schwärzestem Glanze strahlt. Diese etwas verruchten, undurchschaubar egozentrischen, schuldhaft unschuldigen Fabelgeschöpfe kommen dann endlich zu ihrem schmerzvollen und wüsten Profil, das die Leidenschaft – oder ihr Schatten – braucht, um sich Achtung zu verschaffen. Doch da ist dann hinter allem immer noch in seiner ganzen Evidenz der Tod (der Haß), der in jeder romantischen Liebe – und eine andere gibt es nicht ... – strahlt, damit sich trotz und in ihm die letzte Metamorphose der Leidenschaft vollziehen kann. Das ist dann wirklich großes Kino, wenn vor unseren bewegten und faszinierten Augen aus dieser Metamorphose mit der Evidenz des Mythos die Wahrheit der Seele auftaucht, von der sich jede Liebesliteratur nährt (...).

Die Augenblicke eines legitimen kulturellen Stolzes auf das, was Régio 'unsere Sachen' nannte, werden auch weniger rar. Wir kommen nach und nach aus unserem Grab des Schweigens und Resentiments heraus in die Welt des normalen Atmens von Leben und Kultur. FRANCISCA ist nicht nur für den Hausgebrauch der Beweis für die Reife eines großen Cinéasten (...).

Eduardo Lourenço, in *Jornal de Notícias*, Porto, 9. 6. 1981

*

FRANCISCA ist ebenso das Ende eines Werks wie der Beginn eines anderen. Ein erster Film, gewissermaßen. In ihm findet man

alle Themen wieder, die Manoel de Oliveira teuer sind: die Jungfräulichkeit, das Rätsel des unberührbaren Körpers, die Frau, die sich in einer unmöglichen Liebe verzehrt, die den Tod in sich trägt und ihn verbreitet. Man erinnert sich an das Paar in *Amor de perdição*, an ihren Briefwechsel, an ihre unüberwindbare Trennung. Das gleiche in FRANCISCA, aber auf eine viel komplexere Art und Weise.

Noch einmal ist die beste Art, sich einem Körper zu nähern, indem man zu ihm spricht oder ihm schreibt. Es ist in diesem Raum, in dieser Distanz, die auch die des Blicks ist, wo Liebe und Leidenschaft den Menschen Gewalt antun. Gesten sind rar zwischen zwei Menschen. Wenn sie in FRANCISCA überhaupt vorkommen, dann in einem Augenblick, wo man sie am wenigsten erwartet. Daher dann ihre Tragweite, ihr extrem gewaltsamer Ausbruch. Die nichtgreifbare Materie dieser Liebe hat als einziges Dekor die Dialoge des Films, diese langen Gespräche, wo sowohl Gedanken wie auch Gefühle ausgetauscht werden. Man glaubt stark an die Leidenschaft, die diese beiden Menschen ergreift, ohne sagen zu können, wo, wann, wie, warum oder worin diese Liebe besteht.

Am Anfang dieser Leidenschaft steht ein Tauschhandel: wir übersetzen: José Augusto sagt sinngemäß zu seinem Freund: „Diese Frau, die dich nicht liebt (gemeint: die nicht für dich ist), aber deren Liebe du so hoch schätzt, die werde ich dazu bringen, mich zu lieben; aber ich werde sie nicht besitzen, sie wird unglücklich sein und damit werde ich uns rächen, dich, weil du sie nicht bekommen hast und mich, weil ich sie nur durch dich begehrt habe.“ Inmitten des Martyriums einen Engel schaffen, das ist (...) das Minimalprogramm, das in unseren Gesellschaften jede ausschließlich männliche Verbindung legitimiert. Die Verdrängung des homosexuellen Bandes und die Erniedrigung der Frau schaffen die *Frau*, d.h. oft einen Engel (manchmal auch einen blauen Engel). Aber auch Bilder, Stars, Madonnen, wie sie so leicht bei den Katholiken fabriziert und ausgetauscht werden (...)

Danach gibt es ein Unglück. Die Frau entspricht nicht der Personenbeschreibung. In dieser Frau irrt man sich. Francisca, mit ihrem süßen Antlitz, ist genauso zynisch und unmoralisch wie José Augusto. Als sie in das Spiel eintritt und von Camilo ausgehört wird, sagt sie, wie aus Versehen, und gleich zweimal: „Die Seele ist ein Laster.“ José Augusto seinerseits (...) resümiert das schreckliche Schicksal, dem er sich ausliefert, folgendermaßen: „Asche statt Lust, Gewissen statt Leidenschaft.“ Eine kalte Entschlossenheit, ohne Objekt. Das Unglück ist, daß José Augusto und Fanny gleich sind und auch dazu bestimmt sind, in der gleichen Richtung zu oszillieren, wie sich gegenübergestellte Menschen, deren Schwankungen synchron sind. Die Waffen des einen kann der andere benutzen und gegen ihn richten. Man macht aus seinem Unglück Vergnügen, aus der Entsagung Sieg, man macht alles, um das letzte Wort zu haben. Aber Francisca verfügt über eine Geheimwaffe, die es ihr erlaubt, das romantische Duo zu zerstören und das infernalische Trio wiederherzustellen: sie schreibt (an wen? nicht wichtig), daß sie schlecht behandelt, im Stich gelassen, vielleicht geschlagen wird. Ihre Briefe geraten in die Hände dieses anderen, der schreibt, Camilo, der sie an José Augusto weitergibt. Der Schlag ist furchtbar: die Frau, die sich dem Lesen hingeeben hat, ist schlimmer, als wenn sie ihren (zukünftigen) Mann betrügen würde. José Augusto wird bis zum Ende seines Drehbuchs gehen: die Frau heiraten, die er entführt hat und sie nicht berühren (...)

Wie in dem letzten Film Truffauts, aber ohne die Reste des Fetischismus, ist die Leidenschaft ohne Ende (...). Sie kann nur verschwinden mit dem Verschwinden der Körper, von denen sie ausgeht (...).

Serge Daney in Cahiers du Cinéma, Paris, Dezember 1981, Nr. 330, S. 37 u. 38

*

FRANCISCA von Manoel de Oliveira bietet nicht die sofortigen Reize des vorhergehenden Films *Amor de perdição*, das Meisterwerk der verspäteten Kunst der Romantik, in dem sich Menschen aus Leidenschaft verzehren. Trotzdem ist er irgendwie eine logische Folge, eine Konsequenz. Auch er besingt die Liebe, aber eine Liebe, die mehr noch als die Körper die Seelen und das Bewußtsein zerstört. Im gleichen 19. Jahrhundert konkurrieren zwei Männer um den Besitz einer Frau. Sie erfinden ihr eigenes Unglück und machen ihr Unglück.

Manoel de Oliveira — einer der drei oder vier größten lebenden Cineasten — setzt sein Abenteuer einer anderen Rückkehr zu den Quellen fort, zu der Literatur, zu dem in seiner ganzen lyrischen Dimension ergreifenden Roman. Seine Art, lebendige Bilder zusammenzustellen, wo die Schauspieler fast wie im Theater bis an die Bühnenrampe herantreten, um ihren Text besser zu rezitieren, sein Gefallen an samtweichen, goldenen und braunen Farben, das alles wird zu einem Kino am Rande des Kinos, ein Kino, das uns proziert (...).

Louis Marcorelles in Le Monde, Paris, 26. 5. 1981

*

Das Kino der Liebe und des Todes, wie es sich in diesen Tagen in Cannes anbietet und anbiedert, hat in dem knapp dreistündigen Film FRANCISCA von dem 'grand old man' des portugiesischen Kinos, Manoel de Oliveira, seinen einzigen wirklichen Höhepunkt, sein Meisterwerk enthüllt. De Oliveira (...) entwickelt die tragische Liebesgeschichte zwischen dem byronesken Weltekel, dem Rationalismus und Zynismus José Augustos und der hingebungsvollen Duldsamkeit Fanny Owens, die aus dem Kerker der Demütigung zu einem langsamen Tod der Freiheit aufbricht, vor dem geistigen Hintergrund Portugals, das nach dem Verlust Brasiliens schmerzhaft vom imperialen Traum Abschied nimmt. Ein historisches Fresko, ein Gesellschaftsportrait, eingebettet darin eine komplexe, fast essayistische Analyse von Liebe und Leidenschaft, voller Ironie und Sarkasmus.

Manoel de Oliveira (...) stellt sich gerade mit diesem Werk in eine Reihe mit Straub, Bresson, Dreyer: minimal art der langen, perspektivischen Einstellungen, theatralisches Dekor, episches Segmentieren des Erzählstoffs und ein äußerstes Kalkül beim Arrangement des Bildes, der Kameraposition und der Bewegung mit ihr und von ihr, eine überwältigende Genauigkeit bei der Verwendung der Musik. An manchen Stellen verläßt der Film die Position des von ihm eingenommenen, distanzierten, kühlen Erzählens und wiederholt dieselbe Szene aus einer anderen Perspektive. Die Fülle cinématografischer Mittel ist hier zugleich aufs erstaunlichste vereinfacht, so daß es nirgendwo ein Zuviel gibt, wie auch in ihrer ganzen Breite und Vielfalt gegenwärtig.

FRANCISCA: Ein solcher Film der atemschöpfenden Ruhe, der geduldigen Explikation, der gespanntesten Konzentration wirkt inmitten einer Filmkultur, deren handwerkliche Arbeitsmoral allenfalls noch leblose Routine zustande bringt, wenn sie nicht ihr Heil in stofflichen Exaltationen sucht, die wie Anreißer einem von der Leinwand entgegenplärren, wie ein stendhalsches Prosastück aus 'De l'Amour' im Umfeld der 'Bild-Zeitung'.

Wolfram Schütte, Frankfurter Rundschau, 21. 5. 1981

Biofilmographie

Manoel de Oliveira, geb. 12. 12. 1908 in Porto. Gilt als wichtigster Filmregisseur Portugals.

Filme:

Douro, Faina Fluvial (1931), *Já se Fabricam Automóveis em Portugal*; *Miramar, Praia das Rossas* (1930), *Aniki-Bobó* (Spielfilm, 1942), *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1959), *O Acto da Primavera* (Spielfilm, 1962), *A Caca* (Halblanger Film, 1963), *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), *O Passado e o Presente* (Spielfilm, 1971), *Benilde ou a Virgem Mãe* (Spielfilm, 1974), *Amor de perdição* (1976-78), FRANCISCA (1981)