

17. internationales forum des jungen films berlin 1987

7

37. internationale
filmfestspiele berlin

MON CAS

Mein Fall

Land	Frankreich 1986
Produktion	Filmargem, Les Films du Passage, S.E.T.E.
Regie	Manoel de Oliveira
Buch	Manoel de Oliveira nach dem Stück 'O meu caso' von José Régio, nach Textauszügen von Samuel Becketts 'Pour finir encore et autres foirades', Das Buch Hiob, Altes Testament
Kamera	Mario Barroso
Musik	João Paes
Musikalische Leitung	Armando Vidal
Dekor	Maria José Branco, Luis Monteiro
Choreographie	Françoise Robillon
Ton	Joaquim Pinto
Schnitt	Rodolfo Vedeles
Kostüme	Jasmin
Regieassistentz	Jaime Silva, Alexandre Gouzot, Xavier Beauvois
Kameraassistentz	José António Loureiro
Tonassistentz	Gita
Produzent	Paulo Branco
Darsteller	Luis Miguel Cintra, Bulle Ogier, Alex Bogouslavsky, Fred Personne, Vladimir Ivanosky, Gregoire Ostermann, Eloise Mignot
Uraufführung	30. August 1986, Filmfestival Venedig
Format	35 mm, Farbe und Schwarz-weiß, 1 : 1.33
Länge	92 Minuten

Zu diesem Film

Die Idee zu diesem Film erhielt Manoel de Oliveira durch ein Theaterstück, den Einakter 'O meu caso' des großen portugiesischen Schriftstellers und Dichters José Régio.

Das Stück-im-Stück kann nicht aufgeführt werden, weil die Bühne von einem unbekanntem Eindringling beschlagnahmt wird, der seinen Fall dem Publikum zu unterbreiten verlangt; die Errettung der Menschheit, so sagt er, stünde auf dem Spiel. Der Theaterportier indes wirft ihn hinaus und die eintreffenden Schauspieler verhindern, daß der Unbekannte sich erklären kann. Sie halten ihn für verrückt. Doch die Anwesenheit des Unbekannten wiederum verhindert die Aufführung des Stückes.

Ausgehend von dieser ungewöhnlichen Situation hat Manoel de Oliveira eine Collage komponiert, die er 'Wiederholung' nennt. Diese 'Repetitionen' oder 'Variationen' beinhalten die Existenz des Menschen in dieser Welt, in die er eines Tages ohne sein Zutun geworfen wird. Doch frei wie er ist, trägt er gegenüber seinem Schöpfer, vor sich selbst und gegenüber seinem Double die ganze Last der Verantwortung. Somit wird der Fall jedes einzelnen schließlich zu einem Fall für uns. Um diese Idee auszubauen, hat Oliveira Szenen aus Samuel Becketts 'Pour finir encore et autres foirades' und Teile aus dem 'Buch Hiob' des Alten Testaments hinzugefügt.

Aus dem Katalog des Filmfestivals von Venedig 1986

Kritik

... MEIN FALL ist ein Einakter, der darin besteht, daß er nicht zur Aufführung gelangt: gleich am Anfang des Stückes stürzt ein Unbekannter auf die Bühne und funktioniert die Aufführung um in eine Diskussion, zuerst mit einem Angestellten, dann der Schauspielerin, dem Autor und einem Zuschauer.

Der Ausgangspunkt dieses Films ist also bekanntes Territorium für den, der das jüngste Werk Oliveiras kennt: es ist die Omnipräsenz (um hier gleich einen Begriff mit religiösen Konnotationen einzuführen) der Theatralität, der sich der kinematographische Apparat unterwirft. Als 'Theater über das Theater' ist das Stück jedoch mittelmäßig (...) und als Komödie nicht einmal komisch. Im Gegensatz zu *Benilde - Jungfrau und Mutter*, auch ein Stück von José Régio, das Oliveira meisterhaft verfilmte, stellt diese Arbeit des Schriftstellers eben nur einen Ausgangspunkt für den Cineasten dar.

Der Film wird in einem Theater gedreht, Regisseur und Techniker befinden sich im Parkett. Ist das Stück fast zu Ende, fängt es noch einmal von vorn an, dieses Mal jedoch mit einem anderen Text und mit anderen kinematographischen Verfahren, mit Beckett im off und schwarz-weißen Schnellaufbildern. Danach wird es noch einmal gespielt, nun jedoch ohne verständliche Worte und zusätzlich mit Horrorbildern aus Wochenschauen. Ganz am Ende wird dann das biblische Buch Hiob inszeniert.

Diese (hier unentbehrliche) Zusammenfassung gibt Aufschluß über eine ganz bestimmte Eigenheit des Films: er ist eine Collage. So fügt Oliveira Texte aneinander, die in einer offensichtlichen Beziehung zueinander stehen; er bringt einen ganzen theatralischen und audiovisuellen (Film und Video) Apparat so zusammen, stellt verschiedene pittoreske und dekorative Bezüge her, daß ich einfach mal die Behauptung wage: MEIN FALL ist ein surrealistischer Film (...).

Vielleicht ist ja Film an sich in seiner Beziehung zum Zuschauer schon ein surrealistischer Vorgang und der 'surrealistische Film' daher wie die meisten anderen Experimentalfilme vielleicht nichts

anderes als ein Mißverständnis. Jedenfalls aber gibt der Wechsel von der ersten zur zweiten Version Aufschluß über einen großen Widerspruch in Oliveiras Diskurs: während er auf das Theater abzielt, geschieht das Außerordentliche seines Films auf eine spezifisch kinematographische Art und Weise (...) und zwar auch in dem Sinn, wie Oliveira grundsätzlich und auch in diesem Film Kino speichert, erinnert und wiederentdeckt, eine Erinnerung, die hier besonders auf den Surrealismus der 20er Jahre rekurriert, aus dem berühmte Cineasten hervorgingen, der berühmteste und von Oliveira so geschätzte war zweifellos: Luis Buñuel.

Sollte meine Sichtweise zutreffen, so taucht eine große Frage auf: Gibt es da nicht einen unüberwindbaren Widerspruch, einen (wie der Autor Oliveira) 'katholischen' Bunuel? Und dieser Katholizismus wird nämlich für uns in diesem Film zu dem großen Fall: welche Logik liegt der Collage denn eigentlich zugrunde? Was ist eigentlich Régios FALL? Explizit erfahren wir das nie. Alle haben 'ihren Fall', nur einer vielleicht, der Unbekannte, der die Bühne stürmt, behauptet von seinem Fall, daß er wichtiger sei, so als wäre er 'exemplarisch' und stünde für all die anderen. Zumindest in einem Satz wird der Unbekannte diesbezüglich unmißverständlich deutlich: *'Also mein Fall, das ist der Fall des Menschen!'* Steht dieser Satz für die metaphysische Präention Régios? Aber dieser Unbekannte fordert auch: *'Ist es nicht ganz natürlich, daß der Mensch mit einem anderen Menschen sprechen will? ! Ist das nicht selbstverständlich? Sind wir denn nicht alle Menschen?'* Aber was soll denn da Beckett? Er wendet sich in einem wunderbaren Monolog an alle und jeden, an ein Absolutum, das vielleicht gar nichts ist oder ein Horizont, der nur *'Schweigen' ist oder wo alles 'Schutt und Asche'* ist. Im Wechsel von Régio zu Beckett (...) findet nämlich ein Wechsel zwischen dem Fall statt, der 'conditio humanae' ist und dem, der die Hineinnahme eines Anderen ist, einer transzendentalen Wesenheit. 'Ich' bin nicht nur 'ich', sondern auch jemand, der in Beziehung zu einer anderen Wesenheit steht.

Sieht man die Collage so, dann hat auch die Fortführung des Films mit dem Buch Hiob (das zum eigentlichen 'Fall' des Films wurde, angesichts der Schwierigkeit, diesen Schritt zu verstehen!) letztlich eine ganz klare Konsequenz: Hiob, der sich für ehrenhaft und gerecht hält, versteht die Gründe für sein Unglück nicht, also ein exemplarischer Fall, der alle anderen erklärt: am Ende wird nämlich er verstehen, daß seine Sünde die war, die Gründe desjenigen verstehen zu wollen, für den und in Beziehung zu dem er lebt: Gott.

In einem wunderbaren Augenblick spricht Gott, den die Menschen fragen, der sich jedoch in Schweigen hüllt, über Lautsprecher zu Hiob und seinen Freunden und tadelt sie: er spricht, tritt jedoch nicht in Erscheinung. Er ist nicht darstellbar. Erinnern Sie sich an Godot? Auch er wird immer erwähnt und alles geschieht in Beziehung zu ihm, dargestellt wird jedoch auch er nie.

Vielleicht wird so verständlich, was für mich der merkwürdigste Fall des Films war: wie kam Oliveira zu Beckett und zu seinem Text: *'Pour finir encore et autres foirades'*?

Oliveiras MEIN FALL paßt so gar nicht in sein sonstiges Werk, er ist einerseits sein abstraktester Film und andererseits ein Manifest über das Theater, den Film und das Unglück der vergänglichen conditio humanae (...)

Jenseits aller möglichen Sichtweisen bleibt der Film rätselhaft, so wie jenes Lächeln der Gioconda am Ende des Films.

Augusto M. Seabra, in: Expresso, Lissabon, 6. 9. 1986

*

Wir befinden uns in einem Theater. Auf der leeren Bühne taucht, bevor das Stück beginnt, das wir sehen wollen, ein Fremder auf (Luis Miguel Cintra) und fordert das Recht, seinen 'Fall' darlegen zu dürfen, der, so sagt er, keinem anderen ähnele: und obwohl er so einzigartig sei, sei es von entscheidender Wichtigkeit, daß die Menschheit (wir) ihn zu Wort kommen lassen und verstehen, diesen außerordentlichen, einzigartigen, entsetzlichen

Fall. Ebenso wenig wie wir jemals das Stück sehen werden, werden wir auch niemals die Darlegung dieses Falls zu hören bekommen, weil nun andere Personen auf der Bühne erscheinen – zuerst der Theaterportier (Alex Bogouslavsky), der Angst hat, seinen Arbeitsplatz zu verlieren, dann die Schauspieler (insbesondere Bulle Ogier), die frustriert sind, daß man sie am Spielen hindert – und ihn unterbrechen und verächtlich machen, wobei jeder seinen eigenen einzigartigen und besonderen Fall darstellt, ähnlich den Leuten, die alle mit einer ganz eigenen Geschichte ankommen und Jerry Lewis in *'The Big Mouth'* daran hindern, seine Geschichte zu erzählen. Wenn dieser Wahnsinn dann seinen Höhepunkt erreicht, als ein aufgebracht Zuschauer auf die Bühne geht, um sich seinerseits Gehör zu verschaffen, rufen auf einmal alle Schauspieler wie aus einem Munde 'Vorhang', und dann fällt der Vorhang.

'Zweite Wiederholung': dieselben Personen, dieselben Handlungsabläufe, aber dieses Mal verblassen nach einigen Sekunden die Farben, die Schauspieler sind nicht mehr zu hören, und ihre Bewegungen werden schneller. Wir sitzen vor einem typischen Streifen aus der Stummfilmzeit, der im Schnelllauf vorgeführt wird und mit einer Stimme unterlegt ist (Henri Serre), die Becketts *'Pour finir encore'* liest, begleitet von einer Musik, die von Anfang an fremd und traurig klingt.

'Dritte Wiederholung': wieder das Gleiche, dieses Mal aus anderen Blickwinkeln aufgenommen und mit einer anderen Geschwindigkeit, so als handele es sich um ein Poem, das auf zwei verschiedenen Weisen gesungen, auf zweierlei Arten skandiert werden kann. Die Farben kommen wieder und auch der Ton, aber dieses Mal ist der Dialog der Schauspieler mit elektronischen Mitteln bearbeitet worden und ähnelt der elektronischen Musik zwischen Wort und Musik, der jeder Sinn genommen worden ist. Bevor der Vorhang fällt, erscheint eine Leinwand hinter den Schauspielern, sie hören auf zu sprechen und kehren uns den Rücken zu, um beim Klang eines mechanischen Klaviers der Vorführung zuzusehen, einer Montage von Dokumenten, die Hungersnöte, Exekutionen und ökologische Katastrophen zeigen und mit der Ein- und Überblendung von Picassos GUERNICA enden.

Der Vorhang fällt, und die Kamera geht auf den Mund einer Tragödienmaske zu, die auf dem Vorhang abgebildet ist. Vor einer Leinwand im Bühnenhintergrund, die eine moderne, zerstörte Stadt darstellt, sitzt in Decken gehüllt Hiob (Cintra) mit seiner Frau (Bulle Ogier); die Schauspieler tauchen wieder auf, die wir schon kennen, einer nach dem anderen, und spielen die Geschichte des Jammerns und der Versuchung Hiobs (ein weiterer 'Fall'), ohne jegliche Veränderung oder Kürzung des Originaltextes. Als Hiob am Ende seine Belohnung zuteil wird, wechselt die Szene: Hiob sitzt mit seiner Frau geheilt auf dem Platz der *'Cittá ideale'* Piero della Francescas, um ihn herum tanzen junge Mädchen; seine wiedergewonnenen Güter darstellend sitzt *La Gioconda* auf einem Hocker an der Seite. Während die Kamera zurückgeht, sehen wir im Parkett (wir sind immer noch im Theater) statt der Zuschauer ein Fernsichteam. Dann geht die Kamera wieder nach vorn, um ein letztes Detail auf einem Kontrollmonitor aufzunehmen, auf dem das Schauspiel von Hiobs Belohnung in einer Direktübertragung zu sehen ist: das Lächeln der Gioconda als Video.

Manoel de Oliveiras MEIN FALL, frei nach dem gleichnamigen Einakter des portugiesischen Schriftstellers und Dichters José Régio, eröffnete, zusammen mit einer Hommage für Orson Welles, das Festival von Venedig. Am gleichen Abend wurde ich Manoel de Oliveira vorgestellt (...). Das gab mir die Gelegenheit, ihm zahlreiche Fragen zu stellen, auf die er immer mit großem Ernst antwortete, aber auch mit dem Lächeln eines Mannes, der mit achtundsiebzig Jahren den Eindruck macht, sich die ganze Zeit zu amüsieren.

Eine Frage bezüglich der Adaption: warum entschied er sich nach drei äußerst getreuen Buch- und Stückadaptionen für eine so freie Gestaltung des Textes von Régio? Oliveira: Régio sei in Portugal immer Bauchnabelschau vorgeworfen worden, einer, der nur über sich und sein Werk sprechen würde, und er, Oliveira, wollte das Gegenteil beweisen, nämlich, daß Régio zwar von seinem beson-

deren, einzelnen 'Fall' ausgegangen sei, daraus aber Werke von universeller Bedeutung geschaffen habe. Indem er in diesem Film von einem Stück ausging, das ein interessantes psychologisches Motiv in Szene setzte, (jeder einzelne hat einen eigenen 'Fall' darzulegen und hält eben gerade diesen für ganz außerordentlich und einzigartig) dieses Stück repetierte und überarbeitete und andere Texte aufgenommen habe, die diesen Bezugsrahmen ununterbrochen erweiterten, (Beckett, Picasso, die Bibel) habe er bewiesen, daß jeder einzelne besondere Fall gleichzeitig der Fall aller ist. Eine Frage bezüglich möglicher Einflüsse: hat er Straubs *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* gesehen? (Die Struktur von MEIN FALL ist im Grunde genommen dieselbe: Theater, Film, Dokumentation, Text – wengleich bei Straub der dokumentarische Teil über die Prostituierten von Hamburg am Anfang steht). Oliveira glaubt zuerst, daß er den Film nicht gesehen hat, dann aber, als ich ihm von den Sequenzen über die Prostitution erzähle, erinnert er sich (...), daß er ihn sogar mit großem Vergnügen gesehen habe und äußert seine Bewunderung für Straub: 'Der Gedanke, daß wir bei den Sachen wieder da anfangen müssen, wo sie begonnen haben'.

Eine Frage zu Hiob: die beiden Leinwände im Hintergrund im Teil über Hiob stellen das moderne Leben dar, das Oliveira als eine unzertrennbare Einheit von zerstörerischen Trieben – die zerstörte Stadt, vielleicht nach einer Atomexplosion – und den Bezügen zur Technologie sieht – das ist die Città Ideale, die Belohnung für Hiob: ganz besonders das letzte Bühnenbild, das die neuen Bildtechnologien darstellt, von der Renaissance bis heute ('Auch das Fernsehen?' – 'Das ganz besonders') (...)

Meine persönliche Meinung: während unserer Unterhaltung haben wir sehr viel über Religion gesprochen, ich glaube jedoch, daß Manoel de Oliveira zuallererst und vor allem Regisseur ist, und wenn er von Religion spricht, so spricht er eigentlich vom Film. Das ist logisch, denn Film ist immer eine Glaubensangelegenheit. Und wenn der Glaube an den Film heute überhaupt noch möglich ist, dann offenbart er sich nur in der Gegenüberstellung so einzigartiger Erfahrungen, wie sie Manoel de Oliveira und MEIN FALL darstellen: MEIN FALL ist ein absolut einzigartiger Film und gleichzeitig exemplarisch. Außerordentlich. Entsetzlich.

Bill Krohn, in: Cahiers du Cinéma, Nr. 388, Paris, Oktober 1986.

*

... Einer der gelungensten Kunstgriffe des Regisseurs besteht darin, uns so miteinzubeziehen, daß wir Komplizen werden. Zuschauer von etwas, das auf den ersten Blick bloß wie ein Zwischenspiel innerhalb seines künstlerischen Gesamtwerks aussieht. Nach und nach aber ändert der Film dann den Ton und gewinnt eine unbezweifelbare Dichte und Ernsthaftigkeit, ohne jedoch auch nur einen Augenblick lang jene zauberhafte, kunstfertige und heikle Unterhaltung aufzugeben, mit der er uns am Anfang zu verführen begonnen hatte. Und das ist das erste Wunder: da herrscht ein respektloser Ton, eine scheinbare Ausgelassenheit, ein verrückter Wagemut, der den ganzen Film hindurch anhält und der das Geheimnis seiner außerordentlichen inneren Freude ausmacht. Denn dieser Film ist ein glücklicher Film, und zwar in dem Sinn, daß Oliveira glücklich ist, eindeutig glücklich ist, heute über Bedingungen zu verfügen, Filme wie diesen machen zu können; aber auch deshalb, weil wir hier das Glück finden, an die Kunst und das Kino so wie an etwas glauben zu können, das fähig wäre, uns zu retten.

In Wirklichkeit werden wir jedoch getäuscht. (...) Denn worum geht es hier eigentlich? Zuerst um die explizite Verfilmung (...) des gleichnamigen Stückes von José Régio. Die potentiellen Zuschauer sehen aus einer Tür im hinteren Bühnenraum einen Mann im Trenchcoat kommen (Luis Miguel Cintra, wie immer einfach toll!), der der Aufführung mit folgender Rede zuvorkommen will: 'Alles, was in Theaterstücken, wie in dem, das Sie jetzt sehen wollen, gesagt wird, ist belanglos. Ich dagegen bin hierhergekommen, um von etwas sehr Wichtigem zu sprechen, etwas, das alle angeht, die Zukunft der Menschheit, etwas, das zutiefst bedeutsam und verehrungswürdig ist, nämlich von meinem Fall.'

Aber da kommt der Pfortner (Alex Bogouslavsky ...) auf die Bühne, um zu verhindern, daß diese ungewöhnliche Unterbrechung weitergeht (...). Und dann kommt die Hauptdarstellerin (Bulle Ogier) und fängt mit den für amouröse Abenteuer von *Boulevard-Komödien* typischen Sprüchen an: 'Ob er mich wohl liebt oder vielleicht nicht ...? (...)'. Was man sehr schnell konstatiert, ist die Tatsache, daß jeder Darsteller ein Fall ist und zwar ein sehr ernster, nicht so sehr wegen der Schwere der Themen, die er darstellt, sondern aus einem viel einfacheren Grund: jeder Fall ist nämlich der Fall eines individuellen Menschen, eines unverwechselbaren Menschen, das heißt also, daß jeder Fall auch immer ein 'mein Fall' ist. Und mehr noch (...): jeder Fall segregiert seine eigene Theatralität, und es ist das Theater jedes einzelnen, das das Theater des anderen in Frage stellt. Mit anderen Worten: alles ist Theater und alles ist Inszenierung, jeder einzelne hält sich jedoch für Realität und die anderen für Theater, und einen unbewohnten Raum, der fähig wäre, das zu entwirren, was Natur/Natürliches ist und das, was Kunst/Künstliches ist, gibt es nicht.

Der Rest des Films besteht aus Variationen über diese Situation und dieses Thema (...). Und hier überrascht uns Oliveira vollends: jedesmal, wenn wir glauben, daß die Möglichkeiten der anfänglichen 'Disposition' erschöpft sind, erfindet er etwas Neues, wagt noch einen Sprung (...). Das Grundsätzliche jedoch zieht sich mit eindringlicher Klarheit durch den ganzen Film. Die theatralische 'Disposition' stellt einen Appell an den Zuschauer dar, der an Stelle eines gelähmten und verstummen Gottes funktioniert. Jeder Darsteller wendet sich uns mit dem Innersten seines Schmerzes zu und appelliert an uns. Ob das der fremde Eindringling ist, der die Aufführung verhindern will, der Pfortner, die Schauspielerin, der Zuschauer, der sich einmischt ... oder Hiob. Denn letztendlich ist jeder, der in der Vereinzelung seines Bewußtseins angesichts des Schweigens Gottes nach einer Antwort sucht, eine Variation Hiobs. Und die belangloseste Frage ist zugleich immer auch die wesentlichste: 'Ob ER mich wohl liebt? Ob ER mich vielleicht nicht liebt?' Das Schlimme aber und der eigentliche Skandal ist das vielfache einzelne Bewußtsein, das für immer im Theater seines eigenen Diskurses eingekerkert ist. Das Schlimme, sagt Oliveira, ist das Nicht-Eins-Sein. Und hier begeistert er uns nun vollends! Denn die Kunst simuliert ein mögliches Eins-Sein. Denn das Kino, das mit seinem Triebwerk die Vereinigung aller Künste betreibt, erscheint als Simulation des Wunders. Selbstverständlich kann dieses Wunder nicht in Bildern dargestellt werden. Der bewußt kitschig gewählte Ton der letzten Sequenzen steht hier für die Aussage, daß das ganze dargestellte Glück mit seinem letztendlichen Unvermögen immer hinter dem gelebten Glück zurückbleibt. Aber es ist das Vermögen des Kinos, vor allem das Manoel de Oliveiras, uns zu zeigen, daß Glück möglich ist. Und deshalb ist MEIN FALL ein so außerordentlich glücklicher Film.

Eduardo Prado Coelho, in: Sete, Lissabon, 3. 9. 1986

*

(...) Wenn der Portugiese Manoel de Oliveira einen neuen Film zeigt, dann ist das immer ein Ereignis, wengleich meistens ein stilles, das zudem fast ausschließlich auf lauten Festivals stattfindet, wo Oliveiras geduldige Aufmerksamkeit erfordernde Werke eigentlich eher fehl am Platze sind. Doch das Merkwürdige und Tröstliche ist, daß die Filmfestivals auch immer mehr zu Fluchtburgen werden für Filme, die im Kommerzkino und im Unterhaltungsfernsehen immer weniger Platz haben. So weiß man doch wenigstens, daß es diese Filme gibt. Darum werden sie auch die Zeit überleben, da das Kino mehr für die Muskeln als für den Kopf da ist. Scheinbar macht Oliveira nur abphotografiertes Theater. Ein kleiner portugiesischer Einakter wird gezeigt, in dem ein Mann auf die Bühne stürmt, um dem Publikum seinen Fall vorzutragen. MEIN FALL heißt denn auch der Film nach dem gleichnamigen Stück. Mit der ganzen Aufregung, die der Mann verursacht, wendet Oliveira den tragischen Fall zu einer wirbelnden Bühnenburleske nach der Manier von Feydeau. Doch dann wird das grellbunte und laute Stück wiederholt – und zwar als schwarzweißer Stummfilm, zu dem Becketts Text 'Um abermals zu enden' gelesen wird. Und ein weiteres Mal wird es wiederholt: farbige diesmal,

aber mit verzerrten, unverständlichen Stimmen. Und eine neue Figur taucht auf, sie projiziert Bilder an die Rückwand: Aufnahmen vom Leiden der Kreatur, von Kriegen, Folter, Mord und Ölpest. Der Mensch richtet sich und seine Welt zugrunde: der Fingerzeig ist (allzu) deutlich.

Dann wechseln die Kulissen. Eine Großstadt, wie schon ausgestorben. Vorne eine Müllkippe mit Autowracks und rauchenden Ölfässern. Dazwischen ein paar zerlumpfte, verlorene Figuren. Eine Person ist von widerlichen Gebrechen übersät: Hiob. Daneben Lilith, seine Frau. Bei Oliveira ist sie die Wiedergeburt von Adams erster Frau, jenem Weib, das auch aus Erde – und nicht wie Eva aus des Mannes Rippe – erschaffen wurde, das aus dem Paradies floh und seitdem als weiblicher Satan gilt. Die beiden – für Oliveira Archetypen des Menschen schlechthin – erdulden alle Leiden, bis Gott ein Einsehen hat. Im Triumphzug kehren Hiob und Lilith in eine prächtige Renaissancestadt ein, entledigt aller Qualen, belohnt für treues Dulden.

Das klingt simpel und kompliziert zugleich. Dabei ist es erstaunlich, was Oliveira durch die Variation an Konzentration erreicht, wie der Wechsel des Ortes und der Zeit das scheinbar Banale in etwas zeitlos Mythisches überführt und doch wieder ein bißchen verärgert durch die Direktheit der Botschaft. Aber vermutlich muß man den Film einfach öfter sehen, den Text präziser kennenlernen, um die vielen Verweise genauer zu verstehen.

Natürlich ist ein solcher Film wie ein Fremdkörper in der neuesten Produktion, die uns umgibt. Oliveira, der Hermetiker und Minimalist der filmischen Kunstmittel, legt sich quer zu allem, was um uns ist, und er tut es mit zunehmendem Alter offenbar mit immer mehr Lust. Das Praktische unserer Gegenwart, das sich in Religion, Politik und Kino durchsetzt als die rasende Schnellverwertung alles dessen, was dem Menschen wichtig sein müßte – weshalb er sich Zeit nehmen und Geduld aufbringen sollte – kehrt Oliveira wie selbstverständlich auf die Müllhalde der Geschichte und predigt Beharrlichkeit und Duldsamkeit. Das erscheint gerade mal wieder etwas altmodisch. Aber vielleicht kommt bald eine Zeit, da ist dergleichen wieder der letzte Schrei. Dann wird Oliveira sicherlich schon wieder etwas ganz anderes machen. Hoffentlich gibt es dann noch Festivals, die seine Filme spielen."

Peter Buchka, in: Süddeutsche Zeitung, 2. 9. 1986

*

(...) Manoel de Oliveira (...) präsentierte mit MEIN FALL nicht allein seinen Fall, den Fall eines Cineasten, dessen Oeuvre sehr viel (wie das der ihm authentisch verwandten Straubs) der Literatur, dem gesprochenen Wort und dem Theater verdankt. MON CAS ist auch so etwas wie ein Universalepos der Poesie des Sicht- und Hörbaren, vermittelt durch den Kinematographen (Bresson).

Dreimal läßt Oliveira einen pirandellesken Einakter (eines portugiesischen Dichters) auf einer Theaterbühne spielen: einmal als abgefilmtes Theater, einmal in Schwarz-Weiß als Stummfilm, unterlegt von einem Filmkommentar aus Becketts 'Um noch einmal zu enden' und noch einmal in Farbe, aber mit beschleunigtem Tempo und verzerrtem Ton. In einem Nachspiel treten die gleichen Darsteller in einer Theatralisierung des Buchs 'Hiob' auf.

Das Stück – das Oliveira variiert, ironisiert – ist nichts anderes als eine große, mehrfach stilistisch durchbrochene Metapher für den Auftritt des Menschen auf der Bühne der Welt, eine poetische Reflexion seiner Einsamkeit und Verantwortlichkeit im Angesicht eines schweigenden Gottes, der mit dem Teufel eine Wette eingegangen ist um die Seele des Menschen. Denn der Portugiese ist (wie Bresson) ein asketischer Katholik und das Theater ein Korsett für Rituale der Kunst.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 2. 9. 1986

*

(...) Europäisches Kino, wie es nur europäisch sein kann (...), eröffnet das Festival (von Venedig, A.d.R.). Der Film heißt MON CAS (Mein Fall) und stammt von dem Portugiesen Manoel de Oliveira. Zu sehen ist die Bühne eines Theaters, die von einem unbekanntem Eindringling okkupiert wird. Er will unbedingt seinen Fall ausbreiten, wozu er genauso wenig kommt, wie es der Schauspieltruppe gelingt, die vorgesehene Komödie zu spielen. Die gleiche Affäre wird dann noch einmal in Schwarzweiß und stumm vorgeführt und dann wieder in Farbe, aber mit Dialogen, die rückwärts vom Band abspulen. Doch allmählich ändert sich die Situation und MON CAS kommt doch noch zur Sprache. Es ist die auf die Bühne transponierte Geschichte Hiobs, die in den Kostümen der Bibelfilme und mit den Texten der Bibel vorgetragen wird, aber in den Dekorationen des Umweltskandals von heute, von Hochhäusern und mitten im modernen Müll. Noch einmal erneuert Gott den Vertrag mit Hiob, ehe sich die Kamera zurückzieht und alles als eine Bühnenszenierung vor leerem Zuschauerraum enthüllt.

Peter W. Jansen, in: Der Tagesspiegel, 7. 9. 1986

*

... Gestützt auf ein Theaterstück des Portugiesen José Régio, auf Motive von Beckett und das Buch Hiob, verhandelt der Film MON CAS (gedreht in französischer Sprache) die Menschheitsfrage schlechthin, wie und zu welchem Ende der einzelne sein Erden-schicksal ertragen und überstehen soll. Oliveira ist mittlerweile bei einem Extrem künstlerischer Reduzierung angelangt, daß es im mehrfach wiederholten Ritual des Klagens und Flehens zu Gott schließlich nicht mehr darauf ankommt, im Wortsinn verstanden zu werden. Der Klang, die Gebärde, die Haltung allein sind die Botschaft – das Spiel, das ein paar Figuren um Hiob und Lilith in einem bewußt artifiziellen Theaterort und Ambiente durchleiden, für den Zuschauer, aber vor allem an seiner Statt.

Hans-Dieter Seidel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.9.1986

Interview mit Manoel de Oliveira Das Leben, die Handlung, die Darstellung

Frage: In MEIN FALL scheint das Wort einen entscheidenden Platz einzunehmen: das eine, wahre, des Unbekannten, stellt sich dem anderen, verfälschten, der Schauspieler entgegen; darüber hinaus 'sagt' der Text von Beckett und der rückwärtslaufende Ton etwas über seine Bedeutung, Unmöglichkeit und über seine Leere; und am Ende stellt dann Hiob der herrschenden Lüge die Wahrheit entgegen, er allein, aber von Gott angenommen ...

Oliveira: Weder kann ich noch will ich das alles erklären. Wenn ich das nämlich könnte, dann würde ich keinen Film machen ... Alles, was ich sagen kann, ist, daß ich von diesem Theaterstück ausgehe, und daß ich einige Perspektiven entwickelte, um dann endlich zu etwas zu kommen – der Geschichte Hiobs, die in dem Stück nicht enthalten ist, diese Entwicklung jedoch abschließt.

Frage: Ihr Gegenstand stellt eine derartige Beziehung zwischen Theater und Film her, daß man den Eindruck gewinnt, er könne auch auf der Bühne dargestellt werden, daß Oliveiras Version von MEIN FALL auch ein Stück sein könnte, ein umfunktioniertes Stück, das bereits die Geschichte eines umfunktionierten Stückes darstellt ...

Oliveira: Ja, vielleicht wird das der Film dann erklären ... Zwischen dem Theater, dem Film und dem Leben besteht eine enge Beziehung, was deswegen auch alle meine Filme in Beziehung setzten, was sich gleichzeitig ver- und entmischt. Auf diesen Gedanken komme ich immer wieder zurück. Unvermeidlich. Ich kann mich nicht leicht davon befreien.

Frage: Ich habe aber das Gefühl, daß Sie in diesem Film mit der Beziehung zwischen Theater, Kino und Leben nur 'spielen', daß Sie sie von Film zu Film immer mehr in Frage stellen, in *Acto da primavera* (Der Leidensweg Jesu) hält der Film noch richtiges, lebendiges Theater fest; im *Soulier de Satin* (Der seidene Schuh)

löst er das Theater ab (nur Film erlaubt solche 'statischen' frontal Bildaufnahmen, die auf der Bühne zu schwierig wären).

Oliveira: Ich stelle das Theater in diesem Film nicht wirklich in Frage, auch wenn ich damit spiele; und selbst wenn ich wie in *MEIN FALL* stärker in das zugrundeliegende Stück eingreife, da bleibt immer noch die Geschichte, das Stück, das Spiel auf der Bühne. Ob das nun im Studio oder auf der Bühne stattfindet, das ist egal. Es ist die Repräsentation des Lebens. Ich mache das nicht, um irgendetwas zu *erklären*, sondern nur, um etwas *auszudrücken*, mittels der Kamera, weil ich ein Mann des Films bin. Die Kamera kann in einem leeren Raum nichts aufnehmen, man muß etwas vor sie hinstellen. Und dieses etwas ist eben das Theater. Die Repräsentation des Lebens. Aber wo ist das Leben, wo fängt es an, und wo hört es auf? Das weiß man nicht, das entzieht sich unserer Kenntnis. Es ist eine Art Illusion. Also sind Theater, Film und Leben einunddasselbe. Alle meine Filme verfolgen diesen Gedanken über das Leben, die Handlung, ihre Repräsentation, über die Möglichkeit, auf Immateriellem 'materielle' Dinge festhalten zu können. (...)

Frage: Wird dieser Film in jeder Hinsicht anders sein als der *Schuh* ...

Oliveira: Das ist auch eine Frage der Dauer, im Verhältnis zum *Schuh* ist dieser ein 'Kurzfilm'; er dauert weniger als zwei Stunden (...). Was die Bühneneffekte anbelangt, die Meliëssche Seite des Films, so wird man sie wiederentdecken müssen, denn diese Seite ist die, die mich am Kino begeistert, sehr viel mehr als die perfekten Techniken, die heute in Mode sind. Die Meliëssche Seite verführt mich sehr, obwohl ich auch immer Nüchternheit und Einfachheit suche. Im *Schuh* wie in *MEIN FALL* sind die Texte so stark, daß man einfach tief in sie eindringen muß ...

Frage: *MEIN FALL* kommt sehr schnell nach dem *Schuh* und stellt keinen Teil Ihrer neuen Serie über die 'verlorenen Schlachten' dar; tanzt *FALL* also aus der Reihe?

Oliveira: Ja, aber auch in diesem Film finden Sie alle meine Sorgen wieder. In der Serie der 'verlorenen Schlachten' kommen noch Fortsetzungen, die jedoch lange dokumentarische Recherchen erforderlich machen, an denen gegenwärtig Historiker-Freunde von mir noch in Portugal arbeiten.

N.N., in: *Cinéma Hébdomadaire*, Nr. 360, Paris, 25. 6. 1986

Gespräch mit Manoel de Oliveira

Von Paolo Vernaglione

Frage: Ihr Werk enthält die Frage nach der Beziehung zu der Zeit. In *MEIN FALL* gibt es eine Vergangenheit, und es gibt eine Gegenwart. Welche Beziehung besteht zwischen diesen beiden Zeiten?

Oliveira: Zeit ist für mich sozusagen ein Zustand. Sie ist wie eine Pflanze, die, ich weiß nicht wie, am Anfang Gestalt annimmt, um das Leben fortzusetzen und dann so bleibt, wie lange, das wissen wir nicht. Man kann Zeit nicht beschreiben. Der kinematographische Bezug ist jedenfalls der, Zeit zu bewahren. (...)

Frage: Der Film *MEIN FALL* basiert auf zwei Kriterien, dem der Strenge und dem des Visionären; der Film ist ein selbständiger und klar umrissener Gegenstand; wie wirken diese beiden Elemente hier?

Oliveira: Ich glaube, parallel nebeneinander; wenn sich irgendein Zeichen in das Visionäre einfügt, so erlangt es auch sofort Bedeutung in zeitlichen und kulturellen Dimensionen; in einer Inszenierung muß man nicht nur die ihr zugrundeliegende soziale Ebene ausdrücken können, sondern auch die Epoche insgesamt. Und das 'Visuelle' ist immer eine Momentaufnahme, im Gegensatz zur Literatur, die ganze Seiten für die Beschreibung füllen muß (...). Malerei und Film sind beide gleichen Ursprungs und unmittelbar, und im Unterschied zur literarischen Beschreibung entstehen sie schneller; zur visuellen Beschreibung einer Person muß man sie nicht physisch, mit ihren Kleidern, beschreiben, wie es der Schriftsteller tut; man sieht sie sofort, indem sie in den der Epoche entsprechenden Kleidern präsentiert wird. Dieser

Gesichtspunkt führt zu der Schärfe, die ich das Historische nennen würde. Auch wenn es da Widersprüche gibt, wie z.B. folgenden: wir wohnen in Häusern, die in bestimmten geschichtlichen Epochen erbaut wurden, haben aber Gewohnheiten, die gar nicht denen jener Epoche entsprechen. (...)

Frage: Ihr Werk ist durch eine Botschaft gekennzeichnet, die eine historische und eine geographische Dimension entwickelt (...). Jeder Ihrer Filme enthält ein bißchen mehr als einen Film, als eine Geschichte oder als eine Ausdrucksform. Welche Idee liegt einem derartigen Kino zugrunde, das sich während der Realisation und dem Anschauen kontinuierlich verändert?

Oliveira: Das ist richtig. Obwohl man mir bisweilen vorwirft, statisches Kino zu machen, sind meine Filme nie statisch gewesen. Ganz im Gegenteil. Meine kinematographische Konzeption ist wie alle Dinge des Lebens sehr dynamisch. Und deshalb kann auch meine Idee von Kino gar nicht statisch sein. Deshalb kann ich (...) kein formales Kino machen oder eines, das nur Klischees wiederholt; die einzige Art, Kino zu machen, ist die, Geschichten miteinander zu verflechten, und zwar ohne Vorurteile.

Frage: Eine der Fragen, die ihr vorletzter Film *Le Soulier de Satin* aufwirft, ist die der Kunstwerke und ihrer theatralischen Repräsentationen. Welche Beziehung besteht zwischen der darstellenden Kunst, dem Theater und der Filmszenierung?

Oliveira: Das Theater ist ein Schauspiel, wie das Leben; deshalb ist Theater überhaupt erst möglich. Aber das, was auf der Bühne geschieht, ist nicht Leben, sondern 'Konvention', Zeichen also, mit denen wir uns verständigen. Es geht nämlich um Handlung, die sich wiederholt, wie das Leben. Und die ist das Leben des Theaters. Diese Form der Repräsentation des Lebens, also das Theater, ist die Heilige unter den Künsten, und das ist das Material des Theaters, das physische Präsenz, Dekor und vor allem Schauspieler braucht. Das gleiche gilt für das Kino, das narrative und das dramatische. Deswegen sage ich, daß das Theater für die audiovisuelle Fixation von Realität absolut unentbehrlich ist, ohne Theater gäbe es gar kein Kino. Aber nachdem es einmal 'fixiert' ist, bedarf es weder der Präsenz der Schauspieler noch des Dekors, denn ihre Fantasmen sind ja nur erträumte, erdachte. (...) Diese Reflexion über Kino und Theater ist schwer zu erklären; und dann wird diese Reflexion so verstanden, als würde ich sagen, Kino sollte theatralische Konventionen abfilmen. (...) Wenn ich theoretische oder schriftstellerische Fähigkeiten besäße, würde ich aufhören zu filmen und mich dem Schreiben eines dicken Buches widmen, in dem ich meine kleinen Erklärungen zu diesem Thema festhalten würde. Das ist aber nicht möglich, und so riskiere ich immer, ganz falsch verstanden zu werden.

Aus: *Filmcritica*, Nr. 367, Rom, September 1986

Biofilmographie

Manoel de Oliveira, geb. 12. 12. 1908 in Porto, ging in Galizien zur Schule, arbeitete mit 20 Jahren gelegentlich als Statist (in *Fatima Milagrosa* von Lino Lupo, 1928), dann als Drehbuchautor (zusammen mit dem Maler Ventura Porfirio und dem Zeichner Sampaio)

1929 drehte er seinen ersten Kurzfilm, *Douro, faina fluvial*, den er aber erst 1931 beenden konnte.

1932 wurde er Aktionär der portugiesischen Produktionsgesellschaft Tobis Portuguesa. 1942 inszenierte er seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, *Aniki Bobó*. 14 Jahr lang konnte er dann keinen Film mehr drehen; schließlich, nach einer Reise durch Deutschland, wo er die Farbtechniken studierte und sich mit Spezialgeräten ausstattete, drehte er den mittellangen Film *O pintor e a cidade*.

Er gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals, und als ein im wesentlichen avantgardistischer Filmautor, dessen Werk unter großen Schwierigkeiten entstand.

Filme:

1931 *Douro, faina fluvial* (Harte Arbeit am Fluß Douro), 35 mm, Schwarzweiß, 18 Min. (internationales forum des jungen films 1981)

- 1932 *Estátuas de Lisboa*
- 1938 *Já se fabricam automóveis em Portugal o Em Portugal, também se fabricam automóveis ...*
- 1939 *Miramar, praia de rosas*
- 1941 *Famíliao*
- 1942 *Aniki Bobó*, 35 m, Schwarzweiß, 70 Minuten (internationales forum des jungen films 1981)
- 1956 *O pintor e a cidade* (Der Maler und die Stadt), 35 mm, Farbe, 30 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1958 *O coração*
- 1959 *O pão* (Das Brot), 35 mm, Farbe, 2. Version, 24 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1962 *O Acto da primavera* (Der Leidensweg Jesu in Curalha), 35 mm, Farbe, 90 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1963 *A caça* (Die Jagd), 35 mm, Farbe, 21 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1964 *As pinturas do meu irmão Júlio* (Die Bilder meines Bruders Júlio), 16 mm, Farbe, 15 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1971 *O passado e o presente* (Vergangenheit und Gegenwart), 35 mm, Farbe, 115 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1974 *Benilde ou a Viergem Mãe* (Benilde, Jungfrau und Mutter), 35 mm, Farbe, 112 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1978 *Amor de perdição* (Das Verhängnis der Liebe), 16 mm, Farbe, 260 Min. (internationales forum des jungen films 1980)
- 1981 *Francisca* (Internationales Forum 1982)
- 1982 *Visita ou memorias e confissoes*
- 1983 *Lisboa cultural* (16 mm-Beitrag für die Fernsehserie 'Kulturhauptstädte Europas')
Nice, à propos de Jean Vigo (Fernsehbeitrag im Rahmen der Serie 'Un regard étranger sur la France', 16 mm)
- 1985 *Le soulier de satin*
- 1986 MON CAS