## Henry Thorau (Hg.), Teatro Negro





## Henry Thorau (Hg.)

## TEATRO NEGRO

Sechs afrobrasilianische Stücke

Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Henry Thorau Mitarbeit Marina Spinu



Alexander Verlag Berlin

Originalausgabe
© Alexander Verlag Berlin 2020
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka Coverabbildung: Aaron Douglas: *Into Bondage*, 1936, oil on canvas. National Gallery of Art, Washington, D.C. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Druck und Bindung: Interpress, Budapest ISBN 978-3-89581-527-0 Printed in Hungary (September) 2020

## Inhalt

7	Vorwort
12	Afrobrasilianisches Theater von Abdias do Nascimento
	zu Aldri Anunciação
53	Afrobrasilianische Kulte
59	Zumbi – Geschichte und Mythos
63	José de Alencar: <i>Mutter</i>
157	Nelson Rodrigues: Schwarzer Engel
237	Gianfrancesco Guarnieri/Augusto Boal:
	Arena erzählt Zumbi
301	Abdias do Nascimento: Sortilégio II.
	Schwarzes Mysterienspiel von Zumbis Auferstehung
365	Cuti: Transegun
427	Aldri Anunciação: Niemals Namibia!
	Anhang
502	Glossar:
	Afrobrasilianische Kulte
	Geschichte, Politik, Gesellschaft
	Persönlichkeiten
510	Biographien der Autoren
519	Bibliographie (Auswahl)
526	Quellen- und Rechtenachweis
528	Über die Herausgeber/Übersetzer



## Vorwort

»Aber was ist eigentlich ein Schwarzer? Und zuallererst, welche Farbe hat er?«, konterte Jean Genet auf die Bitte eines US-amerikanischen schwarzen Schauspielers, ein Stück für ein schwarzes Ensemble zu schreiben.

Diese vielzitierte provozierende Boutade in der Vorbemerkung zu seinem Stück (1957), dessen Titel nicht mehr genannt werden darf, klingt heute sehr viel ernster, als sie vielleicht damals gemeint war. Im Deutschen jedenfalls, denn seit den 1970er-Jahren nennen militante Brasilianer sich selbst »negros« – im Gegensatz zum umgangssprachlich-abwertenden »preto«, das nur als Farbbezeichnung akzeptierbar ist. Entscheidend war der Bewusstseinswandel der letzten Jahrzehnte, vom einst verinnerlichten Unterlegenheitsgefühl hin zum provozierenden Ausdruck militanten Selbstbewusstseins, wie es der 1978 gegründete Movimento Negro Unificado (MNU) verkörpert.

Bereits Frantz Fanon (1925–1961) hatte das N-Wort vom Schimpfwort zum Ehrentitel erhoben, Aimé Césaire und Léopold Senghor prägten schon Mitte der 1930er-Jahre den stolzen Begriff *négritude*. Noch früher, bereits Anfang der 1930er-Jahre, entstand das positiv konnotierte brasilianische *negricia*-Konzept, der Begriff *negridade*.

Abdias do Nascimento, der Gründer des Teatro Experimental do Negro (TEN), des Schwarzen Experimentiertheaters, in Rio de Janeiro (1944), kreierte die Begriffe »Teatro Negro«, »Teatro do Negro«, »Teatro afro-brasileiro«; im Prolog zu seiner Anthologie spricht er von »Teatro Negro-brasileiro contemporâneo« (Zeitgenössisches Schwarz-Brasilianisches Theater), von »Dramática Negro-Brasileira«. Für »schwarze Menschen« bevorzugte er den Terminus »afro-brasileiro«, aber auch »afrodescendente«, um endlich die Haarspaltereien um Farb- und Helligkeitsabstufungen und das Chaos der Benennungen zu beenden.

»Wir haben die Semantik des Wortes *Negro* vollkommen umgewertet und somit neu erfunden«, sagte 1985 der Schriftsteller Cuti. Er benutzt neben dem Terminus *Literatura negro-brasileira* (Titel seiner 2010 erschienenen Aufsatzsammlung) auch »literatura afrodescendente«.

Auch Aldri Anunciação, einer der jüngsten Wortführer, spricht von »autores afrodescendentes«, in den letzten Jahren verwendet er jedoch immer häufiger den von ihm geprägten Begriff der mehr oder weniger stark »pigmentierten« Bürger (»de melanina acentuada«) womit er ironisch auf offizielle Sprachregelungen anspielt. Inzwischen bezeichnet er das gesamte dramatische Schaffen der neuen Generation von Afrobrasilianerinnen und Afrobrasilianern (»Dramaturgas e dramaturgos afrodescendentes«) als »Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada«, »Neues starkpigmentiertes Theater«.

Die Terminologie-Diskussion ist seit einigen Jahren auch bei uns im Gange und zieht im Kontext emotional geführter Debatten, besonders auch um die Aufführungspraxis im Zusammenhang mit *Blackfacing*, immer weitere Kreise, man denke nur an die Bühnenwatch-Aufregung um Johan Simons' Genet-Gastspiel 2014 in Hamburg.

In der vorliegenden Anthologie *Teatro Negro* – der ersten deutschsprachigen überhaupt – verlassen wir uns, so weit möglich, auf Selbstaussagen und Selbstzuschreibungen der Theaterschaffenden, gebrauchen alternierend die verschiedenen Termini, wie die Autoren selbst es in ihren Werken und Statements praktizieren, manchmal auch abwechselnd Deutsch und im brasilianischen Original, meist »afrobrasilianisch« und »Afrobrasilianer«, die inzwischen anerkannt neutral-korrekte Bezeichnung.

Die Auswahl *Teatro Negro – sechs afrobrasilianische Stücke* ist als Querschnitt durch die (afro-)brasilianische Dramatik konzipiert. Vorgestellt werden einzelne Autoren und Stücke, die exemplarisch für Phasen, Stationen und Tendenzen in der Entwicklung des afrobrasilianischen Theaters stehen.

Dass darunter keine Autorinnen sind, ist symptomatisch nicht nur für die Anfänge des afrobrasilianischen Theaters, sondern für Theater und Literatur sowie gesellschaftliche Prozesse im Brasilien jener Zeit, die bis ins 20. Jahrhundert reichen. Die große Ausnahme war Maria Ribeiro (1829–1880). Ihre Stücke wurden zwar aufgeführt, sind aber zum größten Teil verschollen.

Inzwischen hat sich einiges geändert, auch dank der Melanina-Acentuada-Bewegung von Aldri Anunciação, aus der etliche Dramatikerinnen herausragen, wie etwa Grace Passô, von der inzwischen ein Text in deutscher Übersetzung vorliegt. Auch Ana Maria Gonçalves, die mit ihrer schwarzen Saga *Um defeito de cor* (2006, *Fehlfarben*) einen sensationellen und andauernden Erfolg verbuchte, ein Werk, das heute schon zum brasilianischen Literaturkanon gehört, schreibt inzwischen Theaterstücke, bislang allerdings noch nicht veröffentlicht.

So wichtig der inszenatorische Aspekt ist, werden Theater und Aufführungen nur vorgestellt, soweit sie mit dem Auftreten neuer Theaterautoren verbunden sind, wobei die Arbeitsweise der immer zahlreicheren (leider oft auch kurzlebigen) neuen Gruppen wie Os Crespos in São Paulo ohnehin eher in Richtung postdramatischer Projekte tendiert. Nicht berücksichtigt wurden auch die vitalen Volks- und Straßentheatermanifestationen mit ihren afrikanischen Ursprüngen, von den Anfängen bis heute, von den Tanz- und Trommel-Ritualen, von batucada, maracatu, bumbameu-boi bis hin zum Karneval. Schon die Geschichte und das Wirken der Theaterensembles der beiden großen afrobrasilianischen Karnevalsvereine Ilê Ayiê und Olodum verdienten eine eigene Studie wie auch das Teatro Popular Brasileiro des großen Dichters Solano Trindade (1908–1974).

Die Anthologie erhebt nicht den Anspruch, eine Geschichte des afrobrasilianischen Theaters und seiner Aufführungspraxis in den verschiedenen Regionen und Metropolen Brasiliens zu sein. Einen guten Überblick über Theateraktivitäten insgesamt, Volkstheater und regionale Gruppen präsentiert Moema Parente Augel (Afrobrasilianisches Theater der Gegenwart, 1994 und 2003), eine substantielle Darstellung neuerer Entwicklungen von Gruppen und Projekten bietet vor allem Christine Douxamis Dissertation Le théâtre noir brésilien, 2015.

Die Anthologie ist als repräsentativer historischer wie diskursiver Überblick des Autorentheaters gedacht, von dem zwischen Romantik und Realismus stehenden José de Alencar hin zum Gründer des Schwarzen Theaters, Abdias do Nascimento, vom umstrittenen Klassiker des modernen brasilianischen Theaters Nelson Rodrigues über das Teatro de Arena, den Dramatiker der neuen Schwarzen Identität, Cuti, bis hin zum »Neuen starkpigmentierten Theater« von Aldri Anunciação. Das Spektrum reicht vom Theater von Weißen über Schwarze, für Schwarze, für Weiße, zum Theater von Schwarzen über Weiße und Schwarze für Schwarze und Weiße.

Die Auswahl beginnt mit einem Abolitionsstück aus der Zeit der Sklaverei (Mutter), schreitet über tödliche Verstrickungen der Liebe zwischen Schwarz und Weiß (Schwarzer Engel) zu aktualisierter, politisch verfremdeter afrobrasilianischer Geschichte (Arena erzählt Zumbi), zur Zurückeroberung schwarzer Identität durch Rückbesinnung auf das Eigene (Sortilégio II. Schwarzes Mysterienspiel von Zumbis Auferstehung), bis hin zum Mit- und Gegeneinander im Hier und Heute (Transegun) und endet bei einer grotesken Zukunftsdystopie (Niemals Namibia!).

Die verschiedenen Themen erscheinen in unterschiedlichen Gewändern aus verschiedenen Zeiten: im Stil der beliebten brasilianischen Situationskomödie des 19. Jahrhunderts, als Musical-Libretto verkleidetes historisches Drama, dann als Tragödie, als Erlöserdrama vor dem Hintergrund eines kultischen Zeremoniells, als Debattierstück, schließlich als Farce mit Anleihen beim Theater des Absurden. Sie umreißen damit auch den Parcours des brasilianischen Theaters insgesamt.

Mein besonderer Dank gilt Abdias do Nascimento und Nelson Rodrigues, die ich noch persönlich kennenlernen durfte, Augusto Boal, den ich als Übersetzer, Herausgeber und Mitarbeiter seines Theaters der Unterdrückten durch viele Länder begleitete und mit dem mich eine langjährige Freundschaft verband, und natürlich Aldri Anunciação. Sie alle haben mir den Zugang zum Teatro Negro eröffnet und mein Vorhaben unterstützt und mich persönlich bestärkt, diese erste deutschsprachige Anthologie *Teatro Negro* herauszugeben.

### Hinweise

Die kurze Einführung »Afrobrasilianische Kulte« und ein Glossar der häufigsten Namen und Begriffe aus dem Kultbereich sollen den Zugang zu afrobrasilianischen Glaubensvorstellungen erleichtern, deren Kenntnis zum besseren Verständnis der Theaterstücke dieser Anthologie unerlässlich ist. Über historische Fakten informiert »Zumbi – Geschichte und Mythos«. Weitere Hintergrundinformationen liefern unsere Vorbemerkungen zu den einzelnen Stücken. Ein Glossar erläutert und charakterisiert politische Ereignisse und Begriffe, Politiker und Kulturträger. Die Schreibweisen des brasilianischen Portugiesisch variieren mitunter; im Deutschen setzen wir die Anerkennung des weiblichen Subjekts voraus und verzichten aus Gründen der besseren Lesbarkeit meist auf die weiblichen Endungen der Substantive.

## Afrobrasilianisches Theater von Abdias do Nascimento zu Aldri Anunciação

1941 besuchte der 27-jährige Abdias do Nascimento in Lima, Peru, eine Theateraufführung: Eugene O'Neills *The Emperor Jones*. Der Hauptdarsteller, wie damals üblich, ein schwarz geschminkter Weißer. Abdias do Nascimento war geschockt. Beim Verlassen des Theaters wusste er, was er von da an machen wollte, was er von da an machen musste ... Schwarzes Theater: Theater für Schwarze, Theater über Schwarze, gespielt von Schwarzen ... Teatro Negro!

Seit der offiziellen »Entdeckung« Brasiliens durch den portugiesischen Seefahrer Pedro Álvares Cabral im Jahr 1500 wurden ab dem Jahr 1539 bis Ende des 19. Jahrhunderts Sklaven aus Afrika verschleppt; die Schätzungen liegen bei zwölf Millionen Menschen. Ganz genau wird man es nie rekonstruieren können, denn ein Jahr nach Aufhebung der Sklaverei im Jahr 1888 hatte Finanzminister Ruy Barbosa alle Archiv-Dokumente zur Sklaverei verbrennen lassen, um dieses Schandmal aus der Geschichte eines Kulturvolks zu tilgen (womit sowohl die Entschädigungsklagen der ehemaligen Sklavenhalter wie etwaige Ansprüche ehemaliger Sklaven gegenstandslos wurden).

Hatte Erzbischof Bartolomé de Las Casas (1474/84–1566) versucht, die Ureinwohner der »Neuen Welt« vor den spanischen Eroberern zu schützen und so der Vernichtung indigener Völker Einhalt zu gebieten, fanden sich im Laufe der Jahrhunderte jedoch nur wenige Verteidiger der afrikanischen Zwangseinwanderer. Sklaven wurden in Bergwerken eingesetzt, in Gold- und Diamantenminen, sie arbeiteten als »Feldsklaven« (escravos de eito) auf den Zuckerrohr-, Baumwoll-, Tabak-, Kaffee- und Kakaoplantagen. Hinzu kamen die »Haussklaven« (escravos domésticos) und

die *escravos de ganho*, freigewerbliche oder freischaffende Sklaven, die in der Stadt u. a. als Straßenverkäufer(innen) unterwegs waren, ihre Dienste als Handwerker oder Lastenträger anboten, und ihrem Herrn regelmäßig den Großteil ihres Verdienstes abliefern mussten. Anders als die Plantagensklaven hatten diese Lohnsklaven am ehesten die Möglichkeit, sich selbst freizukaufen.

Sklavinnen und Sklaven waren der gängigen christlichen Auffassung nach »seelenlos« und daher auch rechtlos und wurden wie Objekte behandelt, konnten verliehen, vermietet, verpfändet und jederzeit verkauft werden. Sklaven durften (zur Strafe, zur Abschreckung) misshandelt, gefoltert und sogar getötet werden.

Doch es gab schon früh Widerstand, Fluchtbewegungen, die bis zu freien schwarzen Gemeinwesen führten. Der bekannteste schwarze Staat im Staat war der Quilombo dos Palmares (manchmal auch Quilombo de Palmares oder einfach Palmares genannt), der fast ein Jahrhundert (bis 1695) der Kolonialherrschaft standhielt. Es gab Aufstände, schon 1798, nach dem Vorbild der Französischen Revolution und der Revolution auf Haiti, dann 1814, 1821, 1833, 1835 schließlich die große Revolte der muslimischen Malês in Salvador da Bahia.

Großbritannien hatte den internen Sklavenhandel und 1833 die Sklaverei in den eigenen Kolonien abgeschafft und trat von da an gegen den internationalen Sklavenhandel ein. Das Verbot des transatlantischen Sklavenhandels wird vor allem gegen Portugal durchgesetzt, indem (spätestens seit der Bill Aberdeen 1845) Sklavenhandelsschiffe *(navios negreiros)* bis in die brasilianischen Hoheitsgewässer und Häfen verfolgt und aufgebracht werden.

Nicht nur als Reaktion auf derartige Maßnahmen entwickelte sich, wie in den USA, in Brasilien eine Abolitionsbewegung zur Abschaffung der Sklaverei. Sie wurde von Politikern wie José Bonifácio de Andrada e Silva (1763–1838), der bereits 1823 im Londoner Exil sein programmatisches »Emanzipationsprojekt« veröffentlicht hatte, von Joaquim Nabuco (1849–1910) und (wei-

ßen) Intellektuellen getragen. Kaiser Pedro II. selbst, er regierte ab 1840, sprach sich für eine schrittweise Aufhebung der Sklaverei aus.

Gesetze zur Einschränkung des Sklavenhandels wurden allerdings nur halbherzig umgesetzt bzw. unterlaufen, wie die *Lei Diogo Feijó* von 1831 und die *Lei Eusébio de Queirós* von 1850 – die *Lei Diogo Feijó* dekretierte die Freiheit aller ab diesem Zeitpunkt eingeführten Sklaven, die *Lei Eusébio de Queirós* verbot offiziell den transatlantischen Sklavenhandel, gestattete aber weiterhin den Sklavenhandel innerhalb Brasiliens.

Weitere Gesetze wurden nach dem Ende des transatlantischen Sklavenhandels verabschiedet, die Lei Rio Branco (1871), bekannt als »Lei do Ventre Livre« (Gesetz des freien Leibes), und die Lei Saraiva-Cotegipe (1885), »Lei dos sexagenários/septuagenários«. Das »Gesetz des freien Leibes« deklarierte alle nach diesem Stichtag geborenen Kinder von Sklavinnen zu freien Bürgern. In Wirklichkeit sah die »Emanzipation des Kindes« so aus, dass es bis zum achten Lebensjahr vom Besitzer der Kindesmutter aufgezogen wurde und anschließend bis zur Volljährigkeit, dem 21. Lebensiahr, diese (Unterhalts-)Kosten abzuarbeiten hatte oder vom Staat freigekauft wurde. Die Lei Saraiva-Cotegipe, die alte, behinderte, kranke Sklavinnen und Sklaven ab 65 Jahren in die Freiheit entließ, enthob ihre Eigner der Verantwortung und Unterhaltspflicht für nicht mehr voll leistungsfähige Arbeitskräfte. Mit anderen Worten, der Staat befreite die Sklavenhalter von noch nicht und nicht mehr nützlichen Sklaven, die Kosten verursachten.

In den 1880er-Jahren erreicht die Abolitionskampagne einen Höhepunkt. Doch erst am 13. Mai 1888 unterzeichnet Kronprinzessin Isabel in Abwesenheit des Kaisers Pedro II. die *Lei Aurea* und verkündet so das endgültige Verbot der Sklaverei. Das ›Goldene Gesetz‹, »mit dem Brasilien (1888) als letztes Land Lateinamerikas die Sklaverei abschaffte, schaffte jegliche Verantwortung ab«, so Abdias do Nascimento. Ohne Eigentum, ohne Ausbildungs- und Beschäftigungsperspektiven, waren die Ex-Sklavinnen

und -Sklaven – man spricht von knapp 800 000 – einem ungewissen Schicksal ausgeliefert.

Ob für die Sklavenbefreiung in Brasilien vor allem humanitäre Gründe ausschlaggebend waren oder doch eher ökonomische Erwägungen hinsichtlich einer höheren Effizienz der freien Lohnarbeit, ob die abolitionistische Bewegung oder der Druck Großbritanniens und der Weltöffentlichkeit Wirkung zeigten, wird kontrovers diskutiert.

In den Vereinigten Staaten hatte Präsident Abraham Lincoln mit seiner Ankündigung der Sklavenbefreiung in den Südstaaten 1861 den Sezessionskrieg ausgelöst. Dass in Brasilien ein Jahr nach Aufhebung der Sklaverei der Sturz des Kaiserreichs folgte, mag auf den ersten Blick erstaunlich wirken. Zu Befürwortern der Republik waren allerdings auch die traditionsgemäß monarchistisch gesinnten konservativen Großgrundbesitzer geworden, die sich nun als Sklavenhalter in den Grundfesten ihrer wirtschaftlichen Existenz bedroht sahen. Mit ihrer Unterstützung (die Republikanische Partei war 1870 gegründet worden) wurde im November 1889 der fortschrittliche Kaiser durch einen Militärputsch zur Abdankung gezwungen. Ende desselben Jahres erfolgte die Proklamation der Republik. Am 24. Februar 1891 trat die neue Verfassung in kraft, Brasilien wurde nach dem Vorbild der Vereinigten Staaten zur föderativen Republik, unter dem positivistischen Leitspruch »Ordem e Progresso« (Ordnung und Fortschritt), einer ihrer Väter war der als Völkerrechtler international geschätzte Ruy Barbosa.

Im Gegensatz zu Ländern, in denen offiziell Rassentrennung herrschte, wurde Brasilien nach dem Ende der Sklaverei zur Idylle von »Herrenhaus und Sklavenhütte« verklärt, so der Titel von Gilberto Freyres berühmter soziologischer Studie, 1936. Im selben Jahr wurde vom Sozialhistoriker Sérgio Buarque de Holanda der »menschenfreundliche Brasilianer« (»brasileiro, homem cordial«) zum Nationalcharakter stilisiert. Doch was die Allgemeinheit immer noch gern für sich in Anspruch nimmt, wird durch anderslautende grauenerregende Berichte (auch von Freyre selbst) widerlegt. Mit dem Verbot des Sklavenhandels schlug die Stunde der Abolitionsdebatte. Sie wurde im Parlament und in der Presse in heftigen Disputen und Polemiken ausgetragen. Und auch in der Literatur rückte das Thema Sklaverei ins Blickfeld. Von nicht zu unterschätzender politischer wie literarischer Bedeutung war in diesem Kontext der internationale Erfolg des Romans *Uncle Tom's Cabin* von Harriet Beecher-Stowe, 1851 in den USA publiziert, schon 1853 und 1856 unter dem Titel *A Cabana do Pai Tomás* ins Portugiesische übersetzt. Eine Theaterfassung wurde 1876 unter großem Beifall in Rio de Janeiro aufgeführt.

Es heißt, Castro Alves (1847–1871), der als »poeta dos escravos«, als der Dichter der Abolition berühmt wurde, habe sich zu seinem ergreifenden Gedicht O navio negreiro (erst in seinem Nachlass gefunden) durch die schaurige Satire Das Sklavenschiff inspirieren lassen, die Heinrich Heine (1854, 1855) unter dem Eindruck von Onkel Toms Hütte verfasst hatte. Zu dem Zeitpunkt, als Castro Alves O navio negreiro schrieb, 1868, war der Sklavenhandel in Brasilien schon nahezu zwanzig Jahre verboten. Die Abschaffung der Sklaverei hat er selbst nicht mehr erlebt.

Wie spiegelt sich das Schicksal, die Geschichte und Gegengeschichte der Afrikaner in Brasilien, der Afrobrasilianer, im brasilianischen Theater?

Mit dem abolitionistischen Thesenstück betrat der bis dahin »unsichtbare Schwarze« (Leda Martins) endlich als Person die Bühne. Als *der* Theaterautor der Abolition gilt José de Alencar (1829–1877). Er ist in der Literaturwissenschaft, auch der deutschsprachigen, noch heute vor allem dafür berühmt, den identitätsstiftenden Geschichtsmythos des brasilianischen Menschen geschaffen zu haben, die Utopie von der Verschmelzung der weißen Kolonisatoren mit den Ureinwohnern in Gestalt des edlen Indio (*O Guarany*). Weniger bekannt ist, dass er zwei The-

aterstücke verfasst hat, in denen Schwarze im Mittelpunkt stehen. Seine Komödie *O demônio familiar* (1857) und die Tragödie *Mãe* (1860) gelten als die Schlüsselstücke zum Thema Abolition.

Als Politiker vertrat Alencar strikt konservative Ansichten, sprach er sich für einen langsamen Sklavenbefreiungsprozess aus (solução gradualista) und warnte vor einer übereilten Freilassung der Sklaven, die völlig unvorbereitet für ein eigenverantwortliches Leben seien, denn die Sklaverei, so seine Kritik am System, habe die schwarzen Menschen unmündig gehalten. Er stimmte gegen das »Gesetz des freien Leibes« (Lei do Ventre Livre, 1871), von dem ausgehend er soziale Anarchie und Verelendung befürchtete.

Als Theaterautor erfasste Alencar wie kein anderer den Zeitgeist jener Jahre. In *O demônio familiar*, einer ernst gemeinten »Sittenkomödie«, dreht sich alles um den kindlich verspielten und verschmitzten Haussklaven Pedro, der am liebsten Schicksal spielt, allen zu ihrem Glück verhelfen will und dabei eine mittlere Katastrophe nach der anderen auslöst. Zur Strafe für das angerichtete Chaos wird er freigelassen. Nun muss er zusehen, wie er ohne den Schutz der strengen aber gütigen patriarchalischen Herrschaft allein im Leben zurechtkommt. Mit anderen Worten: Die Freilassung wird für ihn fast zur Strafe.

Mãe zeichnet das erschütternde Lebensdrama einer schwarzen Amme, die sich selbst auslöscht, um ihrem Sohn die Schande seiner Herkunft zu ersparen, die seinen gesellschaftlichen Aufstieg behindert hätte.

Beide Stücke begeisterten Kritik und Publikum. Gelobt wurden das wirklichkeitsnahe Bild der brasilianischen Familie und die moralische Botschaft. Manche Kritiker allerdings rügten, dass keine einzige Szene vorkomme, die in ihrer Widerwärtigkeit typisch für die Sklaverei sei. Alencar selbst nahm für sich in Anspruch, die »Gefahren und das Grauen dieses Krebsgeschwürs der Gesellschaft auf die Bühne« gebracht zu haben zu einer Zeit, als in Parlament und Presse Stellungnahmen zur

Beseitigung dieses Ȇberbleibsels der Barbarei« noch selten waren. Mit diesen beiden Stücken hat Alencar zu seiner Zeit auch insofern Wegmarken gesetzt, als er mit Pedro und der Amme Joana die ersten schwarzen Charakterrollen im brasilianischen Theater geschaffen hat.

Doch unter den Autoren gab es auch Fürsprecher einer kompromisslosen Sklavenbefreiung, wie Paulo Eiró (1836–1871). Er war der erste, der es offen aussprach: Die Freiheit Brasiliens ist untrennbar verbunden mit der Freiheit seiner Menschen. Solange der dunkle Fleck der Sklaverei die brasilianische Flagge beschmutze, sei die Unabhängigkeit nicht vollendet, heißt es in seinem Stück *Sangue limpo* (1861, *Reines Blut*). Die Handlung spielt in São Paulo am Vorabend des 7. September 1822, als der junge portugiesische Thronfolger Pedro mit dem »Ruf von Ipiranga« Brasiliens Unabhängigkeit von Portugal verkündete und sich noch im gleichen Jahr zum Kaiser von Brasilien krönen ließ.

Im Vordergrund läuft eine Liebesgeschichte: Ein portugiesischer Offizier verliebt sich in die Schwester eines wackeren schwarzen Sergeanten. Eine Ehe ist ausgeschlossen. Nicht, weil sie Mulattin ist, sondern weil ihre Eltern Sklaven waren. Der schwarze Sergeant konfrontiert den blaublütigen jungen Portugiesen, der auch sein Vorgesetzter ist, mit dem anachronistischen Erbe Portugals: »Ganz Brasilien ist ein Sklavenlager! Alle hier sind Sklaven!« Alle, das sind die Schwarzen, die Indios und auch die in Brasilien geborenen Weißen, die von den Portugiesen und den Europäern verachtet werden. Hauptfigur des Stücks aber ist Liberato, der seiner sadistischen Besitzerin entflohene Sklave, der den adelsstolzen Vater ersticht und so den jungen Liebenden den Weg freimacht, sich aber schließlich selbst tötet, weil er sich niemandem mehr unterwerfen will. Sangue limpo, Paulo Eirós einziges erhaltenes Stück, wurde zum Geburtstag von Kaiser Pedro II. am 2. Dezember 1861 uraufgeführt. »Es gilt, das alte Banner von Ipiranga zu entrollen ... zu zeigen, was unsere Väter geleistet

## José de Alencar

# **MUTTER**

Drama in vier Akten

Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Henry Thorau

## Vorbemerkung

José de Alencar sah in seinem Stück *Mãe (Mutter)* ein Hohelied der Mutterliebe. »Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe« – »Königin oder Sklavin, Mutter bleibt Mutter«, schrieb der Autor in der Widmung an seine Mutter. Die Sklaverei selbst war hier weniger sein Thema als die Selbstaufopferung der Sklavin Joana, die aus Mutterliebe sich selbst auslöscht.

Die Handlung ist dramatisch, ergreifend, aber auch ziemlich widersprüchlich: Soares kauft die schwangere 16-jährige Joana; in seinem Haus kommt ihr Sohn zur Welt, den Soares als seinen eigenen Sohn taufen lässt. Ist Jorge sein Sohn? Wenige Tage später stirbt Soares, bevor er seinem Freund, dem Arzt Dr. Lima, Jorges Mutter nennen kann. Dr. Lima erfährt es von ihr selbst und verspricht ihr, das Geheimnis für sich zu behalten, auch Jorge gegenüber, der ihn für seinen Ziehvater hält. Ob Soares verheiratet war, erfahren wir nicht, das wäre der Hauptgrund gewesen, eine schwangere junge Sklavin als künftige Amme ins Haus zu holen. Jedenfalls bleibt Jorges Mutter die große Unbekannte. Joana wird Haussklavin von Dr. Lima, bei dem Jorge nun aufwächst, man hält sie für seine Amme, denn Joana lässt alle im Glauben, dass ihr eigener Sohn gestorben ist. Joana gehört als »Erbstück« dem »jungen Herrn« Jorge, der in Wirklichkeit ihr eigener Sohn ist. Und Joana ergreift die Chance, ihren Sohn, den Soares durch die Taufe als seinen Sohn anerkannt hatte, als Freien aufwachsen zu lassen. (Das Gesetz, demzufolge Kinder von Sklavinnen nicht mehr automatisch als Sklaven auf die Welt kamen, »Lei do Ventre Livre«, Lei Rio Branco, wurde erst 1871 verabschiedet - Alencar stimmte bekanntlich in der Abgeordnetenkammer dagegen!) Und es gibt natürlich auch eine Liebesgeschichte: Der Medizinstudent Jorge verliebt sich in die Tochter des Nachbarn, des Beamten Gomes...

Die brasilianische Theaterwissenschaft sieht das Stück als realistische Komödie mit klassischer Tragödienstruktur. Alle drei sogenannten aristotelischen Einheiten werden eingehalten: die Einheit des Orts – zwei durch eine Treppe verbundene Wohnungen –, die Einheit der Zeit – 24 Stunden, in denen sich all die haarsträubenden Vorfälle jagen – und natürlich die Einheit der Handlung. *Māe* sei ein Stück, das ein romantisches Weltbild vermittle. Doch die Realität lässt sich nicht ausblenden, sie bestimmt das Geschehen. Im Parlament mehr noch als im Theater stand die abolitionistische Debatte im Mittelpunkt, in der es vehement um die Abschaffung der Sklaverei ging.

*Mãe* ist ein Drama, das man in seiner Ungeheuerlichkeit heute kaum mehr fassen kann, das 1860 aber – es spielt in Rio de Janeiro um 1855 – eine ganz selbstverständliche (Mittelschichts-)Konstellation auf die Bühne brachte: Beamter, Sohn, Tochter, Sklavin.

Als rechtloses Eigentum wurden Sklaven wie Objekte behandelt (so wird auch Joana vom potentiellen Käufer wie ein Stück Vieh begutachtet), wurden (als Köchinnen, Ammen, Schreiner, Schuster usw.) verliehen, vermietet und meistbietend verkauft. (In seiner Funktion als Justizminister verbot José de Alencar die öffentliche Sklavenversteigerung.) Bei finanziellen Problemen konnte man sie auch einfach verpfänden. Auf seine Haussklavin, die »gute Seele« Joana, nimmt Jorge kurzfristig eine Hypothek auf, löst sie dann wieder aus, überrascht sie schließlich mit der »carta de alforria«, dem »Sklavenfreibrief«, den sie nicht annehmen will, dann wiederum verkauft er sie, wie er meint, für hoffentlich nur einen Tag... Mit ihrer Befürchtung, sie könnte durch ihre Freilassung auf der Straße landen, nimmt Joana eine Realität vorweg, die sich 1888 mit der Abschaffung der Sklaverei einstellen sollte: Die ehemaligen Sklaven gewannen die »Freiheit«, verloren aber mit sofortiger Wirkung nicht nur Unterkunft und Unterhalt, sondern auch die Existenzmöglichkeit. Abolition, das sei in Wirklichkeit die Aufhebung jeglicher Verantwortung gewesen, so Abdias do Nascimento. Der Verantwortung entledigten sich die Besitzer teilweise schon dank der offiziell gefeierten *Lei Saraiva-Cotegipe* (1885), der »Lei dos sexagenários«, die den über sechzigjährigen Sklavinnen und Sklaven die Freiheit »schenkte« und sie einem Alter in Armut aussetzte.

In seinem Drama *Mãe* will Alencar die Sklavin Joana als Verkörperung der Mutterliebe feiern, reiht sie damit aber zugleich in die Stereotypengalerie der rührenden Opferfiguren in der Nachfolge von Uncle Tom (brasilianisch: Pai João) ein, auch mit ihrem treuherzig einfältigen Sprachduktus. Mehr noch: Alencar nimmt für seinen Plot politische und historische Ungereimtheiten in Kauf, so als würden Fragen der Wahrscheinlichkeit für ihn hinter der emotionalen Theatralität rangieren. Wie z. B. schafft es Joana, die Rundumversorgung ihres »jungen Herrn« zu sichern, die Haushaltskasse durch allerlei Dienstleistungen an Fremde (Näharbeiten, Wäsche waschen) aufzufüllen? Kann sie selbst darüber entscheiden oder wird sie vermietet bzw. verliehen? Gab es überhaupt »eine Herrschaft«, denn ihr »Besitzer« Jorge war schließlich noch minderjährig?

Zur Weichzeichnung des angeblich realistischen Zeitstücks passt auch die liebevoll unterwürfige Anrede des Personals an Töchter und Söhne der Herrschaft: *Iaiá*, junge Herrin, *Nhonhô*, junger Herr. *Sinhá* war die Herrin (Frau des Gutsbesitzers), *Sinhá moça* die junge Herrin, *Mamãe* entspricht in etwa Mammi, *Tia* Tantchen und war die umgangssprachliche Anrede befreundeter (älterer) Nachbarinnen und Bekannter.

Noch heute gilt *Mãe* als eines der wichtigsten Stücke des brasilianischen Theaters insgesamt und als mutiges Wahrzeichen der abolitionistischen Dramatik.

Die Uraufführung von *Māe* fand im März 1860 im Teatro Ginásio Dramático in Rio de Janeiro statt, ohne Namensnennung des Autors, dessen Handschrift allerdings alle erkannten.

#### Personen:

Dr. Lima Arzt
Jorge Student, 21 Jahre
Gomes Vater von Elisa
Peixoto Schuldeneintreiber
Vicente Justizbeamter
Elisa Tochter von Gomes
Joana Haussklavin, 37 Jahre

Der Schauplatz ist Rio de Janeiro im Jahr 1855.

Alle Personen wohnen im selben Haus: Gomes und Tochter Elisa im ersten Stock, Jorge und Joana in der Etage darüber.

## **ERSTER AKT**

Salon der Wohnung von Herrn Gomes

#### Erste Szene

Elisa und Gomes

**Gomes** Schon wieder mit Näharbeiten beschäftigt, zu so früher Stunde, meine Tochter?

Elisa Ich bin so früh aufgewacht ... Ich wollte mich beschäftigen.

**Gomes** Warum verheimlichst du mir, dass du dich für uns aufopferst? Denkst du, ich merke es nicht?

Elisa Was, mein Vater?... Was habe ich denn getan?

**Gomes** Nur durch deine Näharbeiten konnten diese Woche unsere Ausgaben beglichen werden. Du wusstest, dass ich kein Geld für die anfallenden Haushaltskosten hatte. Du hast mich nicht darum gebeten ... du hast gearbeitet!

Elisa Ist das nicht meine Pflicht, Vater?

Gomes Oh! So geht das nicht weiter!

Elisa Heute ist der Monatsdritte... Da bekommst du dein Gehalt.

Gomes Mein Gehalt?... Das habe ich bereits erhalten.

Elisa Ah! Hast du davon die Mietschulden bezahlt?

Gomes Der Tod deiner Mutter war für mich ein schwerer Schlag, Elisa. Abgesehen von dem unwiederbringlichen Verlust, hat ihre Krankheit mich finanziell derart belastet, dass ich nicht weiß, wie ich die Schulden jemals begleichen soll.

Elisa So viele Schulden?

**Gomes** Ich weiß es nicht... Ich habe den Überblick verloren! Aber es wird ein Ende haben. Ich kann so nicht weiterleben.

Elisa Was redest du da, Vater!

**Gomes** Verzeih mir, Elisa. Es war ein Aufschrei der Verzweiflung... Ich muss dir gestehen, dass ich manchmal Angst habe, verrückt zu werden! Bis später.

## **Zweite Szene**

Elisa und Joana

Joana Guten Morgen, meine kleine Iaiá.

Elisa Hallo, Joana.

Joana Geht es meiner Iaiá gut?

Elisa Danke, es geht.

Joana Senhor Gomes ist schon ins Büro gegangen...

Elisa Ja, soeben.

Joana Ich habe ihn auf der Treppe getroffen. Kommt heute nicht der junge Senhor Jorge zum Unterricht?

Elisa Montag... Genau, und ich hatte noch nicht einmal Zeit, einen Blick auf die Notenblätter zu werfen.

Joana Was soll denn daraus werden?

Elisa Ich beende nur noch schnell diese Näharbeit. Dann stürze ich mich auf die Noten.

Joana Und während meine kleine Iaiá ihre Arbeit zu Ende bringt, räume ich das Zimmer auf: Es könnte sich ja Besuch anmelden.

**Elisa** Aber, aber, Joana ... Das wird deinem Herrn aber gar nicht gefallen!

Joana Was denn, Iaiá?

Elisa Du bedienst uns, als wärst du unsere Sklavin. Jeden Morgen kommst du und räumst uns das Haus auf. Du fegst alle Räume, staubst die Möbel ab, spülst das Geschirr und bereitest uns obendrein noch das Abendessen zu.

Joana Also, meine kleine Iaiá, was ist schon dabei? Mein kleiner Nhonhô geht früh um sieben aus dem Haus; dann räume ich auf, das geht ganz schnell, denn es gibt ja auch nicht viel zu tun; und dann komme ich her, um meiner kleinen Iaiá Elisa zu helfen, die sich mit so viel Arbeit noch umbringt.

Elisa Und weiß Senhor Jorge das?

Joana Und wenn schon? Es ist doch nichts Schlimmes daran!

Elisa Viele Herren sehen es nicht gern, dass ihre Sklaven fremden Personen helfen.

Joana Iaiá ist keine fremde Person ... Und außerdem, Iaiá kennt doch meinen Nhonhô! Sie weiß doch, was für ein guter Mensch er ist!

**Elisa** Oh, und ob ich das weiß. Seit einem Jahr ist er unser Nachbar, und was verdanken wir ihm seither nicht alles!

Joana Iaiá Elisa ist ein so hübsches Mädchen... Und ich bin seine alte Mulattin... Ich habe Nhonhô von Geburt an gedient, er hat kein einziges Mal mit mir geschimpft. Er kann nicht mal laut schimpfen! Weißt du, Iaiá, er hat mir zu jedem Festtag ein schönes Gewand geschenkt... Das kann er jetzt nicht mehr, denn er ist arm!

Elisa Hast du ihn großgezogen?

Joana Wer sonst, Iaiá. Die einzige Muttermilch, die er je getrunken hat, war meine...

Elisa Und deshalb nennt er dich »Mamãe Joana«?

Joana Mamãe! Das darfst du nicht sagen, Iaiá!

Elisa Was ist denn dabei? Nichts ist natürlicher!

Joana Nhonhô darf mich nicht so nennen! Ich bin Sklavin, und er ist mein Herr.

Elisa Aber er ist wie dein Sohn, von deiner Milch genährt.

Joana Mein Sohn ist gestorben!

Elisa Ah, jetzt verstehe ich. Das Wort Mamãe erinnert dich an den Verlust, den du erlitten hast. Verzeih, Joana.

**Joana** Das macht nichts, Iaiá. Aber wenn du Joana nicht traurig sehen willst, sprich nicht mehr davon.

Elisa Ich verspreche es dir.

Joana Danke, Iaiá. (Pause)

**Elisa** Es muss gleich neun Uhr sein. Senhor Jorge muss gleich da sein.

Joana Genau! Er ist immer auf die Minute pünktlich.

**Elisa** Ich habe keine Lust auf Unterricht. **Joana** Es klopft.

#### **Dritte Szene**

Elisa, Joana und Peixoto

**Peixoto** Einen wunderschönen guten Morgen, gnädiges Fräulein. Und Senhor Gomes?

**Elisa** Er hat vor kurzem das Haus verlassen.

**Peixoto** So früh am Morgen! ... Es ist ja noch nicht einmal neun Uhr.

Joana Er hat zu tun.

**Peixoto** Das ist ja merkwürdig! Wann immer ich Senhor Gomes aufsuche, ist er nicht zu Hause.

Elisa Wollen Sie sich nicht setzen?

Peixoto Danke, ich bin in Eile.

Elisa Warum suchen Sie ihn nicht im Büro auf?

**Peixoto** Das ist nicht meine Art. Würden Sie ihm bitte ausrichten, dass ich hier war – mein Name ist Peixoto! – und binnen einer halben Stunde zurückkomme.

Elisa Aber gewiss doch!

Peixoto Meine Empfehlung!

#### Vierte Szene

Joana und Elisa

**Joana** Heilige Jungfrau Maria! Was für ein grober Mann! So einen Herrn zu haben, das wäre das reinste Fegefeuer.

Elisa Der Arme! Es ist nicht seine Schuld!

Joana Wessen Schuld denn dann?

**Elisa** Seiner Eltern, die ihm keine gute Erziehung haben angedeihen lassen.

**Joana** Was hat meine Iaiá doch für ein gutes Herz! Sie findet für alles eine Entschuldigung.

Elisa Damit man auch mir meine Fehler verzeiht, Joana.

Joana Iaiá hat keine Fehler! Oh! Joana kennt die Menschen. Iaiá trägt das Herz in ihrem reinen Gesichtchen!

Elisa Lass das, Joana!

Joana Ah, wenn Iaiá wüsste, wie sehr ich sie in mein Herz geschlossen habe!

Elisa Dann könnte ich dir danken, wie ich es mir wünsche.

Joana Noch mehr, Iaiá?

Elisa Du scherzt. Ich habe dir noch nie etwas geschenkt.

Joana Aber Iaiá! Ist es etwa wenig, meinen Nhonhô glücklich zu sehen?

Elisa Joana!

Joana Iaiá, schimpfe nicht mit deiner alten Mulattin.

Elisa Dann sage nicht solche Sachen! Das mag ich nicht!

Joana Ist ja in Ordnung! Ich halte den Mund. Aber hat er es nicht verdient?

Elisa Er verdient viel mehr; aber...

Joana Iaiá! Tu nicht so!

Elisa Fängst du schon wieder damit an?

Joana Ich wünsche mir nur das eine. Möge Gott, unser Herr, mich nicht zu früh abberufen. Wenn ich das noch erleben dürfte! Das wird ein Jubelfest werden!

Elisa Jetzt werde ich aber wirklich gleich richtig böse!

Joana Nein, Iaiá, Gott bewahre! Aber was für ein schöner Bräutigam, und erst die Braut! Wie füreinander geschaffen!

Elisa Ich bitte dich, Joana...

Joana An dem bestimmten Tag... Da wird meine Iaiá Augen machen! Wenn ich mein neues Schultertuch umlege, wie die hübschen kleinen Mulattinen von Bahia... Lach nicht über

deine Sklavin, Iaiá! Joana war auch einmal jung! Sie wusste, wie man das Kraushaar hochsteckt und mit den Stöckelschuhen auf dem Straßenpflaster klappert; hör mal, das klingt so: klack, klack, klackklack. Wenn ich nur daran denke, muss ich vor Glück weinen! Und wie glücklich erst mein Nhonhô sein wird!

Elisa Ich habe dir schon einmal gesagt, dass ich diese Art von Scherzen nicht mag.

Joana Was ist denn dabei? Eines Tages wird es geschehen.

Elisa Du nimmst dir aber was heraus!

**Joana** Wenn Iaiá sich meinem Nhonhô nicht erkenntlich zeigt für all das, was er ihr wünscht...

Elisa Was würdest du dann tun?

Joana Ich, Iaiá? Nichts! Was kann eine Sklavin schon ausrichten? Aber Iaiá wäre dann undankbar!

Elisa Dann bin ich es eben.

Joana Wirklich? Das nehme ich dir nicht ab ... Selbst wenn das Herz keine Purzelbäume schlagen würde ...

Elisa Noch ein Wort ... und ich gehe! (Klopfen an der Tür)

Joana Mal sehen, ob das nicht Nhonhô ist.

Elisa Still! ... Hast du gehört?

Joana Kein Sterbenswörtchen mehr, Iaiá.

#### Fünfte Szene

Joana, Elisa und Jorge

Jorge Wie geht es Ihnen, Dona Elisa? Ah, Joana leistet Ihnen Gesellschaft.

Elisa Sie kam vorbei, um ein bisschen mit mir zu plaudern.

**Jorge** Wenn sie etwas für Sie tun kann, scheuen Sie sich nicht, sie darum zu bitten, Dona Elisa.

**Elisa** Ich bin Ihnen schon zu so großem Dank verpflichtet, Senhor Jorge.

Joana Habe ich es dir nicht gesagt, Iaiá?

Jorge Was?

Joana Seit ein paar Tagen, Nhonhô Jorge, seit der Sklave von Senhor Gomes ins Armenhospital eingeliefert wurde, helfe ich hier ein wenig aus...

Jorge Du bist immer zur Stelle, gute Joana!

Joana Sag das nicht, Nhonhô!

Jorge Doch, ich sage es. Dona Elisa, ich glaube, dass meine Mutter, die ich nicht kennengelernt habe, mir nicht mehr Liebe entgegengebracht hätte als diese zweite Mutter, die mich aufgezogen hat.

Joana Oh Nhonhô! Das ist zu gut gemeint!

Elisa Ich bin ganz Ihrer Meinung, Senhor Jorge.

Joana Nein, nein! Er hat nicht Recht.

Elisa Man muss sie nur über ihren Senhor reden hören.

Jorge Ah, sie spricht über mich? Was hat sie gesagt?

Joana Nichts, Nhonhô!

Elisa Sie hat das gesagt, was Sie gerade mit eigenen Worten wiedergegeben haben.

Joana Iaiá... Ich habe nur gesagt, dass ich meinem Herrn so zugetan bin, wie eine Sklavin es nur sein kann. Nichts weiter!

Jorge Wie eine Sklavin! Du fühlst dich eingesperrt, nicht wahr?

Joana Ich? Nein, Nhonhô! Euch dienen zu dürfen, macht mich glücklicher, als frei zu sein.

**Jorge** Du musst es wissen. Heute ist mein Geburtstag. Ich habe ein Geschenk für dich.

Jorge Das spielt keine Rolle. Ach, wenn ich dir so viel schenken

könnte, wie ich wollte! Wollen wir mit unserem Unterricht beginnen, Dona Elisa?

Elisa Wann immer Sie wollen.

Joana Ich kümmere mich mal um die Küche.

#### Sechste Szene

Jorge und Elisa

Jorge Sie sehen heute so traurig aus.

Elisa Sie irren sich. Ich war nie glücklich.

Jorge Verzeihen Sie! Als ich Sie kennenlernte, strahlten Sie mehr Lebensfreude aus als heute. Sie gehen nicht aus, Sie gehen nicht spazieren.

Elisa Ich gehe nicht gern spazieren.

Jorge Aber jeder Mensch hat doch etwas Zerstreuung nötig.

Elisa Ich hatte eine, die mir große Freude bereitete.

Jorge Welche?

Elisa Die Musik, aber...

Jorge Aber auch sie kann einen auf Dauer langweilen. Nicht wahr?

Elisa Die Musik? Niemals!

Jorge Es liegt in Ihren Händen, sie weiter zu pflegen.

Elisa Ach, wenn es nur an mir läge ...

Jorge Ich verstehe Sie nicht.

Elisa Hören Sie, Senhor Jorge. Seit Tagen schon nehme ich mir vor, Ihnen zu sagen ... aber es fehlt mir der Mut.

Jorge Was? Reden Sie, Dona Elisa!

Elisa Ich kann mit den Gesangsstunden nicht weitermachen.

Jorge Oh! Haben Sie einen anderen Lehrer?

Elisa Seien Sie nicht ungerecht! Welchen besseren Lehrer könnte ich finden als Sie? Es ist nur so: Ich möchte keinen weiteren Unterricht.

Jorge Warum, Elisa?

Elisa Das kann ich Ihnen nicht sagen.

Jorge Verzeihen Sie mir, wenn ich es an Takt habe fehlen lassen.

Elisa Sie haben sich nicht das Geringste vorzuwerfen. Aber Sie müssen wissen... Mein Vater... sieht keine Möglichkeit... Sie zu bezahlen.

Jorge Sie verletzen mich, Dona Elisa! Habe ich je etwas verlangt?

Elisa Oh, nein! Aber eben deshalb habe ich es angesprochen ...

Wir schulden Ihnen schon sechs Monate ...

Jorge Sprechen wir nicht davon. Es war nie meine Absicht, für so eine kleine Gefälligkeit Geld zu verlangen. Im Gegenteil, ich schätze mich glücklich, sie Ihnen erweisen zu dürfen.

Elisa Aber ich darf sie nicht annehmen.

Jorge Warum wollen Sie mich zurückweisen? Seien Sie ganz beruhigt. Lassen Sie uns einfach mit unserem Unterricht fortfahren.

Elisa Wie denn? Ich besitze kein Klavier.

Jorge Und was ist mit dem hier?

Elisa Mein Vater will es verkaufen... Er muss es verkaufen...

**Jorge** Ist das der einzige Grund? Dann leihe ich Ihnen mein Klavier. Ich spiele ohnehin nie.

Elisa Selbst wenn ich Ihr großzügiges Angebot annehmen würde, was ich nicht dürfte, Senhor Jorge, wäre eine Fortsetzung des Unterrichts ausgeschlossen.

Jorge Ich verstehe, Dona Elisa. Sie suchen einen Vorwand, um unsere Begegnungen zu beenden. Und ich bedränge Sie mit meiner Hartnäckigkeit.

Elisa Senhor Jorge!

**Jorge** Verzeihen Sie. Wenn ich das geahnt hätte, hätte ich mich schon viel früher zurückgezogen.

**Elisa** Mein Gott! Zwingen Sie mich nicht, mich vor Ihnen zu rechtfertigen!

Jorge Auf Wiedersehen, gnädiges Fräulein!

Elisa Aber, Senhor Jorge ...

Jorge Ich bin sicher, Ihnen niemals zu nahe getreten zu sein.