



Henry Thorau (Hg.)

EINSTÜRZENDE ALTBAUTEN

Sechs Theaterstücke aus Portugal

von Almeida Faria · Tiago Correia

Luísa Costa Gomes · Cecília Ferreira

Tiago Rodrigues · João Santos Lopes

Alexander Verlag Berlin

»Ruinen verbreiten Hoffnung. Sie inspirieren zu ganz neuen Rekonstruktionen.« Luísa Costa Gomes

Die Revolution und ihre Folgen, der Kolonialismus und seine Folgen, der Rassismus und seine Folgen, das Erwachsenwerden und seine Folgen, die Einsamkeit und ihre Folgen, der Tourismus und die Immobilienblase – sechs Theaterstücke, die für fast 50 Jahre Portugal seit der Nelkenrevolution vom 25. April 1974 stehen: *Umkehrung* von Almeida Faria, *Manchmal schneit es im April* von João Santos Lopes, *Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben* von Tiago Rodrigues, *Tag für Tag* von Luísa Costa Gomes, *Die Begleiterin* von Cecília Ferreira und *Turismo* von Tiago Correia.

Henry Thorau ist Professor em. für Brasilianische und Portugiesische Kulturwissenschaft an der Universität Trier. Er ist u. a. Herausgeber und Übersetzer von Augusto Boals Schriften und Theaterstücken sowie dem Band *Teatro Negro. Sechs afrobrasilianische Stücke*. Außerdem ist er Autor der Monografie *Unsichtbares Theater*.



Henry Thorau (Hg.)

EINSTÜRZENDE ALTBAUTEN

Sechs Theaterstücke
aus Portugal

Herausgegeben von Henry Thorau
Mitarbeit Marina Spinu



Alexander Verlag Berlin

© Alexander Verlag Berlin 2021

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Coverabbildung: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von
Michael Kampschulte aus dem Portfolio *Porto*.

ISBN 978-3-89581-555-3

Printed in the EU (May) 2021

Für Vera San Payo de Lemos

Inhalt

- 9 Vorwort
Ruinen verbreiten Hoffnung
- 27 Almeida Faria:
Umkehrung
- 71 João Santos Lopes:
Manchmal schneit es im April
- 119 Tiago Rodrigues:
Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben
- 193 Luísa Costa Gomes:
Tag für Tag
- 269 Cecília Ferreira:
Die Begleiterin
- 301 Tiago Correia:
Turismo
- Anhang*
- 401 Biographien der Autor:innen
- 409 Quellen- und Rechtenachweise
- 411 Über die Herausgeber:innen/Übersetzer:innen

Ruinen verbreiten Hoffnung

»In Portugal hat es niemals Theater gegeben; was man Theater nennt, hat es bei uns nie gegeben.« Die berühmten Worte des Begründers des romantischen Theaters in Portugal, João Baptista de Almeida Garrett, aus dem Jahr 1841 werden noch heute gerne zitiert, wenn es darum geht, die Krise des nationalen Theaters zu beschreiben. Stimmt dies wirklich, auch noch im 21. Jahrhundert? Wie so oft, genügt ein Blick in die Vergangenheit, um die Gegenwart besser zu verstehen.

Almeida Garrett (1799–1854) war, wie der junge Friedrich Schiller, vom staatsbürgerlichen Auftrag des Theaters erfüllt, mehr noch, Theater war für ihn eine Frage der »nationalen Unabhängigkeit«, und er machte sich um das portugiesische Theater verdient wie vielleicht kein anderer Autor vor ihm, sowohl durch sein eigenes dramatisches Werk wie auch als Theoretiker, Reformers, Organisator und Politiker.

Die portugiesischen Bühnen im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden immer noch beherrscht von klassizistischen Tragödien um Helden des Altertums nach französischem Muster oder, in gleicher Machart, von Stoffen der portugiesischen Geschichte sowie *entremeses* und *farsas populares*. Erst 1771 hatte der allmächtige Minister Sebastião José de Carvalho, Graf von Oeiras, besser bekannt als Marquês de Pombal und »Architekt« Lissabons nach dessen Zerstörung durch das Erdbeben 1755, per Dekret den Schauspielerberuf rehabilitiert. Die Kirche verweigerte Schauspielern aber immer noch die Sakramente. Und Königin Maria I., »die Fromme«, ordnete an, Frauen hätten im Theater nichts zu suchen, weder auf noch vor der Bühne. Dieses Verbot wurde erst 1799 aufgehoben, galt aber 1822 immer noch, wie ein französischer Reisender mit Grausen vermerkte.

»Nationales« Theater wurde erst für die Liberalen zu einem staatsbürgerlichen, offiziellen Anliegen, doch erst nach den politisch wirren Jahren zwischen 1823 und 1840, erst nach der Septemberrevolution von 1836 konnte die tiefgreifende Reform des portugiesischen Theaters in Angriff genommen werden, deren bewegende Kraft Almeida Garrett war.

Er erkannte, dass bei dem desaströsen Zustand alle Voraussetzungen für ein nationales Theater gleichzeitig geschaffen werden müssten. »Wir verfügen weder über Theaterhäuser, noch Dramen, noch Schauspieler«, hatte er im Vorwort zu seinem Drama *Um Auto de Gil Vicente* geschrieben. Und so waren die drei wichtigen Ziele, die er sich im Auftrag der Regierung und auch als Autor vornahm: Theaterbau, Theaterakademie, Theaterstück. Ausschlaggebend für die Erneuerung des portugiesischen Theaters war in Garretts Sicht eine durch und durch *nationale* Themenwahl.

Und so ist Garrett in die Geschichte eingegangen als der »Architekt« des portugiesischen Nationaltheaters, Erbauer des nach Königin D. Maria II. benannten Staatstheaters am Rossio, dem zentralen Platz in Lissabon, als Gründer der Theaterakademie und Verfasser des bedeutendsten nationalen portugiesischen Dramas, *Frei Luís de Souza*, einer Heimkehrertragödie um den in einem Kreuzzug in Nordafrika verschollenen jungen portugiesischen König D. Sebastião. All dies hatte Garrett zwischen dem Ende der 1830er- und dem Beginn der 1840er-Jahre vollbracht.

Viele Versuche, ein eigenes portugiesisches Drama, eine eigene Theatersprache und -praxis zu entwickeln, erschöpften sich in der Folgezeit und bis weit ins 20. Jahrhundert allerdings in der Imitation und Adaption ausländischer Modelle, vom naturalistischen, symbolistischen, existentialistischen Drama bis hin zum Theater des Absurden.

Das fast fünfzigjährige Wirken des autoritären *Salazarismo* bis 1974 ist mitverantwortlich zu machen für das Elend des portugie-

sischen Theaters. Es waren infolge der Zensur wahrhaft »finstere Zeiten« für das portugiesische Kulturleben. Darüber konnten auch nicht die »Revistas« im Parque Mayer am Prachtboulevard Avenida da Liberdade hinwegtäuschen, dem belebten und beliebten Areal, das der Place Pigalle in Paris nacheiferte, wo zwar auch pseudo-kritische, im Grunde aber systemkonforme Kabarettprogramme, meist jedoch schlüpfrige Revuen mit Songs und Tanzeinlagen geboten wurden.

Was für andere Zeiten brachen 1974 an. Was für ein schöner April: *Grândola, vila morena* von José (Zeca) Afonso, das Protestlied, das in der Nacht zum 25. April 1974 von Rádio Renascença in Lissabon, dem Sender der Katholischen Kirche, gesendet wurde, gab das Signal zur *Revolução dos Cravos*, der Nelkenrevolution. Das Lied gilt weltweit als das Fanal der portugiesischen Revolution schlechthin. Junge Offiziere fegten eine marode Diktatur weg, die sich angemaßt hatte, afrikanische Länder, die portugiesische Seefahrer vor Jahrhunderten im Zuge der sogenannten »Entdeckungsfahrten« (*descobrimentos*) besetzt hatten, als »Überseeprovinzen« (*províncias ultramarinas*) zu bezeichnen und jahrhundertlang gnadenlos auszubeuten. Das Bild der roten Nelke in den Gewehrläufen ist bis heute die Ikone der sanften, der unblutigen Revolution, die einen über ein Jahrzehnt währenden Afrikakrieg beendete, den *Salazarismo* beseitigte und den demokratischen Wandel einleitete.

Was für andere Zeiten brachen an. Der historische Umbruch führte auch zu einer kulturhistorischen Wende. Das Theater spielte in den gesellschaftlichen und ästhetischen Veränderungen eine zentrale Rolle.

Schon vor der *Revolução dos Cravos* waren das literarische Schaffen portugiesischer Dramatiker und die Theaterpraxis sensible Indikatoren für schwelende Transformationsprozesse. Schon vor dem 25. April 1974 waren die Bühnen nicht nur in der Hauptstadt Lissabon, sondern auch in Porto und Évora im Alentejo zu-

nehmend Foren der politischen Auseinandersetzung, auch wenn viele Autoren und Stücke der Zensur zum Opfer fielen, wie zum Beispiel Luiz Francisco Rebello mit seinem existentialistischen Einakter *O dia seguinte* (1949, dt. *Der folgende Tag*) oder Luís de Sttau Monteiro mit seiner vom Theater des Absurden inspirierten Kriegsfarce *A guerra santa* (1961, dt. *Der Heilige Krieg*).

Yvette Centeno und Natália Correia waren die wenigen starken Frauenstimmen des portugiesischen Theaters jener Zeit. Natália Correias politisches Drama *O encoberto* (Der Verborgene), der Theaterskandal des Jahres 1969, war sofort verboten worden – sie hatte den 1578 in einem Afrikakreuzzug verschollenen blutjungen König D. Sebastião als ersehnten Heilsbringer und Erretter vom *Salazarismo* umgedeutet. Im selbstreferentiellen Dramolett Yvette Centenos *Living Exercise on Portuguese dead Theatre* (1974) sprach ein Schauspieler zu Beginn der Vorstellung zum Publikum: »Es gibt keinen Text! Wenn ich Sie wäre, würde ich nach Hause gehen. Ich gehe jetzt!«

Das lapidare Statement wird in Portugal immer dann zitiert, wenn die Sprache auf die Misere des portugiesischen Theaters zu Zeiten der Diktatur kommt. Nun, nach der portugiesischen Wende, wurden allerdings auch solche die verordnete Sprachlosigkeit artikulierenden Texte nicht gespielt, sondern im Archiv der Theatergeschichte abgelegt wie viele andere Stücke auch.

Viele beklagten in den nachrevolutionären Zeiten die »Verleugnung« der portugiesischen Dramatik. Andere behaupteten, portugiesische Stücke aus der Zeit vor 1974, die einem portugiesischen Publikum nach 1974 etwas zu sagen hätten, gäbe es nicht.

Anschauliches Beispiel für die vielschichtigen Verschränkungen zwischen politischem Umbruch, Drama, Theater und Leben ist Bernardo Santareno (1924–1980) als gleichermaßen kreativer Bühnenautor wie engagierter Aktivist während des *Processo Revolucionário Em Curso* (PREC).

Sein Brechts epischem Theater verpflichtetes Bekenntnisdrama *Português, escritor, 45 anos de idade* (1974; Portugiese, Schriftsteller, 45 Jahre alt) und die unter dem Titel *Os marginais e a revolução* (1979; Die Außenseiter und die Revolution) publizierten kurzen Stücke debattierten prä- und postrevolutionäre Aspekte der gesellschaftlichen Konflikte. Im Zentrum stand der Autor Santareno selbst: Er war Katholik, Kommunist, Psychoanalytiker und homosexuell. Er verkörperte eine für damalige portugiesische Verhältnisse problematische Kombination, war vor und auch nach der Revolution ein Stein des Anstoßes, für Rechte, aber auch für prüde Linke. Seine Werke verschwanden rasch von den Spielplänen. Leider ist Santareno sehr früh verstorben. Es wäre spannend gewesen zu erleben, wie dieser portugiesische Pasolini sich weiterentwickelt. Erst Jahre später wurden er und seine Stücke langsam wiederentdeckt.

Auch das gehört zu den Nachrevolutionszeiten: Wurden die kontroversen verbotenen portugiesischen ›Schubladenstücke‹ nicht gespielt, so setzte ein Boom in Portugal lange verbotener ausländischer Stücke ein. Bertolt Brecht war nach 1974 der in Portugal meistübersetzte und meistgespielte ausländische Autor. Allein in den Spielzeiten 1976/77 und 1977/78 wurden vierzehn Brecht-Stücke inszeniert, das ist für die Theaterdichte in einem Land wie Portugal sehr viel.

Neue Theater, neue Autoren, neue Stücke, neue Schauspieler brauchte das Land. Es war Frühling, als der damals 38-jährige Dramatiker Norberto Ávila (mit dem Kinderstück *Hakims Geschichten* in der Übersetzung Thomas Braschs der meistgespielte portugiesische Autor in Deutschland) zum Leiter der Abteilung Theater des damals neugegründeten Staatssekretariats für Kultur (*Secretaria de Estado da Cultura*, SEC) ernannt wurde. Seine Pläne zur Neugestaltung des portugiesischen Theaters erinnerten an die des Romantikers Almeida Garrett.

Nachdem sich die politische Literatur, auch die Dramenliteratur, jahrzehntelang hinter der ›Sklavensprache‹ verstecken musste, viele Stimmen verstummt waren oder sich nur aus dem Exil zu Wort melden konnten, musste vor allem die portugiesische Dramatik gefördert werden. Das Staatssekretariat für Kultur führte eine Subventionsklausel ein, die die portugiesischen Theater bei der Bewilligung von Subventionen zur Aufführung auch portugiesischer Stücke verpflichtete.

Das Staatssekretariat für Kultur erarbeitete auch ein Subventionierungsprogramm, um freien Gruppen des *Teatro Independente* zu helfen. Manche waren noch zu Zeiten der Diktatur gegründet worden wie *A Comuna*, 1973, die nun offen Wahlkampf für die kommunistische Partei PCP betrieb. Hatten die Gruppen während des *Caetanismo* – benannt nach Salazars Nachfolger Marcelo Caetano – ihre Projekte aus politischen Gründen oft nicht realisieren können, benötigten sie nun vor allem ökonomische Unterstützung.

In den Zeiten der portugiesischen *transição*, des Übergangs nach der Nelkenrevolution, es herrschte noch der »Kalte Krieg«, unternahm die DDR große Anstrengungen, den aus dem sowjetischen Exil heimgekehrten Álvaro Cunhal, seine Kommunistische Partei und ihre Sympathisanten tatkräftig zu unterstützen und Portugal als Bruderstaat zu gewinnen. Der Kultursektor war dabei ein wichtiges Arbeitsfeld. In jener Zeit fanden zahlreiche Gastspiele von Theatern aus der Deutschen Demokratischen Republik statt.

Die Aufführungen, die häufig in Universitätstheatern gastierten wie dem im öffentlichen Diskurs einflussreichen TEUC in Coimbra, endeten immer mit der Verbrüderung von Schauspielern und Zuschauern und dem gemeinsamen Absingen der *Internationale* mit erhobener Faust.

1978 erschien im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft in Ost-Berlin in der Reihe »Dialog« auch die erste deutschsprachige Theateranthologie »Stücke aus Portugal«. Die Auswahl der insgesamt

vier Dramen stand im Zeichen des sozialistischen Realismus, unter besonderer Berücksichtigung des städtischen Proletariats und der armen Landbevölkerung, mit Modellsituationen wie etwa der eines arbeitslosen jungen Paares, das für eine solidarische Gesellschaft kämpft. Das Nachwort von Luís de Freitas Branco endete mit dem Hinweis auf eine Kollektivarbeit mehrerer Dramatiker unter dem Titel *Liberdade, Liberdade*: »Sie gipfelt in dem Aufruf an das portugiesische Volk, wachsam zu bleiben: Die Reaktion darf nicht durchkommen.«

Wie die Geschichte ausgegangen ist, wissen wir. Der Kapitalismus war stärker als *Das Kapital*. Zu einer Anthologie mit portugiesischen Theaterstücken konnte sich damals aber kein westdeutscher Verlag durchringen, auch nicht zu Anlässen wie dem Beitritt Portugals zur EWG, 1986, oder 1998, als Lissabon europäische Kulturhauptstadt war, und auch nicht 2004, als in Portugal die Fußball-EM ausgetragen wurde. Bis zur vorliegenden Anthologie mussten leider dreiundvierzig Jahre vergehen.

In der Phase der wirtschaftlich und industriell aufstrebenden portugiesischen Gesellschaft geriet vor allem das kritische politische Theater zugunsten mehr unterhaltungsorientierter kultureller Äußerungsformen (Boulevardtheater, »Event«-Kultur) zusehends ins Hintertreffen. Zudem ereignete sich das, was man die »ewige Wiederkehr im portugiesischen Theater« nennen könnte: Die Hinwendung zu ausländischer Erfolgs-Dramatik. Hinzu kam die postmoderne Phase, die Adaptionen-Manie narrativer Texte, auch von Filmskripts, die das Drama immer mehr von der Bühne verdrängten. Und schließlich hielt auch das postdramatische Theater in Portugal Einzug, auch wenn es damals noch nicht so genannt wurde: Sprengung des Dramen-Kerkers, hin zur freien Improvisation, zur befreiten Sprache, zum befreiten Körper, zum performativen Akt, Diskurs- und Metatheater.

Die Aufführungen, oft fanden sie in Abbruchhäusern statt, waren und sind in Lissabon Kult.

»Die Aufführungspraxis einheimischer Dramatik der Gegenwart gleicht einer Wüste. Die Vorliebe für nationale und ausländische Klassiker wie auch die Bevorzugung nichttheatralischer Texte, die unsere Gruppen immer wieder zeigen, [...] haben die portugiesische Dramatik und damit das portugiesische Theater fast ausgelöscht.« So charakterisierte der Theaterkritiker Carlos Porto das letzte Theater-Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Im selben Jahr 1997, als Carlos Porto dieses vernichtende Fazit zog, begann die Geschichte des wichtigsten portugiesischen Dramen-Preises, des Grande Prémio de Teatro Português, der auf Initiative des namhaften Regisseurs João Lourenço von der Sociedade Portuguesa de Autores, SPA, dem Portugiesischen Schriftstellerverband, gestiftet und zum ersten Mal vergeben wurde.

In den Statuten heißt es: »Ziel des Preises, mit dem jährlich das unveröffentlichte Stück eines portugiesischen Autors ausgezeichnet wird, ist die Verbreitung zeitgenössischer portugiesischer Dramatik«.

Die größte Auszeichnung für das prämierte Drama war von Anfang an nicht das Preisgeld für den Autor, sondern die Tatsache, dass die Prämierung mit der Uraufführung am Teatro Aberto verbunden ist, und somit Stück und Autor die größte Beachtung sicher ist, denn das Teatro Aberto an der Praça de Espanha gehört zu den bedeutendsten Bühnen nicht nur Lissabons, sondern ganz Portugals. Und meist wurde bislang das prämierte Stück sogar vom Intendanten João Lourenço selbst inszeniert.

Mit dem Preis verbunden ist auch die Publikation in einem bekannten Verlag oder in der Edition des Schriftstellerverbandes. Einen größeren Anschub für die portugiesische Dramenproduktion konnte man sich kaum denken. Die Initiative sollte sich als Erfolgsmodell erweisen, bis heute.

In Portugal gibt es keine Theaterstücke? Davon konnte bei genauerem Hinsehen nie, kann aber besonders seit damals und bis heute keine Rede mehr sein. Sechs portugiesische Theaterstücke

aus den letzten dreißig Jahren werden in der vorliegenden Anthologie *Einstürzende Altbauten* exemplarisch vorgestellt, es könnten, es müssten viel mehr sein.

»Ein stillgelegter, verfallener Bahnhof. [...] Fünf junge weiße Männer kommen auf die Bühne. [...] Zwei der Männer zerren eine junge schwarze Frau hinter sich her, die sich wehrt. Die Frau ist gefesselt und geknebelt, hat Schürfwunden und Blutergüsse im Gesicht.«

Mit diesem szenischen Nebentext beginnt das Stück des damals noch unbekannten Autors João Santos Lopes *Às vezes neva em abril* (dt. *Manchmal schneit es im April*, 1999), das als Erstes ausgezeichnet wurde und gleich für heftige Diskussionen sorgte, nach der Uraufführung wie nach der Veröffentlichung im renommierten Verlag Publicações Dom Quixote. Hinter dem Titel verbirgt sich nicht nur der berühmte Fado-Titel von Amália Rodrigues *Abril em Portugal* und der Monat der Nelkenrevolution als Zeichen des politischen Frühlings, sondern auch ein Songtitel des Sängers Prince, *Sometimes It Snows in April*, den die jungen weißen Männer in ihrem Ghetto-Blaster hören.

Der Autor hatte an ein Tabuthema gerührt: Die Rückkehr aus den afrikanischen Kolonien. Sie wurde damals, im Jahr 1975, nach deren Unabhängigkeit, von den meisten Betroffenen als gewaltsame Vertreibung aus ihren angeblich rechtmäßigen Macht- und Besitzverhältnissen empfunden. In Portugal wurden die als Flüchtlinge Heimkehrenden keineswegs nur mit offenen Armen empfangen, sondern mit einem ganzen Bündel an Vorurteilen konfrontiert. Sie galten als zu Wohlstand gekommene »Kolonialisten«, während die »Zuhausegebliebenen« darben mussten. Doch für die Rückkehrer, die *retornados*, bedeutete die Reise nach Lissabon den Weg in eine ungewisse Zukunft, in einen existenziell riskanten Neubeginn. Die literarische Verarbeitung dieser traumatischen Geschichtserfahrungen bedurfte offenbar ihrer Zeit. Erst ein Vierteljahrhundert nach der Nelkenrevolution und der

Unabhängigkeit der ehemaligen »Überseeprovinzen« entstanden vermehrt Werke, die sich damit auseinandersetzten: Wie wirkten sich die historischen Ereignisse auf die Identität der Betroffenen aus, haben sich Selbst- und Fremdbild durch die Rückkehr grundlegend verändert? Konnte die koloniale Ideologie in den Köpfen der Menschen überwunden werden? Welche Nachwirkungen hat die vorgeblich sanfte Klassen- und Rassenhierarchie auf das Selbstbild der *retornados*, aber auch auf deren Fremdwahrnehmung durch die im Mutterland gebliebenen Portugiesen?

An dieser Debatte war das Theater maßgeblich beteiligt. João Santos Lopes fokussierte in seinem Drama *Manchmal schneit es im April* die in der portugiesischen Literatur – und auch in der Soziologie – damals noch nicht thematisierte Inklusions- und Exklusionsproblematik der Kinder von Remigranten. Von den Reintegrationsschwierigkeiten und Traumata der Elterngeneration erfahren wir nur mittelbar aus den Berichten der desorientierten und gewaltbereiten Söhne, wobei *As vezes neva em abril* nicht als naturalistisches Stück über die Wunden der Afrikakriege zu interpretieren ist, sondern in seiner »Hasssprache« auch gelesen werden muss als Drama über alltäglichen Rassismus und kompensatorische Jugendgewalt, in einem komplexen Geflecht aus Minderwertigkeitskomplex, Desorientierung im neuen Europa und blinder Ästhetisierung der westlichen Pop-Kultur.

Als Soziologe hatte João Santos Lopes für sein Stück Feldstudien am Handlungsort des Dramas in der Lissabonner Vorstadt betrieben. Der Uraufführungsregisseur João Lourenço war beeindruckt von der Härte der Dialoge, äußerte aber auch seine Sorge vor der Inszenierung des Stücks. Verständlich. Man muss kein Soziologe sein, um zu wissen, dass es kein neutrales Bild der Gewalt gibt, dass, wo immer Gewalt zitiert wird, sie als zitierende Macht selbst im Spiel ist, dass jede Darstellung Gefahr läuft fortzusetzen, was sie abbildend nachahmt. Das Stück enthält Szenen physischer, psychischer, rassistischer Gewalt, so dass

man ihm eigentlich eine Trigger-Warnung voranstellen müsste. Regisseur Lourenço entschloss sich dann doch, *Às vezes neva em abril* zu inszenieren, zu wichtig sei die im Stück dargestellte Problematik, als dass man sie verschweigen dürfe.

Die große mediale Beachtung, die überwiegend positive Einschätzung der portugiesischen Theaterkritik von *Às vezes neva em abril* hat den Autor vielleicht bestätigt, nachgespielt wurde das Stück nicht, trotz seines Erfolgs und der Debatte, die es auslöste. Zumindest wurde der Text auch außerhalb Portugals wahrgenommen, außer ins Französische und Polnische auch ins Deutsche übersetzt und aufgeführt, u. a. 2014 von einer studentischen Theatergruppe im Theater im Viertel in Saarbrücken, die die Rolle der schwarzen Frau in die eines schwulen Schwarzen änderte.

Fast ein halbes Jahrhundert ist seit der Nelkenrevolution vom 25. April 1974 vergangen, doch noch immer ist sie zentrales Momentum der neueren portugiesischen Geschichte, noch immer gehören Diktatur und Kolonialismus, die Afrikakriege und die Revolution zu den wichtigsten Narrativen, direkt und indirekt, offen und versteckt.

Auch Almeida Faria verfolgt das portugiesische Trauma von Anfang bis heute, in seinen Romanen wie auch im Drama.

Kaum ein Autor hat so wie Almeida Faria schon 1965 die portugiesische Diktatorenämmerung heraufziehen sehen, eine Familiengeschichte als Panorama des Verfalls und Übergangs skizziert mit all ihren Verwerfungen, politisch, gesellschaftlich, moralisch. *A paixão* (Passionstag) nannte der damals 22-Jährige seinen Roman, der im autoritären Staat für großen Wirbel sorgt und ihm zu frühem Ruhm verholfen hat. In den folgenden Bänden seiner *Tetralogia lusitana* sezierte er die Ereignisse an der Schnittstelle der portugiesischen Geschichte: Auch den Stadt-Land-Konflikt am Beispiel der Saga einer Großgrundbesitzerfamilie im Alentejo, mit Enteignung und Vergesellschaftung, Landreform, auseinanderbrechenden Familienstrukturen, generationsübergreifenden

sozialen Konflikten und vergifteten Liebesbeziehungen. Wo andere Autorinnen und Autoren wie Lúcia Jorge (*A costa dos murmúrios*, 1988, dt. *Die Küste des Raunens*, 1993), Teolinda Gersão (*Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, dt. *Landschaft mit Frau und Meer im Hintergrund*, 1985), António Lobo Antunes (*Os cus de Judas*, 1979, dt. *Der Judaskuss*, 1987) und José Saramago (*Levantado do chão*, 1979, dt. *Hoffnung im Alentejo*, 1985) in ihren vielbeachteten Romanen nach 1974 episch weit ausholten bis in die kleinsten historischen, sozialen, psychischen Verästelungen, lieferte Almeida Faria die Synthese von »Furcht und Hoffnung im Alentejo« und ganz Portugal, vor allem auch im Drama *A reviravolta*, 1999, das wir hier in der Anthologie unter dem Titel *Umkehrung* vorstellen.

Das damalige Revolutionspathos klingt durch, mit zitierten und paraphrasierten Versen aus der »Revolutionshymne« *Grândola, vila Morena*, verfremdet aber durch einen hohen Ton, der zwischen biblischer Strenge und Debatten über Ausbeutung und Klassenhass sowie höfisch-preziösen Disputen an den Höfen des Mittelalters und Liebesgeplänkel zwischen Ritter und Magd pendelt. Man könnte sagen: *Umkehrung* ist quasi das emblematische Stück portugiesischer Zeitgeschichte, ein holzschnitthaftes Lehrstück in der stilisierten Sprache eines dramatisierten Poems in zehn Kapiteln, man könnte, in Anspielung auf das Heldenepos *Os Lusíadas* von Luís de Camões, auch sagen, in zehn »Cantos«. Das Stück war bislang leider nie auf einer Bühne zu sehen, es existiert allerdings eine portugiesische Hörspielfassung von 2020.

»Es gab mal eine Revolution, wusstest du das?« »Wo?« »Hier, in Portugal.« »Davon hab ich nichts mitbekommen. War wohl vor meiner Zeit.«

Ein Dialog am Esstisch in *Dias a fio* (2011, dt. *Tag für Tag*, 2021) von Luísa Costa Gomes, die zu einer Generation von Theaterautorinnen und Regisseurinnen zählt, die ab den 1990er-Jahren das portugiesische Theater eroberten. Ihre Auffassung vom Drama,

ihr Rollenverständnis, ihre Figurenreden, ihre Themen-Akzente unterscheiden sich von denen der Männer. Natürlich fragen auch sie: Was ist von der glorreichen Revolution geblieben? Was ist aus ihr geworden?

Wie in den Ostblockstaaten hat auch in Portugal nach dem Zusammenbruch der Diktatur der Raubtierkapitalismus brutalen Einzug gehalten. Beispiel Stadtplanung und Architektur: Zusammen mit den glitzernden Fassaden von Investmentfirmen und Modelabels auf der Avenida da Liberdade, der »Straße der Freiheit«, prägen zugemauerte, mit Stahlträgern abgestützte Stadthäuser aus der Gründerzeitarchitektur heute das Bild der Hauptstadt und dienen als morbide Fotokulisse für Touristen. Und wie andere europäische Metropolen sind auch Lissabon und Porto zu einem Spielfeld international agierender Spekulanten und Investoren geworden, die ganze Straßenzüge aufkaufen. Das führt Luísa Costa Gomes in *Tag für Tag* beispielhaft an der Immobilienbranche vor.

Leerstehende verfallende Altbauten, die Mieter sind längst rausgeklagt, waren schon immer beliebt bei Undergroundkünstlern, als Graffitiflächen, als temporäre Ateliers, als Spielstätten von Offtheatern, man denke nur an das Berliner Tacheles der Nachwendezeit oder die Inszenierungen der »Artistas Unidos« um Jorge Silva Melo in Lissabon. Und sie sind schon immer Kulisse und Spielfeld von Theaterstücken.

Blickten wir in António Ferreiras *Rastos* (Spuren) 2001 in die Eingeweide eines Abbruchhauses mitten im Geschäftsviertel, in dem sich junge Künstlerinnen und Künstler eingenistet und verbarrikadiert haben, und wohnten wir dem Einstürzen der Mauern und den Abstürzen mit Sex and Drugs bei, so sind die Ruinen bei Luísa Costa Gomes Schauplatz für die Kämpfe von Immobilienhaien, bevorzugt auch weiblichen.

»Wir in Portugal sind auf der Suche nach der Frau als Heldin«, hatte die Schriftstellerin Lúcia Jorge noch in den 1980er-Jahren

geklagt. Da verkündeten die Protagonistinnen an der Berliner Schaubühne in *Kalldewey, Farce* von Luísa Costa Gomes' literarischem Seelenverwandten Botho Strauß schon 1982, »die Frauen kommen!«, da reißen die Kudamm-Mänaden Otto Sander in Stücke und stopfen ihn in die Waschmaschine. In Luísa Costa Gomes' *Tag für Tag* sind die ›Heldinnen‹ im 21. Jahrhundert angekommen, sie tummeln sich im *big business* als *global playerinnen*, sie beherrschen den harten ›Encounter‹ und das Wertesystem des kapitalistischen Realismus.

»Einen Keller mit Tür zum Erdgeschoss nennt man im Immobiliengeschäft ein Erdgeschoss«, antwortet eine Maklerin einem verzweifelten Wohnungssuchenden eiskalt, das sei »Marktdiversifikation«.

Und die Konkurrentinnen auf dem Parkett der freien Marktwirtschaft und Eitelkeiten bekämpfen sich gegenseitig mit harten Bandagen. So sind bei Luísa Costa Gomes die Wohnobjekte auch Schauplatz für Revierkämpfe von erfolgreichen Frauen, die sich dem Waffengeklirr einer von Männern beherrschten Welt voll angepasst haben und vor nichts zurückschrecken bei der Schlacht zur Übernahme feindlicher Gebiete. »Das ist es, wofür wir leben, sich einen Platz zu erkämpfen«, diese bitteren Tränen hatte schon Rainer Werner Fassbinders Petra von Kant 1971 geweint.

Als »Stück am Puls der Zeit« bezeichnete die Autorin ihr sarkastisches Panorama einer Gesellschaft mit unbeschränkter Haftung. Luísa Costa Gomes, die *grande dame* des modernen portugiesischen Theaters, aus deren Mantel, wie es gern von Gogol hieß, viele der Autorinnen und Autoren der jüngeren Generation kommen, verfällt selbst in zähneknirschenden Zynismus, dem sie mit der Bildphantasie und Mosaiksteinen des Surrealismus beikommen will, anders als Lúcia Jorge, die Romanautorin, die immer positive Antworten zu geben versucht. Positive Antworten hat Luísa Costa Gomes nicht, doch gibt sie einen Mut machenden

Satz mit auf den Weg: »Ruinen verbreiten Hoffnung. Sie regen zum Wiederaufbau an.«

Auf so ein Turboleben wie die Karrierefrauen in Luísa Costa Gomes' *Tag für Tag* kann Luzia in Cecília Ferreiras Monodrama *A acompanhante* (2014, dt. *Die Begleiterin*, 2021) nicht zurückblicken, wenn sie in ihrer Einzimmerwohnung auf dem Bett sitzt und Lebensbilanz zieht. Sie arbeitete als Krankenschwester und als Sterbebegleiterin, allerdings ausschließlich für Männer: »Jedem Toten habe ich eine Blume mitgegeben, ein Gebet und eine Geschichte. Menschen, die eine Geschichte haben, leben weiter, sie fallen nicht ins Grab und verschwinden in der Versenkung. Ich bin eine Art Hure der Toten.«

Waren sie auch ihre Liebhaber gewesen? Oder gab es in ihrem Leben nur Enttäuschung, nur Undank, von Lebenden wie von Toten, selbst vom lieben Gott? Haben die Toten, deren Namen sie in ihrem Notizbuch festgehalten hat und nun aufruft, sich vielleicht nie nach ihr umgedreht, sind ihre Biographien erfunden, sind sie Phantasiegestalten? Ist Luzia eine Frau, die vom Leben vergessen wurde? War das einzige Wesen, das sie je wirklich geliebt hat, ihre Lebensbegleiterin, die Katze Miúcha? Wir wissen es nicht.

Wie sich die Seelen gleichen. Lange vor Luzia und weit weg von ihr, in der Bundesrepublik Deutschland, spülte Fräulein Rasch, eine alleinstehende Frau um die vierzig, in ihrer Einzimmerwohnung den Abendbrotteller, polierte das Sektglas, in das sie zuvor ein Röhrchen Schlaftabletten gekippt und mit einem Zug ausgetrunken hatte. Anders als Luzia sprach sie den ganzen Abend kein Wort, stumm legte sie sich aufs Bett und wartete und lauschte einer Musiksending. »Wunschkonzert« hieß die damals so beliebte Sending im Bayerischen Rundfunk, und so hieß auch 1973 das Drama von Franz Xaver Kroetz, der damals in einem Interview bekannte: »Dass ich frage, warum und wer macht wen sprachlos zu welchem Zweck, das sieht man nicht gern.«

Sprachlos ist vielleicht auch die zeitlose portugiesische Begleiterin fünfzig Jahre später, auch wenn sie den ganzen Abend Selbstgespräche führt. Auch Cecília Ferreiras *A acompanhante* wurde 2013 mit dem Grande Prémio de Teatro Português des Portugiesischen Schriftstellerverbandes ausgezeichnet und 2014 am Teatro Aberto in Lissabon uraufgeführt.

Zumindest hatte die Sterbebegleiterin Luzia noch ein Dach über dem Kopf und es erging ihr nicht wie der älteren Frau in Tiago Correias Stück *Turismo* (2020, dt. 2021), die auf der Straße lebt. Ihr wurde wegen »Eigenbedarfs« gekündigt, von einem Investor, der die von Touristen geflutete Altstadt aufkaufen, »sanieren« und in einen zeitgemäßen Hotspot mit Wellnessoase und allem Drum und Dran umgestalten will.

Davon betroffen ist auch ein Polizist, der mit seiner kranken Mutter in der Vorstadt lebt und seine Wohnung aus altem Familienbesitz im Zentrum untervermietet hat an eine junge Frau, die am Zeitungskiosk und als Stadtführerin jobbt, aber eigentlich Schauspielerin werden will, die Miete nicht bezahlen kann und ihrerseits die Wohnung an »Couchsurfer« untervermietet wie an den jungen Franzosen, dem von der wohnungslosen älteren Frau die Kamera geklaut wurde.

Lebenswege, die sich kreuzen auf einem Platz wie in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992), wenn auch nicht wortlos wie bei Peter Handke, sondern auch in heftigem Streit. Da der junge französische Rucksacktourist die »Zielsprache« seines Gastlandes Portugal nicht einmal ansatzweise beherrscht, wird ein Mix aus zwei Idiomen gesprochen, wobei die junge Frau am Kiosk als Sprachvermittlerin fungiert. Von der Sprachverwirrung lebt auch das Stück und die in ihm abgebildete Realität, und so haben wir in der Übersetzung den französischen Originalton beibehalten und die deutsche Version in Fußnoten mitlaufen lassen, die bei Inszenierungen hierzulande als Unter- oder Übertitelung zum Einsatz kommen kann.

Eine Welt stürzt für die junge Schauspielerin ein, als ihr der Investor am Rande einer Premierenfeier gesteht, er habe das alt-ehrwürdige Theater gekauft. Nein, das Theater werde nicht abgerissen. Die Mauern würden stehen bleiben, die Fassade erhalten bleiben, aber es würde ästhetisch entkernt und völlig neu aufgebaut werden und ausgerichtet an der internationalen Avantgarde, also so etwa in der Art des gerade gastierenden »Best Play in the World« aus Berlin. Hier werde gutes Geld für eine gute Sache angelegt. Nun würde ein neuer Wind durch das Theater wehen. Der Investor beruhigt die junge Schauspielerin, er verstehe eigentlich gar nichts vom Theater. Aber das Theater sei doch ein tolles Projekt, eine Investition in die Zukunft.

Wer weiß, vielleicht würde der Investor auch das kollektiv arbeitende Ensemble »Mundo Perfeito« (Perfekte Welt) aus Lissabon in das umgebaute Theater einladen mit seinem Stück *Tristeza e alegria na vida das girafas* (2011, dt. *Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben*, 2014) von Tiago Rodrigues. Darin fragt der Premierminister ein neunjähriges Mädchen, das sich in sein Kabinett geschlichen hat: »Wie kann ich dir helfen?« »Mir würde ein Gesetz helfen, das mir erlaubt, eine Bank zu überfallen.«

Das Mädchen will das Geld allerdings nicht in ein Theater investieren, sondern in ein Abo für den Discovery Channel, um rund um die Uhr Tierfilme sehen zu können.

Was sind das für Phantasien? Was ist das für ein Mädchen, das da in Begleitung seines Stoffbären Judy Garland, der mit Bauchrednerstimme flucht und zetert, als hätte er ein Tourette-Syndrom, durch die Alleen irrt, einem Panther begegnet und schließlich im Regierungspalast des Premierministers landet?

Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben hat viel von dem, was wir aus den japanischen Anime-Filmen kennen wie *Das Mädchen, das durch die Zeit sprang* oder *Die Reise nach Agartha*. Der Dialog mit der verstorbenen Mutter, die Fragen an den suizidalen Vater, das sind Szenen über das schwierige Erwachsenwerden, das ist

das Drama eines Kindes aus der Zwischenzeit. Eine Studie über die Pubertät. Aber es ist auch ein Märchen für Erwachsene. Im Theater des Investors bekämen die junge Schauspielerin wie der Vater des neunjährigen Mädchens, ein arbeitsloser Schauspieler, womöglich die Chance für einen unvergesslichen Auftritt.

Zur Zeit leitet Tiago Rodrigues, der Autor von *Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben*, das vom Romantiker Almeida Garrett im 19. Jahrhundert gegründete Staatstheater D. Maria II in der Hauptstadt Lissabon. Hinter die Säulenfassade ist mit ihm und seinem Team ein Theater eingezogen, das sich viel vorgenommen hat: Klassikeraneignung, Pflege von Tradition und Moderne, Auseinandersetzung mit dem ›Eigenen und Fremden‹, der Vielfalt und *multiculturalidade*, auch lusophoner afrikanischer Länder. Und auch dem portugiesischsprachigen Autorentheater wird der verdiente Platz eingeräumt. Da Tiago Rodrigues und die Gruppe »Mundo Perfeito« auch *global player* sind, die auf internationalen Bühnen und Festivals agieren, ist davon auszugehen, dass das portugiesische Theater auch außerhalb Portugals wieder mehr wahrgenommen wird.

Die vorliegende Anthologie mit den kurz skizzierten sechs Theaterstücken will dazu ebenfalls einen Beitrag leisten und zeigen, dass es in Portugal sehr wohl das gibt, was man Theater nennt.

Berlin, im Frühling 2021

Almeida Faria

UMKEHRUNG

Aus dem Portugiesischen
von Henry Thorau

Personen

Moisés Witwer, alter Großknecht des Gutshauses, wo die Handlung spielt

Piedade Köchin mit geringer Schulbildung

Marina Gutsherrin

André Erstgeborener Sohn von Marina

*Zwei Chöre vom Band, Frauen- und Männerstimmen
Alentejo, im September 1974*

Bühne

Von links fällt das gleißende Licht südlicher Sommer auf die Bühne, die sich in zwei ungleiche Hälften teilt: der viel größere linke Bereich stellt andeutungsweise ein Kutschenhaus dar mit Zaumzeug, Pferdegeschirr, eingerollten Zügeln, Sätteln, Steigbügeln und anderen Reitutensilien und, falls Platz vorhanden, einer Kutsche, deren Deichsel nach oben ragt; der rechte Bereich, von einem Vorhang abgeteilt oder nicht, zeigt kontrastierend den engen Gesinderraum in einem Gutshaus. Stoffbahnen mit Parolen der Nelkenrevolution hängen vom Schnürboden oder von der Saaldecke herab, an Wänden, Türen, Logen, Rängen, so es sie gibt. Auch an der Theaterfassade, im Kassenbereich, am Eingang, im Treppenhaus, der Theaterbar, in den Foyers oder dem Festsaal können Plakate mit Personen und Slogans jener Zeit angebracht sein: »Alle Macht dem Volk«, »Ackerland in Bauernhand«, »Einig Volk wird nie besiegt«.

Szene 1 – Piedade und Moisés

Piedade (*Küchenschürze über dem dunklen Kleid der Hausangestellten*)

Moisés, Moisés, wann kommst du herunter?

Nie weiß man, wo du gerade steckst!

Stille. Dann schwere Schritte von links oben herunter, über die alten Holzstufen. Dann erscheint Moisés, langsam in Wort und Gang, rau und schwermütig, in einem ausgebleichenen, aber trotz der Hitze bis oben zugeknöpften Hemd, unförmiger Hose und groben Stiefeln.

Moisés Zu deinen Diensten, Piedadezinha,
was wolltest du von mir?

Piedade Da die Senhora mir sagte,
du seist auf die Straße gegangen,
wollte ich wissen, welche Neuigkeiten es gibt.

Moisés Neuigkeiten? Daran hat es keinen Mangel.
Wenn die Saat so sprießen würde
wie die Neuigkeiten und Gerüchte,
würde die Dürre, die nicht endet diesen Sommer,
nicht so viele Menschen protestieren lassen.

Piedade Protestieren kann man nie genug,
denn die Reichen sind schwerhörig.

Moisés Es gibt solche Reichen und solche Reichen,
wie es solche Armen und solche Armen gibt,
und wir, Menschen wie du und ich, wir gehören zu den
Armen unter den Armen,
zu denen, die das Brot der Armut kauen,
zu denen, die die Galle der Traurigkeit trinken,
zu denen, die von Kind auf wissen,
was es heißt zu leiden

wir aber gehen jetzt nicht auf die Straße mit erhobener
Faust.

Piedade (*aufgebracht*) Das sollten wir aber.

Moisés Das würde nichts bringen.

Piedade (*entschieden, schroff*) Wer weiß?

Moisés Das glaube ich nicht.

Piedade (*ungeduldig*) Dein Übel ist, dass du nicht glaubst.

Aber mach nicht so ein Gesicht
wie einer, der den Strick um den Hals hat
den Galgen über dem Kopf
den Tod vor der Tür
die Nacht vor den Augen.

Moisés Du und deine schlechten Gedanken.

Piedade (*aufgebracht*) Schlecht oder nicht,
es sind meine Gedanken.

Moisés Auch Gefühle lügen.

Piedade (*noch aufgebracht*) Meine nicht, du wirst schon sehen,
gerade heute
glaube ich nur, was ich fühle.
Es bringt nichts, dass du versuchst
mich vom Gegenteil zu überzeugen.

Moisés Beruhige dich, Piedade, ich wollte dir nur helfen.

Piedade Lieb gemeint, aber zwecklos, du bekehrst mich nicht.

Moisés Sieh mal, Piedade, du weißt, ich bin *Alphabet*...

Piedade Analphabet wolltest du sagen.

Moisés Analphabet, genau, aber ich habe gelernt,
dass wir wenig zu sagen haben.

Piedade Etwas haben auch wir zu sagen.

Es sind nicht alle nur Marionetten,
deren Fäden von der Geburt bis zum Tod
jemand da oben zieht.

Biographien der Autor:innen

Almeida Faria, geboren 1943 in Montemor-o-Novo, Portugal. Studierte Jura und Literaturwissenschaft an der Universität Lissabon. 1962 veröffentlichte er seinen ersten Roman, der ihn in der literarischen Öffentlichkeit mit einem Schlag berühmt machte: *Rumor branco* (Weißes Rauschen). Es folgten vier über einen längeren Zeitraum entstandene Romane, die zusammen die *Tetralogia lusitana* bilden: *A paixão*, 1965, (dt. *Passionstag*, 1968), *Cortes* (Brüche), 1978, *Lusitânia*, 1980, *Cavaleiro andante* (Fahrender Ritter), 1983. Schon mit diesem Romanzyklus, in dem er die portugiesische Gesellschaft am Scheideweg zwischen autoritärer Alter Welt des *Salazarismo* und Aufbruch in eine liberalere Neue Welt porträtierte, gehört Almeida Faria zu den bedeutendsten Autoren der portugiesischen Gegenwartsliteratur. 1990 erschien *O conquistador* (Der Eroberer), eine scharfzüngige Parodie des *Sebastianismo*, der mythischen Sehnsucht nach dem verschollenen Helden des alten Portugal. Die auch intertextuelle Auseinandersetzung mit der portugiesischen Geschichte prägt ebenfalls seine Erzählungen und Theaterstücke und den in der portugiesischen Öffentlichkeit vielbeachteten essayistischen Bericht über eine Indienreise mit dem Titel: *O murmúrio do mundo* (Das Raunen der Welt), 2012. Auf der Kurzgeschichte *Os passeios do sonhador solitário* (Spaziergänge des einsamen Träumers), 1982, basierend, verfasste er den Text der Kantate *Canções do sonhador solitário*, (Lieder des einsamen Träumers), 2011, des bekannten portugiesischen Komponisten Luís Tinoco.

Almeida Farias Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Aquilino-Ribeiro-Preis der Lissabonner Akademie der Wissenschaften und dem Preis des Portugiesischen Schriftstellerverbandes, und sind in viele Sprachen übersetzt wor-

den. *Fragmente einer Biografie* erschien 1980 in deutscher Sprache, übersetzt von Alrun Haase und Curt Meyer-Clason.

Almeida Faria war Professor für Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstpsychologie und Literaturtheorie an der Universidade Nova de Lisboa und hatte Gastprofessuren im Ausland inne. 1968–69 war er *Resident Writer* in Iowa City, USA, und zweimal Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Als Übersetzer hat er u. a. Hans-Magnus Enzensberger ins Portugiesische übertragen.

A reviravolta wurde zuletzt am 5. Mai 2020 vom öffentlich-rechtlichen Sender RTP als Hörspiel gesendet, Regie: Jorge Silva Melo, der auch die Rolle des Moisés sprach.

Tiago Correia, geboren 1987 in Tomar. Hat an der Musik- und Theaterhochschule ESMAE in Porto Schauspiel studiert, einen Aufbaustudiengang in Dramatik und Drehbuchschreiben abgeschlossen und besuchte Meisterklassen u. a. bei Anatoli Vasiliev, Alessio Nardin, Martin Crimp und Hans-Thies Lehmann.

Noch während seines Studiums gründete er 2008 in Porto gemeinsam mit Kolleg:innen die freie Theatergruppe »A Turma« (Die Gruppe), der er bis heute als Hausautor und Regisseur verbunden ist. Er inszenierte u. a. *História de amor (Últimos capítulos)* nach Jean-Luc Lagarces *Histoire d'amour (répérages)*, 2011, *Do discurso amoroso – fragmento 1 e fragmento 2* nach Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux*, 2012, *Gaspar* nach Peter Handkes *Kaspar*, 2012, *A noite canta (Natta syng sine songar)* von Jon Fosse, 2015, sowie die vielbeachteten Uraufführungen seiner eigenen Stücke *Pela água* (Übers Wasser), 2018, und *Alma* (Seele), 2020.

Tiago Correias Inszenierungen wurden zu internationalen Festivals eingeladen wie dem Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica FITEI (2011, 2016 und 2018) und waren Hö-

hepunkte im Kulturprogramm der Europäischen Kulturhauptstadt Guimarães 2012.

Zwei seiner Theaterstücke wurden mit dem wichtigsten portugiesischen Theaterpreis, dem Grande Prémio de Teatro Português der Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) ausgezeichnet: *Pela água* 2016 und *Alma* 2018. *Pela água* wurde auch ins Spanische übersetzt und in Mexiko inszeniert.

Auch als Drehbuchautor und Theater-, Film- und Fernsehschauspieler machte sich Tiago Correia einen Namen: so schrieb er u. a. das Drehbuch für den Film *Ela – do discurso amoroso* (Sie – Über den Liebesdiskurs), Regie Francisco Lobo, 2016, sowie acht Kapitel der TV-Serie *Capitães do açúcar* (Zuckerkapitäne) für den öffentlich-rechtlichen Sender RTP und wirkte als Schauspieler in der RTP-Miniserie *Mulheres de abril* (April-Frauen) zum 40. Jahrestag der Nelkenrevolution 2014 mit.

2012 wurde er mit dem Preis »Bester Schauspieler« beim Festival »Ver e Fazer Filmes« (Filme sehen und machen) in der Kulturhauptstadt Guimarães ausgezeichnet.

Er ist auch »cantautor« (Singer-Songwriter) und Gitarrist der Formation »Les Saint Armand«, mit der er die Alben *Nó* (Knoten), 2016, und *Na memória da paisagem* (Landschaftserinnerung), 2019, veröffentlicht hat, sowie Autor von Audiowalks, u. a. *Dornes*, 2017, *À margem* (Am Rand), und *Iria* (Würde gehen), 2018.

Turismo wurde am 31. Januar 2020 in der Regie des Autors am Teatro Campo Alegre in Porto uraufgeführt, in Koproduktion mit dem Stadttheater Teatro Municipal do Porto und dem Cineteatro Louletano. Bühne: Ana Gormicho. Kostüme: Sara Miro. Lichtdesign: Rui Monteiro und Teresa Antunes. Musik: Rui Lima und Sérgio Martins. Videoregie: Francisco Lobo. Schauspieler:innen: Romi Soares, Claudia Lázaro, Inês Curado, André Júlio Teixeira, José Eduardo Silva, Paulo Lages. *Turismo* ist 2020 im Verlag Edições Humus, Porto, erschienen.

Luísa Costa Gomes, geboren 1954 in Lissabon. Studium der Philosophie an der Universität Lissabon. Unterrichtete danach etwa zehn Jahre als Gymnasiallehrerin, bis sie sich ganz der Literatur widmete, als Verlagslektorin, Literaturkritikerin, Übersetzerin und als Schriftstellerin. Der Durchbruch als Dramatikerin gelang ihr mit der sozialkritischen Komödie *Nunca nada de ninguém* (Niemals nichts für niemanden), die 1991 im Centro de Arte Moderna der Fundação Gulbenkian uraufgeführt wurde, Regie Ana Tamen. Sie habe zudem, so die einhellige Meinung der portugiesischen Theaterkritik, einen Paradigmenwechsel in der portugiesischen Dramatik eingeleitet, die Theater-Autorschaft von Frauen in Portugal emanzipiert und etabliert.

Es folgten in kurzer Zeit weitere Theaterstücke, darunter auch historische Dramen wie *Clamor* (Klage), 1994, über den portugiesischen Jesuitenpater António Vieira oder *O céu de Sacadura* (Der Himmel Sacaduras), 1998, eine Tragikomödie über den portugiesischen Luftfahrtpionier Sacadura Cabral. Die Autorin schrieb auch Kindertheaterstücke und arbeitete mit der bekannten Freien Gruppe »O Bando« zusammen. Weltweite Beachtung fand ihr von Philip Glass vertontes und von Robert Wilson inszeniertes Libretto *O corvo branco* (Der weiße Rabe), eine Auftragsarbeit für die Weltausstellung in Lissabon 1998, uraufgeführt in dem auf dem Weltausstellungsgelände vom portugiesischen Stararchitekten Manuel Salgado 1998 errichteten Teatro Camões.

Auch Romane und Erzählungen gehören zu ihrem umfangreichen Werk, u. a. *Olhos verdes* (Grüne Augen), 1994, und mehrere Erzählbände, u. a. *Contos outra vez* (Schon wieder Erzählungen), 1997. Ihre Werke erhielten zahlreiche Preise wie den Prémio Máxima de Literatura.

Sie übersetzte Marguerite Duras, Gertrude Stein, Alfred Jarry, Heinrich von Kleist. 2019 gründete sie ihren eigenen Verlag.

Die Uraufführung von *Dias a fio* (*Tag für Tag*) fand 2011 im Teatro Municipal de São Luiz, Lissabon, statt. Regie: Ana Tamen; Bühne:

Marta Silva; Lichtdesign: Jorge Ribeiro; mit Teresa Faria, Sílvia Filipe, Paula Diogo, João Ricardo, Bruno Schiappa, Sérgio Praia.

Cecília Ferreira, geboren 1976 in Marco de Canaveses in Nordportugal. Studierte Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Porto und schloss ihr Studium mit einem Master über zeitgenössische portugiesische Lyrik ab. Gleichzeitig hat sie auch an der Musik- und Theaterhochschule ESMAE in Porto Schauspiel studiert und einen Aufbaustudiengang in Dramatik und Drehbuchschreiben absolviert. Sie besuchte Meisterklassen u. a. bei Jean-Pierre Sarrazac und Joseph Danan.

2010 war sie Gründungsmitglied – als Dramatikerin, Regisseurin und Schauspielerin – der Freien Gruppe »Teatro a Quatro« (Theater zu viert) in Porto, mit der sie bis heute zusammenarbeitet. Sie unterrichtet auch als Theaterdozentin am Colégio do Rosário in Porto und ist im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters aktiv.

Ihre wichtigsten Theaterstücke sind: *Corta!* (Cut!), 2010, *O submarino* (Das U-Boot), 2011, *Rua da Alegria – concerto para duas atrizes e dois músicos* (Straße der Fröhlichkeit – Konzert für zwei Schauspielerinnen und zwei Musiker), 2012, ein »diálogo concertante« (konzertanter Dialog) zwischen Musik, Lyrik und Theater, geschrieben für das »Teatro a Quatro«, verstanden als »kollektives Nein gegen die Traurigkeit«. Es folgten u. a. *Não sei o que o amanhã trará* (Ich weiß nicht, was der Morgen bringt), 2015, eine Paraphrase von Fernando Pessos letzten Worten, *Vamos cantar com os grilos* (Lass uns mit den Grillen zirpen), 2018, und *Planeta vinil* (Planet Vinyl), 2020.

A acompanhante (*Die Begleiterin*) wurde 2013 mit dem Grande Prémio de Teatro Português der Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) ausgezeichnet und 2014 im Verlag Imprensa Nacional-Casa da Moeda INCM publiziert. Die Uraufführung mit Mónica Garmel in

der Titelrolle fand im Juni 2014 im Teatro Aberto in Lissabon statt. Regie: Gonçalo Amorim; Bühne und Kostume: Catarina Barros; Lichtdesign: José Manuel Rodrigues; Musik: Joana S, Lu Martins.

Tiago Rodrigues, geboren 1977 in Almada, der Stadt auf der anderen Seite des Tejo vor Lissabon, verließ mit 21 Jahren die Theaterhochschule, um sich der belgischen Theaterkompanie »Tg Stan« anzuschließen. Dort wirkte er an der kollektiven Entwicklung verschiedener englisch- und französischsprachiger Produktionen mit, die seinen künftigen Arbeitsstil prägen sollten. Gastspiele mit »Tg Stan« führten ihn zu zahlreichen Theaterfestivals in über 15 Ländern. 2003 gründete er zusammen mit Magda Bizarro in Lissabon die Gruppe »Mundo Perfeito« (Perfekte Welt). Dort führte er sein Ideal des kollektiven Schaffensprozesses fort als Schauspieler, Regisseur und auch als Stckeschreiber. ber 30 Produktionen sind bislang entstanden, die zu vielen internationalen Festivals eingeladen wurden, u. a. zum Festival d’Automne in Paris, dem Meteor Festival in Norwegen, dem Festival Theaterformen in Niedersachsen, dem Festival TransAmriques in Kanada. *O que se leva desta vida* (Was man vom Leben mitnimmt), 2009, wurde 2010 in der Reihe »Neue Stücke aus Europa« bei der Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden gezeigt. Weitere wichtige Theaterarbeiten sind *By Heart*, 2013 (nach Shakespeare-Sonetten), *Anthony and Cleopatra*, *Bovary* und zuletzt *Sopro* (Atemhauch): Die Geschichten aus dem vierzigjährigen Berufsleben einer Souffleuse am Lisabonner Staatstheater wurden beim Festival d’Avignon 2017 und bei den Wiener Festwochen 2019 gefeiert. Zur Zeit entwickeln Tiago Rodrigues und »Mundo Perfeito« ein Projekt mit dem Arbeitstitel »Catarina oder Von der Schönheit Faschisten zu töten«, das bei den Wiener Festwochen uraufgeführt werden soll.

Seit 2015 ist Tiago Rodrigues Intendant des Portugiesischen Staatstheaters D. Maria II in Lissabon. Rodrigues unterrichtet

als Gastdozent auch an mehreren europäischen Theaterakademien, u. a. an der von Anne Teresa de Keersmaecker geleiteten internationalen Schule für modernen Tanz P.A. R.T.S. in Brüssel.

Auch für Funk und Fernsehen arbeitet Tiago Rodrigues, schreibt Drehbücher und war einer der bekannten Hauptakteure sozial-satirischer Serien wie *Portugalmente*.

Er wurde für seine Arbeiten mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. 2018 mit dem »Europäischen Theaterpreis für Neue Realitäten«, 2019 mit dem »Prémio Pessoa«.

Die Uraufführung von *Tristeza e alegria na vida das girafas* durch »Mundo Perfeito« fand 2011 statt, die Buchausgabe erschien 2013 in der Imprensa da Universidade de Coimbra.

Die deutschsprachige Erstaufführung *Traurig und fröhlich ist das Giraffenleben* erfolgte 2015 am MoKS des Theaters Bremen. Zuvor war das Stück in einer Szenischen Lesung beim Theatre Café Festival »Neue Stücke aus Europa für und über junges Publikum« des Grips-Theaters in Berlin 2014 vorgestellt worden.

João Santos Lopes, geboren 1960 in Lissabon, wuchs in dem kleinen Dorf Alhandra im Ribatejo nordöstlich der Hauptstadt auf. Nach einer Schlosserlehre machte er das Abendabitur und schrieb sich an der Universität Lissabon in Philosophie ein. Später wechselte er zu Soziologie und schrieb seine Magisterarbeit über Identitätsprobleme von frühzeitig in den Ruhestand versetzten Arbeitern. Von 1999 bis 2003 war er Dozent für Soziologie mit dem Schwerpunkt urbaner Raum an der Universidade Lusófona. Seine Theaterkarriere begann er in der Amateurtheatergruppe seines Dorfes Alhandra, wo er zunächst in stummen Rollen auftrat. Dann adaptierte er, weil keiner der Laien es sich zutraute, Sartres *Les jeux sont faits* (dt. *Das Spiel ist aus*) für ihr Theater. Seinem Amateurtheater ist er noch heute als Schauspieler, Regisseur und Dramaturg verbunden. *Às vezes neva em abril* (dt. *Manchmal*

schneit es im April) gewann 1997 den Grande Prémio de Teatro Português der Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), der in jenem Jahr zum ersten Mal vergeben wurde.

Weitere wichtige Theaterstücke aus dem inzwischen umfangreichen Werk: *Apenas mais um dia normal* (Nur ein in Tag wie jeder andere), 1999, *Mal me queres* (Tausendschön), 2000, *Histrionia*, »on the road« *em tempo de trégua* (Clownerie, on the road zu Zeiten des Waffenstillstands), 2002, *Still life* (Stilleben), 2002, *Insónia* (Schlaflos), 2005, *Riscos no pó da estrada junto ao embondeiro* (Risiken im Straßenstaub neben dem Affenbrotbaum), 2011, *A noite despe-se no escuro* (Die Nacht entkleidet sich im Dunkeln), 2016. João Santos Lopes erhielt zahlreiche Literaturstipendien, viele seiner Stücke wurden mit Preisen ausgezeichnet. Auch als Verfasser von Drehbüchern ist der Autor erfolgreich: *Memórias de outono num solo de Saxofone* (Erinnerung an den Oktober bei einem Saxofon-Solo) erhielt 1998 den »Großen Preis« des öffentlich-rechtlichen Senders RTP.

Às vezes neva em abril (dt. *Manchmal schneit es im April*) wurde am 1. Mai 1998 am Teatro Aberto in Lissabon uraufgeführt. Regie: João Lourenço; Dramaturgie: Vera San Payo de Lemos; Bühne: António Casimiro und João Lourenço; Kostüme: Maria Gonzaga; Schauspieler:innen: Catarina Matos, Pedro Laginha, José Jorge Duarte, Ricardo Afonso, Philippe Leroux, Paulo Oom, Pedro Mourinho.

Das Stück wurde außer ins Deutsche auch ins Französische und Polnische übersetzt und 2001 an der Comédie Nationale de St. Étienne – Colectif 7, in szenischen Lesungen am Stadttheater Trier, 2002, und am Théâtre National in Luxemburg, 2003, aufgeführt. 2014 wurde *Manchmal schneit es im April* von der studentischen Theatergruppe Kreuz&Quer der Universität Trier im Rahmen einer von den Universitäten Trier und des Saarlandes veranstalteten Tagung zu »40 Jahre Nelkenrevolution« im Theater im Viertel in Saarbrücken aufgeführt, Regie: Marc-Bernhard Gleißner und Sabine Lamberty.

Über die Herausgeber:innen/Übersetzer:innen

Henry Thorau, geb. 1952, Dr. phil., Dipl.-Psych., Professor em. für Brasilianische und Portugiesische Kulturwissenschaft an der Universität Trier. 1981–83 Chefdramaturg an der Freien Volksbühne Berlin. Er ist Autor u. a. von *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis* (1982), Herausgeber und Übersetzer von Augusto Boals Schriften und Theaterstücken, darunter *Theater der Unterdrückten* (1979) und *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* (1989) (gemeinsam mit Marina Spinu). Weitere Herausgeberschaften und Übersetzungen u. a.: Fernando Gabeira: *Die Guerilleros sind müde* (1982) (gemeinsam mit Marina Spinu), *Theaterstücke aus Brasilien* (1996), *Portugiesische Literatur* (1997), *Theater als Ort der Geschichte. Festschrift für Henning Rischbieter* (1998) (gemeinsam mit Theo Girshausen), *Gooooooooo!! Brasilianer zu sein ist das Größte* (2006), *Heimat in der Fremde* (2007), *Lisboa Africana* (2009) (gemeinsam mit Orlando Grossegese), *Corpo a Corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie* (2011) (gemeinsam mit Tobias Brandenberger), *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen* (2015) (gemeinsam mit Janett Reinstädler), *Theaterstücke aus Brasilien* (2019). Zuletzt erschienen von Henry Thorau im Alexander Verlag Berlin *Unsichtbares Theater* (2013, 2. Auflage 2018), *Teatro Negro. Sechs afrobrasilianische Stücke* (Hg.), 2020.

Marina Spinu, Dr. phil., Dipl.-Psych., ist Autorin u. a. von *Das dramatische Werk des Brasilianers Nelson Rodrigues* (1986) und *Captação – Trancetherapie in Brasilien* (1994) (gemeinsam mit Henry Thorau).

Marianne Gareis studierte Lateinamerikanistik, Anglistik und Ethnologie an der Freien Universität Berlin. Seit 1989 übersetzt sie Literatur aus dem Portugiesischen und Spanischen, u. a. José Saramago, Gonçalo M. Tavares, Joaquim Machado de Assis und Samanta Schweblin. Seit 2011 engagiert sie sich auch in der Nachwuchsförderung und leitet Übersetzungswerkstätten. 2014 wurde sie mit dem Straelener Übersetzerpreis der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet, 2019 mit dem Hieronymusring des Verbands deutschsprachiger Übersetzer:innen literarischer und wissenschaftlicher Werke (VdÜ).