

Nelson Rodrigues, *Kuss im Rinnstein*





Nelson Rodrigues

KUSS IM RINNSTEIN

Sechs Theaterstücke und ausgewählte Prosa

Herausgegeben, übersetzt und mit einem Vorwort
von Henry Thorau und Marina Spinu



Alexander Verlag Berlin

Mit freundlicher Unterstützung des Außenministeriums
Itamaraty der Föderativen Republik Brasilien

© Alexander Verlag Berlin 2022
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Coverabbildung: Szenenfoto aus *Kuss im Rinnstein* von Nelson Rodrigues,
deutschsprachige Erstaufführung am Schauspiel Köln 1988 mit Helmut
Grieser (links) als Aprigio und Matthias Haase als Arandir. Regie: Siegfried
Bühr. Foto: Stefan Odry.
Abbildungen S. 2 und hintere Klappe: Nelson Rodrigues, Fotos aus dem
Privatarchiv von Sonia Rodrigues.

ISBN 978-3-89581-580-5
Druck und Bindung: Interpress Budapest
Printed in Hungary (July) 2022

Für
Sonia Rodrigues
und
Gustavo de Sá Duarte Barboza

Inhalt

9 Vorwort

Theater ist ein Abszess, Theater ist ein Skalpell

Die vagabundierende Ziege

Vier Glossen

- 51 Schwarze Einsamkeit
- 55 Unsere Lieben
- 59 Literaturleichen
- 64 Die prämierte Kuh

Geschichten, die das Leben schrieb

Drei Geschichten von über eintausend

- 71 Eine Hölle
- 77 Agonie
- 83 Der Freundschaftsdienst

Sechs Theaterstücke

- 91 Das Brautgewand
- 171 Unsere Liebe Frau der Ertrunkenen
- 263 Begräbnis Erster Klasse
- 327 Der Mann mit dem goldenen Gebiss
- 417 Kuss im Rinnstein
- 491 Die Schlange

Anhang

- 527 Bibliographie (Auswahl)
- 530 Quellen- und Rechtenachweise
- 533 Über die Herausgeber/Übersetzer

Theater ist ein Abszess, Theater ist ein Skalpell

Ihm eilte der Ruf voraus, ein Perverser, ein Pornograf, ein Reaktionär zu sein, einer, der das Ansehen Brasiliens im Ausland schädige, kurzum: eine Kulturschande.

Gleichzeitig hieß es, was Oscar Niemeyer für die Architektur, Heitor Villa-Lobos für die Musik und Cândido Portinari für die Bildende Kunst sei, das sei Nelson Rodrigues für das brasilianische Theater ...

Wie geht das zusammen? Wer ist, wer war Nelson Rodrigues, der als Begründer des modernen Theaters in Brasilien, als einer der größten Dramatiker Lateinamerikas gilt?

Als Nelson Falcão Rodrigues wird er am 23. August 1912 in Recife, im Nordosten Brasiliens, als fünftes Kind geboren. 1915 zieht der Vater in die Hauptstadt Rio de Janeiro, weil er, ein streitbarer Journalist, näher am Weltgeschehen sein will. Die Familie lässt er zurück. Kaum ist er abgereist, versetzt die Ehefrau ihren Schmuck, kauft Schiffspassagen und fährt ihm trotz aller Warnungen mit den Kindern nach.

Am Kai in Rio erwartet sie der arbeitslose Ehemann. Ein Bekannter nimmt die Familie mehrere Wochen lang bei sich auf, bis sie in einem armen Vorstadtviertel in einer Straße, die den Namen Rua Alegre (Fröhliche Straße) trägt, eine Bleibe findet. Freunde hatten zusammengelegt, um den Kauf der notwendigen Einrichtungsgegenstände zu ermöglichen.

Die Familie war zu einem historisch kritischen Zeitpunkt in die Hauptstadt gezogen. Rio de Janeiro war Schauplatz politischer Attentate und erbitterter Machtkämpfe zwischen ländlicher Oligarchie und städtischer Großbourgeoisie. Wie in allen

Großstädten hatte vor allem die Zuwanderung aus dem Nordosten starken Bevölkerungszuwachs bei gleichzeitiger Verslumung zur Folge. Von 1890 bis 1920 verdreifachte sich die Einwohnerzahl. Soziale Probleme und politische Konflikte führten zu Marginalisierung und Verelendung. Massendemonstrationen und Streiks waren die Folge; innerhalb von drei Jahren kam es in Rio de Janeiro und São Paulo zu über zweihundert Streiks.

Infolge des Umzugs und der Arbeitslosigkeit des Vaters gehört die Familie Rodrigues im »subúrbio«, der Vorstadt Aldeia Campista, zum großen Heer der vom Glück Betrogenen, damals siebzig Prozent der Stadtbevölkerung Rio de Janeiros. Nicht einmal die für einen brasilianischen Journalistenhaushalt selbstverständliche Hausangestellte konnte man sich leisten, die vergötterte Mutter musste kochen, waschen und putzen.

An seinem ersten Schultag erlebt Nelson ein erstes Trauma: Ein Klassenkamerad isst ein Sandwich mit Ei. Zu Hause gibt es nicht einmal Brot. Eine Freundin der Mutter bricht bei ihrem Besuch in Tränen aus. Es war eine Freundin aus den guten Zeiten in Recife, als die Familie noch in einem Haus mit Meerblick lebte.

Frauen prägen Nelsons Kindheit. Von der schwarzen Amme in Recife über Dona Yvonete mit dem tief ausgeschnittenen dunkelroten Samtkleid, die ab zehn Uhr morgens in der Rua Alegre ihre »Verlobten« empfängt, bis zu den ehrbaren Krampfader-Nachbarrinnen, die sie aus dem Viertel vertreiben, bis hin zu den Tanten, die Nelson und seine Geschwister mit ihrer Fürsorglichkeit und religiösen Erbauung ersticken. Eine Tante bringt ihn zur Schule, eine andere holt ihn ab. Von einer Tante nackt im Bad ertappt, fühlt er sich schmutzig und befleckt.

Als Siebenjähriger sieht er zum ersten Mal eine nackte Frau, die geistig behinderte Tochter einer portugiesischen Wäscherin ein paar Häuser weiter. Er läuft davon und verkriecht sich im Bett. Von da an ist Nacktheit an Wahnsinn gekoppelt, ebenso an Schuld, Sünde, Selbstbestrafungsfantasien.

Eine Nachbarin, die als Haremsdame kostümiert am Karneval 1919 teilnahm und ihren Bauchnabel zu zeigen wagte, in einer Zeit, als der Gang zum Frauenarzt schon einem Fehltritt gleichkam, war fortan als Ehebrecherin verschrien, obwohl sie mit ihrem Gatten, einem biederem Goldschmied, Arm in Arm spazieren ging. Sie wusste keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. So war in Nelsons junges Leben die älteste aller weiblichen Figuren getreten: die Ehebrecherin. Und zusammen mit ihr die Angst und Abscheu vor dem »gesunden Volksempfinden« und der »öffentlichen Meinung.«

All dies erfahren wir detailgenau aus seinen im Alter von 57 Jahren veröffentlichten *Memórias*. Und auch dies: Schon als Siebenjähriger hatte er sich eingepägt: »Du sollst eine Ehebrecherin nicht Ehebrecherin nennen.«

In seinem Gartenversteck flüchtete er in eine Film- und Romanwelt, stellte als Sheriff mit dem Revolver Recht und Ordnung her, imaginierte sich als Christus, der vom Kreuz abgenommen im Schoß einer jungfräulichen Selbstmörderin beweint wird.

Und er verschlingt Dostojewski, Tolstoi und Dickens und träumt davon, einen großen Roman zu schreiben und ein berühmter Schriftsteller zu werden. Er wird Zeuge, wie ein pickeliger junger Mann, der immer Hand in Hand mit seiner Freundin die Straße auf und ab ging, aus Liebeskummer Gift schluckt und am Tresen der Apotheke tot zusammenbricht. »Von da an wusste ich, dass wir alle sterben, ein Selbstmörder hat mich mit dem Tod bekannt gemacht.« So beschrieb er die Vanitas-Erfahrung später in seinen *Memórias*.

Noch hatte Nelson Rodrigues den Schrei einer Nachbarin im Ohr, deren Kind an Gelbfieber gestorben war, da bricht 1918 in Rio de Janeiro die Spanische Grippe aus. In der Familie Rodrigues erkranken alle außer ihm. Er sitzt am Fenster und sieht, wie Menschen auf der Straße zusammenbrechen und von der

Müllabfuhr abtransportiert werden. Die Toten und die Lebenden. Niemand stellte eine Kerze auf die Straße, wie sonst üblich in Brasilien, niemand weinte. »Vor der Grippe hatte ich den Tod schön gefunden«, lesen wir in den *Memórias*, »Kutschen, Trauerflor, Goldbeschläge, versilberte Griffe. Die Menschen auf der Straße zogen den Hut, niemand erfuhr mehr Ehrbezeugung als der Tote. Die Spanische Grippe hat alles zerstört, hat die Dahlien zertreten.«

Das Bedürfnis, im Angesicht der großen Bedrohung in den Arm genommen und getröstet zu werden, verkleidete sich in Todessehnsucht, bis hin zu einer Todesangstneurose mit paranoiden Zügen. Die vier blinden Bettler, die vor der Apotheke Geige spielen, sie meinen ihn. Er läuft nach Hause, legt sich aufs Bett, faltet die Hände und wartet auf den Tod.

Mit dem Bild der blinden Bettler ergreift die zwanghafte Vorstellung zu erblinden von ihm Besitz. Als ein Spielkamerad einem Vogel mit einer Stecknadel die Augen aussticht, ist es Nelson, der das Augenlicht verliert.

Den Karneval von 1919, der auf die Spanische Grippe folgte, erlebte er als Untergang einer Ära, der nostalgischen Vorortidylle, der Belle Époque, er beschrieb ihn in seinen *Memórias* als Totentanz: »Plötzlich brach sich eine nie gesehene Obszönität Bahn, von der ganz Rio infiziert wurde. Die Toten der Spanischen Grippe tanzten auf den Dächern, auf den Mauern, ritten auf den Überlebenden.«

Ach, wäre er doch als weiser alter Mann geboren wie Konfuzius, »mit 90, Schuhe an den Füßen und einem Regenschirm.«

Der Achtjährige vergöttert den Vater, der vor dem Pressehaus in der Innenstadt von Rio de Janeiro an Journalisten gezahlte Schmiergelder an Obdachlose verteilt: »Er war ein Zola.« Mário Rodrigues war ein Mann, der zu Wutanfällen neigte, aber voller Zärtlichkeit für seine Familie, so sieht ihn der Junge. Und noch als Erwachsener, nach eigener vierzigjähriger Journalistentätigkeit,

idealisiert er den Vater – 1922 zum Chefredakteur der großbürgerlichen Tageszeitung »Correio da Manhã« aufgestiegen, bis er 1925 die erste eigene Zeitung »A Manhã« gründete – als »größten Journalisten aller Zeiten«. Längst war man aus der Vorstadt weggezogen an den Strandboulevard, die Copacabana, die Söhne werfen großspurig mit Geld um sich, fahren mit dem Taxi von einer Straßenseite zur anderen.

Mit zehn Jahren hatte Nelson das erste Mal eine Zeitungsredaktion betreten, er war kaum dreizehn Jahre alt, als er in der Zeitung des Vaters unter Pseudonym seine ersten literarischen Texte veröffentlichte und in den Redaktionen helfen durfte. Die Zeitungsredaktion, das war sein Gymnasium, das war seine Universität. »Was willst du einmal werden?«, fragte ihn ein Redakteur. Die Antwort: »Polizeireporter!«

Mit lustvollem Grausen hatte er schon immer die tragischen Liebesgeschichten in der Revolverpresse verschlungen. »Ich wollte über die schreiben, die für die Liebe leben, für die Liebe sterben, die aus Liebe töten. Ich war ein kleiner Werther.«

Geschichten erzählen, die das Leben schreibt, das sieht er als seine Aufgabe an. »A vida como ela é« (Das Leben, wie es ist), so lautet später der Titel seiner überaus erfolgreichen Zeitungsrubrik. Ein junges Liebespaar, das gemeinsam aus dem Leben scheidet und einen Zettel hinterlässt: »Wir sterben glücklich.« Ein junger Mann, der den Liebhaber seiner Freundin nicht ermordet, worauf sie ihn verlässt und zum Liebhaber zurückkehrt. Ein Ehemann, der seine Frau erschießt, als aus einem ihrer Seitensprünge echte Leidenschaft wird.

»Nach einem Jahr als Polizeireporter hat man die Erfahrungen eines Balzac. Nach sechs Monaten glaubte ich, alle Abgründe der menschlichen Seele zu kennen«, lesen wir in seinen *Memórias*.

Diese journalistischen Anfänge haben Nelson Rodrigues für immer geprägt, ebenso der Zynismus der Kollegen, den er nie

DIE
VAGABUNDIERENDE
ZIEGE

Vier Glossen

Schwarze Einsamkeit

Er war ein *prominenter Besucher*. Er verbrachte einen Monat in Brasilien. Am Vorabend seiner Abreise besuchte er einen Ball im Außenministerium. Und plötzlich wendet er sich an seine Begleiterin, eine brasilianische Dame, und fragt sie mit fast unmerklicher Irritation: »Und die Schwarzen? Wo sind die Schwarzen?«

Ja, bei einem Empfang, wo alle in Smoking und Ballkleid erscheinen, hielt er vergeblich Ausschau nach einem Schwarzen im Smoking und einer Schwarzen im Ballkleid. Er sah nur weiße Damen und weiße Herren und stolperte nur über weiße Damen und weiße Herren. Der *prominente Besucher* war in seinem Heimatland Dichter, Essayist, Soziologe und darüber hinaus ein Freund Sartres und Bertrand Russells, er korrespondierte mit beiden. Bitter stellte er fest, unser Außenministerium sei eine Landschaft ohne Schwarze, und wiederholte die Frage: »Und die Schwarzen? Wo sind die Schwarzen?« Die weiße Dame antwortete schnippisch frivol: »Die überfallen gerade einen Taxifahrer.« Nichts weiter. Am Tag darauf reiste der *prominente Besucher* ab. Er nahm die Frustration mit nach Hause, in Brasilien keinen Schwarzen im Smoking und keine Schwarze im Ballkleid gesehen zu haben. In der Schlange bei der Flugzeugabfertigung soll er zum letzten Mal verzweifelt gefragt haben: »Aber gibt es denn in Brasilien keine schwarzen Damen?« Der junge Mann des Außenministeriums, der ihn zum Flughafen brachte, antwortete so höflich und unverschämt wie möglich: »Da muss ich Sie leider wirklich enttäuschen.«

Brasilien rühmt sich seiner Rassendemokratie. Da müssen wir uns doch fragen: »Und die Schwarzen? Wo sind die Schwarzen?« Es ist eine Frage ohne Antwort. Es gibt Smokings, Ballkleider, Ämter, Funktionen und Statuen. Aber mir ist nicht bekannt, dass

jemals eine Schwarze mit ihren triumphalen Nüstern das Cover der Zeitschrift »Manchete« zierte.

Eines Nachts fuhr ich mit dem Taxi nach Hause. Als wir die Bucht Lagoa entlangfuhren, fragte ich den Fahrer, wie das denn sei mit den Überfällen. Er, ein Schwarzer wie es schwärzer nicht geht, mit der schönen schwarzen Stimme eines Paul Robeson, lachte brutal: »Nachts nehme ich keine Schwarzen mit.«

Verstehen Sie? Wenn unser *prominenter Besucher* unser Gespräch gehört hätte, müsste er jetzt den Eindruck haben, so ist es in Brasilien: Die Weißen mögen die Schwarzen nicht, und auch die Schwarzen mögen die Schwarzen nicht.

Schwarz sein in Brasilien heißt auf alles verzichten zu müssen. Ich erinnere mich an einen Schwarzen, der in trunkenem Zustand ununterbrochen dumpf wiederholte: »Da gibt's doch einen Schwarzen, den Zé do Patrocínio.« Der schwarze Schriftsteller war bekanntlich eine tragische Figur. Obwohl er sich schämte, schwarz zu sein, versuchte er, aus der eigenen Hautfarbe Gewinn zu schlagen. Einmal brüllte er mitten in einer Versammlung: »Gott hat mich mit dem Blut Othellos beschenkt, damit man Brasilien um mich beneidet.« Und einen Augenblick lang entschädigte ihn der Vergleich für alle Frustrationen seiner Rasse.

Gut. Diese ganze Vorrede dient mir als Überleitung zu Pelé. Bestimmt sind nicht alle meine Leser Fußballfans. Eines Tages ging ich ins Fußballstadion Mário Filho und wurde der Dame mit der spitzen Leichennase vorgestellt. Wir unterhielten uns in der Schlange vor dem Aufzug. Nachdem sie mir gestanden hatte, meine Leserin zu sein, betonte sie: »Ich mag nur nicht, wenn Sie über Fußball schreiben.« Wir fuhren im selben Aufzug hinauf und stiegen im 6. Stock aus. Von oben herab aufs Spielfeld blickend, fragte sie mich: »Wer führt? Wer führt?« Sie hatte das Maracanã-Stadion zum ersten Mal in ihrem Leben betreten.

Natürlich verabscheuen viele Leser Fußball wie die Dame mit der spitzen Leichennase. Es gibt jedoch den Augenblick, in dem

Fußball zur kollektiven Leidenschaft wird. Und zwar dann, wenn die Nationalmannschaft spielt. Selbst wer niemals ein Fußballspiel gesehen hat, versteht, dass die Nationalmannschaft das Vaterland in kurzen Hosen und Fußballschuhen verkörpert.

Was ich damit sagen wollte: Dank der Nationalmannschaft wurden wir alle zu Brasilianern. Ein Tribünen-Bekannter gestand mir: »Es ist das einzige Mal, dass ich mich als Nation fühle.« Er sagte es mit zitternder Lippe und glänzenden Augen. Ich wiederhole: Niemals habe ich so viele Brasilianer gesehen. Solange die Euphorie des Nationalspiels dauert, sind wir ein von Brasilianern besetztes Land.

Reden wir von Pelé. Der Fußball hat ihn gerettet. Dank seiner Tore darf er Schwarzer sein ohne irgendein Risiko, mehr noch: Er muss Schwarzer sein, und es ist notwendig, dass er es ist. Ein weißer Pelé hätte nicht die gleiche unwiderstehliche Anziehungskraft, seine Wirkung wäre nicht so stark und so rein. Ich weiß nicht, ob Sie mir zustimmen. Aber wenn Pelé zufällig mit blonden Haaren auf die Welt gekommen wäre, müsste er sie schwarz färben. »Paris Match« brachte einmal einen sieben Seiten langen Artikel mit dem Titel: »Brasilien hat einen König: Pelé.« Seine Präsenz ist so beherrschend, dass man sagen könnte: »Pelé, Brasiliens Vorzeigeschwarzer.«

Gut. Eigentlich wollte ich erzählen, dass ich gestern Abend auf einer Schickeria-Party war ... Der Höhepunkt des Abends kam, als einer der Gäste die Titelseite einer Zeitung aus der Tasche zog. Über fünf Spalten das Foto des göttlichen Schwarzen: Pelé im Sprung. Er sprang über den Torwart, um den Ball zu erwischen und das Tor zu schießen. Nie zuvor wie in dieser plastischen, elastischen, akrobatischen Anstrengung war der Schwarze so schwarz gewesen. Ein alkoholisierter Partygast hatte die Schnapsidee zu fragen: »Würden Sie Pelé heiraten?«

Ein lustvolles Erschauern ging durch alle Dekolletés. Keine der anwesenden Damen ließ es sich nehmen, das Foto eingehend

zu betrachten. Die Erste, die antwortete, war die »platonische Ex-Geliebte Che Guevaras«. Als Che starb, hatte sie sich in tiefes Schwarz gehüllt. Beim Tod der Großmutter und selbst dem der Mutter hatte sie sich geweigert, Schwarz zu tragen. Um Che Guevara zu trauern, hätte mehr *Charme*, meinte sie mit Fug und Recht. Vierzehn Tage währte die platonische Witwenschaft. Nun, sie war die Erste, die antwortete. Sie sagte knapp: »Den würde ich auf der Stelle heiraten.« Ihr Ehemann, der neben ihr stand, nickte, als würde er den Geschmack der Gattin billigen. Und das Foto ging von Hand zu Hand. Eine seufzte: »Ist der schön!« Und alle wiederholten den Satz der »platonischen Ex-Geliebten Che Guevaras«: »Den würde ich sofort heiraten.« Als Letzte antwortete die Dame mit der spitzen Leichennase. Sie seufzte: »Ich auch, ich auch.«

Unsere Lieben

Ich kehre noch einmal in meine Kindheit zurück. Ich habe sehr oft folgendes Bild verwendet: Das Kind ist im Erwachsenen begraben wie eine Macumba-Kröte oder Macumba-Ratte. Nichts ist wahrer. Das ewige sieben-, achtjährige Kind lebt in mir fort. Ich spüre es jederzeit und überall. Und so ist jede emotionale Erregung ein Vorwand, in die Vorstädte von Rio de Janeiro zurückzukehren, genauer, nach Aldeia Campista, in die Rua Alegre meiner Kindheit.

Es soll Leute geben, die behaupten, der Hunger mache alle gleich, egal in welcher Zeit, egal in welcher Sprache. Das stimmt so nicht. Oder anders – je nach Epoche und Land ändert er seine Gestalt, seinen Geschmack, seine Gewalt. Nun, damals war der Hunger sanft und wurde fast dankbar hingenommen. Mehr noch: Die Armen hatten nicht einmal das Recht neidisch zu sein. Meine Kindheit ist voll von grausamen Szenen.

Jahre später rief der Hunger andere Reaktionen hervor. Kürzlich ereignete sich ein Vorfall, der 1919 undenkbar gewesen wäre: Ein Überfall am Heiligen Abend.

Eine Stehkneipe, die gerade schließen wollte. Der Portugiese wollte gerade das Stahlrollo herunterlassen, da spürte er einen Lauf im Rücken, und eine Stimme sagte: »Das ist ein Überfall.« Es ging alles ganz schnell. Der Portugiese ging zurück in die Kneipe, hinter ihm die drei Banditen, genau drei.

Die Kneipe befand sich irgendwo in der Vorstadt. Einer der Täter ließ das Rollo herunter. Zum Portugiesen sagten sie: »Setz dich!« Eine falsche Bewegung, und sie würden ein Sieb aus ihm machen. Genau zu diesem Zeitpunkt wartete die Familie zu Hause auf unseren Portugiesen, zum Mitternachtsmahl. Verwandte, zu Besuch aus Portugal, waren da. Drei oder vier

GESCHICHTEN, DIE DAS LEBEN SCHRIEB

Drei Geschichten von über eintausend

Eine Hölle

Als sie sagte, sie habe einen Sohn, fiel er aus allen Wolken.

»Einen Sohn?«

»Wusstest du das nicht?«

Er darauf, pathetisch: »Das darf doch nicht wahr sein.«

»Es ist aber so. Er ist gerade zwölf Jahre alt geworden und geht aufs Gymnasium.«

»Unglaublich!«

»Warum?«

Er reagierte dann aber sehr nett. Er sagte, er könne sie sich gar nicht als Mutter vorstellen, schon gar nicht als Mutter eines Jungen, der schon so groß ist. Zwölf Jahre! Das hatte ihn wirklich überrascht. Sie, dieses zerbrechliche kleine Wesen mit der mädchenhaften Art, dem irgendwie kindlichen Ausdruck in den Augen, im Lachen, im ganzen Verhalten wirkte noch so unerfahren. Aber er war nicht nur überrascht. Er war auch irgendwie alarmiert. Der Sohn, dieser unerwartete und fast erwachsene junge Mann, erschreckte ihn auch. Dennoch war er geschickt und zurückhaltend genug, um sein Unbehagen zu verbergen, und zynisch genug zu versprechen: »Ich werde ihm ein zweiter Vater sein!«

»Bitte nicht!«

»Wie?«

Sie seufzte: »Ich erkläre es dir. Lass uns einen Augenblick da hineingehen.«

Sie gingen in eine Eisdiele. Am Tisch, mit dem Eis vor sich, begann sie zu sprechen: »Odésio darf es nicht wissen, er darf auch nicht den geringsten Verdacht schöpfen.«

Diese Bedingung stellte sie. Entweder akzeptiere er sie, oder es sei aus. Er beschwichtigte: »Ich finde, du übertreibst!«

»Also, Romualdo, denk doch mal nach! Hast du vergessen, dass du verheiratet bist, dass du mit einer anderen zusammenlebst, dass du Kinder hast, hast du das vergessen?«

»Du hast recht, Lucília.«

»Eben, mein Schatz, eben!«

Es war bereits sechs Uhr abends, als sie sich an der Haltestelle trennten, sie in einen vollbesetzten Bus stieg. Sie musste die ganze Fahrt stehen. Die Zudringlichkeiten waren jedes Mal ekelhaft. Eingeklemmt, zerdrückt, zerquetscht zwischen den Leuten, hatte sie das Gefühl, vergewaltigt, beschmutzt, erniedrigt zu werden. Ein Mann, der an der nächsten Haltestelle aussteigen wollte, durchbrach die Leibermasse. Als er sich an ihr vorbeizwängte, stieß er sie fast um. Das Gefühl, vergewaltigt zu werden, stieg noch heftiger in ihr hoch. Sie zischte: »Flegel!«

Aber sie hatte mit ihren Problemen genug zu tun. Und kümmerte sich nicht weiter um die unerwünschten, brutalen Körperkontakte, die in vollbesetzten Bussen unvermeidbar sind. Lucílias Drama war, kurzgefasst, Folgendes: Die Angst, der Sohn könnte es erfahren ... Vor der Meinung, dem Urteil des Jungen hatte sie am meisten Angst. Sie fürchtete ihn mehr als das Jüngste Gericht. Gleichzeitig hing sie wie eine Wahnsinnige an Romualdo, ein Leben ohne ihn wäre von schrecklicher Eintönigkeit. Wie sie da im Omnibus am Haltegriff hing, stöhnte sie im Innersten: »Oh! Gott im Himmel!«

So begann die zärtlichste, die leidvollste Liebesgeschichte. Von ihren Treffen mit Romualdo fuhr sie jedes Mal voller Panik nach Hause. Immer spielte ihr Sohn mit gleichaltrigen Freunden auf der Straße Fußball. Einmal stieß er den Ball so ungeschickt an, dass der Nagel vom großen Zeh abriss. Die Sache entzündete sich. Und als Lucília wieder einmal von einem Liebestreffen heimkam, starb sie fast vor Scham und Schuldgefühlen. Sie versorgte den verletzten Fuß und dachte: Während ich mich mit einem Mann vernügte, der darüber hinaus noch verheiratet ist, vernachlässige

ich meinen Sohn, der meiner ganzen Zuwendung bedarf. Angenommen, es wäre etwas Schlimmeres als eine einfache Entzündung am großen Zeh. Würde sie sich da nicht große Vorwürfe machen? Der tapfere Junge klagte so gut wie gar nicht. Sie musste ihn fragen: »Tut es weh?«

»Ein bisschen.«

Und Lucília: »Wenn es weh tut, sag es!«

Am nächsten Tag kam Lucília traurig zur Verabredung. Sie seufzte: »Was für ein Leben!«

Romualdo reagierte gereizt: »Was willst du damit sagen?«

Da legte sie die Karten auf den Tisch: »Ich weiß, ich bin an allem schuld, denn du bist verheiratet, ich hätte nicht ... Nein. Romualdo, es ist nicht in Ordnung.«

Nach einer Pause fuhr sie fort: »Wenn du wenigstens nur für mich da wärst!«

Er antwortete heftig: »Hör mal, Lucília! Willst du etwa, dass ich meine Frau verlasse!«

Sie verabschiedeten sich ohne Zärtlichkeit. Er war verstimmt, wollte sich nicht einmal einen Kuss geben lassen. Er sagte nur: »Geh mit Gott!«

In jener Nacht vertraute er sich einem Freund an. Als der hört, dass da ein Sohn im Spiel ist, ein Junge von zwölf Jahren, sagt er nur: »Eine schöne Bescherung!«

Romualdo beharrte: »Findest du es nicht ein starkes Stück, dass sie verlangt, ich soll meine Frau verlassen?«

»Und ob!«

Beim nächsten Treffen mit Lucília eröffnete Romualdo das Feuer: »Entweder – oder: Entweder du machst ein anderes Gesicht, ein fröhliches Gesicht, oder aber, meine Liebe, wir beenden die Sache. Ich habe keine Lust mehr, ich mag nicht mehr.«

Allein der Ausdruck »Sache« wirkte auf sie wie eine abscheuliche Grobheit. Hinzu kam noch seine Aggressivität, als wäre sie

irgendeine! Sie reagierte aufgebracht: »Schrei nicht! Was glaubst du eigentlich, wer ich bin?«

»Ich schreie, wann ich will! Das wäre ja noch schöner! So nicht!«

Darauf sagte sie nichts mehr. Sie nahm ihre Handtasche vom Tisch, schaute automatisch in ihren kleinen Spiegel. Dann stand sie auf und ging langsam zur Tür. blieb eine Sekunde stehen, den Bruchteil einer Sekunde. Vielleicht wartete sie darauf, dass Romualdo sie zurückruft. Sie wäre zurückgekommen, und alles hätte in einer stürmischen Versöhnung geendet. Er aber brüllte: »Frauen gibt es genug, meine inbegriffen!«

Hätte es einen deutlicheren, unerbittlicheren, endgültigeren Fußtritt geben können? Lucília ging hinaus und kam nie wieder.

An die eigene Ehe und den verstorbenen Ehemann hatte sie leidvolle Erinnerungen. Er war ein guter Mensch gewesen, der für seine Frau und für das Kind lebte. Aber alles, was er an Gutem, an Heldenhaftem, an Edlem leistete, zählte nicht, weil die Liebe fehlte. Und dieser Mangel an Liebe war schlimmer als Hass. Alles zog sich in ihr zusammen, wenn der arme Teufel zärtlich zu ihr wurde. Einmal hatte sie es einfach nicht mehr ausgehalten, es brach aus ihr hervor: »Ich will nicht, dass du mich küsst! Ich will deinen Kuss nicht! Es ist widerlich!«

Damals war er schon krank. Vielleicht war es dieser Vorfall, der sein Ende beschleunigte. Sechs Monate später, ohne jegliche innere Trauer, hatte sie ihre erste Liebeserfahrung mit dem verheirateten Romualdo. Damals spürte sie, dass ihr eigener Mann sie viel weniger interessiert hatte als jeder dahergelaufene Kammerjäger, der Sagrotan versprüht. Es war eine wilde Leidenschaft, die, wie wir sahen, auf denkbar dümmste Art und Weise zu Ende gegangen war. Tagelang wartete Lucília in dumpfer Trauer auf einen Anruf, einen Brief, eine Nachricht. Nichts, absolut nichts. Dann erfuhr sie über Dritte, dass er mit einer Aushilfssekretärin einer Behörde ging. Sie waren beim Volksfest gesehen worden, wo sie sich eng aneinandergeschmiegt fotografieren ließen. Lucília, au-

ßer sich, schloss sich im Schlafzimmer ein, warf sich aufs Bett und weinte stundenlang. Das Urteil des Sohnes interessierte sie längst nicht mehr. Er sah sie weinen und fragte: »Was hast du, Mama?«

»Lass mich in Ruhe! Lass mich zufrieden! Mach, dass du hinauskommst!«

In Gegenwart ihres Sohnes rief sie im Büro des Geliebten an. Sie wurde nach ihrem Namen gefragt. Lucília nannte ihn. Darauf kam jedes Mal die Antwort: »Er ist in einer Besprechung!« Ein andermal jedoch wollte es der Zufall, dass er selbst am Apparat war. Als er merkte, dass sie es war, explodierte er: »Lass mich in Ruhe, ja?! Ich will, dass du mich in Ruhe lässt! Du gehst mir langsam auf die Nerven!«

Der Sohn äußerte sich nicht dazu. Er war stummer Zeuge all dessen. Er merkte sich jedoch den Namen und wiederholte: »Romualdo, Romualdo.« Er kannte ihn vom Sehen. Er dachte Tag und Nacht an ihn, von Liebe oder Hass besessen. Er ging nicht mehr aus dem Haus, spielte nicht mehr Fußball; verbrachte Stunden um Stunden an Lucílias Seite, mit weit aufgerissenen Augen, als ob ihn ihre Verzweiflung faszinierte. Er war Zeuge, als die Mutter in einem Anfall den Mann verfluchte, der sie verlassen hatte: »Lieber Gott, mach, dass er stirbt! Er soll von einem Auto überfahren werden! Mach, dass er von einem Auto überfahren wird!«

Zuletzt verlangte sie schon nichts mehr, oder anders gesagt, jetzt wollte sie sterben. Sie aß nicht mehr, und es war erschreckend mitanzusehen, wie sie sich gehen ließ. Tagelang wechselte sie die Wäsche nicht. Dann konnte es geschehen, dass sie aus der Tiefe ihrer Verzweiflung auftauchte und sagte: »Seit drei Tagen habe ich mir nicht mehr die Zähne geputzt.«

Der Sohn umarmte sie und weinte: »Komm, Mama! Hör auf zu weinen!«

Einmal hatte der Junge auf der Straße gehört, dass man einem Sterbenden nichts abschlägt, einem, der sterben wird. Der

»letzte« Wille eines Menschen, gerade weil es der »letzte« ist, hat etwas Schreckliches und Heiliges, etwas, das unter der Androhung fürchterlichsten Fluchs unbedingt erfüllt werden muss. So versicherte er: »Er kommt zurück, Mama! Er kommt zurück! Ich schwöre es bei Gott!«

Romualdo stand an der Haltestelle und wartete auf den Bus. Der unbekannte Junge trat auf ihn zu und sagte: »Ich bin Odésio, der Sohn von Lucília«. Und er sagte noch mehr: »Sie werden zu meiner Mutter zurückkehren. Das ist mein »letzter« Wille.«

Romualdo verstand nicht. Er verstand erst, als sich der Junge vor einen Bus warf, der mit hoher Geschwindigkeit vorbeifuhr. Odésio war sofort tot. Im Morgengrauen trat noch jemand ins Zimmer, um Totenwache zu halten: Der wahnsinnige Romualdo. Ja, er war zurückgekehrt. Und er kam immer wieder, Sklave des »letzten« Willens eines Kindes.

Als sie seiner endlich überdrüssig war und ihn, Romualdo, verlassen wollte, brauchte er sie nur an den Wunsch des Jungen zu erinnern. Und Lucília begriff, dass sie vereint waren in einer Hölle, und zwar für immer.

SECHS THEATERSTÜCKE

DAS BRAUTGEWAND

Tragödie in drei Akten

1943

Nichts leichter, als einen Ehemann umzubringen

»Im Grunde war ich ein Akrobat, der nach einer Pirouette den Salto mortale wagt. *A mulher sem pecado* (Frau ohne Sünde) war die Pirouette, *Vestido de noiva* (dt. *Das Brautgewand*) der Salto mortale.«

Nach dem mäßigen Erfolg seines Erstlings brachte *Das Brautgewand*, uraufgeführt am 28. Dezember 1943 im Teatro Municipal in Rio de Janeiro, den Durchbruch für Nelson Rodrigues als Theaterautor.

»Ich hatte mir Simultanhandlungen auf verschiedenen Zeitebenen vorgestellt. Zum Beispiel: eine tote Frau steht trauernd vor ihrer eigenen Leiche im Sarg und spricht: ›Wie sieht denn die aus.« So skizziert er in seinen *Memórias* Entwurf und Struktur des Stückes. Das Geschehen läuft auf drei Ebenen ab – Realität, Tagtraum und Halluzination –, die als Schauplätze auf der Bühne sichtbar sind. Vergangenheit und Gegenwart fließen ineinander.

Das Brautgewand nannte er später seine »erste tragédia carioca«, und tatsächlich weist sein zweites Stück schon Hauptcharakteristiken dieses von ihm später geprägten Genres auf: Die dramatische Geschichte im Rio de Janeiro seiner Zeit ist genau skizziert durch Atmosphäre, Ortsangaben und saloppe Umgangssprache bis hin zur Gossensprache.

Erstmals schlägt er eines seiner Hauptmotive an: Zwei Schwestern lieben denselben Mann. Es ist eine Geschichte, wie er sie von 1951 an in der Tageszeitung »Última Hora« fast täglich in seiner Rubrik »Geschichten, die das Leben schrieb« präsentierte. Dieses Thema hat er immer wieder variiert. Satirisch in *O Monstro*

(Das Ungeheuer), tragisch in *Noiva para sempre* (Jungfrau für immer): Als die Jungvermählten im Flitterwochenhäuschen ankommen, finden sie die Schwester der jungen Frau tot im Ehebett, im Brautkleid. Auf die Wand hat sie geschrieben: »Weder mein noch dein.« Ein Zwischentitel dieser Geschichte lautet: *Das Brautgewand*.

Weiter ausgestaltet hat Nelson Rodrigues das Motiv in seinen Theaterstücken: Als Schwestern- oder Cousinen-Rivalität nicht nur um die Liebe des Ehemanns, sondern auch um die des Vaters, des Bruders.

Das Brautgewand ist ein dramatisches Vexierspiel zwischen Wahn und Verbrechen, ein Vorstoß ins Reich des Unbewussten, in die finsternen Abgründe der menschlichen Seele. Der Theaterwissenschaftler Sábato Magaldi sprach gar von »Freud'schen Entdeckungen«, ohne auszuführen, was genau er damit meinte. Andere wurden deutlicher, definierten das Unbewusste der Protagonistin Alaíde als Schlachtfeld von Ich, Über-Ich und Es (Clark/Gazolla, 1978). Zahlreiche Deutungen bietet das facettenreiche Drama an. Auf den ersten Blick ließe es sich als brasilianische *gothic tale*-Variante interpretieren. Fast beiläufig wird in einem Dialog erwähnt, im heutigen Elternhaus Alaídes spuke es. Dort war vor Jahren eine Kokotte von ihrem jungen Liebhaber erstochen worden. Ist Clessi ein »Revenant«, der im Mordhaus umgeht? Ist ihre »unerlöste Seele« in Alaíde, die Tochter des Mörders, gefahren? Afrobrasilianischen spiritistischen Vorstellungen nach hat Alaíde die ermordete Clessi »inkorporiert«, ist von ihr besessen.

Und dass Alaídes Vater mit seiner Familie in das Haus eingezogen ist, würde dem Volksglauben entsprechen, dass es den Verbrecher immer wieder an den Ort seines Verbrechens treibt.

Die neuere parapsychologische Forschung würde von der »mental impregnation« des Ortes sprechen, einer »Art Überbleibsel einer bei einem tragischen Ereignis einer in früherer Zeit an dieser Stelle erlebten starken Emotion.« (Ryzl, 1970)

Das Spiel mit abergläubischen Vorstellungen kam einer Modeströmung des damaligen Theaters entgegen, der schillernden Verquickung von Märchen, Traum und Vision, wie sie für Maurice Maeterlincks Dramen der »Vie intérieure« kennzeichnend war, die damals in Brasilien Erfolge feierten.

Andere Dimensionen gewinnt *Das Brautgewand*, wenn man moderne psychologische Erkenntnisse berücksichtigt. Dann erscheint Alaídes Erleben weder als ungeordnetes poetisches Chaos noch als regelloses Fluten unbewusster Inhalte. Nelson Rodrigues macht mit geradezu wissenschaftlicher Präzision Alaídes Agonie als »Grenzerfahrung« sichtbar, wie sie auf dem Gebiet der Thanatologie und Thanatopsychologie (etwa bei Kübler-Ross, Moody, Grof) beschrieben wird als »veränderter Bewusstseinszustand«, »altered state« (Tart, 1990).

So erleben Menschen an der Schwelle des Todes oder in akuter Lebensgefahr, während sie dem Beobachter bewusstlos erscheinen, sich selber losgelöst von ihrem Körper, hören die Gespräche der Umstehenden. Szenen, die zwar auf der Realitätsebene spielen, etwa die immer wieder eingeblendeten Szenen im Operationsaal, wo die Ärzte um Alaídes Leben ringen, können dennoch aus Alaídes Innenperspektive erlebt sein. Es folgt dann, wie ein schnell abspulender Film, das Panorama der wichtigsten Lebensstationen, vor allem der stark emotional besetzten Momente – bei Alaíde ist es die Trauung –, wobei es sowohl zu Zeitdehnung wie zu Zeitraffung kommen kann. Traumatische wie positive Erinnerungen tauchen auf, ebenso werden Tag- und Wunschträume als Realität dramatisch wiedererlebt. Erinnerungsbruchstücke vermischen sich mit Halluzinationen – so nehmen im Lebensfilm der sterbenden Alaíde besonderen Platz die Szenen ein, in denen die Kokotte Clessi zur Kameliendame, dann zur Scarlett O’Hara wird.

Diese Szenen wurden entweder als Parodie auf den Publikumsgeschmack betrachtet oder als wirre Bilderflut abgetan. Doch fol-

gen auch die Halluzinationen einer stringenten Traumlogik, wie sie Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung* von 1900 beschrieben hat. Verdichtung, Verschiebung, sekundäre Bearbeitung, vor allem aber die Umkehrung ins Gegenteil und die symbolische Verzerrung. Diese Mechanismen der Traumarbeit entschlüsseln auch die Sequenzen, wenn nicht der Vater des jungen Geliebten, wie in Giuseppe Verdis *La Traviata*, die Kameliendame aufsucht, sondern die Mutter, schließlich aber, wenn Clessi als Scarlett O'Hara die Wahl zu haben scheint zwischen zwei Männern. Das ist Wunscherfüllung, denn in Wirklichkeit hat in dem nach Margaret Mitchells Roman gedrehten Film *Vom Winde verweht* (1939) der Mann, Ashley, die Wahl zwischen den beiden in ihn verliebten Schwestern und entscheidet sich für Melanie, die Ziehschwester, gegen Scarlett, im übertragenen Sinn also gegen Alaïde. Es gibt noch weitere Bezüge: Vielleicht evoziert Nelson Rodrigues in der Eröffnungsszene seines Dramas sogar Margaret Mitchells Auto-unfall in Atlanta, als sie von einem Taxifahrer angefahren wurde und wenige Tage später, nicht mehr aus dem Koma erwachend, ihren schweren Verletzungen erlag.

Mit dem fortschreitenden Zerfall der Persönlichkeit, der Auflösung der Ich-Grenzen im Koma, gewinnt Clessi immer deutlicher Gestalt als Spaltpersönlichkeit. Damit weist *Das Brautgewand* eine interessante Parallellität zu den in den 1930er-Jahren in den USA beliebten »multiple personality«-Stücken auf: Über einhundert wurden vom authentischen Fall der Mary Bell (1875) angeregt, und noch ein Broadwayautor wie David Belasco berief sich dabei auf Morton Prince's Standardwerk *The Dissociation of Personality* (1906). Schizophrenie als Thema lag in der Luft, noch vor der Freud-Rezeption in den USA und der Kenntnis psychologischer und psychoanalytischer Theorien in Südamerika.

Doch Nelson Rodrigues hat Clessi neben der Funktion als Psychopompos, als Führerin durch den Grenzbereich zwischen Leben und Tod, auch die Rolle einer Psychotherapeutin übertragen.

Wie in einer Hypnotherapie – sie war und ist in Brasilien sehr populär – steuert Clessi Alaídes Regression in die Vergangenheit, in direkter Gesprächsführung, mit gezielten Fragen.

Diese psychologische Komplexität verwirrte damals Publikum und Kritik.

Auch eine Verwandtschaft zu Tennessee Williams' *A Streetcar named Desire* (dt. *Endstation Sehnsucht*) wurde festgestellt, einem Stück, das allerdings erst 1947, also vier Jahre später als *Das Brautgewand* uraufgeführt wurde: Alaíde wurde als Seelenverwandte der vom Wahnsinn umflorten, im weißen Kleid auftretenden Blanche gesehen. In Williams' Stück rufen die Straßenverkäufer, es klingt fast wie ein Zitat von Nelson Rodrigues: »Flores para los muertos« (Blumen für die Toten).

Das Brautgewand wartet noch auf seine deutschsprachige Erstaufführung (Stand Frühjahr 2022).

Personen

Alaíde

Lúcia

Pedro

Madame Clessi Kokotte von 1905

Verschleierte Frau

Pimenta Reporter

Morgenblatt-Redakteur

Abendpost-Redakteur

Rio-Reporter

1. Mann von früher

2. Mann von früher

Frau von früher

Mann mit Schrubber und Putzeimer (Pedros Gesicht)

Mann im Cape (Pedros Gesicht)

Clessis Geliebter und Mörder (Pedros Gesicht)

Leserin der »Abendpost«

Gastão Vater von Lúcia und Alaíde

Dona Lígia Mutter von Lúcia und Alaíde

Dona Laura Schwiegermutter von Lúcia und Alaíde

1. Arzt

2. Arzt

3. Arzt

4. Arzt

Frau, die Patiencen legt (im Bordell)

Tanzende Frau (im Bordell)

3. Frau (im Bordell)

Vier Zeitungsjungen

ERSTER AKT

Die Handlung spielt auf drei Ebenen: 1. Ebene – Halluzination; 2. Ebene – Erinnerung; 3. Ebene – Realität. Vier Rundbögen auf der Ebene der Erinnerung. Zwei Seitentreppen. Dunkel.

Aus dem Off Autohupen, Reifenquietschen, Crash, splitterndes Glas. Stille. Sirene des Rettungswagens. Stille.

Alaíde *(aus dem Off)* Clessi ... Clessi ...

Licht auf der Ebene der Halluzination. Drei Tische, drei grellgeschminkte Frauen. Sie tragen tief ausgeschnittene lange Kleider in schreienden Farben. Zwei von ihnen tanzen mit einer vagen lesbischen Anmutung zu den Klängen eines unsichtbaren Grammofons. Alaíde, eine dezent und geschmackvoll gekleidete junge Frau, tritt in die Bühnenmitte. Graues Kleid und rote Handtasche.

Alaíde *(aufgeregt)* Ich möchte mit Madame Clessi sprechen! Ist sie da?

Sie wendet sich an die 1. Frau, die an einem der drei Tische Patientinnen legt. Die Frau antwortet nicht.

Alaíde *(ängstlich)* Ist Madame Clessi da? Können Sie es mir sagen? *(Naiv)* Keine Antwort! *(Freundlich)* Wollen Sie nicht antworten?

Die Frau schweigt.

Alaïde (*zögernd*) Dann ... (*Pause*) ... frage ich die dort. (*Läuft zu den tanzenden Frauen*) Entschuldigung. Madame Clessi. Ist sie da?

Die beiden Frauen antworten nicht.

Alaïde (*immer noch freundlich*) Ach! Sie antworten auch nicht?

Sie zögert, sieht jede der Frauen an. Ein Hausangestellter in gestreiftem Hemd geht mit Schrubber und Putzlappen über die Bühne. Derselbe Schauspieler taucht immer wieder auf, unterschiedlich gekleidet und in verschiedenen Rollen. Alaïde läuft zu ihm.

Alaïde (*liebenswertig*) Können Sie mir sagen, ob Madame ...

Der Mann beschleunigt seine Schritte und verschwindet.

Alaïde (*kindlich enttäuscht*) Er läuft vor mir weg! (*Allein in der Bühnenmitte, wendet sich an alle, leicht gereizt*) Dabei will ich doch nur wissen, ob Madame Clessi da ist!

Die 3. Frau hört auf zu tanzen und legt eine neue, unsichtbare Platte auf. Ein Samba erklingt. Die 2. Frau geht langsam auf Alaïde zu.

1. Frau (*geheimnisvoll*) Madame Clessi?

Alaïde (*sichtlich erfreut*) Oh! Gott sei Dank! Madame Clessi, ja.

2. Frau (*mit männlicher Stimme*) Die gestorben ist?

Alaïde (*erschrocken, sieht alle an*) Gestorben?

2. Frau (*zu den anderen*) Ist sie nicht gestorben?

1. Frau (*die Patienten legt*) Ermordet.

3. Frau (*langsam, mit rauchiger Stimme*) Madame Clessi ist gestorben. (*Brüsk und heftig*) Und jetzt verschwinden Sie!

Alaïde (*weicht zurück*) Das ist eine Lüge. Madame Clessi ist nicht

Über die Herausgeber/Übersetzer

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 Girschhausen), Nelson Rodrigues: *Gooooooooo! Brasilianer zu sein ist das Größte* (2006), *Heimat in der Fremde* (2007), *À procura da Lisboa africana* (2009) (gemeinsam mit Orlando Grossegeese), *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* (2020) und *Einstürzende Altbauten. Sechs Theaterstücke aus Portugal* (2021).

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).