

Ismail Xavier

Nelson Rodrigues. Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1855>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Xavier, Ismail: Nelson Rodrigues. Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 38: Im Schatten des Cinema Novo (2006), S. 99–114. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1855>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ismail Xavier

Nelson Rodrigues

Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien

Modernes Theater und Kino haben sich in Brasilien erst in den 1960er Jahren einander angenähert. Das Verhältnis der beiden medialen Ausdrucksformen war in den prägenden Diskussionen des brasilianischen Modernismus der 1920er und 1930er Jahre unberücksichtigt geblieben. Abgesehen von dem Einzelfall *Limite* (Mário Peixoto; 1931) mußte der brasilianische Film auf das *Cinema Novo* warten, um von den Errungenschaften einer modernen Theaterästhetik zu profitieren. Was die Theatergeschichte angeht, so ist ein wichtiger Moment festzuhalten, nämlich der, als die Gruppe *Os Comediantes* 1943 das Stück *Vestido de Noiva* des noch jungen Dramatikers Nelson Rodrigues¹ aufführte. Zu einer kontinuierlichen Produktion moderner Inszenierungen von modernen Texten und einem Dialog zwischen Autor und Regisseur kam es indessen erst um 1960 durch eine Reform des Theaters, welche zwar noch nicht den Dialog mit dem Film suchte, wie man denken könnte, sondern eher eine Parallele zu dem Prozeß war, der das *Cinema Novo* vorbereitete.

Denn zu Beginn der 1960er Jahre gab es in Film und Theater gleichzeitig eine reformistische Bewegung als Ausfluß einer ähnlichen ideologisch-politischen Atmosphäre, aber die damit verbundenen Diskussionen um das Theater hatten kaum Einfluß auf das *Cinema Novo*. Zwar war eine neue Kulturdebatte, die sich als fruchtbarer Dialog mit modernen dramaturgischen Thesen von Brecht bis Artaud verstand, auch im Film spürbar, jedoch gab es in diesem Medium keine Mitwirkung durch brasilianische Dramatiker von Rang. Dann kam Dias Gomes, ein Dramatiker der Linken, über durch Anselmo Duarte für das Kino adaptierte Theaterstücke zum Film, einen der Tradition der

¹ 1912-1980

*Vera Cruz*² verhafteten Filmregisseur, der vom politischen Engagement der Jungen wenig berührt war. Dieser erste Versuch einer Adaption von Theaterstücken für den Film hatte enormen Erfolg in der vom Produzenten gewünschten Weise, und der Film *O pagador de promessas* erhielt 1962 beim Filmfestival von Cannes die Goldene Palme. Damals wurde er von den Europäern als Beispiel des *Cinema Novo* betrachtet – zum Mißfallen von Glauber Rocha, der sich eine andere, auf das Vermächtnis eines Brecht zurückgehende und auf den kulturellen Kontext Brasiliens bezogene Dramaturgie vorgestellt hatte. Nelson Rodrigues, der politisch konservativ war, mußte erleben, daß sein Theaterstück unter dem Titel *Boca de Ouro* verfilmt wurde (1962), und zwar von Nelson Pereira dos Santos. So kam es, daß ein Regisseur der Linken, der mit dem Neorealismus identifiziert wurde, einen Dramentext verfilmte, in dem es eine Szene gibt, die offenkundig ironisch den Neorealismus angriff. Der dem Neorealismus gegenüber kritisch eingestellte Autor hatte in seinem Theaterstück die Widersprüche kennzeichnen wollen zwischen der Gestaltung des alltäglichen Umfelds und seinem Protagonisten, einem provinziellen Gangster einfacher Herkunft. Wie der Held in *Scarface* von Howard Hawks (1932) verkörpert *Boca de Ouro*, was übersetzt „Goldmund“ heißt, den maßlosen Ehrgeiz, und seine Geschichte illustriert das Paradigma des kurzfristigen Ruhmes und des darauffolgenden Falls. Nelson Pereira dos Santos' Film hatte Erfolg, denn er gewann durch die spürbare Spannung zwischen seinem Blickwinkel und dem des Dramaturgen. Das von Grund auf tragische, pessimistische und von Ironie geprägte Drama bietet eine starke Vorlage für einen Film, der das Theaterstück aus einer anderen Sicht interpretiert, der realistisch und bemüht ist, ein weniger pessimistisches Bild der gewöhnlichen Menschen bei ihrem Kampf mit der sozialen Verunsicherung zu zeichnen.

Ein ähnlich spannender widersprüchlicher Dialog zwischen Kino und Theater wiederholte sich, als ein anderes Stück von Nelson Rodrigues, *A falecida*, 1964/5 von Leon Hirszmann, einem marxistischen Regisseur, in einer hochinteressanten Adaptation verfilmt wurde. Es findet sozusagen ein Lesen gegen den Strich des Dramas statt, und zwar in einem Film mit starken Bildern, die von einer noch schärferen Spannung zwischen Autor und Regisseur zeugen. Das Stück hat die Geschichte der Zulmira zum Gegenstand, einer gedemütigten Frau, die sich durch einen angekündigten und konsequent durchgeführten Selbstmord an ihrem mittelmäßigen Ehemann und, man kann sagen, an der Welt Rache übt. Die ironische Darstellung dieser List unter Betonung ihrer komödiantischen Züge wurde vom Filmregisseur in ein ernstes Drama verwan-

² *Companhia Cinematographica Vera Cruz – Empresa Produtora*. Siehe auch den Aufsatz von Anita Simis in diesem Heft. [Anm. d. Übers.]

delt, und die realistische Interpretation verlangt von den Schauspielern ein Pathos, das geeignet ist, bei den Zuschauern Reflexionen über die unglückliche Lage der Figuren, über ihre Einsamkeit anzuregen.³

Die filmische Auseinandersetzung mit Nelson Rodrigues dauerte in den 1960er Jahren an, nicht in dieser kreativen Weise und ohne größeren Erfolg, nahm aber dann einen neuen Aufschwung erst in den 1970er Jahren, als das brasilianische Kino den Brennpunkt seines Interesses verlagerte und sich von der Arbeitswelt und den sozialen Fragen des öffentlichen Lebens ab- und dem „Familiendrama“ zuwandte, wo es um Maßlosigkeit, verhängnisvolle Lösungen, den Konflikt zwischen Moral und Begierde, die durch Ressentiments genährte Rache ging.

a) Nelson Rodrigues' Dramen 1941-1978

In der gesamten dramatischen Laufbahn von Rodrigues – von *A mulher sem pecado* (1941) bis *A serpente* (1978) – ist die Welt der Familie der ständige Ort der Konflikte. Das dramatische Geschehen ist stets ein Machtkampf, ausgetragen mit archaischer Leidenschaft, mit inzestuösen Beziehungen, brudermörderischer Eifersucht, immer geprägt durch eine äußerste Steigerung der Gefühle, unter denen die Familie implodiert, und am Ende steht die Katastrophe. Im Gegensatz zur klassischen Tragödie schenkte Rodrigues' Drama seine Aufmerksamkeit den Antihelden aus niedriger Herkunft, den von den Umständen überwältigten einfachen Figuren, dem „kleinen Mann“, um seine Schwäche zu beklagen. Gefangen in einer Wertewelt, der er nicht gerecht werden kann, findet er auch keine Energie mehr, sich gegen sie aufzulehnen.

Die Leidenschaften und die Machtkämpfe auf der Bühne, die zur unmittelbaren unreflektierten Rezeption bestimmt waren, werfen die Frage nach der dramatischen Gattung auf, genauer: nach der Entwicklungsrichtung eines Theaters, das einerseits den Tod oder die Übertragung der Tragödie in die moderne Welt auf die Tagesordnung setzte und sich andererseits auf den Aufstieg des als „ernst und bourgeois“ bezeichneten Dramas des 19. Jahrhunderts bezog, eines Dramas, das durch die Konsolidierung des Melodrams ab 1800 geprägt war. Es gibt Spuren von all diesen Aspekten bei Nelson Rodrigues, denn er macht die Unterschiede seiner dramatischen Welt zu der der (klassischen oder barocken) Tragödie deutlich. Wenn wir die Kontinuität der Familie

³ Eingehende Analyse: I. Xavier: *A falecida e o realismo, a contrapelo*, de Leon Hirszman, abgedruckt in: I. Xavier: *O olhar e a cena: melodrama – Hollywood, Cinema novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo 2003, S. 255-323 (aus: *Novos Estudos Cebrap*, Nr. 50, März 1998).

als allgemeines Zentrum der dramatischen Handlung betrachten, dann wird der Unterschied darin deutlich, daß dieses Zentrum nicht mehr von Königen und Königinnen gebildet wird, also nicht mehr von Personen geprägt ist, deren Schicksal mit dem politischen Schicksal der Gesellschaft zusammenfließt, bei denen Pflicht und Neigung, persönliche Bedürfnisse und Funktion im Staat einander gegenüberstanden. In Theaterstücken wie *O beijo no asfalto* (1959) und *A falecida* (1953) inszenierte Nelson Rodrigues nicht mehr einen solchen Mythos, sondern ein Konglomerat von Problemen des alltäglichen bürgerlichen oder proletarischen Lebens in der Stadt. Diese Welt hat etwas Unwirkliches, denn sie ist verknüpft mit einer Fiktion, die nacheinander im Roman, im Theater und dann im Feuilleton, im Kino und Fernsehen auftaucht. Es handelt sich um ein sowohl vom sozialen Fundament, als auch von der antiken Mythologie abgehobenes moralisches System und eine Wertehierarchie, die als Bezugspunkt für die Verwicklungen jener kleinen Helden der modernen Familie erscheinen und ihnen eine universelle Bedeutung verleihen soll. Dieser Bezug erhielt in den als kanonisch zu bezeichnenden Dramen eine sentimentale, heilsorientierte Ausrichtung, wo eine „Ästhetik der Vorsehung“ waltete und das Christentum seine Vision vom menschlichen Drama und der Geschichte und sein Ideal der Gerechtigkeit zur Geltung brachte. Bei Nelson Rodrigues wie bei anderen modernen Autoren trifft diese Suche auf keine Erlösung und ist gekennzeichnet durch ein Wissen um die Krise der Werte und um den Zusammenbruch des religiösen Überbaus, der eine Lösung im Sinne einer Vorsehung nahegelegt hatte, im Sinne einer „poetischen Gerechtigkeit“, welche die grundlegenden Werte wieder in Kraft setzt, indem sie die Schuldigen bestraft und die Unschuldigen entschädigt. Zweifellos gibt es den Rückgriff auf die Klischees des Melodrams, aber ohne die Aussicht auf eine ästhetisch vorgegebene, vorhersehbare Erlösung, sondern vielmehr mit der Aussichtslosigkeit der Enttäuschung. Die Leidenden werden ihrem Schicksal überlassen.

Die Regisseure bearbeiteten Nelson Rodrigues' Stücke und Romane von Anfang an fast immer mit großer Aufmerksamkeit für die Historizität der Dramen, die die brasilianische Gesellschaft zum Gegenstand hatten, insbesondere die Krise des Patriarchats, die gerade von der „Tropikalistischen Bewegung“ (*Movimento Tropicalista*)⁴ ins Zentrum ihrer Ironie gestellt wurde. Diese 1968 entstandene Musikrichtung warf die Frage nach der Moral und dem Geschmack

⁴ *Movimento Tropicalista* (Tropikalistische Bewegung) entstand 1967 im Salvador da Bahia als eine Bewegung, die verschiedene Künste umfaßte, deren Schwerpunkt aber die Musik war. Name wie Capinan, Gal Costa, Gilberto Gil (zeitweise Kulturminister in Brasilien), Torquato Neto und Caetano Veloso zählen bis heute zu den populärsten und wichtigsten Künstlern der brasilianische Pop Musik. [Anm. d. Übers.]

in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft auf, und zwar auf sehr breiter Basis, die von der Parodie bis zum durch das Radio und das Fernsehen verbreiteten Kitsch reichte, und auch zum Niedergang einer engagierten Kunst der Linken, die das *Cinema Novo* und die Theatergruppen mit einschloß, führte. Die hauptsächlichen Ziele des parodistischen Witzes dieser Musikrichtung waren jedoch das traditionelle Familienleben und sein Anachronismus angesichts einer in die Widersprüche ökonomischer Modernisierung, patriarchalische Moral, ein religiöses Regelwerk und den Hedonismus der Konsumgesellschaft verwickelten Gesellschaft. Die vom *tropicalismo* praktizierte Methode der Collage und des ironischen Zitierens und ihr Verhältnis zur „nationalen Identität“ trug auf verschiedene Weise zum Entstehen einer Haltung der Enttäuschung und des Sarkasmus bei den jungen Regisseuren bei, vermittelt über den Pessimismus der Texte von Nelson Rodrigues. In den 1970er Jahren handelte es sich nicht mehr darum, den Stil seiner Stücke zu verändern, wie es Nelson Pereira dos Santos und Leon Hirszman taten, sondern seine ätzende Gestaltung der Figuren mit der Absicht einer Politisierung zu übernehmen.

Waren so die Absichten zwischen Autor und Regisseur erst einmal geklärt, konzentrierte sich die Auseinandersetzung auf die Figur mit der größten „Verantwortung“ für die Krise der Werte. Das Kino übernahm das zentrale Motiv: Der Schlüssel zu Nelson Rodrigues' *tragedias cariocas*⁵ ist der „Niedergang der Vaterfigur“, die Erniedrigung des schwachen Gatten, die Demoralisierung der in einer Welt voll Gehässigkeiten und Rachegeleüsten verlorenen männlichen Vaterfigur. Stück für Stück wird ein trauriger Sog in die Unversöhnlichkeit gestaltet, und zwar stets durch die Entlarvung eines in der Vergangenheit begangenen Fehlers, den es sogar im Leben eines Witwers gibt, einer geheimen Sünde, die letztendlich offenbar wird und einen Makel auf das Leben des früheren Ehepaars wirft, wohlplaziert und bis dahin unbemerkt. Dies wird besonders deutlich in dem Film *Dama do Lotação* unter der Regie von Neville de Almeida (1978), bei dem Nelson Rodrigues selbst Drehbuch-Koautor war. In seinen Stücken offenbart sich der Niedergang der patriarchalischen Ordnung mitten im Schoß der Familie, mitten in der traditionellen ländlichen Eigentumsordnung. Diese erscheint als Nährboden einer Inzest-Kultur, beherrscht von Begierden, die nicht mehr unterdrückt werden können und zur Barbarei führen (so in dem Stück *Álbum de família*). Oder der Niedergang zeigt sich in der einfachen Stadtfamilie: Der Mangel an Geld führt zu Frustrationen, die die Gefühlswelt zerfressen, und die Leute dazu bringen, ihren Groll gegen die zu

⁵ D. h. Tragödien „in der Art von Rio de Janeiro“: Die Cariocas, die Leute aus Rio de Janeiro, zeichnen sich nach Meinung der übrigen Brasilianer durch ein typisches Verhalten und entsprechend typische Probleme aus. [Anm. d. Übers.]

richten, die ihnen am nächsten stehen (so in *A falecida*, *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*). Oder man schmeichelt sich bei einer reichen Familie in der Stadt ein, bei der das Übermaß an Geld die Lust am Herrschen nährt und Begierden weckt. Auf diese Weise werden aus verschwenderischen Ehemännern ewige, unerträgliche Kinder und aus herausgeputzten Frauen unzufriedene und resignierte Mütter (so in *Bonitinha mas ordinária*).

Fragt man nach dem Kern dieser Wirrnisse, könnte man, wie im urtraditionellen Melodram, auf das Handeln von Kleinstädtern außerhalb ihrer häuslichen Sphäre verweisen, Gestalten mit seriösen Schnurrbärten, lüstern auf die Verführung neugieriger Frauen, deren Schicksal die exemplarische Bestrafung als Indikator für die Restauration der Ordnung wäre. Oder es werden unschuldige Frauen belästigt, damit sie ihre Tugend in der Zurückweisung erproben können und sich um den Schutz eines Ehegatten-Vaters bemühen, der seinerseits bestimmt in demselben Sinne handeln würde. Das geschieht bei Nelson Rodrigues nicht; bei ihm hat die wie im kanonischen Melodram die Reinheit suchende ethische Instanz einen für die Realität geschärften Sinn, der Platz läßt für Widersprüche, die ihrerseits ein maßvolles Verhalten bei internen Konflikten nahelegen. Dabei steht die Gestalt eines Vaters im Blickpunkt, der in die gegensätzlichen Anforderungen von Wünschen und Moralkodex verwickelt ist. In dieser Koexistenz eines für Moralisten traditionellen Pessimismus und eines modernen Zugs psychologischer Beobachtung ist Raum für ein Wechselspiel, das ein neues, geschlossenes, durch obsessives Verhalten geprägtes Ganzes bildet. Zur Überraschung vieler gibt es hier keine grundsätzliche Schuldzuweisung an die Frau, keine Forderung nach Resignation um jeden Preis. Die Dämonisierung des Weiblichen beschränkt sich auf die Konzeption junger Personen, jener verwöhnten Töchter reicher Väter, die aus allem ein Werkzeug ihrer Wünsche und Capricen machen. Hier suggerieren Nelson Rodrigues' Texte bereits in den Titeln eine moralische Bewertung, wie bei *Bonitinha mas ordinária* (Niedlich, aber ordinär) oder bei *Engraçadinha, seus amores, seus pecados dos 12 aos 18 anos* (Schönchen – seine Liebschaften, seine Fehler zwischen 12 und 18 Jahren). Diese Jugendlichen sind jedoch als „Produkt“ einer familiären Entwicklung gezeichnet, deren „Erbsünde“ sie nicht betrifft. Dabei handelt es sich um einen Abstieg, den die vorausgehende Generation bereits vollzogen hat und der die Ursache für das Unglück bildet. In den Stücken und Romanen ist das Bild der Jugend apokalyptisch und markiert einen von Rodrigues kritisierten Übergang von der rigiden Norm der Religion zum moralischen Relativismus der psychologischen Wissenschaft. Kernpunkt der Krise sind also nicht die – ganz allgemein als Symptom ihrer Zeit aufgefaßten – Jugendlichen der Brennpunkt des größten Makels, sondern die Vatergestalt,

bei der der Verrat der Werte zu suchen ist, das Übertreten der Norm, letztendlich jenes Handeln, welches ihre erzieherische Aufgabe von innen untergräbt. Dabei verlagert sich das Schicksal der Vaterfigur auf das pathetische Ende der Geschichten, wenn mit dem verderbten Familienoberhaupt oder dem schwachen Ehegatten die männliche Gestalt auf schmerzhaft Weise scheitert.

Das 1965 geschriebene Stück *Toda nudez será castigada* bringt den klarsten Ausdruck dieses Paradigmas der Erniedrigung des *pater familias*. Sie wird hier an der Gestalt des Witwers Herculano vorgeführt, der sich leidenschaftlich in die Prostituierte Geni verliebt und sie am Ende heiratet. Nach einer komplizierten Verwicklung wird er zum Opfer eines Rachefeldzuges, der von seinem eigenen Sohn ausgeht – ein Handlungsschema, das zu seiner Vollendung den Selbstmord der nun in einem bürgerlichen Milieu lebenden Geni herbeiführt. Als letztes Vermächtnis hinterläßt Geni ein Dokument, in dem sie alle Enthüllungen aufgeschrieben hat, und diese zerstören das Kartenhaus des Ehemanns, indem sie aufzeigen, daß sein Eheglück nur auf Illusionen beruhte. Im Roman *O Casamento* (1966) trifft man erneut auf ein ähnliches Schema von Rache und Erniedrigung: Die junge Glorinha führt ihren Vater am Vorabend ihrer Hochzeitsfeier mit einem jungen Mann – der das repräsentiert, was jede Familie fürchtet: die Homosexualität – zu einer Unterredung am Strand, und entlockt ihm, indem sie ihr verführerisches Spiel bis zum Äußersten treibt, eine Gebärde, die seinen inestuösen Wunsch deutlich macht. Um das aufgeheizte Klima abzukühlen, reagiert sie auf den Kuß des Vaters empört, weicht zurück, während er sich zu entschuldigen sucht, demoralisiert durch eine traumatische Tat, die ihn in eine Krise ohne Umkehr treibt. In dem Theaterstück *Sete gatinhos* durchläuft der schwache Vater und Moralist Noronha – das lebende Gekränktesein – einen Prozeß, in dessen Verlauf er als „Gestalt des Bösen“ vor der Familie demaskiert wird. Er wird dazu verurteilt, in den Händen seiner Töchter zu sterben; diese hatte er zuvor durch Prostitution erniedrigt. Der Dr. Werneck in *Bonitinha mas ordinária* ist die moderne Version des Patriarchen in Gestalt eines städtischen Unternehmers, der seine Aggressivität außerhalb der Familie auslebt, um sie zu kanalisieren. Er ist der reiche Vater einer verwöhnten Tochter; er erscheint als eine Person voller Perversionen, Käufer sexueller Schändlichkeiten, der sein Haus in eine römische Arena verwandelt und am Ende der Nacht zu Füßen seiner Frau kniet, in der sentimental Ekstase eines weinerlichen Kindes. Aprígio ist der Vater in *O beijo no asfalto* (Film: 1980), der seine Tochter vernachlässigt; Am Ende des Stücks offenbart er in einem letzten theatralischen Effekt seine Leidenschaft für seinen Schwiegersohn, den er schließlich aus Eifersucht tötet.

Der Grundton ist stets der gleiche: Im Zentrum stehen der verführbare Va-

ter, der schwache Ehemann. Das Familienoberhaupt ist außerstande, äußerem Druck zu widerstehen, ohnmächtig angesichts der Zeitläufte, denen er glanzlos verhaftet ist. Sein von sentimentaler Pathetik kleinbürgerlicher Art geprägtes Schicksal ist die ruhmlose Niederlage angesichts der Veränderungen einer modernen Welt. Gestaltet wird dies aus einer Perspektive voller Mißtrauen, aber unerbittlich beobachtet, mit einer aus moralischem Impuls und sezierender Genauigkeit zusammengesetzten Grundhaltung, die Rodrigues selbst als „unangenehmes Theater“ (*teatro desagradável*) bezeichnet hat. Ein Theater, das die jungen Leute seit dem Beginn ihrer politischen Frustrationen faszinierte, als ihr Kino – wie ich beobachtet habe – ihre Enttäuschung über die Grenzen der brasilianischen Modernisierung ausdrückte und dann unter die Herrschaft des 1964 eingerichteten Militärregimes geriet.

b) Kurze Bemerkung über eine Entwicklung

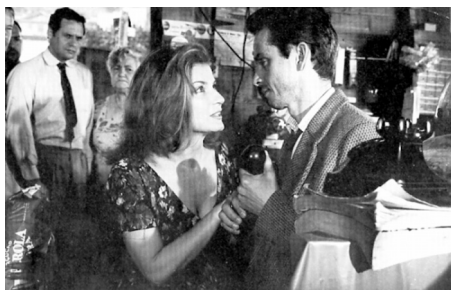
Insgesamt wurden zwischen 1952 und 1999 nach Theaterstücken, Chroniken und Romanen von Nelson Rodrigues 20 Filme gedreht. Ich nenne 1952, weil noch vor *Boca de Ouro* ein Feuilletonartikel von Rodrigues, *Meu destino é pecar*, von dem Regisseur Manuel Pelufo zu einem erfolglosen Streifen verarbeitet worden war, der im Text enthaltene Suggestionen gruseliger Art (*tipo gótico*) aufgriff. Der Film erzählt die Geschichte einer Frau, die sich mit einem Unbekannten verheiratet und schlimme Erfahrungen macht, als sie dazu verleitet wird, in der Villa der Familie ständig in Gegenwart von Feinden ihrer Vorgängerin zu leben. In den 1950er Jahren wurde sonst kein Stück verfilmt, obgleich Nelson Rodrigues bereits ein gefeierter Schriftsteller war. Auf diese Weise war *Boca de Ouro* der erste Film von größerer Bedeutung. Das sind zehn Jahre bezeichnenden Schweigens, 1952 bis 1962, hauptsächlich wenn man bedenkt, daß Rodrigues' erzählerische Gewandtheit, die Flüssigkeit seiner Dialoge, seine kunstvolle Sprache – kurzum all das, was zu jener Zeit außerhalb der Reichweite des Kinos war – ein derartiges Unternehmen begünstigt hätten, ohne den „kinematographischen“ Aspekt seiner Theaterstücke zu erwähnen, die voller Rückblenden und parallelen Montagen sind und geschickt melodramatische Züge einbinden. Diese Unentschlossenheit im Filmwesen erscheint uns, vergleichbar mit der Naivität der *Chanchada*, ein erneutes Beispiel zu sein für mangelndes Interesse an deren dramatischeren Themen, als den von der *Vera Cruz* produzierten.⁶ Zweifellos spielte neben anderen Fakto-

⁶ *Companhia Cinematographica Vera Cruz – Empresa Produtora*. – „Naivität der Chanchada“ („*inocência da chanchada*“) spielt auf die Problemlosigkeit der Filminhalte dieser Unterhaltungsgattung an, die nahezu ausschließlich von *Vera Cruz* bedient wurde. [Anm. d. Übers.]

ren auch die Zensur eine Rolle, wie die mit Verboten verknüpften Schwierigkeiten selbst der Bühnenstücke beweisen. In dieser Hinsicht ist das gleichzeitige Erscheinen von *Boca de Ouro* und Ruy Guerras Film *Os cafajestes* kein Zufall gewesen – beide waren „moralische Skandale“ und sind bezeichnend für die Sprengung der Grenzen bei der Darstellung der Sexualität und der Körperlichkeit, die der brasilianische Film 1962 vollzog. Ruy Guerras Film ist der erste brasilianische Film, der eine mit der *Nouvelle Vague* und der Einstellung zur Sexualität des europäischen Kinos vergleichbare Darstellung wagt. *Boca de Ouro* seinerseits ist der Beginn einer Serie von Filmen nach Werken von Nelson

Rodrigues; mit diesem Film beginnt die „erste ‘rodriguanische’ Welle“ im brasilianischen Kino (1962-1966), bestehend aus sechs Filmen. Neben *Boca de Ouro* und *A falecida* – die als Versionen des modernen Kinos angesehen werden können, welches im Kontrast steht zur eher konventionellen Machart der sonstigen Verfilmun-

gen der 60er Jahre – wurden *Bonitinha mas ordinária* (J.P. de Carvalho, 1964), *Asfalto selvagem* (J.B. Tanko; 1965), *Engraçadinha* (J.B. Tanko; 1966) und *O beijo* (Flávio Tambellini; 1965) verfilmt. Der letztgenannte Film ist eine naive Interpretation, bei der man dem Expressionismus durch die Imitation der Photographie und der typischen Gestik des deutschen Stummfilms nacheifern wollte – mit einem desaströsen Ergebnis vor allem bei der Darstellung der Qualen und Neurosen der handelnden Figuren.



Boca de Ouro

Es war niemals leicht, das Problem der Nuancierung beim Verfilmen der Werke von Nelson Rodrigues zu lösen, aber das Kino fand im Falle von *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor; 1972) eine angemessene Form, Rodrigues' Überschwang überzeugend umzusetzen und seine Kombination von Kitsch und ästhetisch entwickelter Erfahrung, zwischen der Andeutung moderner Tragik und Melodram, zwischen Dostojewski und Hollywood, Luis Buñuel und Douglas Sirk zu treffen. Jabor blieb näher am Original und ließ Nelson Rodrigues' Texte stärker durchklingen. Es handelt sich um einen bewußten Versuch, die mit dem Dialog zwischen Kino und Drama zusammenhängenden Probleme zu lösen, und so fügt sich dieser Film in einen Kontext des brasilianischen Kinos ein, in dem man – nach den Radikalisierungen Ende der 1960er Jahre – eine Verständigung mit dem breiteren Publikum suchte, angefangen mit der Inszenierung des Privatlebens. Diese Vermittlung wurde bewußt oder unbewußt als Versuch angesehen, die Lage Brasiliens in ihrer Gesamtheit zu erfassen, wie *Toda nudez será castigada* es tat, indem dieser Film Denkweise und Stil des *Cinema Novo* wiederaufleben ließ. Seine eigenständige Betrachtungsweise machte das Stück zum Medium der Debatte über die brasilianische Erfahrung, einer Debatte, die aus dem Modernismus resultierte und – mit der emphatischen Darstellung der stilistischen Krise um das patriarchalische Leben höchst lokaler Machart – durch den TROPICALISMUS von 1968 wieder aufgeworfen wurde. Die Dramen des Herculano, jenes dekadenten Patriarchen, oder von Geni, der reuigen Prostituierten, sind konstruiert wie Allegorien auf einen gesellschaftlichen Zustand, den der Film durch den Filter der Ironie betrachtet, indem er die Distanz zwischen Anspruch und Verhalten der dargestellten Personen betont. Aggressiv in der Auseinandersetzung mit dem Überschwang, sucht Jabor in der Tragikomödie eine neue Form, um die soziale Erfahrung zu gestalten, eine Form, die er 1975 mit der Verfilmung des Romans *O Casamento* festigte. Obwohl dieser Film nicht den gleichen Erfolg hatte, war er ohne Zweifel das riskanteste Wagnis, im Film jenes „Mißfallen Erregende“ durch die Komposition eines grotesken Gemäldes darzustellen, das den Zusammenbruch der Stadt Rio de Janeiro und des Landes nach der Art des *Cinema Novo* zu thematisieren suchte – einer Stilrichtung, die seit den 1960er Jahren ihre Neigung zu globalen Betrachtungen und allgemeinen Diagnosen über die Nation offengelegt hatte.

Mit diesen beiden Filmen bereicherte Jabor den Dialog mit Rodrigues durch eine Interpretation, welche die Elemente väterliche Krise, jugendliche Unsicherheit und familiäres Durcheinander in einer Art dramatischem Labor zusammenführte, das als Metapher für das moderne brasilianische Patriarchat dient. Der adäquate Ton und Stil bei der Schilderung des Konflikts zwischen

Archaik und Moderne sollte dadurch erzielt werden, daß bei der Darstellung des brasilianischen Experiments eine Verlagerung der Betonung vorgenommen wurde. Man geht von der politischen Diskussion um die Frage der Macht in der öffentlichen Sphäre aus und gelangt zum Zerfall des Privatlebens, ohne den thematischen Bereich des *Cinema Novo* zu verlassen, was den fruchtbaren Dialog mit anderen Erfahrungen der 1970er Jahre ermöglicht, wie die Filme *Mar de rosas* (Ana Carolina; 1976), *Chuvas de verão* (Carlos Diegues; 1978) und *Tudo bem* (ebenfalls von Jabor; 1978) zeigen. Der letztgenannte Film macht einen einzigen Raum – das Appartement einer Familie der Mittelklasse in Copacabana, einem Stadtteil von Rio de Janeiro – zur Allegorie des Landes, führt dazu in diesem Versuchsraum verschiedene gesellschaftliche Gruppen zusammen und schildert die familieninterne Krise – auf eine örtlich sehr begrenzte Weise des Umgangs mit dem Klassenkonflikt.

Ich habe dargestellt, wie Arnaldo Jabor seit *Toda nudez será castigada* die ironische Stilisierung der Maßlosigkeit zur Tragikomödie dazu genutzt hat, die Krise der traditionellen Werte darzustellen. Dies wurde erst nach einem Prozeß möglich, der mit dem durch *Terra em Transe* (Glauber Rocha; 1967) ausgelösten Schock und den Reaktionen auf diesen Film begann, die ihrerseits die parodistischen Strategien von 1968 auslösten. Versuche wie die Verfilmung von *O Rei da Vela* des modernistischen Schriftstellers Oswald de Andrade durch das *Teatro Oficina* und die im populären Lied vorgenommene Revision des Melodrams ermöglichten eine neue Rezeption des Werks von Nelson Rodrigues eben in den Jahren (1967-71), in denen seine Texte nicht verfilmt wurden. Dieser Perspektivwechsel beseitigte das Mißtrauen, das dem Dramaturgen von Seiten einer Generation entgegengebracht worden war, die – der Medienkultur: Kino, TV, Pop-Produktionen gegenüber eher passiv als kritisch eingestellt – weniger Reserven gegenüber einem Theater des Überschwangs hegte, was zuvor als ein Flirt der Kultur mit dem politischen Gaunertum angesehen worden war. Die von den jungen Regisseuren des *Cinema Novo* vollzogene Entwicklung war nicht einheitlich, sondern umfaßte zwei anregende Gegensätze: Manchmal gab man sich damit zufrieden, den Kitsch ohne Debatte als einen positiven „nationalen Charakterzug“ zu feiern. Oder man beschränkte sich darauf, die Ironie auf einen „Blick von oben“ zu reduzieren – und bestätigte damit Vorurteile, indem man Personen und Situationen abwertete, die Brasilien charakterisieren.

Diese Abwertung mit oder ohne Ironie war nicht neu und in ihrer provokativen Ambivalenz in der Entwicklung von Nelson Rodrigues angelegt. *Bonitinha mas ordinária*, ein 1962 geschriebenes Stück, ist ein gutes Beispiel für das „Phrasendreschen“ von Rodrigues in seinem Theater voll des – zu-

gleich komischen und erbitterten – „abschätzigen Bewertens“ der Brasilianer. Obgleich J.P. de Carvalho sonst manchmal keine glückliche Hand bei Melodramen hatte, gab seine Verfilmung (1963) dem Schauspieler Fregolente Raum, diese Zusammenhänge so klar auszudrücken, daß sie das brasilianische Filmwesen beeinflussten. Auf der einen Seite enthält der Text selbst schon Abwertungen: Das Motto einiger Dialoge ist „Jeder Brasilianer ist Peixoto“, eine mediokere und charakterlose Figur. Wer auf der anderen Seite diesen Spruch ständig im Munde führt, ist Dr. Werneck, ein zentraler Repräsentant des Gaunertums und Lasters, moderner Bourgeois und Verführer, der das Volk als unerträglich, kriecherisch verurteilt. Fregolente verdichtet seine Interpretation dieses bourgeoisen Veranstalters von Orgien zu einer Darstellungsweise, die zwar ein wenig an die *Chanchada* erinnert, jedoch die verführerische Anlage gleichsam vergiftet und eine eher finstere Konnotation hat – alles Aspekte, die die leichte Komödie nicht gehabt hatte. In Wahrheit findet sich hier ein sowohl von Rodrigues, als auch vom Kino der Linken geteilter Moralismus in der Art von *Rio 40°* (Nelson Pereira dos Santos; 1954), einem stark von einer stereotypen Darstellung der Reichen geprägten Film. Fregolente konkretisiert die Darstellung zu einem Bild von fast barockem Stil mit einem zeremonielleren Ton, ähnlich dem Filmstil von Glauber Rocha in *Terra em Transe*, als es darum geht, den Fuentes darzustellen, den modernen Bourgeois und ebenfalls Veranstalter von Orgien. In diesem Sinn setzt sich Glauber Rocha auch mit der „rodriguianischen“ Sichtweise auseinander und fügt sie zusammen zu einem Bild der Modernisierung als Verführerin und Bindeglied zur moralischen Dekadenz, so wie das Kino der 1970er Jahre es auf seine Weise später machen wird. Noch in den 1960er Jahren war die spaßige Seite jener Bourgeoisie in den Filmen von Sganzerla zu sehen: Der J.B. da Silva in *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) ist gleichfalls ein Abkömmling „rodriguianischer“ Gestalten, gemäßigt durch einen parodistischen Touch. Und die Ungeschliffenheit, ein durchgängiges Element bei Nelson Rodrigues, prägt die Figuren in den Filmen von Sganzerla ähnlich wie die aktivistischen und großsprecherischen Töne des Radios.

Dieser Prozeß gelangt zu seinem integrativen Höhepunkt in Jabors Film *Tudo bem*, gedreht im selben Jahr, in dem die zweite „große Welle“ der Nelson Rodrigues-Verfilmungen anließ, eingeleitet vom riesigen Publikumserfolg *Dama do Lotação* (Neville D’Almeida), mit Sonia Braga. Es war der Höhepunkt der Welle der „brasilianischen kommerziellen Filme“ (1978-1983), als sieben Verfilmungen von Nelson Rodrigues’ Werken sich zwischen den ernstesten Kulturfilmen der *EMBRASILME* und der stärker erotischen Richtung behaupten konnten, die jedoch ästhetisch sehr ungleich waren. *Dama do*

lotação, *Sete gatinhos* (Neville D'Almeida; 1980), *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto; 1980), *Engraçadinha* (Haroldo Marinho; 1980) und Brás Chediaks Film *Bonitinha mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1981) sowie *Perdoame por me traíres* (1983) bildeten diesen Zyklus. Gemeinsames Merkmal dieser Filme war – abgesehen von jeweiligen Besonderheiten des Stils – die Verführung des Publikums durch „gewagte“ Szenen, an denen Schauspielerinnen wie Vera Fischer und Sonia Braga beteiligt waren. Beigetragen zu ihrem Erfolg hat auch die schockierende Wirkung eines nun wirklich naturalistischen Stils, der jedoch an die narrative Rückständigkeit von für das Fernsehen gedrehten Serien (Telenovelas) erinnerte. Beispiele von größerem Interesse sind *Engraçadinha* von Haroldo Marinho Barbosa und die Filme von Neville D'Almeida, gedreht nach der Formel der *Chanchadas*, aber mit kalkulierten Inhalten und einer gewissen Unverfrorenheit. D'Almeida löst sich nicht von den Appellen an den Sexualtrieb seiner Zeit, sucht jedoch die weiblichen Rollen weiterzuentwickeln in der Betonung ihrer Widerspenstigkeit, obgleich in seinen Bildern der machistische Kodex des voyeuristischen Betrachters überwiegt. Er ist auf der Suche nach einem populären, kollektiven Eros in den Straßen der Stadt. Es gelingt ihm jedoch nicht, das Genre „erotische Komödie“ zu reformieren, wie es Joaquim Pedro in *Guerra conjugal* (1975) in der Verfilmung der Erzählungen von Dalton Trevisan getan hat, eines anderen Autors, der die engherzige Moral der Provinz und deren Bezug zur sexuellen Vorstellungswelt untersucht hat.

c) Ein rodriguianisches Motiv im Kino der 1990er Jahre

Nach diesen beiden „großen Wellen“ brachten die 1990er Jahre lediglich vier Rodrigues-Filme: *Boca de Ouro* (Avancini; 1990), *A Serpente* (Alberto Magnó; 1978), *Traição* (Film in drei Episoden unter der Regie von Arthur Fontes, Cláudio Torres und José Henrique Fonseca; 1998) sowie *Gêmeas* (Andrucha Waddington; 1999). Rodrigues verringert die Dichte der Dialoge, aber er bleibt präsent, nunmehr in einem neuen, breiteren Kontext, in dem die verschiedenen Formen der Darstellung sein Werk zu einem Bezugspunkt machen, in dem Film, Fernsehen und Presse sich treffen. Nimmt man den Tenor von Rodrigues' Dramen und die außerordentliche Eleganz seiner Dialoge als Beispiele moderner Prosa und Alltagssprache, so erweisen sie sich immer als ein Erfolgsmodell für ein Kino auf der Suche nach seinem Markt oder für ein Fernsehen, daß mit der Modernisierung seiner Serien befaßt ist.

Nelson Rodrigues' Neigung zu wirkungsvollen Formulierungen inspirierte eine gewisse Art von Zeitungsartikeln, die in einem kulturellen Zusammenhang

weitgehend bestimmt sind durch das Scheitern vorgefaßter Bilder über Brasilien, angesichts der gescheiterten sozialen Projekte, und geprägt von den Enttäuschungen einer ganzen Generation, die über die strukturellen Veränderungen der Gesellschaft nachzudenken gelernt hatte. In den 1980er und 1990er Jahren gab es eine Tendenz, sich dem anzupassen, was man als den sozialen Skeptizismus des Nelson Rodrigues definieren kann, wenn man seine Anatomie des Verhaltens und der Gebräuche betrachtet, seinen Blick des mißtrauischen Moralisten, rasch im Urteil, in einer auf die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts zurückgehenden Tradition.

Ich habe bereits erwähnt, daß die Verfilmungen ein höchst unausgeglichenes Ensemble bilden, was eine nach Art und Nuancierung der Darstellung nachvollziehbare Auswahl erschwert.

Der Film *Toda nudez será castigada* arbeitete erfolgreich mit den Mitteln des „unangenehmen Theaters“ beim Kampf gegen die Dekadenz der Elite und verlieh dem Verfall des Paternalismus – dieser Hochburg der Demoralisierung – eine politische Konnotation, wenn man seine Schlüsselfunktion in der Rhetorik der Konservativen und des Militärregimes bedenkt. Die Veränderungen in der brasilianischen Gesellschaft und eben der extreme Druck des Regimes, samt der konsequenten Rückkehr zu einer formalen Demokratie, führten zu einer neuen Gesamtsituation, die die Frage nach neuen Formen des Ausdrucks für die sozialen Erfahrungen aufwarf. Das Thema des Niedergangs der Familie verschwand nicht, verlor aber an Brisanz in den 1980er und 1990er Jahren, und als sich die Filmproduktion ab 1995 stabilisierte, geschah dies mit einer anderen Konfiguration von Themen und Ausdrucksformen. Es gab andere Diskussionspunkte zwischen Kino und Theater, und eine neue Generation von Schriftstellern stimulierte das Kino; es gab jedoch auch weiterhin Dramen, die die Rolle des Gekränkten und die Szenarien vertagter Rache, verräterer Ehegatten, verbitterter Eltern, verlassener Verlobten ins Zentrum rückten.

Die jüngsten Verfilmungen wenden sich nicht mehr Theaterstücken zu, sondern kurzen Texten – Erzählungen –, die beim Drehbuch größere Freiheit gewähren. Nelson Rodrigues ist nunmehr ein klassischer Autor – auf einer Konsole aufgestellt, verfügbar für die Vermarktung und für dramatische Exerzitien. Die *Grupo Conspiração* aus Rio de Janeiro ist verantwortlich für zwei Spielfilme der Jahre 1998 beziehungsweise 1999, *Gêmeas* und *Traição*. In beiden folgt der Grundton exakt der jüngsten Tendenz des Theaters (und des Fernsehens), die darin besteht, Geschichten und Erzählungen verschiedener Herkunft aneinanderzureihen. In *Traição* bieten drei in Ton und Stil verschiedenartige Episoden eine anschauliche Darstellung des Themas und seiner Variationen. Von den drei in einer Dreiecks-geschichte denkbaren Standpunkten

aus bearbeiten die drei Episoden gänzlich verschiedene Situationen: Der eine Blickwinkel ist der der Außenstehenden, die den Anlaß zur Untreue gibt, der andere ist der des Mannes, der seine Verlobte verrät (mit seiner Schwägerin *in spe*), und der dritte ist der des von seiner Frau und seinem besten Freund betrogenen Ehemanns.

Die Gestalt des mediokren Machos, der die Divergenz zwischen seinem Anspruch und seinem Verhalten verkörpert, tritt in *Traição* auf. Und es fehlt nicht das Thema der Erniedrigung des Vaters. Aber diese Personen stehen nicht mehr im Zentrum, und es ist deutlich, daß die drei frei verfilmten Geschichten nicht nur ausgewählt wurden, um jene Personkonstellation darzustellen, sondern aus einem anderen Grund, der ungeachtet der Intentionen des Autors eine weitere Konstante von Nelson Rodrigues in den Vordergrund rückt. Es handelt sich um den „Wunsch nach Mimikry“ (*desejo mimético*) und um eine seiner möglichen Folgen: die Rolle des Ressentiments.

Nach René Girard, der diesen Begriff geprägt hat, ist „der Wunsch nach Mimikry“ das durch einen Prozeß der Einbildung oder Vorstellung hervorgerufene Verlangen des Anderen oder nach dem Anderen⁷. Eben das ist es, was sich in den Stücken von Nelson Rodrigues ereignet, die die Rivalität zwischen Geschwistern oder die klassische Dreieckskonstellation thematisieren. Von *Vestido de noiva* bis zu *Toda nudez será castigada* handelt es sich darum, in ein durch die aufgeschobene, wiedergekäute Rache angetriebenes Räderwerk zu geraten, weil die drohende Existenz des Vorbilds, das mehr kann oder weitaus besseren Erfolg hat, Gehässigkeit und Neid hervorbringt, und diese Gefühle führen, wenn sie sich erst einmal festgesetzt haben, zur Selbstvergiftung der gekränkten Person. Dieses Modell der Rivalität wird am elementarsten in *Gêmeas* („Zwillinge“) ausgedrückt, einem Drama, das in einem verdeckten, in der Form scheinbarer Zuneigung erfolgenden Wettstreit zwischen den beiden Schwestern besteht, der im Verbrechen endet. Und das wird im Film in einer spielerischen Form behandelt, unter häufigem Zitieren des Gruselfilms (*filme gótico*). Auch in der zweiten Episode von *Traição* werden das Motiv der Hochzeit und das des Todes in unausweichlichem Automatismus mit einander verflochten, ausgelöst durch die Rivalität zwischen den Schwestern, deren Begehren sich auf einen Mann ohne jede Besonderheit – inaktiv, scheu, ausdruckslos – richtet. Erkennbar entspringt die Energie der Verführung nicht den Eigenschaften des zu erobernden Objekts, sondern der Faszination einer dritten Person, die als Medium zu dem dient, dessen Platz man einnehmen will.

Diese beiden Beispiele sind ein weiteres Indiz für die Verbindung zwischen

⁷ S. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961.

den immer wiederkehrenden rodriguanischen Motiven und der neuen Ausrichtung des brasilianischen Kinos in seiner Antwort auf die soziale und politische Situation. In den 1970er Jahren ist es das Motiv des Verfalls der Vaterfigur gewesen, in den 1990er Jahren ist es das Gefühl des Gekränktseins, das in einer relevanten Zahl von Filmen verschiedener Stilrichtungen präsent ist. Die Wiederkehr dieser gleichzeitig schwachen und rachsüchtigen, beleidigten und machtlosen Figur wandelt sich zu einer Art nationaler Diagnose in einer Zeit des brasilianischen Eintritts in die Globalisierung. Im jüngsten Kino gibt es einen verbitterten Aufmarsch erfolgloser Anspruchsteller, die auf ihrem abschüssigen Weg aber viel Schaden anrichten. Im aktuellen Dialog treffen sich das Kino und Nelson Rodrigues, um den Beitrag der Gekränkten zum Festival der Gewalt zu thematisieren – einen Beitrag, der wie das wirtschaftliche Elend den schlechten Zustand als beharrliche Gegebenheit unserer heutigen Umstände immer aufs Neue vor Augen führt.