

Tobias Brandenberger (Göttingen)

## **Heterodoxe Männlichkeitsentwürfe im Drama des portugiesischen *Estado Novo***

### **Heterodox Masculinities in the Portuguese Drama of the *Estado Novo***

This essay deals with the construction of masculinities in Portuguese theater during the *Estado Novo* dictatorship, focusing particularly on the early plays of Bernardo Santareno (1920–1980), one of the most acclaimed, but also regularly censored playwrights. It examines how individual nonconformist behaviours or the sexual orientation of some characters are counterposed to traditional heteronormative and hegemonic masculinity, allowing the spectator or reader a critical view of repressive patriarchal structures.

Während an der südwestlichen Peripherie Europas, in Portugal, jahrzehntelang ein autoritäres politisches Regime, die Salazar-Diktatur, Hand in Hand mit der katholischen Kirche mit allen Mitteln ein konservatives Wertesystem verteidigt, versuchen zahlreiche, von der Geheimpolizei PIDE und der Zensur argwöhnisch beobachtete Intellektuelle und Kunstschaffende, insbesondere im Bereich der Literatur, dem offiziellen Traditionalismus modernere, offenere Ideen entgegenzusetzen.

Mit welchen Verfahren und Strategien die portugiesischen Autoren unter den repressiven Bedingungen im Theater ihre Möglichkeiten ausloten, dissidente Männlichkeitskonzeptionen zu entwerfen und dabei eine dominant heteronormative Geschlechterordnung zu revidieren oder sogar zu unterminieren, soll im Folgenden untersucht und anhand konkreter Beispiele illustriert werden.

Der Anfang der 1930er Jahre schrittweise etablierte *Estado Novo*, dessen Zerfall erst die Nelkenrevolution von 1974 besiegelt, bildet in Portugal eine lange und dunkle Durststrecke für Menschenrechte, freie Meinungsäußerung und natürlich auch für ungehinderte kreative Entfaltung im Literarischen. Der Theaterbetrieb während der Diktatur wird geprägt von der Omnipräsenz eines mächtigen und effektiven Kontroll- und Zensurapparats,<sup>1</sup> der kritische Aussagen zu politischen, sozialen und religiösen Themen auf der Bühne nahezu verunmöglicht; die staatliche Repression verhindert nicht nur die Aufführung mancher Werke, an welchen Theaterleitungen, Regisseure und Publikum sehr interessiert gewesen wären,

sondern führt über weite Strecken auch zur Selbstzensur der Autoren und Autorinnen oder zum Schreiben für die Schublade.

Dies ist der Kontext kultureller Knebelung, in dem Autoren und Autorinnen wie José Cardoso Pires, José de Almada Negreiros, Luís de Sttau Monteiro, Natália Correia oder die sehr beliebten und überaus produktiven Romeu Correia und Norberto Ávila teils vorsichtig teils gewagter, stets freilich von offizieller Stelle mit großem Misstrauen verfolgt, in ihren Dramen gegen verkrustete und repressive Strukturen anschreiben und dabei öfters auch die traditionellen Geschlechterrollen kritisch beleuchten.

Obwohl ihnen großteils der Weg auf die Bühnen verwehrt blieb, fanden Theaterstücke von kritischen Autoren auch in Portugal eine gewisse Verbreitung, da nicht aufgeführte oder aufführbare Texte manchmal in gedruckten Ausgaben veröffentlicht werden konnten. Diese Kluft zwischen Vermittlung durch Buchdruck und Bühne ist so verwunderlich nicht, wenn man bedenkt, dass von inszenierten Stücken vor real anwesendem Publikum stets eine ungleich größere, weil direkte, emotionell aufrüttelnde Wirkung ausgeht, – die vom Regime und seinen Zensoren offensichtlich als weitaus bedenklicher angesehen wurde als eine Publikation in Buchform, welche bei vielen Dramatikern noch dazu oft im Eigen- oder einem kleinen Spezialverlag stattfand.

Besonders eindringlich und nachdrücklich gestaltet die Geschlechterproblematik ein Dramatiker, auf den wir uns hier stellvertretend für seine Zeitgenossen konzentrieren werden: Bernardo Santareno (1920–1980).<sup>2</sup> Santareno gilt unbestritten als wichtigster Theaterautor Portugals im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts, obwohl in den zwei Jahrzehnten seiner literarischen Produktivität vor der Nelkenrevolution praktisch kaum eines seiner Stücke auf den portugiesischen Bühnen zu sehen war und er erst nach 1974 häufiger inszeniert wurde. Sein sogenannter "primeiro ciclo" – meist in Milieus einfacher Leute angesiedelte Stücke in naturalistischer, freilich durch eine symbolisch-lyrische Sprache aufgeladene Ästhetik mit oft extrem aggressiv ausgetragenen existentiellen Konflikten – stellt eine ganze Reihe von faszinierenden dramatischen Texten bereit, die einschlägig für die eben formulierte Frage sind, auf welche Weise die konstant und wirksam von offiziellen Organen behinderten portugiesischen Dramatiker versuchen, neue und dem patriarchalen Gesellschaftskonzept zuwiderlaufende Entwürfe von Männlichkeit zu präsentieren.

Auch der ausgebildete Psychiater Santareno erlebte zwar seit Beginn seiner literarischen Laufbahn, dass er prinzipiell von der Unaufführbarkeit seiner Werke ausgehen musste, sofern sie kritisch auf gesellschaftlich heikle Themen eingehen sollten; dennoch erlegte er sich im Gegensatz zu einigen Kollegen keinerlei Selbstzensur auf. Dies mag damit zu tun haben, dass es ihm 1957 beim allerersten Versuch überraschenderweise gelang, sein Drama *A promessa*, das in einer provozierenden Ästhetik die heiklen Bereiche Religion und Sexualität verknüpft und für das Thema der nonkonformen Männlichkeiten hochinteressant ist, zur Premiere zu bringen. Dieser Erfolg war allerdings eine Ausnahme, denn die meisten seiner Dramen schafften es in den folgenden Jahren noch nicht einmal, von einem Ensemble (weder aus dem etablierten Kulturbetrieb noch von einer freien Gruppe) ernsthaft für eine Inszenierung in Betracht gezogen zu werden – und bei den wenigen erfolgten Versuchen schritt die Zensur mit Verboten ein oder verlangte so weitgehende Kürzungen oder Änderungen, dass eine Premiere nicht möglich war. Santareno seziert mit einem für die Zeit unbequem kritischen Blick die Lebenswelten, Denkweisen und Probleme der unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen und ihre unzulänglichen Existenzsicherungsversuche. Die elf Stücke seiner ersten Phase präsentieren immer wieder verzweifelte, in ausweglosen Situationen gefangene oder sich verstrickende Figuren, deren Probleme oft in schreckliche Gewaltexzesse münden. Auch wenn dabei unterschiedliche Themen und Plots entwickelt werden – die meisten für das zeitgenössische Publikum schockierend oder in hohem Maße bedenklich (Inzest, Aberglaube oder Übergriffe durch die Kirche bis hin zum Exorzismus, Korruption, Jugendkriminalität etc.) – zieht sich die Hinterfragung der in Portugal zu dieser Zeit vorherrschenden Konstruktionen von Männlichkeit wie ein roter Faden durch das dramatische Werk Santarenos, dessen klinisch geschultem Auge Brüche oder Fissuren in den anerkannten oder aufgezwungenen Regeln und Verhaltensweisen nicht verborgen bleiben.

Die Geschlechterordnung, die das portugiesische Regime für seine Bevölkerung bereithält, ist durchweg traditionell und repressiv: sie propagiert eine heteronormativ-patriarchale, dezidiert bipolare Rollenverteilung zwischen Mann und Frau mit klarer Machtposition des ersten, preist die Schablone der heilen Familie mit eindeutiger Kompetenzzuweisung und tabuisiert jegliche Form von nicht religiös sanktionierter (ehelicher) Sexualität. Sie entspricht also der politisch

straff durchorganisierten, prinzipiell korporativ aufgefassten oder zumindest angedachten autoritären Struktur des *Estado Novo* mit seiner starken sozialen Kontrolle und Normierung, der – tatkräftig unterstützt von der zweiten großen ideologieprägenden und wertefestlegenden Institution, der katholischen Kirche – grundlegend traditionell-nationalistische Werte einfordert und isolationistisch Einheit, Einheitlichkeit, Selbstbescheidung und Selbstversorgung vertritt, ganz gemäß Salazars Maxime "orgulhosamente sós" ("voller Stolz allein").

Dies ist das offiziell vorherrschende konservative Panorama, vor dessen Hintergrund Bernardo Santareno in seinen ersten Stücken unkonventionelle, ja für die Zeitgenossen verstörend abweichende männliche Figuren konstruiert und durch diese die normativen Setzungen von Geschlecht im dramatischen Text unterläuft.

Für die Untersuchung der literarischen Gestaltung solch dissidenter Männlichkeiten, deren Vertreter sich oft mehrfach gegen geltende Aspekte der zeitgenössischen portugiesischen Doxa stellen, bietet sich das von Connell entwickelte Modell an, in dem davon ausgegangen wird, dass es sich bei unterschiedlichen Typen von Männlichkeit (Hegemonie, Komplizenschaft, Unterordnung, Marginalisierung) um plural verfasste Konfigurationen von Praktiken handelt (Connell 2005: xviii), die als Vielheit in bestimmten Gemeinschaften jeweils bedingt durch die soziokulturellen Gegebenheiten koexistieren und interagieren.

Eine bedenkenswerte Spezifizierung bestünde in dem Sinne, dass *in casu* eine hegemoniale Männlichkeit als Prestige nicht prototypisch von den Angehörigen gesellschaftlicher Funktionseliten repräsentiert zu werden braucht und somit auch den Geschlechterrollen oder der Männlichkeit der Figuren keine sozial differenzierende Komponente inskribiert wird. In den Stücken von Santareno tauchen praktisch keine sozioökonomischen Differenzen innerhalb der dargestellten Szenarien auf, da die Plots sich fast ausnahmslos in der Welt sozial wenig differenzierter und kaum durchlässiger Gemeinschaften ansiedeln und das Figurenarsenal diesbezüglich homogen ist: es stammt aus der Unterschicht, und zwar derjenigen der Fischer in den Küstenregionen, der Bauern aus den ländlichen Gegenden des Binnenlands oder den ärmeren Vierteln der Großstadt Lissabon.

Innerhalb dieser von Santareno auf die Bühne gebrachten Kollektive lässt sich nun die Modellierung von Männlichkeit(en) in verschiedenen Vektoren beobachten: einerseits relational in Bezug auf die Konstruktion von Weiblichkeit(en),

andererseits ebenso sehr in ihrer homosozialen Dimension, indem der geschlechtliche Status eines Individuums auch in den Beziehungen zu den Mitgliedern der eigenen Genusgruppe bestimmt wird. Der Analyse der Beziehungen unter den verschiedenen Männlichkeiten ist also ebenfalls gebührende Beachtung zu schenken, zumal gerade in dieser Interrelationalität die zentrale Kategorie Macht wirksam wird.

Von den Dramen aus Bernardo Santarenos erster Schaffensperiode fokussieren gleich mehrere die Problematik nonkonformer Männlichkeiten. Zwei von ihnen sollen exemplarisch im Folgenden genauer beleuchtet werden: zum einen das 1957 quasi aus Versehen vom *Teatro Experimental do Porto* uraufgeführte *A promessa*, zum anderen das kurz danach entstandene und 1961 veröffentlichte, aber erst 1969 in Portugal erstmals gespielte *O pecado de João Agonia* (die spanische Übersetzung war bereits drei Jahre zuvor in Barcelona gegeben worden).<sup>3</sup>

Die in den letzten Jahren häufiger in Portugal inszenierte Fischertragödie *A promessa* wirkte bei ihrer Uraufführung derart schockierend und anstößig, dass sie nach wenigen Tagen auf Druck konservativer Kreise abgesetzt werden musste; das mochte auch und gerade damit zu tun haben, dass in diesem Stück just die männlichen und in ihrer Männlichkeit in Frage gestellten Figuren beachtliches subversives Potential bergen.

Ein junges Ehepaar aus einem Dorf an der Küste, Maria do Mar und José, hat kurz vor der Hochzeit ein Keuschheitsgelübde abgelegt, als der Vater Josés in Seenot gerät; er wird tatsächlich gerettet, ist aber fortan als Invaliden nicht mehr arbeitsfähig. Die emotionale Maria do Mar, eine in ihrer vitalen Sinnlichkeit von den Konsequenzen des auferlegten Votums überforderte Figur, steht in ständigem Konflikt zum versehrten Schwiegervater, vor allem aber zu ihrem beherrschten Mann, der sich ganz seiner Frömmigkeit anheimgibt und den Großteil seiner Freizeit in der Sakristei verbringt. Die immer wieder zu Streitigkeiten führende Spannung zwischen Entsagung und Libido wird auch von der lebensfrohen Mutter der Frau und vom blinden jüngeren Bruder des Mannes gereizt – bis eines Tages ein geheimnisvoller, von den Gendarmen angeschossener Schmuggler auftaucht, dessen erotische Ausstrahlung in seinem Namen (Labareda, dt. Flamme) Entsprechung findet. Die Protagonistin pflegt den Geflüchteten und wehrt sich

lange gegen seine erotischen Annäherungsversuche. Doch als Labareda schließlich das Haus der Familie verlässt, beschließt Maria do Mar ihm zu folgen. Der Ehemann stellt dem Schmuggler nach, überwältigt, kastriert und tötet ihn; zurückgekehrt in die Fischerhütte, schließt er sich dort mit seiner noch jungfräulichen Frau ein und vollzieht nach der Rache am Rivalen die erste und letzte sexuelle Begegnung mit ihr, bevor ihn die Gendarmen abholen.

Maria do Mar, deren Name auf ihre essentialistische Verbindung mit dem Meer verweist, ist umgeben von vier Männern, von denen jeder auf unterschiedliche Weise problematische Facetten seiner Männlichkeit präsentiert, und zwar sowohl hinsichtlich der soziokulturellen Einschreibungen einer Rolle wie auch in der vor allem im Nebentext angewiesenen und durch die Schauspieler quasi sekundär darzustellenden performativen Körperlichkeit. Durch das ganze Figurenpanorama hindurch (denn auch eine Nebenfigur wie der im zweiten Akt auftretende Priester erweist sich als eher atypischer Vertreter seines Stands) zeigt sich dabei, wie konfliktbeladen sich Männlichkeit für Santareno darstellt.

Der 26jährige José ist seiner Frau durch das Sakrament angetraut worden, dennoch nicht in dem umfassenderen Sinn ihr Gatte, in dem dies eine Eheschließung normalerweise voraussetzen würde, da eine sexuelle Beziehung dem Paar wegen des Gelübdes verwehrt bleibt. José ist wohl Ernährer der Familie, die nebst seiner Frau aus schutzbedürftigen, in diesem Sinne nach Connell marginalisierten, da einflusslosen und subalternen männlichen Figuren besteht, dem invaliden Vater und dem blinden Bruder. Die ihm als *pater familias* zukommende Macht wird geschmälert durch die sexuelle Abstinenz, die sich die beiden jungen Eheleute in einer Notsituation selbst auferlegt haben – wobei vor allem Maria do Mar als naturverbundene, ihre Körperlichkeit intensiv lebende Frau unter dieser schier unerträglichen Bürde und Prüfung leidet. Wenn José, der als keuscher Joseph gleich doppelt auf biblische Referenzen verweist (auf den Heiligen Joseph als Gemahl der unbefleckten Muttergottes, wie auch auf den sich gegen die Verführung durch die Frau des Potiphar sträubenden alttestamentlichen Joseph), seine Libido durch eine Art von Frömmigkeit kompensiert, die eher als Frömmerei wahrgenommen wird ("todo ufano, a rebentar de presunção dentro da vestimentea encarnada [...] a sua filha tem um homem...santo!" [Santareno 1984: 35]), ist das offensichtlich keine positive Wertschätzung religiöser Praxis, wie sie im katholischen Portugal des Estado Novo von den Gläubigen erwartet wird, sondern ein kritisches Signal gegen

Klerus und die Institution der Kirche, die in ebendiesen Jahren den andachtsvollen und pathetischen Kult der Jungfrau von Fátima intensiviert.

Gleichermaßen Hybris wie Exzess, zeitigt José's starrsinniger Verzicht auf Sexualität, den sogar der Dorfpriester revidieren möchte, als Konsequenz den Verlust von Virilität, da erotischer Impuls und entsprechende Leistungsfähigkeit obligater Bestandteil des Habitus hegemonialer Männlichkeit wären. José ist in den Augen der anderen, allen voran im Empfinden seiner Frau, nicht mehr Mann:

Maria do Mar: [...] Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem ! [...] Queria ter filhos, como as outras! Nunca os terei, mãe, nunca! ... Queria um homem, como o das outras! Tal e qual, mãe, tal e qual ... [...] Toda a noite, ali, deitado ao pé de mim... (*Explodindo, a cabeça levantada*) É como se eu dormisse com um peixe morto, já podre! (Santareno 1984: 24–25)

Seine Rolle und sein Ansehen als Mann werden prekär, weil die Selbstkontrolle oder Beherrschung, obwohl an sich positiv konnotiert, von der Figur bis zum Äußersten getrieben werden und dadurch bis zur Schlusszene eine erfolgreiche Performanz männlicher Sexualität verhindern.

Den vermeintlichen Geliebten seiner Frau beraubt José, bevor er ihn tötet, genau derjenigen Männlichkeit, die er sich selbst nicht zugestehen durfte – und glaubt erst dadurch wieder zum 'richtigen' Mann werden zu können. Der schaurige Schluss des Dramas lässt sich unschwer als Restituierung der prekär gewordenen Männlichkeit interpretieren, ein verzweifelter Akt des Zurückwollens ins Hegemoniale, extreme Hingabe an ein Begehren, das erst existieren darf, nachdem es durch Gewalt am anderen Mann rauschhaft aufgeladen worden ist.

Das Ganze wird vom Autor als trügerischer und ebenso destruktiver Akt entlarvt, der bloß einen Exzess durch einen anderen ersetzt: denn vorher hat José in seiner Verzweiflung – und dies mit einem für das zeitgenössische Publikum ungeheuerlichen Akt – bereits die religiöse Unterfütterung seines Verhaltens (und den Aberglauben an die Wirksamkeit von Gelübden) radikal zunichte gemacht, als er das Marienbild in der Fischerhütte erst beschimpft, und dann vom Altar stürzt und aus dem Fenster ins Meer wirft. Religiöse Überhöhung oder Begründung sexueller Abstinenz wird damit ebenso der Skepsis, ja Kritik anheim gegeben wie die Idee, abhanden gekommene hegemoniale Männlichkeit gewaltsam wiederherstellen zu wollen.<sup>4</sup>

Ein Blick auf die anderen drei männlichen Charaktere in *A Promessa* erhärtet den



Befund einer kritischen Fokussierung traditioneller Männlichkeiten.

In seiner maskulinen Rolle prekär, im Connellschen Sinn 'marginalisiert' erscheint der invalide Vater mit dem ironischen Namen Salvador, der nur noch Netze flicken kann. Seine *agency* tendiert gegen Null, die unentwegten Klagen der Figur werden von den anderen Familienmitgliedern mehrfach zum Schweigen gebracht. Und doch ist genau er es, dem scheinbar paradoxerweise der Ehrenmörder José, bevor er ins Gefängnis gebracht wird, seine Restfamilie überantwortet, allen voran die Frau, die gar nicht gesündigt hat: "Quero que cuide da Maria do Mar, como se fosse sua filha" (Santareno 1984: 72). Es mutet wie Hohn an, dass ausgerechnet die schwächste Gestalt, die das ganze Stück hindurch von den anderen Charakteren trotz ihres würdigen Alters als Autorität diskreditiert wurde, zuletzt vom an seinen eigenen Ansprüchen gescheiterten Mann als Statthalter der patriarchalen Macht eingesetzt wird; die pathetische Überantwortung einer von beiden Figuren ad absurdum geführten Führungsposition kann nichts anderes signalisieren als größtes Misstrauen vor althergebrachtem Machtgefüge.

Ausgesprochen ambivalent ist die Figur des von Geburt an blinden Bruders Jesus, der dennoch sieht und fühlt, was die anderen verbergen oder nicht wahrhaben wollen. Er ist nicht nur schwach und unfähig, in seinem Kontext produktiv an den sozioökonomisch notwendigen Prozessen mitzuwirken (und entspräche insofern ebenfalls Connells 'Marginalität'), wird aber außerdem als hochgradig emotionell, psychisch labil und vor allem verführbar konfiguriert. Brisant und für den Kontext der züchtig verschlossenen 1950er Jahre überraschend an dieser zu Beginn des Stücks kindlich wirkenden Figur mit mystischen Anwandlungen und merkwürdigen Träumen ist, dass sie ihr erwachendes Begehren auf einen anderen Mann richtet, den fremden Schmuggler, der als Eindringling und potentieller Verführer die geschlossene Dorfgemeinschaft in Unruhe bringt: wir finden hier eine frappante Transgression heteronormativer Muster, wie sie auch im zweiten von uns behandelten Drama augenfällig wird. Jesus ist noch kein erwachsener Mann: seine Tränen, sein Enthusiasmus für Blumen, vor allem aber sein maßlose Verzückerung und die inbrünstige Leidenschaft, die er dem gefährlichen Herzensbrecher entgegenbringt, der ihm von anderen Welten erzählt und ihm verspricht, ihn wegzubringen aus der traurigen Fischerhütte, erweisen ihn als Repräsentant einer untergeordneten Männlichkeit, besonders in ihrer Relationalität zum Gegenpol, dem stark erotisch aufgeladenen hegemonialen Typus.



Als vierte männliche Hauptfigur fungiert der scheinbar unangefochten seine Virilität performativ untermauernde Fremdling mit dem feurigen Namen Labareda. Bereits bei seinem ersten Auftritt (in dem bedeutsamerweise seine später manifestierte Kraft und Energie noch durch die konkreten Umstände zurückgehalten sind, denn er wird mit einer Schusswunde und ohnmächtig in die Fischerhütte geschleppt), erweist sich seine verführerische Ausstrahlung, der sich weder Maria do Mar noch ihre Mutter entziehen können, wie später auch andere Frauen aus dem Dorf nicht.<sup>5</sup> Die erotische Stärke seiner Augen und seines jungen Körpers, die immer wieder von anderen Figuren, aber auch von den Regieanweisungen erwähnt werden, belegen eine erhebliche Faszination, die dank entsprechender Präsentation ihre normtransgredierend verlockende Wirkung auslöst. Doch die so explizit inszenierte Verkörperung einer hypervirilen und hegemonialen (in diesem Fall nicht ausschließlich heteronormatives Begehren hervorbringende) Männerrolle wird rasch als zerstörerisch demaskiert. Wie auch in anderen Dramen<sup>6</sup> darf hier eine männliche Figur zwar ihren ganzen Sex-Appeal ausspielen, richtet damit aber nur Unheil an, wenn sie auf hochgradig unterdrückte Leidenschaften und erotische Impulse trifft.

Ähnlich wie in *A promessa* kommt auch in *O pecado de João Agonia*<sup>7</sup> eine von teils verborgenem, teils unverhohlenem erotischen Begehren aufgeladene Konstellation aufeinander prallender unterschiedlicher Männlichkeitsentwürfe zu tödlicher Explosion.

Während einer stürmischen Winternacht kehrt im ersten Akt des Stücks der junge João Agonia, der eben in Lissabon seinen Militärdienst abgeleistet hat, in sein Heimatdorf zurück, wo ihn Mutter und Schwester bereits sehnsüchtig erwarten. Bereits vor dem Eintreffen des Protagonisten wird aus den Kommentaren der Frauen eine Figur modelliert, die nicht nur durch das physische Merkmal der verstörend grünen Augen, sondern auch durch eine eigenartige Sensibilität, Verschlossenheit und Dunkelheit definiert wird. Es sind Charakterzüge und Verhaltensweisen, die bei Joãos Bruder und Vater Unverständnis auslösen und gleichzeitig mit der aggressiven Ablehnung in Verbindung stehen, welche die inzwischen dement an der Herdstatt dahindämmernde und nur zeitweise in Wutausbrüche verfallende Großmutter schon bei der Geburt des Jungen mit einem schrecklichen Lied zum Ausdruck gebracht hatte, das sie seither öfters wiederholt

und so die besorgte Mutter drangsaliert. Verstärkt wurden die problematischen Eigenschaften der Hauptfigur anscheinend durch ein traumatisierendes Erlebnis anlässlich eines Aufenthalts des damals vierzehnjährigen João bei seinem Paten und durch seine Erfahrungen während des Militärdienstes in der von ihm als korrupt und verkommen wahrgenommenen Großstadt. Bei beiden handelt es sich erkennbar um homosexuelle Begegnungen in von Machtgefälle geprägten Situationen: bloße Erwähnungen eines der beiden Sachverhalte rufen in João wütende Abwehrreaktionen hervor. Seine Rückkehr ins Dörfliche und in die Natur wird vom Protagonisten als Katharsis, Abkehr von Verderbnis, Wiedereingliederung in eine unschuldig reine Welt nicht nur wahrgenommen, sondern aktiv befördert – ein Verhalten, das durchaus auch als Äußerung eines Verdrängungsprozesses lesbar ist. Tatsächlich reicht dann aber ein Besuch der Nachbarsfrau mit ihren just erwachsenen Kindern aus, um eine nicht normkonforme und vehement abgelehnte eigene Sexualität wieder aufflammen zu lassen. Während die bisher mit seinem Bruder Fernando kokettierende Maria Giesta die Attraktivität des als Soldat zum Mann gereiften João würdigt, reagiert dieser hingerissen auf den jüngeren Sohn Toino. João Agonia hat den nun Sechzehnjährigen lange nicht gesehen und ist positiv überrascht von der Physis des jungen Mannes (den andererseits seine Worte und sein Verhalten noch recht kindlich wirken lassen); er beobachtet ihn mit einer zunehmend schwärmerischen Verzauberung, die rekurrent von den Didaskalien konfiguriert wird.<sup>8</sup> Die emotionelle Annäherung bleibt durchwegs ambivalent, weil sich einerseits João in Anwesenheit der übrigen Mitglieder beider Familien gehemmt, Toino sich hingegen in einem unbekümmerten Kontaktbedürfnis ermunternd und gewinnend verhält.<sup>9</sup> Auf das neckende Geplänkel zwischen Toino und seiner eigenen Schwester Teresa, welche die Mütter und anderen Geschwister bereits als zukünftiges Paar vorgesehen haben, reagiert João wiederum mit Eifersucht. Dennoch kommen sich die beiden jungen Männer auch körperlich nahe, allerdings unter dem unheilvollen Signum des Bluts: als die aufgeschreckte Großmutter mit einem glühenden Scheit Toino eine Verbrennung zufügt, saugt João das Blut aus der Wunde.

Im zweiten Akt werden die Beziehungen zwischen den jungen Leuten aus den beiden Familien durch Rivalität und Eifersucht aufgeladen: Maria Giesta fühlt sich von João angezogen, der sich ihr gegenüber abweisend zeigt, gleichzeitig aber Ärger angesichts der zunehmenden Vertrautheit zwischen seiner Schwester und

Toino an den Tag legt. In diese gespannte, durch die in den nahen Bergen herumstreunenden Wölfe noch zusätzlich beängstigende Situation platzt ein ebenfalls zurückgekehrter Dienstkamerad João, der erwähnt, dass dieser in Lissabon im Gefängnis gesessen habe. Als João ihn aus dem Haus weisen will und schließlich auf ihn losgeht, eskaliert die Situation: der frühere Mitsoldat ruft die Dorfgemeinschaft herbei und enthüllt das Unausprechliche in einem dieses gekonnt unhörbar machenden Aktschluss:

[MANUEL:] Eh, gentes, escutem todos, que eu vou dizer-lhes qual é o pecado de João Agonia !?  
(*O pano começa a descer, lentamente, no começo desta fala; logo a seguir, cada vez mais audível, um alarido exterior; vozes, povo. [...] No terço final da fala de Manuel, o pano desce rápido, enquanto o tumulto do povo aumenta lá fora e o choro infantil e estridente de Rosa se torna estríduo.*) (Santareno 1985: 327)

Vater, Onkel und Bruder beschließen, João im Verlauf einer nächtlichen Wolfsjagd umzubringen, um die Schande zu tilgen, die er über die Familie gebracht hat. Zuvor allerdings kommt es zu einer weiteren Begegnung und Aussprache zwischen João und Toino, welcher jenen erst seiner Freundschaft versichert, dann aber auch beteuert, er hätte nichts von João's Gefühlen geahnt. João erklärt ihm gerade, er könne sich nicht ändern, als Maria Giesta hereinstürzt und angesichts der Vertraulichkeit zwischen den beiden wutentbrannt die Dorfbevölkerung herbeiruft. Die Männer aus João's Familie können Lynchjustiz gerade noch verhindern; in der Nacht aber vollziehen sie, während die Frauen im Haus bange auf die Rückkehr der Wolfsjäger warten, den vereinbarten Ehrenmord, der in einem letzten mehrdeutigen Satz des Vaters angesichts der Anklage der Frauen auch als (selbst verschuldeter) 'Fall' lesbar wird:

Maria Giesta (*apontando, encolhendo-se contra a parede*): Foram eles!... Mataram-no!...  
Foram eles!...  
Rita (*junto de José*): O meu... filho...?!  
José (*rígido*): O nosso filho ficou no rio. Caiu.  
(Santareno 1985: 349)

João Agonia wird zum Opfer eines die moralische, soziale und Geschlechterordnung selber wiederherstellenden männlich dominierten Kollektivs, da es ihm nicht gelingt, sein Anderssein (und zwar ganz konkret seine nicht normkonforme sexuelle Orientierung, die ihn zu einem Beispiel untergeordneter Männlichkeit im Connellschen Sinn werden lässt) in einem für die Dorfgemeinschaft akzeptable Weise unsichtbar zu machen.

Seine Alterität ist in mehrfachem Sinne offensichtlich: seit Geburt als quasi

verwünschtes Kind mit dem unübersehbaren Merkmal der grünen Augen gekennzeichnet (ein von Hansert [2000] in seiner Farbsymbolik ausführlich diskutiertes Leitmotiv, das auch beim ominösen grünen Taschentuch, das Toino dem Protagonisten schenken will, zum Tragen kommt), charakterisiert ihn andererseits das Dunkel des im Innern Blinden (Santareno 1985: 259), der später im Stück zum Verblendeten gestempelt wird, wenn mehrere Figuren festhalten, dass seine 'Verfehlung' ihn nicht bloß zum Verbrecher, sondern auch zum Sünder macht.

João will zurück zur 'Normalität', ahnt aber von Beginn an, dass er weder hegemoniale noch komplizenhafte Männlichkeit erreichen wird wie sein Bruder Fernando und andere heterosexuelle Männer des Dorfes. Das Bewusstsein seiner eigenen Unzulänglichkeit beim Versuch, als schmutzig und wüst empfundene Erfahrungen hinter sich zu lassen, befördert Selbsthass, verstärkt durch eine internalisierte Homophobie, die ihm verbietet zu akzeptieren, was er fühlt. Dies wird deutlich am ständigen Hin- und Hergerissensein zwischen starken, schwärmerischen Ausbrüchen von Zärtlichkeit, teils auch Begehren gegenüber Toino, und Gesten der Selbstkontrolle, Bändigung, des Fingierens von Äußerungen einer heteronormativ-hegemonialen Männlichkeit durch Mimik, Gestik und Sprache. Tatsächlich scheint die Strategie, zumindest an der Oberfläche in ein von Hegemonialität strukturiertes Machtgefüge<sup>10</sup> zurückzukehren, zu gelingen, insbesondere als João beim Kampf gegen die Wölfe im zweiten Akt besondere Kraft demonstriert und sich damit die Anerkennung der anderen Männer sichern könnte; doch unmittelbar nach dieser momentanen Deeskalation wird er von der Lissabonner Vergangenheit eingeholt.

Erst im 3. Akt, also nach der ungewollten Öffentlichmachung seiner als *pecado* apostrophierten sexuellen Orientierung, kann João seine Alterität nicht nur akzeptieren, sondern auch selbstbewusst einfordern. Die in der klärenden Unterhaltung mit Toino benutzte Bildlichkeit bei den rhetorischen Fragen wirkt trotz der einführenden Didaskalie indirekt affirmativ:

João (desesperado): Ouve cá, Toino, responde-me com o teu coração nas mãos? Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira-rio, e mandar as águas correrem ao contrário?!... Pode, Toino, diz lá? Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?!

(Santareno 1985: 336)

Diese eine kurze Phase, in dem das In-Worte-Fassen der eigenen Seinsweise gelingt, wird unterbunden und definitiv zum Schweigen gebracht durch die patriarchale Gewalt des Familienverbands, der ihn zum Mitkommen auf eine Jagd überredet, auf der schließlich er selbst zur Strecke gebracht wird.

Das Motiv der Jagd auf die Wölfe, welche die auf sich selbst geworfene und insofern geschlossene Dorfbevölkerung bedrohen, kann sinnvoll mit einer zweiten symbolischen Illustrierung der Zusammenhänge von Machtstrukturen, Alterität und Gewalt in Bezug gesetzt werden, bei welcher der Problemkomplex der Männlichkeiten zu Tage tritt.

Der Wolf, als latente Gefahr seit der allerersten Szene gewärtig, versinnbildlicht anschaulich das nicht Zugelassene, Wilde, Zerstörende, das das soziale Kollektiv schon bei kurzem Kontrollverlust attackieren könnte. Bezeichnenderweise heult aber ausgerechnet vor der Haustür der Familie Agonia, als unheimliche Vorausdeutung auf Unheil und Tod, ein Wolfshund ("filho de cadela e de lobo"; Santareno 1985: 260), der auf 'unnatürliche' Weise in sich Gegensätzliches vereint. Das Schicksal und der Charakter dieses Tiers, seine Ablehnung durch beide Pole gehen João sichtlich nahe, weswegen er den Anwesenden emphatisch das Elend seiner Existenz erklärt:

João (*com intenção, sombrio*): Se os cães lhe mordem, os lobos não ficam atrás: nem lobos nem cães o querem, têm-lhe asco, todos o enxotam... [...] Nunca conheceu companhia: nem cadela, nem loba. Tem vivido sempre sozinho... (*pausa ardente*) desprezado...! [...] (*Silêncio. Amargo*) O «Ruço» não adrega de alcançar companhia... sempre por estes montes, sozinho... (*Encarando os outros, tenso, feroz*) E não há nada pior que um fado assim, nada!... (Santareno 1985: 286–288)

Die Parallelen zu seiner eigenen Befindlichkeit sind evident; die Isotopie wird kurz darauf noch akzentuiert, wenn die Tochter der Nachbarn João mit einem Werwolf vergleicht, nachdem er Toino das Blut aus der Wunde an der Hand gesaugt hat.

Homosexualität – die gemäß der Unaussprechbarkeit des Tabuisierten kein einziges Mal konkret benannt wird – muss in einem konservativen Setting wie demjenigen einer ländlichen, isolierten Dorfgemeinschaft logischerweise radikal abgelehnt werden; dies geschieht durch die Repräsentanten der hegemonialen Männlichkeit (vehement sekundiert im Text von einer weiblichen Vertreterin der heteronormativ-patriarchalen Strukturen: die bezeichnenderweise mit männlichen Merkmalen wie Unerschrockenheit und physische Kraft markierte Maria Giesta). Als exemplarisch kann für die diskursive Eliminierung von Homosexualität der Schluss des ersten

Aktes stehen, wo Fernando, hegemonialer Gegenpol seines Bruders João, in einer homosozialen und insofern explizites Sprechen in geschütztem Rahmen ermöglichenden Situation über *os maricas* herzieht und jegliches Mann-Mann-Begehren explizit dysphemisch degradiert: "Porcos, gente reles: deviam ser todos mortos, enforcados" (Santareno 1985: 296) – die gleiche Todesart, die er übrigens für den durch sein Geheul störenden Wolfshund in Betracht zieht.

Die auch von den anderen Figuren praktizierte konzeptuelle Gleichsetzung von Homosexualität mit Verweichlichung oder fehlender Männlichkeit und das buchstäblich überlebensnotwendige Gebot, nicht-heterosexuelles Begehren zu verschweigen und zu unterdrücken, verunmöglichen jedes positive Identifikationsangebot für diejenigen Männer, die nicht den hegemonialen oder komplizenhaften Typ der Connell'schen Männlichkeit vertreten.

Der zeitgenössischen Zensur entging offenbar die Appellfunktion des Stückschlusses: nachdem die auf intakte Heteronormativität pochenden Männer des Dorfes Makel und Frevler ebenso schonungslos wie brutal ausgemerzt haben, wendet sich die Mutter Rita in der letzten Bewegung auf der Bühne ab von den anderen Figuren und hin zum Zuschauerraum – ihr Hilfeschrei nach dem ersten sprachlosen Ringen kann (und muss wohl) auch als Appell an Empathie, Toleranz, Menschlichkeit verstanden werden:

*Rita (durante segundos, fica-se a olhar para José: espanto. Depois, penosamente, vem até ao proscénio: voltada para os espectadores, as mãos na garganta; experimenta falar sem o conseguir. Por fim, rasga-se toda num grito horrível, repetido várias vezes, com intensidade crescente, mesmo após a descida do pano.) Acudam!... Acudam!... Acudam!... (Santareno 1985: 349)*

Bernardo Santareno kreiert in seinen Dramen männliche Figuren, die den für ihren Kontext offiziell vorbildlichen, patriarchalen und heteronormativen Setzungen von Maskulinität dissidente, ja gefährliche Entwürfe entgegenstellen.

Verschiedene sexuelle Orientierungen, Machtgefüge und Männlichkeitskonstruktionen, soziale und familiäre Ein- und Ausgrenzungen konfliktieren in Situationen, die den Beteiligten statt Lösungsmöglichkeiten scheinbar nur noch die radikale Beseitigung desjenigen Elements, an dem sich der Konflikt entzündet, erlauben. Aber auch wenn Alterität und heterodoxe Männlichkeiten in der dargestellten Welt scheitern und oft vom intoleranten Kollektiv zum Verstummen oder Verschwinden gebracht werden, birgt das konsequente und unablässige Hinterfragen traditioneller Rollen und Zuschreibungen doch eine enorme

Sprengkraft in einer einengenden, simplifizierend und religiös repressiven Gesellschaft, wie es die portugiesische unter der Salazar-Diktatur zweifelsohne war. Dass in Bernardo Santarenos Stücken signifikantes Ausscheren aus der normativen Geschlechterordnung und speziell die Problematik dissidenter Männlichkeiten rekurrent thematisiert werden, entlarvt das Konventionelle und Sanktionierte einer hierarchisch-patriarchalen Geschlechterkonzeption als tatsächlich prekäre, brüchige, geheuchelte Pseudoessenz. Die Vermutung liegt nahe, dass der Autor solche leisen Spuren von Heterodoxie auch als signifikante Symptome der zunehmenden ideologischen Fragilität eines bereits verknöcherten Regimes verstanden haben wollte.

## **Bibliographie**

Barata, José Oliveira (1980): "A presença do trágico em Bernardo Santareno", in: *Biblos* 66, 203–243.

Barata, José Oliveira (1991): *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.

Brandenberger, Tobias (2015): "Tradition, Reaktion, Revolution: der Dramatiker Bernardo Santareno", in: Reinstädler, Janett / Thorau, Henry (Hg.): *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien*. Berlin: Tranvia, 81–97.

Connell, Raewyn W. (2005): *Masculinities*. Berkeley etc.: University of California Press.

Cruz, Duarte Ivo (2001): *História do teatro português*. Lisboa / São Paulo: Verbo.

Hansert, Anna (2000): "Bernardo Santareno, *O pecado de João Agonia* (1961): Homosexualität als Herausforderung der Zensur", in: Simone, Eliana de / Thorau, Henry (Hg.): *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main: TFM, 109–129.

Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater. Das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960–1974)*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.

Limbeck, Sven (2001): "Zweifellos ein abstoßendes Thema, aber von wahren literarischem Wert! Homosexualität in der portugiesischen Literatur vom Realismus bis zur Nelkenrevolution", in: Altmann, Werner, et alii (Hg.): *Dissidenten der Geschlechterordnung: schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*. Berlin: Tranvia, 10–42.



Lopondo, Lílian (2000): *Bernardo Santareno. A tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: MacKenzie.

Meuser, Michael (1998): *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Leske und Budrich.

Muniz, Márcio Ricardo Coelho; Santana, Solange Santos (2011): "O pecado de João Agonia, de Bernardo Santareno: entre ironia, opressão e silêncios", in: *Convergência Lusíada* 26, 160–175.

Porto, Carlos (1973): *Em busca do teatro perdido*. Lissabon: Plátano (2 Bde.)

Rebello, Luís Francisco (<sup>3</sup>1983): *História do teatro português*. Mem Martins: Europa-América.

Reinstädler, Janett (2015): "Abrindo o teatro. Zur Theaterarbeit von Frauen vor und nach der portugiesischen Nelkenrevolution ", in: Reinstädler, Janett / Thorau, Henry (Hg.): *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien*. Berlin: Tranvia, 99–117.

Ribeiro, Maria Aparecida (1981): *Mitogênese no teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Padrão.

Risso, Carla de Araújo (2010): "Aquilo de que não se fala, não existe. Um estudo de caso sobre a censura ao teatro no período salazarista", in: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 259–280. [<http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/786>, 22.11.2020]

Santareno, Bernardo (1984): *A promessa*, in Santareno, Bernardo: *Obras completas, 1º volume*. Lisboa: Caminho, 11–73.

Santareno, Bernardo (1985): *O pecado de João Agonia*, in Santareno, Bernardo: *Obras completas, 2º volume*. Lisboa: Caminho, 251–349.

Santos, Graça dos (2004): *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933–1968)*. Lisboa: Caminho.

Siepmann, Helmut (1980): "Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada – Régio – Santareno", in: *Iberoromania* 12, 41–53.

Silveira Filho, Francisco Maciel (2008): *Cativeiros de papel. O verso, o reverso e o transversal do ser diverso em Santareno*. São Paulo: USP.

Silveira Filho, Francisco Maciel, (2010): "Masculinidades santareneas em *O pecado de João Agonia*", in: *Terra roxa* 18, 67–77.

---

<sup>1</sup> Zur Theatergeschichte Portugals im 20. Jahrhundert, vgl. Rebello (1983), Barata (1991), Cruz (2001); zur Zensur v.a. Karimi (1990), Santos (2004), außerdem Brandenberger und Reinstädler (beide 2015).

<sup>2</sup> Für eine umfassendere Annäherung an Santareno, siehe Barata (1980), Siepmann (1980), Ribeiro (1981) Rebello (1987), Lopondo (2000), Silveira Filho (2008), Brandenberger (2015).

<sup>3</sup> Zur Rezeptionsgeschichte und insbesondere den Problemen der beiden Stücke mit den Zensurbehörden, siehe bereits Porto (1973: I, 23–28; II, 62–67), Karimi (1991: 383–389) und Risso (2010).

<sup>4</sup> Eine Parallele zum an seiner selbst auferlegten Keuschheit zugrunde gehenden José finden wir in *O Crime de Aldeia Velha*, dem düsteren Schauspiel über eine attraktive aber unzugängliche, schließlich der Hexerei verdächtige Außenseiterin auf dem Dorf, die zu einem Exorzismus überredet wird, an dem sie stirbt, in der Figur des jungen Paters Júlio: er kehrt kurz nach der Priesterweihe zurück in die Dorfgemeinschaft und zerbricht an seiner Empathie mit seiner

---

Jugendfreundin, dem Opfer der kollektiven Ausgrenzung, deren sinnlicher Ausstrahlung er sich trotz seines Keuschheitsgelübdes nicht entziehen kann. Wie in *A Promessa* wird auch in diesem Stück dargelegt, dass eine natürliche Bedürfnisse negierende, religiös motivierte sexuelle Entsagung letztlich zu Gewalt und Zerstörung führen muss.

<sup>5</sup> "1ª Velha (*ainda à porta*): Bendita mãe que tal filho pariu! Aquilo é peixe do alto, peixe grosso e desenxovalhado! [...] [A]s raparigas andam todas malucas como o demónio do rapaz!... [...] 3ª Velha (*que está outra vez à porta e admira Labareda*): Anda tudo doido com o raio do homem! Não me admira isso, Cremilda... Pudera!... Vocês já viram uns olhos como os daquele alma-do-diabo? [...] 2ª Velha (*também à porta, com a 3ª Velha*): Como ele se ri para a gente, o descarado! Já percebeu que estamos a mirá-lo... E gosta, olá se gosta... [...] [O] rapaz sempre tem uns dentes! Claros, brilhantes que nem a espuma do mar..." (Santareno 1984: 37–39).

<sup>6</sup> Zum Beispiel bei den gegenseitig sich niederstechenden Rivalen um die Zuneigung von Joana in *O crime de Aldeia Velha* oder dem unwiderstehlichen António Marinheiro, der in seiner Mutter inzestuöses Begehren auslöst.

<sup>7</sup> Das Stück besprechen Hansert (2000), Limbeck (2001: 31–35), Silveira Filho (2010) sowie Muniz und Santana (2011).

<sup>8</sup> Z.B.: "João (*que durante as últimas falas tem estado um pouco à parte, os olhos sempre postos em Tóino, corre para a porte, impedindo a saída do moço.*)"; "(*sincero*)"; "(*tem seguido atentamente a cena, com uma expressão entre melancólica e embevecida*)"; "(*que abraça Toino, enternecido*)"; "(*sorriso triste*)" (Santareno 1985: 278–281).

<sup>9</sup> Zu dieser Szene und der Bedeutung des grünen Taschentuchs als falsch verstandenes Geschenk Toinos, das João ablehnt, siehe Limbeck (2001: 32–33).

<sup>10</sup> Es geht sichtlich nicht darum, selber eine hegemoniale Rolle zu übernehmen, sondern sich affirmativ in ein Muster von homosozial verankerten Gruppenbeziehungen einzufügen; in dem Sinn, dass Hegemonialität "nur von wenigen Männern in vollem Umfang realisiert werden kann, [...] aber von den meisten Männern gestützt wird, da [sie] ein effektives Mittel zur Reproduktion gegebener Machtrelationen zwischen den Geschlechtern darstellt." (Meuser 1998: 102).