

Oliver Vogt (Trier)

Conversa acabada: «statisches Drama» in Bewegung

Wie das gesamte filmische Schaffen João Botelhos ist auch sein Erstlingswerk *Conversa acabada* aus dem Jahre 1981 über Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro vor allem durch ein großes Interesse an der Reflexion der sozialen und kulturellen Belange seines Landes gekennzeichnet.

Während unmittelbar nach der Revolution im portugiesischen Film eine starke Tendenz zum Dokumentarismus vorherrschte, der die politischen und sozialen Umwälzungen im Lande festzuhalten bestrebt war, kam es Anfang der achtziger Jahre erstmals zu Versuchen, die jüngste portugiesische Geschichte kritisch zu durchleuchten. Dabei erregte João Botelho mit seiner filmischen Reflexion über den Krieg in Angola *Um adeus português* (1985) besonderes Aufsehen.

In *Tempos difíceis* (1988) oder *Aqui na terra* (1993) spürt er der Generation der Revolution nach (laut Botelho «seiner Generation»), die seiner Meinung nach ihre Ideale verraten habe und deren Unaufrichtigkeit und Verlogenheit er aufzudecken versucht. Sein neuestes Werk *Tráfico* (1998) schließlich ist eine abstrakte und äußerst sarkastische Bestandsaufnahme der portugiesischen Gesellschaft unserer Tage.

Auch Botelhos Erstlingswerk *Conversa acabada* über den Briefwechsel zwischen Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro nahm kritisch zur aktuellen Situation des Landes Stellung; zu präsent war die Revolution zum Zeitpunkt der Entstehung des Films, zu frisch die Enttäuschung über nicht verwirklichte Ideale, als daß die in *Conversa acabada* zitierten

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
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, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 219-244

Worte Pessoa aus dessen Aufsatz «A doença da disciplina», in dem er die Unfähigkeit der Portugiesen zu einer Revolution anprangert, ungehört verhallen könnten:

Somos incapazes de revolta e de agitação. Quando fizemos uma 'revolução' foi para implantar uma coisa igual ao que já estava [...]¹

Die nachrevolutionäre Depression war der Ausgangspunkt für den Versuch, mit *Conversa acabada* einen Schritt in Richtung einer Antwort auf die Frage nach der verloren geglaubten portugiesischen Identität zu gehen. In dieser Phase des Umbruchs und großer Verunsicherung fragte Botelho nach den Grundfesten der portugiesischen Kultur. Welchen Traditionen fühlte man sich verbunden? In seinem Bemühen, Portugal ein Stück nationales Bewußtsein wiederzugeben, besann sich Botelho auf das kulturelle, insbesondere sprachliche Erbe Portugals, das er im Werk Pessoa und Sá-Carneiros zu erkennen glaubte. In ihren Texten erfindet sich das Portugiesische aufs Neue, so Botelho, und es sei schließlich die Sprache, die eine Nation ausmache.

Unmittelbar verknüpft mit der Thematisierung des sprachlichen Erbes Portugals als Baustein eines nationalen Identitätsgefühls ist in *Conversa acabada* die Frage nach der Identität der Person — einer Frage, die das gesamte Zeitalter der «Moderne» kennzeichnet und auch Fernando Pessoa und Mário de Sá-Carneiro als «moderne» Dichter in ihren Werken in eminenter Weise beschäftigte.

Beide Autoren versuchen in ihrem Werk, mit der Frage nach dem «Ich» und der mit dieser Frage einhergehenden Krise desselben umzugehen. Bezeichnend ist jedoch, wie sehr die jeweils beschrittenen Wege voneinander abweichen. Trotz vieler Gemeinsamkeiten muß, wie es scheint, von einer prinzipiellen Andersartigkeit ihrer Krise ausgegangen werden, was nicht nur

¹ Pessoa (1990b: 600-601).

durch ihre Biographie bestätigt wird, sondern wovon vor allem auch ihr literarisches Werk Zeugnis ablegt.

Botelho nähert sich den Autoren in seinem Film nun auch nicht, wie man annehmen könnte, über ihre Biographie, sondern ausschließlich über ihr Werk, wobei der Werk-Begriff hier, weit gefaßt, neben der literarischen Produktion vor allem auch den Briefwechsel zwischen den Autoren sowie einige persönliche Notizen Pessoa's mit einschließt.

Conversa acabada erscheint wie eine Verlängerung der abgebrochenen Korrespondenz mit filmischen Mitteln, deren Anarchie derjenigen der Texte sehr nahesteht. So fühlt sich Botelho dem innovativen Moment des Modernismus Pessoa's und Sá-Carneiros im Portugal des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts durchaus verbunden, stellte doch seine Suche nach Bestandsaufnahme und Neubestimmung der filmischen *codes* zu Beginn der achtziger Jahre in der Filmlandschaft Portugals ebenfalls einen Bruch mit Etabliertem dar.²

Conversa acabada ist eine fiktive Annäherung an das Werk zweier bedeutender Künstler, jedoch muß die Fiktionalität des Films als eine «gebrochene» verstanden werden. Die «große Lügenmaschine Kino» (wie Botelho das Medium gern bezeichnet) wird in *Conversa acabada* nicht zur dramatischen Inszenierung von Biographien genutzt — die Künstler werden in der Regel nur in unmittelbarem Werkbezug ins Bild gesetzt.

Dokumentarisch anmutende Passagen stehen im Wechsel mit Spielszenen auf verschiedenen Wirklichkeitsebenen. Es handelt es sich weder um einen Dokumentarfilm (einen nicht fiktiven Film), dessen Referenzobjekt ja in der nichtfilmischen Realität liegt, noch um einen klassischen Fiktionsfilm, der bemüht wäre, eine kohärente Fiktionalität innerhalb seiner filmischen Realität aufzubauen. In jedem Moment des Films dominiert vielmehr eine offene Künstlichkeit, die dazu dient,

² «A minha atitude, é a da pessoa que quer fazer cinema pela primeira vez e que deseja reflectir também sobre o cinema, partindo da aprendizagem» (Botelho 1982: 8).

den Zuschauer zu irritieren, ihn in dem Bewußtsein zu halten, daß sich der Film mehr auf eine geistige Welt literarischer Schöpfung denn auf eine konkrete, gegebene Welt beziehe. Immer wieder führt er dem Zuschauer seine Brüchigkeit vor Augen und verzichtet bewußt auf die Konstruktion eines Realitätsbildes, in dem der Zuschauer heimisch werden könnte. *Conversa acabada* ist ein Film gegen die Illusion des Kinos und steht in dieser Hinsicht dem Theater nahe.³

Der Film arbeitet überwiegend mit szenischen Bildern, die aufgrund der Projektion von Standbildern im Hintergrund von geringer räumlicher Tiefe sind und durch die stets festen Kameraeinstellungen an eine Theaterbühne erinnern. Auch die äußere Wirklichkeit wirkt bei den wenigen Außenaufnahmen in *Conversa acabada* generell instabil und inkohärent. Eine wesentliche Bedeutung kommt dem Wechsel von In und Off auf Ton- und Bildebene zu, der den Eindruck einer Präsenz mehrerer gebrochener Realitätsebenen unterstützt.

Conversa acabada ist eine Collage, die Anleihen bei der Literatur, dem Theater und vor allem auch der Malerei nimmt. Doch fügen sich die einzelnen Bruchstücke nicht zu einem Ganzen zusammen. Alles bleibt Fragment, und so ist das Ergebnis nicht etwa ein stimmungsvolles und stimmiges Zeitdokument, sondern vielmehr das Bild einer Epoche im Aufriß; immer wieder blitzen Aspekte und Facetten kurz auf, so als betrachtete man ein Geschehen in einem zerborstenen Spiegel.

Tatsächlich geht es Botelho sowenig um die minutiöse Rekonstruktion einer Epoche wie um die Nacherzählung einer Biographie. Die gesamte Inszenierung des Films dient in erster Linie der Exposition der literarischen Werke Pessoa's und Sá-Carneiros, und nur über den Text und die Form seiner Präsentation gelangt der Zuschauer zu einem aussagekräftigen Bild der Autoren.

³ «O filme está todo construído contra a ilusão do cinema ...» (Botelho 1982: 8).

Bei der Inszenierung der Werke von Pessoa und Sá-Carneiro liegt der größte Anteil auf der Verlesung ihrer Korrespondenz (wahlweise durch den Verfasser beim Schreiben des Briefes oder durch den Adressaten nach Erhalt desselben), die auch den zeitlichen Rahmen des Films markiert; nämlich die Zeit von Sá-Carneiros Übersiedelung nach Paris im Jahre 1912 bis zu seinem Freitod im Jahre 1916. Aus ihren Briefen wird in chronologischer Folge zitiert, wobei zwischenzeitlich immer wieder Gedichte beider Autoren vorgetragen werden und Passagen aus «O marinheiro»⁴ von Pessoa und *A confissão de Lúcio*⁵ von Sá-Carneiro eine szenische Umsetzung erfahren.

Vorangestellt ist ein prologisches Vorspiel (bestehend aus einem Monolog aus dem «Primeiro Fausto»,⁶ einer Sequenz, die den Tod Pessogas zeigt und der Lesung des «Soneto já antigo» des Pessoa Heteronyms Álvaro de Campos)⁷ sowie eine kurze biographische Einführung durch einen Präsentator und eine Sprecherin aus dem Off.

So bilden die Werke der beiden Autoren — in diesem weit gefaßten Werkverständnis — fast den gesamten im Film gesprochenen Text.

Keine der verschiedenen Erzählebenen kann für sich einen Anspruch auf Absolutheit geltend machen. Sie stehen in ständigem Wechsel, relativieren sich gegenseitig und erfahren eine Relativierung innerhalb ihrer selbst.

⁴ Pessoa (1986b: 153-154).

⁵ Sá-Carneiro (1985a).

⁶ Pessoa (1986c: 166-208).

⁷ Die Heteronyme sind imaginierte Persönlichkeiten, die in der Vorstellung Pessogas eine derartige Dichte erreichten, daß er ihnen eine Biographie, eine individuelle äußere Erscheinung zudachte, ihnen einen «Anstrich von Wirklichkeit» gab, wie er es nannte, und ihnen vor allem jeweils ein eigenes literarisches Werk zuschrieb, in der ihre besondere Persönlichkeit zum Ausdruck kam, durch das sie erst «lebendig» wurden. Die wichtigsten Heteronyme sind Alberto Caeiro, Álvaro de Campos und Ricardo Reis sowie das Semiheteronym Bernardo Soares, Autor des *Livro do desassossego*.

In dem erwähnten «prologischen» Vorspiel führt Botelho bereits die wesentlichen gestalterischen Elemente seines Films ein. Der Film beginnt mit einem Sprecher, der auf einem Sessel in der Bildmitte plaziert ist und durch das Zitieren der Passage *O temor da morte* aus dem «Primeiro Fausto» Pessoa's bereits eines der Hauptmotive des Films vorwegnimmt. In den Hintergrund werden bildfüllend astrologische Diagramme und Berechnungen projiziert. Die Kamera steht bewegungslos vor der Szene. Mit dieser Art «szenischer» Bilder, die aufgrund ihrer geringen räumlichen Tiefe und der immer festen Einstellung an eine Theaterbühne erinnern, arbeitet der Film überwiegend. In einer Redepause klingt aus dem Off das laute Knattern eines Hubschraubers, das sich am Ende des Monologs wiederholt und über ein Zwischenbild — das, wie ein Titel informiert, den Himmel über Lissabon in der Morgendämmerung des 30. Novembers 1935 (dem Todestag Pessoa's) zeigt — bis in die nächste Sequenz im Hospital St. Louis hineinhalbt.

Neben der Funktion des Off-Tons als Bindeglied zweier aufeinanderfolgender Sequenzen an dieser Stelle deutet sich bereits die besondere Stellung an, die dem Off während des gesamten Filmes zukommt; seine Einflußnahme auf die Wirkung der filmischen Realität durch bewußte (asynchrone) Verwendung.

Die nächsten Sequenz zeigt Pessoa's Tod im Hospital St. Louis. Eine Krankenschwester läuft einen Gang entlang; in einer nahen Einstellung auf Füße und Rocksäum schwebt die Kamera zunächst der Person voran und nimmt sie dann in einer weiteren Einstellung in voller Größe von hinten wieder auf. Sie tritt in ein Zimmer. Dort liegt Pessoa schlafend in seinem Sterbebett. Neben ihm sitzt ein Priester (interpretiert von Manoel de Oliveira). Pessoa erwacht, greift nach seiner Brille. Die Kamera schwenkt von Pessoa über den Priester hinweg auf ein Fenster, das hinter dem Kopf der Nonne, deren Gesicht sich der Kamera hier zum ersten Male zeigt, den gesamten Bildhintergrund ausfüllt. Musik setzt ein, die entfernt an den Trauermarsch von Chopin erinnert. Das Fenster gibt den Blick auf eine Palme frei,

die sich im Winde wiegt und deren Blätter Schatten auf eine dahinter liegende gelbe Mauer werfen. Darüber ist ein Streifen blauen Himmels zu sehen. Der Ausschnitt wirkt jedoch flach und artifiziell, ähnelt eher einem Gemälde und nimmt somit die «Fenster-Tableaus» von Botelhos späteren Filmen vorweg.

Es folgt eine Ablende, dann eine halbnaher Einstellung, welche den toten Pessoa in seinem Bett zeigt, daneben die kniende Nonne und den Priester, der ein Sterbegebet spricht. Seine Stimme dringt allerdings nur in Fetzen durch die schwere Musik, die unvermindert aus dem Off tönt.

Die letzte Einstellung zeigt die Hand Pessoas, die ein Blatt hält. Darüber liegt ein Schatten, der langsam zurückweicht und die Schrift freigibt («I do not know, what tomorrow will bring»)⁸. Der Priester zieht das Blatt schließlich unter der Hand weg und vollzieht damit symbolisch die Trennung von Dichter als physischer und sterblicher Person und Text als Produkt eines immateriellen schöpferischen Geistes, der seinen Verfasser überdauert.

Durch den ganzen Film zieht sich Botelhos Hang zur Fragmentisierung, die sich hier bereits andeutet. Kaum wird dem Zuschauer «Ganzes» präsentiert, weder als Einheit der Person oder des Raumes noch als solche der Zeit.

Von der Detailaufnahme der Hand des toten Pessoa springt die Kamera in einem Schwenk über eine grün bewachsene Hügellandschaft. Die Kamerabewegung folgt dem Verlauf eines Bergkammes, der die Grenze zwischen blauem Himmel und Landschaft markiert. Als sich die Kamera mit dem nun steil abfallenden Bergkamm neigt, öffnet sich die Landschaft zu einem weiten Tal. Im Vordergrund kommt eine auf weißem Fels sitzende Frau ins Bild, die das «Soneto já antigo»⁹ von Álvaro de Campos liest. Durch den Verlauf des Bergrückens direkt auf den Punkt gelenkt, wo sich die Frau befindet, verharrt die

⁸ Diese Zeile wurde tatsächlich von Pessoa kurz vor seinem Tode verfaßt und fand sich auf dem Nachttisch neben seinem Sterbebett.

⁹ Pessoa (1991b: 132).

Kamera mit dieser in der Bildmitte. Die zunächst aus dem Off klingende Stimme wird, über das Bild, einem Körper förmlich «eingepflanzt»; oder, anders betrachtet, kündigt sich eine im filmischen Raum befindliche Person über ihre Stimme als «anwesend» an und zeigt sich erst dann körperlich, was noch einmal das Primat des Textes vor dem Bilde betont. Dieser Wechsel von In und Off auf Ton- und Bildebene ist charakteristisch für *Conversa acabada* und unterstützt den Eindruck einer Präsenz mehrerer gebrochener Realitätsebenen. Die Landschaft in ihrem Rücken wirkt durch die Beleuchtung der Figur, die sie aus der Umgebung herauszulösen scheint, seltsam unreal und erscheint beinahe wie eine der im Studio entstandenen Hintergrundprojektionen. Das Schlußbild der Szene zeigt aus leichter Obersicht in Naheinstellung die angeschnittene Brust und den Kopf der Frau, die wie unbeabsichtigt von unten in das Bild hineinragt, denn der Kamerablick scheint jetzt mehr der hinter ihr liegenden Landschaft zu gelten.

So wirkt bei den wenigen Außenaufnahmen in *Conversa acabada* generell auch die äußere Wirklichkeit instabil und inkohärent, wie sich an späterer Stelle noch anschaulich zeigen lassen wird.

Nach dem sich dem Vorspiel anschließenden Titel *Conversa acabada: sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro* erscheint der Präsentator, der, an einem großen Schreibtisch sitzend, in der Regel in Szenen einführt und in einem informell-erzählenden und emotionalen Stil notwendige Hintergrundinformationen gibt. Er liest zunächst aus frühen Tagebucheintragungen Pessos in englischer Sprache. Sein Vortrag wird von einer weiblichen Stimme aus dem Off überlagert. Diese Off-Sprecherin trägt in nüchternem, sachlichem Stil meist biographische Fakten vor.

Die Überlagerung durch die Off-Sprecherin in ihrer Dimension als allmächtige und allwissende Stimme nimmt dem Präsentator die Rolle einer absoluten Erzählinstanz, rückt ihn aus seiner vermeintlichen Aktualität. Nach kurzem Bericht stellt ihr plötzliches Verstummen dann den Präsentator, der seine

Rede unbeirrt weitergeführt hat, wieder in den Vordergrund. Beide Kommentarebenen relativieren sich so gegenseitig.

Im folgenden wird der Zuschauer Zeuge des sich entwickelnden Briefwechsels zwischen den beiden Autoren, der in der Übersiedelung Sá-Carneiros nach Paris im Jahre 1912 seinen Ausgang nahm.

Offensichtlich ist hier die stärkere Präsenz Sá-Carneiros gegenüber Pessoa, was neben einem die Korrespondenz betreffenden, faktischen Grund (Sá-Carneiros Briefe an Pessoa sind im Nachlaß Pessoas vermutlich vollständig erhalten geblieben, während der größte Teil der Briefe Pessoas an Sá-Carneiro verschollen ist) auch auf inhaltliche Motive Botelhos zurückzuführen ist, auf die später noch zurückzukommen sein wird.

In seiner Darstellung der Personen und der Welt spiegelt der Film jedoch sehr anschaulich die Position Pessoas wider, seine Haltung zu der ihn umgebenden Welt, ist doch Pessoas Ausgangspunkt ein grundsätzlicher Zweifel sowohl an dem, was wir gemeinhin als Welt bezeichnen, als auch an jenem scheinbar mit dieser Welt existierenden «Ich», das sich von dieser Welt her und in ihr zu verstehen sucht.

Weder im Blick auf eine direkt faßliche Einheit der Person oder des Lebens noch im Glauben an ein gradliniges Wirken und Tun läßt sich für Pessoa die menschliche Situation verstehen. Kontinuität liegt nur in der konsequenten Einsicht, daß diese Situation sich diskontinuierlich vollzieht. So ist auch in seinem Werk die einzige aufweisbare Kontinuität sein Hang zum Diskontinuierlichen («Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência»)¹⁰ Diese Diskontinuität ist gleichbedeutend mit der radikalen Auflösung jenes Subjekts, das gemeinhin als Gegenstand unseres Selbstverständnisses gesetzt wird.

Mit der Schöpfung seiner Heteronyme gelang es Pessoa, die Widersprüchlichkeit der Welt anzunehmen, sie auszuhalten und auch noch im literarischen Schaffen zu reflektieren. Durch die

¹⁰ Pessoa (1990a: 433).

eigene Auflösung / Vervielfältigung und sein Ansinnen, alles auf jede erdenkliche Art zu fühlen, alle möglichen Perspektiven einzunehmen, gelingt ihm zweierlei: Zum einen trägt er der Wahrheit einer jeden Perspektive Rechnung, zum anderen eröffnet sich die Möglichkeit, daß die Vielfältigkeit der Welt nicht mehr nur einfach erlitten, sondern — im Gegenteil — schöpferisch verstanden und ergriffen wird.

Bei der Darstellung Pessoa's hält sich Botelho ganz an eine Bemerkung von Álvaro de Campos, der sinngemäß sagt: «Meine Biographie zu schreiben ist ganz einfach. Man nehme meinen Geburtstag und meinen Sterbetag — alle dazwischen liegenden Tage gehören allein mir» — daher erleben wir aus der Vita Pessoa's lediglich seinen Tod; daß es sich bei der Darstellung Sá-Carneiros anders verhält, ist auf dessen stark von Pessoa abweichenden Charakter seines «krisischen Ich-Bewußtseins» zurückzuführen und wird im folgenden noch näher ausgeführt.

Der Film zeigt Pessoa zumeist allein in seinem Zimmer, in der Regel bei Nacht als Schöpfer der geistigen, inneren Welt seiner Dichtung, die von der äußeren Welt seiner «Alltagsrealität» immer deutlich geschieden bleibt. Wenn Pessoa sich einmal durch Lissabon bewegt, dann gleitet er wie ein Schatten vor den schwarzweißen, manchmal farbigen Hintergrundprojektionen historischer Aufnahmen durch das Bild.

Die Art und Weise der Präsentation der Gedichte Pessoa's ist vielfältig. Verschiedene Leserinnen und Leser lösen sich ab, Orte und Begebenheiten befinden sich in ständigem Wechsel. Die Texte werden in der Regel in einer zurückhaltenden Lesart vorgetragen, die keinen eindeutigen Interpretationsansatz nahelegt. So wird etwa bei der Lesung der «Ode marítima»¹¹ die universelle Kraft des Textes nicht durch eine Modulation des stimmlichen Ausdrucks heraufbeschworen, sondern allein durch seine Inszenierung als Radiolesung versinnbildlicht, welche die

¹¹ Pessoa (1991c: 28-82).

Aussage des Gedichtes ins Unendliche zu vervielfältigen scheint.

Botelho war daran gelegen, daß die Texte in ihrer aktuellen Bedeutung wahrgenommen werden. So sind die Leserinnen und Leser der heteronymen Texte sowie eines Gedichts von Sá-Carneiro als Zeitgenossen Botelhos in «realer» Umgebung, meist im Freien in Szene gesetzt. Die hier dargestellte Realität scheint zwar zunächst faßbarer, entpuppt sich aber bei näherem Hinschauen als von ebenso brüchiger und diskontinuierlicher Natur wie die szenische Wirklichkeit Pessoas und Sá-Carneiros. Dieser Umstand soll anhand der Beschreibung einer Szene verdeutlicht werden, in der ein weiteres heteronymes Gedicht Pessoas vorgetragen wird.

Eine ältere Frau sitzt auf einem Klappstuhl inmitten einer hügeligen Wiesenlandschaft und liest ein Gedicht aus dem Buch «O guardador de rebanhos»¹² von Alberto Caeiro. In einer Redepause nach dem ersten Absatz erfolgt ein Reißschwenk der Kamera um ca. 90 Grad über die Wiesen hinweg auf eine auslaufende Bergkette. Hier verharrt die Kamera einen Moment, um sich dann wieder in Bewegung zu setzen. Nach diesem zweiten, langsamen Schwenk von etwa 180 Grad kommt erneut die lesende Frau ins Bild. Während sie sich vorher noch inmitten der Landschaft befand (wobei sie sich mit der Farbe ihres Pullovers kaum vom Untergrund abhebt, beinahe ein Teil davon wird), ragt sie jetzt — der Kamera um einiges näher und leicht seitlich von der Brust aufwärts erfaßt — wie ein Fremdkörper in die untere Bildhälfte hinein. Es scheint, als befände sie sich jetzt «vor» der Landschaft (obgleich in der freien Natur aufgenommen, wirkt die Landschaft hier beinahe so künstlich wie eine der Hintergrundprojektionen im Studio). Als vermeintlicher Bezugspunkt suggeriert die Frau dem Betrachter einen Panoramashwenk von 360 Grad, doch läßt sich bei wiederholtem Schauen der Szene leicht erkennen, daß sich die Frau im Rücken der Kamera bewegt haben muß: Während zu Beginn

¹² Pessoa (1993b: 9-82).

der Szene die Landschaft hinter ihr zu einem Hügel anstieg und nur vereinzelt Bäume und Sträucher zu sehen waren, ist in der Einstellung am Ende des Schwenks das Gelände nun leicht abschüssig, eine dichte Baumreihe zieht sich über die gesamte Breite des Bildes, und der Hügel des ersten Bildes ist nur noch durch einen Ausläufer zu erahnen. Indem sie sich entgegengesetzt zur Richtung des Schwenks bewegt und sich zudem noch dem Kamerastandpunkt genähert hat, wird das Raumempfinden des Zuschauers tief verunsichert. Dieser filmische Kunstgriff unterstützt in beeindruckender Weise den Text Caeiros, der die abstrakte Idee einer Natur als eines Ganzen ein Produkt der Krankheit unseres Denkens nennt und den einzigen Weg, der Wirklichkeit zu begegnen, darin sieht, die Dinge in ihrer konkreten Erscheinung wahrzunehmen:

[...] Natureza não existe,
 [...] há montes, vales, planícies,
 [...] Mas [...]
 [...] um conjunto real e verdadeiro
 É uma doença das nossas ideias.
 A Natureza é partes sem um todo.¹³

Eine Natur, die in ihrer Ganzheit gedacht oder gar erlebt werden könnte, gibt es nicht. So muß der Versuch fehlschlagen, in einem Rundum-Schwenk zu einer Gesamtansicht der Landschaft zu gelangen: Tatsächlich «fehlt» am Ende des Schwenks etwas.

So zeigt sich in *Conversa acabada* Pessoa's Vielstimmigkeit nicht nur in der vielgestaltigen Präsentation seiner Dichtung, sondern prägt die Gestaltungsweise des gesamten Filmes. Angesprochene Merkmale wie die Konstruktion mehrerer Erzähl- und Handlungsebenen, die Künstlichkeit der filmischen Realität, der raumzeitliche Diskontinuität sowie der Fragmentierung von Szenenbild und Personen finden durchgängig Verwendung.

¹³ Pessoa (1993b: 87).

An dieser Stelle sei auf einen der vielen ikonographischen Bezüge in *Conversa acabada* hingewiesen, die in diesem Rahmen allerdings keine tiefere Beachtung finden können: Die eben beschriebene Einstellung ist, was den Ausschnitt der Person betrifft, die seitenverkehrte Entsprechung der letzten Einstellung der eingangs beschriebenen Szene der Leserin des «Soneto já antigo». Zusammen erinnern sie in starkem Maße an die beiden berühmten Pessoa-Portraits des Malers Almada Negreiros aus den Jahren 1954 bzw. 1964. Im Abstand von zehn Jahren malt Negreiros Pessoa aus leichter Obersicht an einem Tisch in dem «Café dos Irmãos Unidos» sitzend. Das zweite Portrait stellt jedoch, von einigen Details abgesehen, eine Spiegelung des ersten dar. So erscheint Pessoa als janusköpfiger Dichter mit Papier und Stift, Zigarette und Kaffee ausgerüstet als ein in keinem Moment mit sich selbst Übereinstimmender. Das Thema der Verdoppelung bzw. Vervielfältigung, das sich in den Gemälden über falsche Perspektive, Spiegelung, Schachbrettmuster und nicht vorhandene bzw. gebrochene räumliche Tiefe äußert, nimmt Botelho in *Conversa acabada* wieder auf.

Bei der Inszenierung des Werkes von Sá-Carneiro fehlt die für Pessoa geltende Vielstimmigkeit. Im Gegensatz zu der Vieldeutigkeit der Schriften Pessoa lässt sich sein Werk über weite Strecken autobiographisch lesen. João Gaspar Simões bezeichnet Sá-Carneiro gar als die «Quintessenz des Subjektivismus symbolistischer Prägung» — er selbst sei sein lebendes Symbol.¹⁴

Tatsächlich wird das Werk Sá-Carneiros von der Polarität der beiden Extreme Realität und Idealität bestimmt. Während es Pessoa in seiner heteronymen Dichtung gelingt, sich vollständig von seiner Persönlichkeit zu lösen, sein «Ich» gewissermaßen zur Projektionsfläche für «fremde» Seelen- und Bewußtseinszustände werden zu lassen, treffen wir umgekehrt bei Sá-

¹⁴ Vgl. Simões (1971).

Carneiro auf ein «Ich», das sich selbst auf eine ideale Vorstellung hin projiziert.

Während bei Pessoa von einer «Ich-Auflösung» gesprochen werden kann, handelt es sich bei Sá-Carneiro vielmehr um eine «Ich-Verdoppelung».¹⁵ Entsprechend gibt es in *Conversa acabada* auch nur eine Szene, in der ein Gedicht Sá-Carneiros von einer anderen Person vorgetragen wird. Ein Mann, der in einem Café das Gedicht «Manucure»¹⁶ liest, repräsentiert das Werk Sá-Carneiros als Zwischenstation zwischen «Ich» und «Ideal-Ich», das als Vorstellung unerreichbar bleiben muß, denn nur im sprachlichen Vollzug selbst ist die Verwirklichung seines übersteigerten Erlebens zu verorten.

Die «Ich-Existenz» erlebt ihre Krise dort, wo die Ekstase nachläßt, wo sie sich weigert, ihre selbstgeschaffenen Träume als Realitäten anzunehmen. Nach dem Sturz des lyrischen Ichs aus der relativen Idealität des Werkes in die unbarmherzige Wirklichkeit der «Ich-Existenz» fällt dem Lyriker Sá-Carneiro eine imaginierte Loslösung von der Realität zunehmend schwerer.

Diese Entwicklung läßt sich in *Conversa acabada* mitverfolgen. Zunächst wird Sá-Carneiro nur in Verbindung mit der ideellen Welt seines frühen Werkes in Szene gesetzt (der Welt der Kunst und was ihm dafür stand: Paris, die Oper, Kaffeehäuser etc.), doch halten dann bei der Darstellung seines Werkes verstärkt lebensweltliche Einflüsse Einzug. Kurz vor seinem Tode lernt er in einem Club ein Mädchen der Pariser Halbwelt kennen, mit der er erfolglos versucht, die Welt seiner idealen Vorstellung zu leben.

Mit dieser Begegnung verändert sich im Bezug auf Sá-Carneiro der Inszenierungsstil des Films grundlegend. Botelho akzentuiert nun die Verwendung spezifisch filmischer Stilmittel, verläßt mehr und mehr die szenische Fläche. Aus szenischem Raum wird zunehmend filmischer Raum. In auffälliger Weise

¹⁵ Vgl. Woll (1960).

¹⁶ Sá-Carneiro (1973: 169).

kommen erstmals Schuß / Gegenschuß und eine 'subjektive Kamera' zum Einsatz; zudem finden gesprochene Dialoge statt, in die bezeichnenderweise Gedichte mit eingebunden werden, was die Vermischung von Lebenswelt und Werk augenfällig werden läßt.

In einer Reihe fast unmittelbar aufeinander folgender Szenen beginnt sich Sá-Carneiros Scheitern an seiner Krise und deren substanziale Verschiedenheit von der Pessoa's über den Inszenierungsstil zu manifestieren.

Zunächst sehen wir Sá-Carneiro in einer Halbtotale allein an einem kleinen Tisch in einem Pariser Nachtclub sitzen. An den freien Nebentisch setzt sich eine Frau. Nachdem sie ihn, über die beiderseitige Einsamkeit klagend, anspricht, bietet er ihr einen Stuhl an seinem Tisch an. Ein Gespräch entwickelt sich. Zu Beginn einer Antwort Sá-Carneiros auf die Frage der Frau, was er in Paris mache, wird ihm das Wort abgeschnitten, und es folgt eine lange frontale Einstellung der Bühne mit einer dort agierenden Sängerin.

In einer Halbnahe wird die Konversation wieder aufgenommen, und nicht nur die relative Nähe der Kamera, sondern auch der Dialog macht deutlich, daß eine gewisse Annäherung zwischen den beiden Akteuren stattgefunden hat. Wieder folgt eine Einstellung auf das Bühnengeschehen des Nachtclubs, das nach einer Weile aus dem Off von der Stimme Sá-Carneiros überlagert wird, die aus einem Brief an Pessoa liest, in dem Sá-Carneiro seinem Freund wieder einmal sein Leid klagt.

Vor einem nächtlichen Hintergrund laufen Sá-Carneiro und seine Bekanntschaft schließlich scherzend durch das Bild.

Diese Szene markiert einen Bruch im Inszenierungsstil des Films, da sich hier erstmals das Wort eines der beiden Dichter an eine fremde Person richtet, noch dazu in Form gesprochener Rede in einem Dialog. Plötzlich steht nicht mehr das Werk im Vordergrund, sondern der Dichter in seiner ganzen Kreatürlichkeit.

Die anschließende Szene zeigt Sá-Carneiro mit seiner Geliebten in seinem Hotelzimmer auf dem Bett liegend, er den

Kopf in ihrem Schoß. Sie raucht, und er beginnt auf portugiesisch das Gedicht «Feminina»¹⁷ zu rezitieren: auf inhaltlicher Ebene manifestiert sich die für Sá-Carneiro typische Einbeziehung lebensweltlicher Momente in die Dichtung, auf darstellerischer Ebene aber vollzieht sich der endgültige Sturz des lyrischen Ichs in die Realität der Ich-Existenz. Nach der ersten Strophe des Gedichts fragt sie ihn, was er da sage. Er fährt mit der zweiten Strophe fort. Als sie ihn am Ende der zweiten Strophe verärgert erneut unterbricht, erwidert er, sie solle den Mund halten, da sie nichts davon verstehe. Dichterisches Wort und gesprochene Rede beginnen sich in der Darstellung zu vermischen. Während Sá-Carneiro die letzte Strophe spricht, steht seine Geliebte entnervt auf und geht seitlich aus dem Bild. Die Kamera folgt ihr ein Stück, verbleibt aber auf Sá-Carneiro. Als sich die Frau, nachdem sie wieder in das Bild hereingetreten ist, wieder von Sá-Carneiro, der nun sein Gedicht beendet hatte, entfernt, folgt ihr die Kamera und rückt Sá-Carneiro ins Off (bislang waren die Dichter-Akteure selbst auf und abgegangen, hier untersteht ihre Präsenz erstmals dem Diktat der Kamera).

In einer dritten Szene dominiert schließlich die Kamera gänzlich das Geschehen. In der klassischen Manier des Erzählkinos wird die Szene in eine Schnittfolge aufgelöst. Bislang wurden die Autoren dem Betrachter entweder in Szenenbildern mit fester, unbewegter Kamera präsentiert, die das Geschehen von «außen» betrachtet (in der Regel bei Sá-Carneiro), oder aber fragmenthaft mit einer Kamera, die den Raum durchmaß, aber niemals von einem Ganzen ausging (in der Regel bei Pessoa).

Hier haben wir es erstmals mit einer Szene zu tun, deren Raum die Kamera zwar wie zuvor in seiner Gesamtheit preisgibt (am Ende der Szene fährt die Kamera zurück in eine Totale, die den Ort als *Café de la Paix* zu erkennen gibt), allerdings erst, nachdem sie ihn mit einer Vielzahl von Einstel-

¹⁷ Sá-Carneiro (1985c: 155).

lungen zerstückelt hat. Zunächst sehen wir in einer Halbnahen Sá-Carneiro mit seiner Geliebten an einem Tisch sitzen. Über ihre Unterhaltung legt sich aus dem Off die Stimme Sá-Carneiros, der aus einem Brief an Pessoa liest, in dem er dem Freund die Szene beschreibt, die sich gerade vor den Augen des Zuschauers abspielt. Im Schuß / Gegenschußverfahren nähert sich die Kamera nun der Szene und ihren Akteuren. Mit jedem Schnitt wächst die Einstellungsgröße, bis die Kamera die Gesichter der Gesprächspartner jeweils (zum ersten Mal in diesem Film) in Großaufnahme zeigt. Nach einer Naheinstellung der Französin und einem Reißschwenk auf Sá-Carneiro zieht sich die Kamera schließlich auf eine Totale zurück.

Botelho inszeniert Sá-Carneiro somit als Protagonisten seiner Dichtung. Werk und Lebenswelt des Dichters verschmelzen zu einem untrennbaren Ganzen.

Im Falle Pessoa richtet der Film seine Aufmerksamkeit verstärkt auf dessen schöpferische Momente, läßt den Zuschauer an der Entstehung seiner Dichterpersönlichkeiten teilhaben, die dem Dichter zu entfliehen und ein Eigenleben zu entwickeln scheinen.

Wesentlich zu dem von Botelho skizzierten Bild der beiden Autoren tragen die Inszenierungen von Passagen aus *A confissão de Lúcio* und «*O marinheiro*» bei, mit denen Botelho über die Art und Weise ihrer Inszenierung den Geist ihrer Autoren faßbar werden läßt und den jeweils beschrittenen Weg im Umgang mit ihrer Krise veranschaulicht.

In Sá-Carneiros Roman *A confissão de Lúcio* findet sich sowohl das ungeliebte, zu fliehende Ich der realen Existenz als auch das angestrebte, aber unerreichbare Ideal-Ich der Vorstellungswelt. Ausgangs- und Zielpunkt ist jeweils die Person Sá-Carneiros, der nie bei einem anderen Menschen ankommen wollte, sondern immer nur bei sich selbst. Höchste Lust hieße für ihn, sich an der eigenen Vollkommenheit berauschen zu können. So galt Sá-Carneiros Aufmerksamkeit im Grunde immer nur der Bandbreite des eigenen Erlebens, in dem bzw. aus dem heraus er um die Schaffung idealer Welten bemüht ist.

Dabei stellen für Sá-Carneiro, im Gegensatz zu Pessoa, die existenziellen Belange die unumgängliche Basis dar: denn ohne das, was hier gleichsam das «Projizierende selbst» ist, nämlich das Leben Sá-Carneiros, ist eine «ideale Projektion» nicht denkbar.

In *A confissão de Lúcio* sind sowohl die Amerikanerin als auch Marta solche idealen Projektionen Sá-Carneiros. Doch sein Begehren liegt nicht etwa darin, diese Personen besitzen zu wollen, sondern diese Personen selbst zu sein.

Seine Gier nach sinnlicher Erfahrung gipfelt darin, selbst zu personifizierter Sinnlichkeit zu werden, sich selbst als eine Art Gesamtkunstwerk zu erfahren, so wie sich in *A confissão de Lúcio* die exzentrische Amerikanerin in ihrem Tanz erfahren haben muß, an dessen Ende als höchste Steigerungsform der Ekstase nur noch ihr Tod stehen konnte.

Insbesondere wenn das existierende Ich sich schreibend als lyrisches oder Erzähler-Ich in die Nähe eines solchen Zustandes bringen kann, muß das Erwachen in der tristen Einsamkeit eines Pariser Hotelzimmers eine bodenlose Ernüchterung darstellen. Ob seiner Unerreichbarkeit wird das Ideal-Ich bald genauso verachtenswert wie das existierende.

So steht am Ende des Romans der Doppel-Tod des Alter-Egos Ricardo und des Ideal-Ichs Marta.

Für die beiden von ihm aus dem Roman in den Film übertragenen Passagen aus *A confissão de Lúcio* wählt Botelho zwei grundverschiedene Formen der Inszenierung.

Bei der ersten Szene handelt es sich um den Tanz der Amerikanerin auf einer großen Party in ihrem Hause. Aufgrund der Unmöglichkeit, die im Roman beschriebene synästhetische Wirkung der Tanzszenen, in der sich für den Betrachter Musik, Licht, Gerüche, nackte Haut und die Körperbewegung im Raum zu einem alle Sinne umfassenden, rauschhaften Erlebnis mischen, in den Film zu übersetzen, setzt Botelho das Geschehen in opernhafter Form in Szene. Dies kompensiert zwar nicht den Facettenreichtum an sinnlicher Erfahrung der Vorlage, doch soll auf diese Weise dem Konzept ihres Gesamtkunstwerk-

Charakters Rechnung getragen werden. Die der Szene vorangestellte Innenansicht des Pariser Opernhauses sowie die Verwendung einer dramatischen, «wagnerisch» anmutenden Musik scheint dieses Anliegen Botelhos zu unterstreichen.

Botelho verzichtet während des Tanzes vollkommen auf eingesprochenen Text, da die Filmbilder neben der bildschöpferischen Kraft des Textes nicht bestehen könnten. So lenkt er die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf die Musik, die Farben und die Bewegung der Tänzerin, stellt so die sensualistische Dimension der Vorlage heraus und läßt damit die Befindlichkeit Sá-Carneiros in der ideellen Sphäre faßbar werden.

Aus einer der Opernlogen heraus öffnet sich dem Blick die Totale einer großen, blau und rot ausgeleuchteten Bühne, auf der eine einzelne Person auf einem Stuhl sitzt und die Passage aus *A confissão de Lúcio* zitiert, in der die Amerikanerin den Saal betritt. Eine halbnaher Einstellung auf die sitzende Person läßt den Zuschauer diese als den Sá-Carneiro-Darsteller André Gomes erkennen, was nahelegt, daß er an dieser Stelle die Figur des Lúcio verkörpert. Im Faltenwurf eines sich hinter Lúcio befindlichen Vorhangs mischt sich das blaue und rote Bühnenlicht. Die Kamera zoomt an der Person vorbei auf den Vorhang und erzeugt ein abstraktes, psychedelisches Lichtbild (die aus dem Text zitierende Stimme Lúcios wird nun ausgeblendet: «... longínqua»¹⁸).

Das Motiv der Erzählung eines immer tieferen Eintauchens in eine unglaubliche, phantastische Sinnlichkeit wird von der Kamera aufgegriffen, die vorgibt, durch den Vorhang hindurch zu fahren und ein scheinbar dahinterliegendes Bild freizugeben. Nun folgt die Beschreibung des ekstatischen Tanzes der geheimnisvollen Amerikanerin aus *A confissão de Lúcio*.

Zu einer dramatischen, «wagnerischen» Musik tanzt eine Frau hinter einem von züngelnden Flammen umgebenen Wasserbecken. Lediglich nach hinten, also zur Seite der Tänzerin, ist das Bassin nicht von Flammen begrenzt. Der Bühnen-

¹⁸ Sá-Carneiro (1985a: 74).

hintergrund ist als steinerne Tempelanlage gestaltet. Die bestimmende Farbe der Szene ist ein feuriges, sinnliches Rot. Im Zentrum des Bildes, wo auch die Tänzerin sich bewegt, befindet sich ein aufhellender, gelber Lichtpunkt, der ihre Haut golden leuchten läßt.

Die Kamera kommt langsam näher und hebt sich, bis die Flammen zunächst seitlich, dann unten aus dem Bild fallen und dieses im Vordergrund durch das dunkle Wasserbecken und im Hintergrund durch die tanzende Frau horizontal geteilt ist, deren Bewegungen ein wenig an die vielen Interpretationen des Schleiertanzes der Salomé erinnern. Sie nähert sich dem Wasser immer mehr, bis sie, in einer Bewegung erstarrt, hineinstürzt. Der Aufschlag des Körpers auf die Wasseroberfläche läßt die Musik verstummen. Scheinwerfer färben das Wasser in leuchtendem Grün.

Die nächste Einstellung zeigt die leuchtend grüne, bewegte Wasseroberfläche, in die vom unteren Rand her Flammen hineinzüngeln. Die Kamera zieht sich nun fast unmerklich in einer Kranfahrt zurück. Allmählich können wir den gekrümmten Körper der Frau als dunklen Schatten erkennen, der im Wasser treibt. Schließlich gibt die Kamera aus schräger Obersicht auch wieder den Blick auf den gesamten Feuerkranz frei, der auf der ansonsten dunklen Bühne das grünlich schimmernde Bassin umgibt.¹⁹

Natürlich konnte der ekstatische Feuertanz der Vorlage in seiner ganzen Exzessivität von Botelho kaum ins Bild gesetzt werden. Daher wohl auch die Wahl des roten Kleides — entgegen der Vorlage, wo es als «weiß mit gelbem Saum beschrieben wird —, um den Kampf der Elemente mit — im Roman — alchemistischer Reaktion in seinem Film wenigstens im Ansatz zu ver(sinn)bildlichen. Zwar gelingt es Botelho nicht,

¹⁹ Die bisweilen extreme Verwendung farbiger Ausleuchtung spiegeln Botelhos Bemühen wider, den *sensacionismo* Sá-Carneiros, der ihn in seiner Dichtung zu farbigen Gefühlsbeschreibungen führte, in das filmische Bild zu übersetzen.

trotz bemerkenswerter Bildkompositionen, die im Roman geschilderte Bandbreite sinnlicher Eindrücke der Tanzszene auf den Film zu übertragen. Wesentlicher als die Tanzszene selbst erscheint aber doch die Art und Weise ihrer Einführung.

Nicht von ungefähr befindet sich Lúcio alias Sá-Carneiro hier selbst auf einer Bühne; im Gegensatz zu Pessoa, der die Bühne seines Dramas selbst ist, muß sich Sá-Carneiro auf eine Bühne begeben, um sein Drama selbst zu spielen.

Während Botelho in dieser ersten Passage aus *A confissão de Lúcio Sá-Carneiro* noch in der Sphäre seiner idealen Vorstellungswelt beläßt, scheint er ihn mit der zweiten Passage auf seine Lebenswelt zurückwerfen zu wollen. Hier nämlich läßt er die Figuren in einer ganz dem *film noir* verhafteten Form der Inszenierung agieren. Lúcio alias Sá-Carneiro wird in dieser Szene von Ricardo von der Straße in das Haus gezerrt, in dem sich Marta befindet, und damit förmlich zum Spiel der Rolle einer Filmfigur gezwungen.

Vorbereitet durch die oben beschriebene Szenenfolge mit dem Pariser Mädchen, setzt sich das Drama an dieser Stelle unter der Regie Botelhos endgültig in Bewegung. Es wird eine äußere Handlung inszeniert, in der Dialoge gesprochen werden, die Kamera der Bewegung der Figuren folgt, den Zuschauer mit den Augen der Agierenden sehen läßt und im Gegensatz zu den ruhigen, unbewegten Einstellungen des übrigen Films in rascher Schnittfolge montiert ist.

Der am Ende der Sequenz stehende Mord an Ricardo / Marta fordert den Selbstmord Sá-Carneiros geradezu ein, denn mit dem Verlust seiner Schöpfung des anderen als idealer Projektion verliert Sá-Carneiro sich selbst. Daher folgt im Film der Szene vom Tode Martas und Ricardos aus dem 1913 entstandenen Roman *A confissão de Lúcio* auch unmittelbar der im April 1916 verübte Selbstmord.

Mit *Conversa acabada* liest sich Sá-Carneiros Leben wie die Geschichte eines Scheiterns, oder, positiv ausgedrückt, wie das Gelingen eines geplanten Scheiterns. Der Film inszeniert sein

Werk als Dokumentation seines Untergangs, den er selbst schon lange vorausahnte.

Wenige Monate vor seinem Tod schreibt Sá-Carneiro in einem Brief an Pessoa, daß er zunehmend darunter leide, immer weniger aufhören zu können, er selbst zu sein. Einerseits manifestiert Sá-Carneiro hier noch einmal seinen Glauben daran, ein «Ich» zu «haben», das man zwar vorübergehend fliehen, aber doch niemals loswerden könne; andererseits zeigt sich auch seine zunehmende Desillusionierung gegen Ende seines Lebens: das dichterische Ich löst sich kaum mehr vom Pol des «existierenden» Ichs. Der schon oft vollzogene Sturz des Dichters aus den idealen Höhen der Kunst in die eigene ungeliebte Existenz scheint endgültig.

Pessoa und Sá-Carneiro gebrauchen beide in einem Gedicht mit dem gleichlautenden Titel «A queda»²⁰ das Bild eines Sturzes, das im Vergleich den fundamentalen Unterschied zwischen beiden Autoren offenbar werden läßt. Während Sá-Carneiros Sturz einen Anfangs- und einen Endpunkt besitzt, er also aus der Welt der Kunst, von seinem idealen «Ich», in die Wirklichkeit, sein reales «Ich» stürzt, ist der Sturz Pessoas eher als ein Zustand denn als ein Ereignis zu begreifen. Das Leben selbst ist dieses haltlose Ins-Leere-Stützen, ohne Anfang und Ende. Für Pessoa gibt es weder «Ich» noch Welt. Es gibt wohl Bewußtsein, doch kann es weder die Welt der Dinge noch sich selbst begreifen.

Dies zeichnet in charakteristischer Weise die Dynamik der Werke beider Autoren aus, wie sie auch in der Art und Weise ihrer filmischen Inszenierung durch Botelho ihren Niederschlag findet.

Da das andere bei Pessoa zwar Beweggrund, niemals aber, wie bei Sá-Carneiro, als Ziel aufgefaßt wird, manifestiert sich die Bewegung seines Werkes als innere Dynamik, die in einer Kreisbewegung in sich selbst zu ruhen scheint.

²⁰ Sá-Carneiro (1973c: 80); Pessoa (1986e: 120-121).

So ist Botelhos Wahl, dem so stark von Sá-Carneiros elementarem Begehren bewegten Roman ein Drama gegenüberzustellen, das von Pessoa gerade als *drama estático* bezeichnet wird, nur schlüssige Konsequenz der von den dichterischen Werken geprägten, inneren Logik des Films.

Botelho beginnt die Inszenierung von «O marinheiro» mit einer Übersicht auf die leeren Sitzreihen eines Theatersaales, sinnbildlich für die innere dramatische Disposition Pessoas, die als «drama em gente» keine Zuschauer haben kann. Von hier beginnt die Darstellung ihren Weg von innen nach außen. Zunächst über die Ansicht einer breiten und sanften Meeresbrandung, als inneres Motiv des Dramas (Aus dem Off: «PRIMEIRA: ... Eu não vi navio nenhum ...»).²¹ Dann als lange Kamerafahrt, die dem Betrachter eine künstlich wirkende, bunte Bilderwelt vorführt, in welcher nur vereinzelt Gegenständliches zu erkennen ist (ein weiteres inneres Motiv des Dramas). Am Ende der Fahrt steht die Kamera schließlich in Übersicht über einer Szene, in der drei Sprecherinnen sitzend um eine vierte, liegende Frau gruppiert sind. Hier befindet sich die Darstellung des Dramas bereits in der Außenperspektive. Die letzte Einstellung der Sequenz schließlich gibt aus Publikumperspektive die Szene als ein Bühnengeschehen wieder (Zitat Ende: «[...] que não existia para ele ...»).²²

Während also zunächst eine bewegte Innenansicht des Dramas präsentiert wird — erst über Bewegung im Bild, dann über eine Bewegung der Kamera —, folgt dann eine Außenansicht mit ruhender Kamera und unbewegter Szene, mit dem Text als einzigem *Movens*.

In der Gegenüberstellung der von Botelho in den Film übertragenen Werkpassagen und der jeweils gewählten Form ihrer Inszenierung scheint sich aufzeigen zu lassen, wie sich das unterschiedliche krisische Ich-Bewußsein der Autoren und der

²¹ Pessoa (1986b: 158).

²² Pessoa (1986b: 160).

jeweilige Umgang mit diesem im Werk über seine Dynamik manifestiert.

So ließe sich *Conversa acabada* — ganz unter dem Einfluß des Pessoa'schen Geistes stehend — im Grunde selbst als ein *drama estático* auffassen: Es fehlt ein dramatischer Bogen, die Bewegungen der Personen sind auf ein Minimum beschränkt; Bewegung wird in der Regel von der Kamera induziert; die Dynamik des Films entspringt dem gesprochenen Wort als Manifestation einer inneren Bewegung.

Dies gilt jedoch, wie wir aufgezeigt zu haben glauben, über weite Strecken des Films nicht für die Darstellung des Werkes von Sá-Carneiro, weshalb auch der Titel unserer Erörterung relativierend lautet: «*Conversa acabada*: 'statisches Drama' in Bewegung».

Bibliographie

- Botelho, João (1982): «Interview», in: *Celulóide* 335, Maio, S. 8.
- Coelho, Jaquinto do Prado (1982): *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Verbo.
- Figueiredo, João Pinto de (1983): *A morte de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Güntert, George (1971): *Das fremde Ich: Fernando Pessoa*, Berlin; New York: de Gruyter.
- Lancastre, Maria José de (1986): *O essencial sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Lind, Georg Rudolf (1981): *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Lopes, Teresa Rita (1968): «Pessoa e Sá-Carneiro: itinerário de um percurso estético iniciado em comum», in: *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 48 (Lisboa), S. 56-58.
- Lopes, Teresa Rita (1971): «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo», in: *Colóquio Letras* 4 (Lisboa), S. 18-26.

- Pessoa, Fernando (1986a): *Obra em prosa de Fernando Pessoa: ficção e teatro*, Mem Martins: Europa-América.
- Pessoa, Fernando (1986b): «O marinheiro» [1913], in: Pessoa (1986a: 153-154).
- Pessoa, Fernando (1986c): «Primeiro Fausto», in: Pessoa (1986: 166-208).
- Pessoa, Fernando (1986d): *Obra poética de Fernando Pessoa*, Mem Martins: Europa-América.
- Pessoa, Fernando (1986e): «A queda», in: Pessoa (1985d: 120-121).
- Pessoa, Fernando (1990a): *Obras em prosa*, hrsg. von Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando (1990b): «A doença da disciplina», in: Pessoa (1990a: 600-601).
- Pessoa, Fernando (1991a): *Álvaro de Campos: Poesias*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pessoa, Fernando (1991b): «Soneto já antigo», in: Pessoa (1991a: 132).
- Pessoa, Fernando (1991c): «Ode marítima», in: Pessoa (1991a: 28-29).
- Pessoa, Fernando (1993a): *Alberto Caeiro: Dichtungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pessoa, Fernando (1993b): «O guardador de rebanhos», in: Pessoa (1993a: 9-82).
- Sá-Carneiro, Mário (1973a): *Poesias*, Lisboa: Ática (Obras completas de Mário de Sá-Carneiro; Bd. 2).
- Sá-Carneiro, Mário de (1973b): «Manucure», in: Sá-Carneiro (1973a: 169).
- Sá-Carneiro, Mário de (1973c): «A queda», in: Sá-Carneiro (1973a: 80).
- Sá-Carneiro, Mário de (1985a): *A confissão de Lúcio*, Mem Martins: Livros de Bolso Europa-América.
- Sá-Carneiro, Mário de (1985b): *Obra poética*, Mem Martins: Europa-América.
- Sá-Carneiro, Mário de (1985c): «Feminina», in: Sá-Carneiro (1985: 155).

- Simões, João Gaspar (1971): «Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade», in: Simões, João Gaspar (²1971): *O mistério da poesia*, Coimbra: Inova.
- Woll, Dieter (1960): «Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mário de Sá-Carneiros», Diss. Bonn: Romanisches Seminar an der Universität.