

Pedro Paulo Alves Pereira

Barock in Portugal

- Scherz, Satire und Ironie -

Berlin 2009

Pedro Paulo Alves Pereira

Barock in Portugal

- Scherz, Satire und Ironie -

für meine Kinder
Fred, Nadia und Philipp

Berlin 2009

Forschungsinstitut der

Internationalen Wissenschaftlichen Vereinigung Weltwirtschaft und Weltpolitik e.V.

Reihe: „Europäische Integration. Grundfragen der Theorie und Politik“, Nr. 17/2009,

ISSN 1021-1993

Redaktionsschluss: Herbst 2008

Herausgeber:

Prof. Dr. habil., Dr. sc., Dr. h.c. Karl Heinz Domdey

Direktor des Forschungsinstituts und Sprecher des Präsidiums der IWVWW e.V.

Waltersdorfer Str. 51, 12526 Berlin

Tel. (+49) 030 / 67 68 98 55; Fax (+49) 030 / 676 33 87;

e-mail: IWVWW@t-online.de

Internet: <http://www.iwvww.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Eine Verbreitung bzw. Vervielfältigung ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Instituts gestattet.

Bezug über: Forschungsinstitut der IWVWW e.V., Waltersdorfer Str. 51, 12526 Berlin,

Tel. (+49) 030 / 676 33 87, 676 898 55, Fax (+49) 030 / 676 33 87,

e-mail: IWVWW@t-online.de.

Preis: 22,00 €+ Versand

Layout: Sandra Paetzold, 14547 Beelitz, email: Schreibbuero.Paetzold@gmx.de

Druck: Druck- und Werbewerkstatt J. Andres, Josef-Orlopp-Str. 89, 10365 Berlin,

Tel. (+49) 030 / 558 94 23, Fax (+49) 030 / 553 68 25

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einleitung	3
I. Kapitel: Die Theatralität und satirischen Schreibweisen im portugiesischen Barock	33
II. Kapitel: Die Faszination für die andere Kultur	57
- Die entmachtete Autonomie und die Abwesenheit des Hofes	67
III. Kapitel: „Corte na Aldeia” - Satire in der Dialoggattung	73
- Der Kontext des Werkes	74
- Die europäischen Modelle	76
- Geschichte, Fabel und behandelte Themen	80
IV. Kapitel: Theatralisierung und multikulturelle Kommunikation im Dienste der Restauration	95
- Das Theater der Jesuiten und die Macht des Untertextes und der Bilder	101
- Prinzip der Kommunikation zwischen dem Prediger und dem Publikum (Zuhörer)	105
- An erster Stelle die Wahrheit	107
- Ein Plädoyer gegen den Despotismus der Machthaber	113
- Die Verkehrte Welt: Parabel der Bitterkeit und Enttäuschung über die Menschheit	115
- Gegen den Luxus des Klerus	116
- Die Konjugation des Verbs „stehlen”	117
- Viele Köche verderben den Brei	120
- Die Verkehrung der Macht und das Reich der Blinden	121
V. Kapitel: Die Polit-Satire: zwischen Gefangenschaft und Kosmopolitismus	129
- Das Theatrale in Melos Werk	134
- Über die Genese der Farce „ <i>O Fidalgo Aprendiz</i> “	140
- Der intellektueller Kosmopolitismus und die europäischen Vorbilder	143
- Einige Anmerkungen zum Stückinhalt und zur Figurenanalyse	148
VI. Kapitel: Die Theatralität der Tropen und der Höllenschlund	153
- Schicksalsschläge und andere Ereignisse als Hauptquelle Matos’ Werkes: Eine kontroverse Biographie	156
- Gegen die Heuchelei der Kirche	170
- Der Dichter und sein Verhältnis zu Frauen	173
- Haltung zur Kolonialpolitik Portugals	178
- Zwischen Goliardedichtung und offizieller Kultur	182
Bibliographie	199

Vorwort

Das Ziel dieses Buches ist die diachronische und synchronische Untersuchung der Theatralität sowie der Satire (Funktionen und Mittel) während der ersten Phase des Barocks in Portugal. Darunter versteht man nicht nur das Theater als „ein Typ sozialer Kommunikation, deren Spezifik einmal das ostentative Ausstellen/Herausstellen audiovisueller Bewegungen ist“¹, sondern ebenfalls die Darstellung verschiedener kommunikativer Praktiken. Im Blickfeld steht die Forschung verschiedener Vorgänge (literarische und nicht-literarische), die in irgendwelcher Weise den Verlauf des sozio-politischen Prozesses in der letzten Phase der dualen Monarchie (ab der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts) und dem Beginn der wieder erlangten Selbstbestimmung Portugals geprägt haben könnten.

Es handelt sich hier um einen Zeitraum voller Spannungen, in dessen Zentrum einerseits die Befreiung aus der kastilischen Okkupation durch die spanische Habsburger steht und andererseits der Aufbau einer neuen Ordnung, die in die Geschichte unter dem Begriff 'Restauration' eingegangen ist.

Oft mit dem Ziel politische und soziale Umstände und Entgleisungen zu dämmen oder zu korrigieren, benutzen die Autoren und Komödianten satirische Mittel, auf eine Weise, woraus oft große Theatralität entsteht. Diese Satire übt entweder eine kritische und daher polemische Funktion aus oder beschränkt sich auf eine rein unterhaltende. Beim Polemisieren sucht sie, statt Konsens, nach einer Überspitzung der Diskussion mit dem Ziel, den eigenen Standpunkt zu verteidigen, wie es oft bei den Predigten von António Vieira festzustellen ist. Bei dieser Streitkunst, die man auch als Eristik bezeichnet, wird die Kontrastierung zwischen Realität und Ideal offensichtlich gemacht; oft werden dabei auch persönliche Angriffe formuliert (*argumentatio ad hominem*), bissige Bemerkungen und subtile Beleidigungen angewendet, welche an den Opponenten adressiert werden, ohne jedoch auf die Sachlichkeit der Argumente zu verzichten.

Gerade als Gegengewicht zum Akkulturations- und Diglossieprozess in Portugal jener Zeit spielt die Satire eine besondere Rolle und weckt große Aufmerksamkeit. So ist es kein Zufall, dass Autoren, die sich besonders der Verteidigung der nationalen Identität und Emanzipation Portugals von Spanien geweiht haben, einen literarischen Stil wählten, welcher durch satirische Mittel charakterisiert war. Demzufolge waren diese Autoren auch Verfechter der Muttersprache in einer Zeit, in der das Kastilische das Portugiesische verdrängte.

Der Barock ist das historische Moment des Glanzes öffentlicher Feierlichkeiten, die von weltlichen oder religiösen Mächten befördert werden. Jedes Ereignis dient der Krone oder der Kirche als Gelegenheit ihre Macht durch Pomp zu behaupten. Die Taufe der Prinzen oder königliche Hochzeiten, das Empfangen von Botschaftern, die Zeremonien der Heiligsprechungen, die Einweihung von Kirchen... sind große Performances, die an die allgemeine Bevölkerung gerichtet sind. Parallel feiert das Volk seine Feste (Maifeste, Karneval, Erntefeste, etc.), welche jetzt im Barock an neuen Schaulusteffekten und Dynamik gewinnen und wo das Volk sowohl als Schaulustige, als auch als Akteur teilnimmt.

Der Barock war das erste große Moment der Konsolidierung und des Glanzes des öffentlichen Theaters nach der Antike. In Portugal gehört das Theater ab diesem Moment zum Alltagsleben der Bevölkerung und spielt eine wichtige Rolle bei der Festigung der Gemeinschaft. Es entsteht ein professionelles Theater, welches sich immer mehr emanzipiert².

Anhand eines kurzen Abrisses über die Theatralität und die Lachkultur vor der Barockzeit in Portugal, sowie über einige Werke wichtiger Autoren dieser Periode wird hier versucht sowohl den Zusammenhang zwischen der Theatralität und der Satire innerhalb der portugiesischen Kul-

tur zu schildern, als auch zu zeigen, wie das Lachen und die Theatralisierung Lebensvorgänge entschieden für die Wiedererlangen der Unabhängigkeit Portugals beigetragen haben.

Es gibt etwas, das die vier ausgewählten Autoren (Lobo, Vieira, Melo und Guerra) eint: sie alle waren überzeugte Kosmopoliten und überdies hatten die letzten der drei eine direkte Beziehung zu Brasilien (damals noch eine portugiesische Kolonie), was aus ihnen wichtige Vorbilder einer beispielhaften Intertextualität unterschiedlicher Kulturen macht.

„Corte na Aldeia“, ein Roman von Francisco Rodrigues Lobo (1579-1621), der wie ein Lehrbuch der guten Sitten fungiert, ein Wegweiser für die Aristokratie und alle „eleganten Menschen“, die sich in der Zeit der spanischen Okkupation auf ihre ländlichen „Quintas“ zurückgezogen hatten, und die guten Manieren und das höfische Verhalten verlernt hatten, ist ein Beispiel für die Theatralität im Dienste der portugiesischen Selbstbestimmung. Der Jurist Rodrigues Lobo wird als einer der wichtigsten Anhänger von Camões und Initiator des Barocks in Portugal betrachtet.

Die Predigten des eloquenten Paters António Vieira (1608-1697), wahre Meisterstücke der Rhetorik, offenbaren ein fast enzyklopädisches Wissen über Philosophie, Politik, Kulturwissenschaft, Literatur, Diplomatie... und bieten ein optimales Medium für die Reflexion über die konkreten Probleme der portugiesischen Politik, bezüglich des Erhalts der Unabhängigkeit. Innerhalb der progressivsten europäischen Kreise sind sie ein Art Leuchtfener bei der Diskussion über solche Menschenrechte wie die Abschaffung der Sklaverei, die Frauenemanzipation, die Religionsfreiheit, etc... Vieira zeigt sich hier, ohne Frage, als der größte Verfechter eines unabhängigen Portugals und einer der größten rede- und sprachgewandten Autoren des Barocks überhaupt.

Das Theaterstück „O Fidalgo Aprendiz“ (Übers.: „Der Aristokratenlehrling“) des Autors Francisco Manuel de Melo (1608-1666), ist ein gutes Beispiel für die modernen europäischen Dramaturgien jener Zeit. Wie ein Spiegel lässt es erahnen, welche Einflüsse auf ihn andere europäische Werke hinterlassen hatten. Es ist eine Satire über die Neureichen und die 'Möchtegernaristokraten', die nur auf ihren Vorteil bedacht sind und sich aus diesem Grund sehr gut mit den kastilischen Okkupanten arrangiert haben und auch nach der Restauration nur an den Profit denken. Es ist zugleich die Geschichte der Vielen, die sich auf ihre Privilegien und ihre Abstammung berufen, jedoch nicht über elementare Kenntnisse des guten Benehmens verfügen.

Die Theatralität von Gregório de Matos e Guerra (1623 oder 1633-1696) zeigt uns einen der wichtigsten Satiriker des Barocks. Er schildert voller Genuss das Leben der Armenviertel von Bahia, dringt in die dunkelsten Ecken der Klöster und der Hurenhäuser und schafft mit kräftigen Farben Szenarien, die eine Epoche unter kolonialen Bedingungen zeichnet. Seine Metaphern sind ausdrucksvoll, seine Themen erinnern manchmal an die goliarde Poesie vergangener Epochen.

Anhand ihrer Werke soll die Theatralität dieser Epoche innerhalb der stilistischen Zwänge und der Spezifik des literarischen 'Culteranismo' und 'Konzeptismus', sowie der für Portugal jener Zeit typischen Beispiele für Satire, beleuchtet werden. Ihre Analyse ist zwischen dem politischen Kontext und der Satire während und nach der Okkupation.

Themen wie „Die Liebe und das Verhältnis zwischen den Geschlechtern“, „Macht, Kämpfe und Intrigen“ und „Die kirchliche Institution unter der Lupe der Satiriker“ sind ebenfalls Objekt dieser Untersuchung. Die Rolle der katholischen Kirche als strenger Kontrahent im Dreißigjährigen Krieg und als unerbittlicher Verfolger des portugiesischen Bevölkerungsteils jüdischen Glaubens wird ebenso beleuchtet.

Anmerkungen:

- ¹ Fiebach, Joachim (2006). „Von der Kunst des Theaters zur Theatralität audiovisueller Medien“ in „Geworden Eigenart“, Berliner Theaterwissenschaft - Band 12; Hrsg. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Medienverlag Vistas Verlag, S. 104.
- ² Siehe Borque, José Maria Diez, (1985). „Teatro y Fiesta en el Barroco“. Sevilla: Ediciones del Serbal.

Einleitung

„Um soziale Prozesse in wirklichkeitsgerechten Theorien abbilden zu können, müssen im Mittelpunkt jeder soziologischen Forschung die Menschen und die dynamischen gesellschaftlichen Verflechtungen stehen, die sie miteinander bilden. Die 'Umstände', die sich ändern, sind nichts, was gleichsam von »außen« an den Menschen herankommt; die 'Umstände', die sich ändern, sind die Beziehungen zwischen den Menschen selbst.“

¹. Damit revolutioniert Norbert Elias eine traditionelle Denkweise und überwindet die alte wissenschaftliche Trennung zwischen Psychologie, Soziologie und Geschichtswissenschaft. Nach seiner Neudefinition von „Identität“ und „Selbstwert“ werden die Menschen als Akteure mit einem gewissen Freiheitsspielraum im Rahmen der Figurationen betrachtet. Unter Figuration versteht er eine Verbindung zwischen Individuum und Gesellschaft, d.h. eine wechselseitige Interdependenz auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft, die in der Regel hierarchische Prozesse abbildet.

Wenn wir in Betracht ziehen, dass Theatralität ein interaktiver Prozess ist, in dem die Akteure ihre sozialen Rollen verteidigen und dadurch ihre Positionen/Sichten deutlich machen, dann ist die Untersuchung theatralischer Prozesse auch eine Forschung über die Gesellschaft/Gemeinschaft, in der diese Theatralität geboren wurde.

Obwohl die Restauration in erster Linie ein aristokratischer Aufstand gewesen ist und das Volk noch vom Begriff *Citoyen* lange entfernt bleibt, dies soll erst später mit dem Sturm der Französischen Revolution nach Portugal kommen, entspricht die Restauration und somit die erste Phase des Barocks in Portugal, einem Zeitraum, in dem der Samen eines portugiesischen Staatsbewusstseins zu keimen beginnt. Parallel zur politischen Bedeutung im nationalen Kontext drückt auch diese Periode die endgültige Überwindung der Schranken für die Neuzeit aus.

Es entsteht ein neues Zeit- und Raumgefühl; es werden neue Zusammenhänge zwischen den Naturphänomenen entdeckt; die Nationen erreichen eine neue Stufe ihres Selbstbewusstseins.

Barock ist auch die Zeit der Feste und Feierlichkeiten, eine Zeit des Glanzes und des Rauschs, die Zeit von Pomp und Gloria ihrer Prinzen, die Zeit der grenzlosen Phantasie. Barock ist ein multimediales Spektakel, welches jedoch durch die religiösen Zwänge konditioniert ist.

Auf der Bühne, in den Performances und den bildenden Künsten erlebt der Barockzuschauer das Schauspiel des realen Lebens. Im gewissen Sinne leitet sich seine Mentalität aus dieser *theatrum mundi* - Vorstellung ab, in der jedem eine festgelegte Rolle zugeschrieben wird. Das Fest und das Theater des Barocks reflektieren also was Barner als „eine zentrale Struktur barocker Welt-auffassung“² bezeichnet. „*theatrum mundi* ist im 17. Jahrhundert eine europäische Formel“³.

In allen Bereichen des Lebens erscheint das Spiel des Fests als wirksames Prinzip, welches nicht nur eine Erklärung für die Positionierung des Menschen in der Welt liefert, sondern auch zum Leben am Hofe und zum politischen Handeln. Hinter der Fassade des Hofes, welcher als kulturelles Zentrum und als hierarchische Perfektion scheint, verbirgt sich aber eine trügerische Welt – der Hof wird auch Zentrum des Kampfes um Privilegien, zur Arena der Intriganten. Alles gehorcht einem Plan und nichts mehr wird dem Zufall überlassen. Laut Kurt Lenk, „auch im Bereich der Politik werden Herrschaftsbeziehungen zwischen Menschen nicht länger als überirdisches Geschick erfahren. So wie in der Astronomie kein Oben und Unten mehr gibt, sondern

eine alle Himmelskörper gleichermaßen umfassende Gesetzmäßigkeit, so gilt das hierarchische Paradigma auch in der Politik nicht länger als schlechthin vorgegebene Ordnung.“⁴.

Um innerhalb dieses Weltspiels zu überleben, müssen gerade diejenigen, die sich in der Nähe der Macht befinden, die Spielregeln und die Spieltechniken beherrschen, oder dann die höfische Etikette verlassen und gegen „Windmühlen kämpfen“ wie Don Quixote de la Mancha. Selbst die Natur, wie am Beispiel von Versailles, muss sich diesem Spiel beugen.

Als Reaktion auf die spanische Okkupation wurde in Portugal während des 17. Jahrhunderts überwiegend eine Satire über die politischen und sozialen Probleme entwickelt.

Diese satirische Ader wurde nach 1640 gegen die Korruption des Landes fortgeführt. In dieser Art der Satire, wo oft eine patriotische Haltung implizit war, taten sich bedeutende Satiriker wie Francisco Manuel de Melo, Gregório de Matos und der Meister der Ironie Pater António Vieira hervor. Andere, wie Francisco Rodrigues Lobo, nutzen die Dialoggattung, um in einer Symbiose aus „ästhetischer Präsentation und wissenschaftlichem Gehalt“ (Siepmann, 2003:64) eine Satire mit didaktischer Funktion zu unterbreiten, wie im „Corte na Aldeia“.

Die Diskrepanz von Sein und Schein, bzw. von sozialer und erstrebter Rolle erzeugt in der Barockkomödie die Komik. Vorstöße gegen das soziale und sprachliche decorum (Standesanmaßung, Aufschneiderei, Missachtung der Stilebenen, Sprachmengerei) sind ihre wichtigsten gestalterischen Mittel. Und dies war die übliche Prozedur am Hofe. Während der Iberischen Union übt der Glanz und die Intensität des sozialen kulturellen und politischen Lebens des Hofes in Madrid einen verlockenden Reiz auf die gebildeten und privilegierten Schichten aus, und das Verlangen nach Pomp und Luxus liefert der Satire einen fruchtbaren Boden.

Im Barock legt man großen Wert auf die Unterhaltung, auf die Repräsentation und Selbstdarstellung. In diesem Sinne widerspiegelt die Kunst diese Tendenz. *O tempora, o mores!* Pomp und Luxus und der Rausch des Fests sind sozusagen das *non plus ultra* dieser Epoche. Gleichzeitig duldet der höfische Absolutismus kein Abweichen von autoritär gesetzten Richtlinien.

So offenbart uns das Fest des Barocks das Zelebrieren der Macht. Dieses Fest ist ein audiovisuelles Spektakel mit dem Ziel, die Lust nach Künstlichkeit, Extravaganz und Grandiosität zu befriedigen. Als Reflex für die Widersprüchlichkeit dieser Epoche entsteht eine neue Haltung zum Leben und dem Tod, welche von der Gegenreform und einer Erneuerung der Scholastik und des königlichen Absolutismus geformt wurde. So demonstrieren Performances mit politischem Hintergrund die absolute Macht des Fürsten, während solche mit religiösem Charakter die Allgegenwärtigkeit der Kirche behaupten. Die Anatomie dieser Feste zeigt zugleich die Diskrepanz zwischen einer Nation im Ruin und der öffentlichen Zurschaustellung des Prunks. Es ist als ob man den Sinn für Proportionen verloren hätte. Die Hofarchitekten versuchen mit imponierenden Bauten, die eine kalte harmonische Schönheit widerspiegeln, ein Gefühl für die Grandiosität der Macht zu zeigen. In diesem Sinne gehören die familiären Ereignisse im Leben eines Fürsten oder einer aristokratischen Persönlichkeit nicht mehr nur in die privaten Räume, sie überwinden diese, überschwemmen den gesamten Hof, und somit auch die öffentlichen Räume. Entsprechend dessen ist es auch ein Fest der Etikette, rigide und überfrachtete Rituale, die ganz klar darstellten, wer zu der jeweiligen Gesellschaft gehörte und wer nicht.

Wenn diese Epoche durch das Bestreben von Kirche und Staat gekennzeichnet war, den Menschen, der sich in der Renaissance ein Maß an Selbständigkeit erkämpft hatte, wieder in ein Ordnungssystem zu zwingen, so entlarvt die Satire des Barocks ihre skurrilen Stilmittel und Ironie dieser neuen Ordnung.

Der absolute Monarch des Barocks und die römisch-katholische Kirche ordnen das Individuum unter, ohne dabei auf das Ideal mittelalterlicher Weltverneinung zurückzugreifen. Es handelt sich um eine Periode, in der Depression und Pessimismus mit Momenten der 'Euphorie und des Nationalismus' alternieren. Es ist eine Epoche von Krisen, Turbulenzen und Ungewissheit – was für ein fruchtbarer Boden für das Theater! –, die die Inspiration für eine dynamische, gewaltige, verwirrende Kunst liefert; eine Kunst, die sich weit von der von Renaissancekünstlern gewünschten Klarheit, Rationalität und Gelassenheit unterscheidet. Es handelt sich um eine Kunst des Konflikts, des Kontrasts, des Zwiespaltes, des Widerspruchs und des Zweifels. Sie drückt in der Unregelmäßigkeit der kontrastierenden Formen, den geistigen Konflikt zwischen Glaube und Vernunft, Theozentrismus und Anthropozentrismus, Skeptizismus und Weltlichkeit, Mystizismus und Sensualismus, Himmel und Erde, Seele und Körper, Geist und Fleisch, aus. So widerspiegelt diese Kunst, mittels Satire den Konflikt zwischen dem humanistischen, rationalistischen Erbe des Menschen der Renaissance und dem mittelalterlichen, mystischen und religiösen Geist, der unter dem Banner der katholischen Gegenreform geführt wird.

Mit der Erhebung der Doktrin der Hölle, schuf die Katholische Kirche auf der Iberischen Halbinsel ein tragisches Gefühl des Lebens. Als Konsequenz der Gegenreform, die nach dem Konzil von Trient (1545) und in der Folge des religiösen und politischen Kampfes gegen den Protestantismus entstand, erlebt Portugal in dieser Periode die Erneuerung der Scholastik und des königlichen Absolutismus. Die Universitäten von Coimbra, Évora, Salamanca, Alcalá und andere beleben den Aristotelismus, die Dialektik und die scholastische Fragen wieder; die absolute Monarchie fundamentierte die Macht mit dem göttlichen Recht der zur Schaustellung von Prunk und Luxus ihrer Höfe. Man lebte unter derselben Autorität, aber in zwei geteilten Welten. Mit der Installation der neuen Dynastie kommt es in Portugal zu einer Abschirmung gegen Innovationen von Außen. Die Kirche versucht die hispanische Kultur von den europäischen wissenschaftlichen Revolutionen zu isolieren. Obwohl in Europa eine kulturelle und wissenschaftliche Revolution des Denkprozesses voranschreitet, erlebt Portugal eine gewisse kulturelle 'Kargheit', die ihr durch die spanische Habsburger Okkupation, fundiert in der Inquisition, aufgezwungen wurde. Dennoch kann der Einfluss des Fortschritts nicht verleugnet oder ignoriert werden, – und in der Spannung zwischen diesen zwei Kräften nimmt die Kultur des 17. Jahrhunderts Form an⁵.

Hatten Humanismus und Renaissance den Blick auf das Diesseits gelenkt und ein säkularisiertes Weltbild entworfen, so verändert sich jetzt, ganz im Zuge der Gegenreformation, wieder die Perspektive: der Tod ist allgegenwärtig, die durchaus vorhandene Weltlust ist stets von der Gewissheit ihrer Endlichkeit überschattet. Die Welt wird zwar nicht mehr wie im Mittelalter als Jammertal gesehen, aber ihre Freuden und ihre Schönheit haben keinen Bestand. Für das transzendente Bewusstsein der Epoche ist alles Irdische nur Schein und Trug – und dennoch wird es nicht negiert, sondern gerade aufgrund seiner fehlenden Dauerhaftigkeit zum Objekt des gesteigerten Interesses, ja der Begierde.

Alles drängt zur Theatralität. Einerseits schuf die katholische Kirche mit der Erhebung der Doktrin und dem Drohen mit der Hölle ein tragisches Gefühl des Lebens, andererseits tragen die europäischen Höfe Prunk und Luxus zur Schau. Der Rhythmus des neuen Lebens drückt ein Gefühl der Kurzweiligkeit der Zeit und fördert damit die horazsche Lehre „*carpe diem*“ (Oden, I, 11, 8).

Der Barockmensch ist ein Sinnenmensch. Seine geistigen Erkenntnisse und seinen Glauben will er im Einklang mit dem sinnlichen Erlebnis ergattern. Das Mittelalter hatte die Sinnlichkeit abtöten wollen, die Renaissance hatte sie im Geiste der Antike bejaht. Im Barock werden die Sinne in einem grandiosen Zusammenspiel von Bau- und Bildkunst, von Theater und Musik umjubelt, um das Übersinnliche deutlich zu machen. Demzufolge erklärt Heinrich Wölfflin⁶ das tiefere Prinzip der Barockkunst mit einem Körpergefühl: an die Stelle der schlanken Gestalten der Antike und Renaissance treten vollmassige Körper mit schwellender Muskelbildung und rauschenden Gewändern. Rubens runde Frauenkörper ersetzen die leichten Figuren Botticellis.

Auf allen Ebenen versucht man das Gegensätzliche zu vereinen. Das Unterschiedliche wird dann identisch, wie das vom Spiegel widergespiegelte Bild. Der Barockkünstler will sowohl die Gegensätzlichkeit zum Ausdruck bringen, als auch mittels Bildern, Metaphern sie wieder zusammenbringen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts herrscht in der Literatur, neben der Lust nach Ludizität, eine nicht seltene Thematisierung des Nihilismus. Der Künstler, ohne große Überzeugungen, scheint viel mehr daran interessiert, seine Sprachfertigkeiten vorzuführen und jongliert mit unerwarteten Assoziationen.

Zur Charakteristika des Barockstils gehört, dass es sich um ein Spiel des Geistes, des Verstandes, und der Spitzfindigkeit handelt, welches einen entwickelten Sinn für Details offenbart, voll unbekannter Metaphern und konzeptueller Erweiterungen. Mittels Verzierungen und Ausfeilungen konnte das Bedürfnis nach Spektakulärem befriedigt werden. Bezeichnend ist die Überfeinerung der Form und des Denkens, sowie die Wort-, Bilder- und Begriffsspiele, die eine nicht geringe Dynamik erzeugen. Dazu gehört die Allegorie, die die Entfaltung von Ideen zwischen der Welt der Menschen und der Götter, Materie und Geist fördert.

Durch die Anhäufung von Verzierungen, literarischen Verfeinerungen, reichem Vokabular und Anspielungen, die maßlose Anwendung von Metaphern, Hyperbolen und Antithesen, den übertriebenen Gebrauch von Wort-, Bild- und Satzbauspielen, von Paradoxen, Periphrasen, Hypallagen, Anaphern, Anadiplose, Hyperbaton und Oxymoronen werden die Absichten der Autoren nur noch schwer begreifbar.

Die 'Unregelmäßigkeit', charakteristisch für diese Stilrichtung, ist Ausdruck eines zwischen gegensätzlichen Kräften und rivalisierende Prinzipien geteilten Menschen, diesem Leben und dem Leben nach dem Tod, Diesseits und Jenseits. Das Selbstwertgefühl des Barockmenschen ist *sui generis*. Der Körper führt die Seele in Versuchung und will sie mit dem Feuer der Leidenschaft verbrennen; die Seele bestraft den sündigen Körper, bestraft ihn mit Feuer, weil sie ihn reinigen und deshalb in Asche verwandeln will.

Keine Epoche der europäischen Kulturgeschichte ist so von Widersprüchen geprägt wie das Zeitalter des Barocks. Diese Gegensätzlichkeit wird so präsentiert, dass die Gegensätze statt sich abzustößen sich gegenseitig anziehen.

Als Reflex der Gegenreform, die die Überlegenheit des Mysteriums und des Glaubens an Gott über die rationale Klarheit sowie des tragischen Existenzgefühls über das apollinische Ideal der Renaissance erklärte, entstehen zwiespältige Figuren, welche sich von den Extremen, von der Zerrissenheit, angezogen fühlen. Es findet gewissermaßen ein so genannter 'Fusionismus', das heißt die Verschmelzung von Gegensätzen statt. Man spricht sogar von einem Fusionismus des Rationalen und des Irrationalen, welche sich durch Paradoxe und Oximorone ausdrücken.

Gerade diese Vereinigung von Gegensätzen, diese Unregelmäßigkeit spiegelt sich im Wort „Barock“ wider, welches etymologisch oft mit der Bedeutung Extravaganz oder Unregelmäßigkeit gleichgestellt wird.

Auch wenn diese Erklärung nicht auf breiten Konsens stößt, kann man darin eine eventuelle Ableitung aus dem portugiesischen Wort *Perle barocca* – schiefe, unregelmäßige Perle sehen – womit unebenmäßige Perlen aus dem Indischen Ozean bezeichnet wurden⁷. Für einige Autoren, wie Benedetto Croce⁸, entstammt der Begriff wiederum aus dem Wort „*baroco*“, eine der komplexen Formen von Syllogismus (Schlussfolgerung), in der scholastischen Dialektik.

Im 17. Jahrhundert spricht kein Mensch vom Barock oder Barockepoche, während die Bezeichnung Renaissance, Humanismus, Aufklärung und Empfindsamkeit sehr wohl auf eine zeitgenössische Redeweise zurückführbar sind. Grundsätzlich besteht bei der Verwendung des Barockbegriffs das Problem, dass er sich nicht aus der „Semantik der geschichtlichen Selbstverständigung der Epoche ableiten lässt“⁹. Jedenfalls war dieser Begriff im 18. Jahrhundert abwertend belegt. Barock bezeichnet seither einen wunderlichen und seltsamen Geschmack, eine schwülstige Formenwelt jenseits von Rationalismus und Aufklärung.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese frühe ästhetische Bestimmung von der Kunstwissenschaft als Stil- und Formbegriff übernommen. „Es charakterisierte fortan vorwiegend den Kunststil, der auf die Renaissance folgte, wurde aber auch für ähnliche Stilphänomene außerhalb dieser Epoche verwendet. Die kunsthistorische Forschung versucht mit dem Stilbegriff Barock, Auflösungserscheinungen und Dekadenzphänomene am Ende einer formstrengen Klassik zu fassen. Mit einer so konstatierten regelmäßigen Abfolge von Klassizismen und Barockphasen schienen verschiedene Kulturen, historische Kunststile und historische Zusammenhänge begreifbar.“¹⁰.

Durch die dauernde Synthese der unterschiedlichen Elemente hat es kaum je einen derart dichten Zusammenhang von Theater, Literatur, Malerei und Musik gegeben und die Gesellschaft begnügte sich nicht mehr mit der Bewunderung des Erreichten. Namen wie Galileo, Pascal, Newton, der Empiristen Hobbes oder Locke und der Rationalisten Descartes und Malebranche haben die Epoche ihren Stempel aufgedrückt.

Man betreibt einen Kult der Form. Die Sätze verkomplizieren sich in Schemen von Antithesen. Die Symmetrie des klassischen Gleichgewichts verändert sich im Verhältnis von hell-dunkel. Die Gedanken wandeln den schnellen Weg zu Anspielungen, vergrößern die Horizonte und multiplizieren sich in unterschiedlichen Ebenen.

Durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse und politische Lehren kamen im 17. Jahrhundert Erschütterungen, „die über Jahrhunderte tradierte Wahrheiten in Frage stellten und christliche Wertvorstellungen außer Kraft setzten.“¹¹.

Man bricht man mit der statischen und geschlossenen Konzeptionstheorie der Renaissance. Es entsteht ein beweglicher und rhythmischer Stil, voll poetischer Farben: Rot der Rubinen, das

Purpur der Nelken, der Granaten und der Rosen; Grün der Smaragden oder Blau des Meeres, des Himmels und der Saphire; Weiß der Lilien, des Elfenbeins, des Silbers, des Schnees und des Kristalls; Gelb und Golden der Sonne, des Goldes, der Sterne. Die Raumvorstellung gewann an Dynamik, die Skulptur konjugiert mit der Architektur, die Bilder präsentieren ausdrucksstarke, theatralische Gesten, mit wundervollen Farbkombinationen. Die Einheitlichkeit der Schönheitsideale, die die vorangegangene Epoche charakterisiert hatte, überlässt jetzt dem individuellen Geschmack, Stil und Konzeptionen den Platz.

Die paradoxe Sicht- und Denkweise wird bewusst und unbewusst auf allen Ebenen und mit allen Ausdrucksmitteln manifestiert. Selbst in seinem Verhältnis zur Macht wird der Barockmensch durch Gegensätzlichkeiten konditioniert. In dem gleichen Maße wie die höfische Welt und der Absolutismus glorifiziert werden, werden sie auch zu Hauptthemen für Satire und Sozialkritik dieser Epoche.

Wenn man sich allgemein über die Theatralität des 17. Jahrhunderts äußern will, bezieht man sich nicht mehr auf hermetische Räume, da die unterschiedlichen Phasen jeder Art des menschlichen Einfallsreichtums offen dargestellt werden. Es ist schwierig, den Beginn und das Ende einer Periode festzulegen. Nur die Hauptströmungen kann man mit Sicherheit einordnen und bestimmen; die kleineren 'Bewegungen' vermischen sich teilweise. Auf jedem Fall neigt man zu der Behauptung, dass der Barock in Portugal während der Iberischen Union unter der Herrschaft der spanischen Habsburger entstand und bis 1756 andauerte, das heißt während und weit über die duale Monarchie hinaus bis zum Beginn des Arkadismus, der literarischen Bewegung im 18. Jahrhundert, wonach sich die Dichter, nach italienischem Vorbild, in Akademien, bzw., „Arcádias“ versammelten, um „die Prinzipien des Dichtens zu fixieren und um die eigenen Produktionen vorzustellen und zu diskutieren“¹². Dagegen vertreten Spezialisten, wie António J. Saraiva, eine andere Position. Seiner Meinung nach erfuhr Portugal diese Stilrichtung etwas später, das heißt erst mit der Wiederherstellung der portugiesischen Monarchie. Er rechtfertigt seine Position, wonach die Entwicklung des Bürgertums in Portugal später stattfand und da dies die politische und soziale Voraussetzung für den Barock war, bestimmt er die Epoche des Barocks erst zwischen 1640 und der Reform des Premiers Marquis von Pombal (1759).

Dagegen relativiere ich eine solch rigide zeitliche Einschränkung, da, obgleich Portugal von ganz anderen sozio-politischen Prämissen als die übrigen Länder ausging, waren die Künste durchlässig für die Einflüsse aus anderen europäischen Ländern und insbesondere für die des Hofes von Madrid. Es mag sein, dass die Entfernung zu Europa und die Abwesenheit des Hofes die Ursache dafür waren, dass der Barock etwas länger brauchte, um sich in Portugal anzukündigen und Wurzeln zu schlagen. Trotzdem war die Nachahmung der Modelle des Hofes von Madrid und Valladolid, die bereits als modern galten, ein Ansporn für portugiesische Intellektuelle und Künstler.

Die Literatur teilt sich dann in zwei Hauptströmungen, welche von den jeweiligen Autoren entweder gleichzeitig beherzigt werden, und somit als gegenseitige stilistische Ergänzung fungieren oder dienen dann unabhängig voneinander als literarisches Modell: Der *Culteranismo* oder *Gongorismus*, eingeführt von de Luis de Gongora y Argote, beharrte auf der Periphrase und benutzte viele Elemente der griechisch-römischen Mythologie, suchte nach neuen Wegen in der Dichtung durch Verwendung oft kunstvoller, aber auch gekünstelter Metaphern, imitierte syntaktische Konstruktionen des Lateinischen (zum Beispiel: *Hyperbaton*), nahm in den Wort-

schatz viele Latinismen auf und schuf neue Wörter. Der andere Zweig des Barocks ist der *Konzeptismus*, eine Stilrichtung mehr in der Linie von Francisco Quevedo (1580-1645), daher manchmal als *Quevedismus* bezeichnet, suchte mittels eines bescheidenen Vokabulars die Eleganz und die Subtilität einer Denkkonstruktion¹³. Es handelte sich um Ideenspiele, wonach ein Autor mittels seiner Argumentation seine Leser oder das Auditorium zu überzeugen versuchte. Er forschte nach der Essenz der Objekte, wollte dabei erfahren, worum es sich handelte, und versuchte die verborgene Seite der Dinge zu begreifen. Er ging mit Wörtern und Bildern sparsam um und nutzte die Mechanismen der Logik (Syllogismus, Sophismen, Paradoxe, etc.); er praktizierte ein intellektuelles Jonglieren. Durch Denkkonstruktionen und Allegorien versuchten die Autoren, die diese Linie befolgten, ihre Subtilität unter Beweis zu stellen. Bereits früher hatte man diesen Stil kultiviert. Man findet ihn sowohl im *Cancioneiro Geral*, als auch bei den *petrarkischen* Poeten der Renaissance, wie Luís de Camões. Doch erst im 17. Jahrhundert entwickelt der Konzeptismus seine besondere Intensität, und unter dem Einfluss von Gongora und Quevedo erreicht er eine neue Dimension. Die mentale Konstruktion eines *konzeptistischen* Gedichts entwickelt sich im breiteren Rhythmus, während die Poesie des *Culteranismo* nach bestimmter Symmetrie in Korrespondenz zu den Sätzen gebaut wird¹⁴.

Trotz des scheinbaren Mangels an Klarheit erntete der Barock technische, wert- und bedeutungsvolle stilistische Elemente, die die Sprache bereicherten und ihr größere Plastizität verliehen. Das poetische und geistreiche Spiel erklärt nicht nur eine wichtige Entwicklung der Sprache, es trägt insbesondere zum Reifeprozess eines europäischen Bewusstseins bei, es forscht und entdeckt fast alle Potentialitäten des Sprachgebrauchs. Der Barockkünstler unternimmt mittels der Ludizität eine Flucht aus dem normativen Leben; er nutzt die Unterhaltung als eine Strategie, um sein Denkvermögen zu stärken und sein Weltbewusstsein zu entfalten.

Während beim Manierismus eine Verbindung zur literarischen Renaissance Vorbilder gesucht und eine Verfeinerung und Vollendung derer Kompositionsdetails angestrebt wird, sowie der statische Charakter und die melancholische Neigung unterstrichen werden, deutet der Barock auf eine spektakuläre Darstellung der Konflikte und der semantischen und syntaktischen Kontraste, um die Reflexion über Zeit und Veränderung.

Das portugiesische Barockdrama, dessen theoretische Basis weiterhin, trotz einiger Abweichungen in der Tradition der *Poetik* des Aristoteles, sowie der plautusschen und terenzschen Theatertradition steht, weist satirische Tendenzen auf. Daneben setzen sich ebenso die programmatischen Theatertexte des 17. Jahrhunderts mit Platons Dichtungskritik (im 10. Buch der *Politeia*) und den Lehrsätzen des Horaz (aus *De arte poetica*) auseinander.

Die Theatralität knüpft an andere Vorbilder wie den französischen Ritterroman (u. a. um „*Amadis de Gaula*“), den italienischen Schäferroman (J. de Montemor, Lope de Vega Carpio) und eigene spanische Schöpfungen mit realistisch-kritischem pikaresken Charakter (Romane wie der anonyme „*Lazarillo de Tormes*“, 1554; „*Das Leben des Guzmán von Alfarache*“ von M. Alemán, 1599-1604, u. a.). Das Meisterwerk der spanischen Literatur „*Don Quijote*“ (1605-15) von Miguel de Cervantes, das ritterliches Leben und höfisches Leben satirisiert, und das zum Vorbild des europäischen Romans wurde, wird zur Inspirationsquelle für viele Stücke und Aufführungen¹⁵.

Was die Satire angeht, dient oft die menippäische Satire, eine antike Satiregattung in Prosa, als Vorlage. Im Bereich des satirischen Romans dominiert das *Picaro-Modell*. Neben den

Schelmenromanen lassen sich in den Barocktexten aber auch Prosasatiren und solche satirischen Romane finden, die nicht oder kaum noch in der *Picaro*-Tradition stehen.

Die Verstöße gegen die öffentliche Moral werden karikiert und angeprangert. So werden auch der Adel und der Klerus aufs Korn genommen, welche mit aller Kraft danach strebten, alle modischen Exzesse und Praktiken des benachbarten Kastilien zu kopieren (Übernahme der Fremdsprache und Missachtung der Muttersprache, Tragen luxuriöser Kleidung, pedantische Gestikulation, etc.) und die spanische Lebensweise in Portugal einzuführen.

Parallel zum Reiz, den der Glanz und die Intensität des sozialen kulturellen und politischen Lebens des Hofes in Madrid auf die privilegierten Schichten ausübte, registriert man eine gestiegene Bevorzugung des Kastilischen als literarische Sprache und die Degradierung des Portugiesischen zum Idiom des Hinterhofes. Obwohl die spanische Literatur wichtige und positive Spuren auch im Theater¹⁶ und in der Prosa hinterließ, wurde der Druck auf eine noch nicht ausgereifte portugiesische Literatur so groß, dass ihre Entwicklung bedroht wurde. Es ist, als hätten die gebildeten Leute ihre eigene Sprache in Stich gelassen. Wie José Ares Montes zurecht bemerkte, übermannte das Kastilische alle Bereiche des gesellschaftlichen und politischen Lebens, während das Portugiesische zu einer Art Sprache des Inlands herabstieg¹⁷.

Sicherlich spielten mehrere Faktoren eine wesentliche Rolle bei diesem Prozess: einerseits die hegemoniale Position Kastilien innerhalb der Iberischen Union, andererseits, und nicht zuletzt, bewirkte die Nähe zu Italien und Frankreich, dass die kastilische Literatur und Kultur des 17. Jahrhunderts ein 'goldenes Zeitalter' erlebten.

„Die Inquisition behinderte vielleicht die Fortsetzung des literarischen Elans, aber mehr noch machte sich das Fehlen eines geistigen Zentrums in Form des die Künstler fördernden Hoflebens bemerkbar sowie ein allgemeiner wirtschaftlicher Niedergang.“¹⁸ In dem Sinne war es nicht verwunderlich, dass die Übersiedlung der Machtinstitutionen nach Madrid zu einer Abwanderung vieler Intellektueller und Künstler ins Ausland führte. Auch die soziolinguistische Abgrenzung war symptomatisch für die kulturelle Oberhoheit Spaniens.

Die Mystifikation der Fremdsprache und gleichzeitig die Präferenz für die Kultur und Lebensweise des Nachbarlandes, die seit der Regentschaft von Manuel I. festzustellen war, implizierte die Entwertung all dessen, was portugiesisch war und führte zu einem nationalen Minderwertigkeitskomplex. Als psychologische Kompensation zu diesem Komplex entwickelte sich zu dieser Zeit auch eine lächerliche und leere Aufschneiderei, insbesondere unter dem Kleinadel und Bürgertum, die leider zum Teil bis in unsere Zeit transportiert wurde. Viele Witze, die noch bis heute auf der Iberischen Halbinsel über die Eitelkeit und Übertreibungen der Portugiesen gemacht werden, haben in dieser Epoche ihren Ursprung. Dies wurde zur Zielscheibe von Satire und Ironie und viele Komödien des 17. Jahrhunderts behandeln Edelleute Portugals als Objekt des Gespöts, wie zum Beispiel das Theaterstück „O Fidalgo Aprendiz“ von Francisco Manuel de Melo. Auch Lope de Vega lässt eine seiner Figuren sich mit folgenden Zeilen beschreiben:

„[...] Ich bin der größte / Herr, der diese Welt betritt. [...]“¹⁹.

Diese Zeilen zeichnen kein schmeichelhaftes Portrait des portugiesischen Adels, liefern uns aber ein exaktes Bild für Akulturation und insbesondere für den nationalen Komplex, welcher min-

destens einen Teil der Gesellschaft in jener Zeit charakterisiert und von dem sie sich anscheinend bis heute nicht befreit hat.

Es darf hier nicht Bilinguität mit Diglossie verwechselt werden.

In der Tat erlebt Portugal zwischen 1580 und 1640 eine massive kulturelle Kolonisierung. Da das Gedeihen der Künste und der Wissenschaften finanzieller Unterstützung bedurfte, und das Mäzenatentum an den Höfen von Madrid oder Valladolid konzentriert war, erlebte man einen Ansturm portugiesischer Aristokraten und Intellektueller auf diese Bastionen der Macht. Dasselbe geschah mit vielen Technikern – Schiffskapitänen, Handwerkern, Kaufleuten –, die ihre Dienste den besser Zahlenden anboten.

Aus einer Mode entwickelt sich eine deutliche Periode der anschwellenden Diglossie, dass heißt, während die Sprache von Cervantes immer mehr zur Schrift- und offiziellen Sprache wird und zum Idiom der Politik und der großen Literatur aufsteigt, verfällt das Portugiesische allmählich zu einer Sprache, die man nur innerhalb der Familie spricht.

Es wird schwer, wenn nicht unmöglich, Autoren in Portugal zu finden, die ab jetzt und während der gesamten dualen Monarchie nicht dieser Versuchung erliegen. Kurz, mit dem Beginn des Barocks lodern nicht nur Wort- und Bildspiele empor, und die Form übernimmt den Vorrang. Syllogismus, Sophismen und Paradoxe werden zu einer Modesache, die Anwendung der Fremdsprache werden zu einer Selbstverständlichkeit.

Bereits ab dem 15. Jahrhundert orientierte sich die höfische Dichtung an spanischen Mustern, obwohl es niemals zuvor eine Epoche gab, in welcher der Nationalstolz so angespornt worden wäre. Man artikuliert sich in diesem Sinne und empfindet das überseische Epos als eine historische Mission, die alles von Griechen und Römern geleistete bei weitem übertrifft. Dieser Gedanke taucht sowohl in der Kritik an den europäischen Völkern auf, die wegen ihrer Dispute der türkischen Gefahr den Weg öffneten, während die Portugiesen zielstrebig ihre Mission in Afrika und Asien verfolgten, wie Garcia de Resende in seinem „*Miscelânea*“ argumentiert, als auch in der begeisterten Lobpreisung in den „*Décadas*“ von João de Barros, oder im Rühmen der lusitanischen Nation in den „*Lusiaden*“ von Luís Vaz de Camões, sowie in der angekündigten Überlegenheit der Portugiesen beim „*Auto da Fama*“ von Gil Vicente²⁰.

Trotz des in Portugal herrschenden nationalen Stolzes, welcher von vielen Intellektuellen geteilt und zum Ausdruck gebracht wird, ist auch die Zahl derer groß, die in der Fremdsprache schreiben²¹. Diese Tendenz setzt sich auch im nächsten Jahrhundert fort. Schon im 16. Jahrhundert steigt die Zahl literarischer Werke portugiesischer Autoren auf Kastilisch. Um sich eine Vorstellung von der Zahl der portugiesischen Autoren zu machen, die ohne äußeren Zwang in der fremden Sprache schreiben, reicht die Erwähnung, dass es einem siebenten Teil der Texte des „*Cancioneiro Geral*“ von Garcia de Resende entsprach. Dichter wie Sá de Miranda, Gil Vicente, João Manuel (Graf von Vimioso), Luís Anriques, Henrique de Sá, Fernão Brandão, João Rodrigues de Castelo Branco, Garcia de Resende, Duarte Brito, etc. folgten dieser Strömung. Geschah dies aus Anbiederung an die fremde Macht, oder war es einzig die Bewunderung für die kastilischen Dichter wie Juan Rodríguez del Padrón, Marquis von Santillana, Jorge Manrique, Macías, el Enamorado oder Juan de Mena? Sie waren am portugiesischen Hof sehr populär. Ihre Verse wurden sogar im Cancioneiro von Resende reproduziert und glossiert.

Besondere ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verfassten viele portugiesische Autoren (u. a. Sá de Miranda und Camões) einen Teil ihrer Texte in der Fremdsprache – und es gibt auch

solche, wie Jorge de Montemor, der seinen Namen in Montemayor ändert -, die ausschließlich das Kastilische verwenden (Teyssier 1997:37). Die Anwendung dieser Sprache ist so eklatant, dass Werke auf Kastilisch in verschiedenen Sammlungen und selbst in aktuellen Kompendien als Klassiker der portugiesischen Literatur zitiert werden. Oft haben wir es aber mit einem Sprachkonstrukt zu tun, mit einer künstlichen Kreation, wie im Falle der Theaterstücke von Gil Vicente, deren Adressat die höfischen und literarischen Kreise waren²². Ihre Anzahl lässt uns schlussfolgern, dass es sich um eine literarische Sprache mit eigenem Charakter handelte.

Wohlsituierte Personen rechtfertigten die von ihnen bevorzugte Fremdsprache mit faulen Argumenten: die Fremdsprache sei schöner, klarer und universeller als das noch unfertige, unreife, ohne geregelte Grammatik und lexikalisch arme Portugiesisch. Die Muttersprache wird von den Gebildeten verachtet und zur Sprache der unteren Schichten herabgewürdigt, schreibt Manuel de Galhegos in „*Templo da Memória*“ (1635)²³.

Sicher wurde für viele, vielleicht sogar für die Mehrheit, die Akzeptanz des Kastilischen aus einer Notwendigkeit heraus geboren. Nicht weil die portugiesischen Autoren tatsächlich es für besser hielten, sondern weil sie in der dualen Monarchie die Sprache der Macht und somit der Kulturzentren war. Wer sich für wichtig hielt und Privilegien erhoffte, wer seine Werke bekannt machen wollte, wer an der Politik und am allgemeinen öffentlichen Leben teilnehmen wollte, bediente sich der Fremdsprache auf normale und organische Weise.

Aber kann man tatsächlich von Opportunismus sprechen? Ist dies nicht viel mehr das Ergebnis der Annäherung beider Höfe und zugleich der legitime Wunsch der Dichter, dass ihre Werke gelesen und geachtet werden?

Eine sporadische Anwendung des Kastilischen hätte nicht solch gravierenden Proportionen angenommen, hätte sie sich auf die lyrische Dichtung begrenzt. Die Ausweitung dieser Tendenz war aber bei allen anderen Genres zu verzeichnen, einschließlich der Übersetzung klassischer Werke, wie am Fall der Poesie von Petrarch. Die Situation wird so eklatant, dass einige portugiesische Schriftsteller sich selbst in die Fremdsprache übersetzen, wie es mit Frei António de Portalegre geschieht, der 1547 in Coimbra sein Werk „*Meditação da Inocentíssima Morte e Paixão de Nosso Senhor*“ veröffentlicht und ein Jahr später eine kastilische Version des selben Werkes herausgibt.

Das heißt, die Anzahl derer, die bereits ihre Werke auf Kastilisch schreiben, soll mit denen ergänzt werden, die auch Werke aus dem Lateinischen, Italienischem und Französischen übersetzen. Es gibt eine Reihe von Beispielen, wie hier António Rodrigues Portugal, der die „*Crónica llamada: el triunfo de los nueve preclaros de la fama*“ aus dem Französischen ins Kastilisch übersetzt (Lisboa, 1530). Sogar kastilische Versionen der Bibel sind zu dieser Zeit in der portugiesischen Hauptstadt veröffentlicht.

Als Beispiel für den Umfang der Publikationen auf Kastilischen reicht die Erwähnung des erfolgreichen Verlegers und Buchdruckers Luis Rodríguez, der innerhalb von zwei Jahren eine Reihe von Veröffentlichungen herausbringt: „*Celestina*“, die „*Cuestión de Amor*“, Übersetzungen der „*Fiammetta*“ von Boccacio, „*Farsalia*“ von Lucano, „*Enquiridión*“ von Erasmo und noch einige andere Werke von geringerer Bedeutung über Architektur und Poesie (Cuesta 1986:50).

Selbst die umfangreiche *Literatura de Cordel*, Romane, Sprichwörter und kastilische Lieder – die in den Werken von Gil Vicente, Camões, Chiado und António Prestes referiert werden – gehören zum Keim eines diglossischen Prozesses, noch bevor das spanische Theater seine große mediale Wirkung unter den Massen ausübt.

Was die herausgehobene Position des Kastilischen als Konsequenz der dualen Monarchie (gegen des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts) anbelangt, wird sie von den Historikern nicht groß in Frage gestellt²⁴. In einem Punkt sind sich Saraiva und Vasquez Cuesta einig, und zwar über das Vorhandensein einer Rollenverteilung beider Sprachen. Aber während für Cuesta die Folgen der Bilinguität für die portugiesische Literatur katastrophal sind, vertritt dagegen Saraiva die Meinung, dass dieses Phänomen nur eine vorübergehende Tendenz darstellt, obwohl er die negativen Folgen für die portugiesische Literatur unter Umständen einsieht.

Die soziolinguistische Abgrenzung war symptomatisch für die kulturelle Oberhoheit Spaniens, die zur Folge hatte, dass viele portugiesische Autoren in der Fremdsprache ihre Werke verfassten. (Cuesta 1986:85) Hier liegt eine Kontroverse und es können zwei wesentlichen Positionen abgegrenzt werden: die von Cuesta (1986) – wonach die Hypothese eines diglossischen Konflikts aufgestellt wird – und die von den übrigen Autoren wie Saraiva²⁵ (1996), oder Cidade²⁶ (1948), und selbst Teyssier²⁷ (1996), wonach dies viel mehr mit einer kulturellen Einheit zwischen Spanien und Portugal zu tun hatte, als mit einem nationalen oder politischen Konflikt und deshalb diese Autoren nicht von einer kulturellen Unterdrückung sprechen. Auf jeden Fall wird die Diglossie die Zeit zwischen Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert andauern.

Weit zurück lag die Zeit, als Dinis (1279-1325), der sechste König von Portugal, das Latein als offizielle Sprache ablöste²⁸, statt dessen die portugiesische Sprache förderte und eine sprachliche nationale Identität anstrebte. Eine Tradition, die ebenso beim König Duarte (1433-1438) in seinem Werk „*Leal Conselheiro*“ fortgesetzt wurde.

Angesichts der Gefahr, die portugiesische Sprache könnte in die Bedeutungslosigkeit versinken, bemühten sich ab der Renaissancezeit einige Intellektuelle um die Aufwertung und Reinheit der Muttersprache²⁹.

Mit dem Ziel die Muttersprache zu verteidigen, bedauerte hier der Humanist António Ferreira (1528-1569), dass viele Portugiesen ihre Sprache verachten³⁰:

„[...]Von den Deinen vergessene Sprache / entweder aus Mangel an Liebe oder aus Mangel an Kunst[...]“ (Poemas Lusitanos, Ode I)³¹.

Als Symbolfigur des 'Anti-Kastilismus' betrachtet, vielleicht einer der größten Dichter des Klassizismus in der portugiesischen Sprache, war er Symbol und Personifizierung des Streits für eine selbstbewusste Sprache im wahren Sinne des Wortes. Deshalb ist es kein Wunder, dass Pêro Andrade Caminha³² (152?-1589), einer der am häufigsten vertretenen Dichter in der musikalischen und poetischen Sammlung der *Biblioteca Pública Hortênsia*³³, eine vehemente Kritik (in Form eines Briefs in Verteidigung der portugiesischen Sprache) seines Freundes Ferreira erntete, als er das letzte seiner neun Bücher bilinguistisch verfasste.

„[...] Gedeihe, sprich, sing, höre und hochlebe / die portugiesische Sprache und wo sie bereits Herrin ist, / soll sie ohne selbstgefällig und selbstherrlich herrschen. / Wenn sie erniedrigt und ohne Lob war / Schuld gehört denen, die sie nicht gut exercieren: / unsere Vergessenheit und Lieblosigkeit.“ (Ferreira, 1598/2000:259-263)³⁴.

Und obgleich es genügend Geister gab, die die Muttersprache verteidigten, prägte die *Verkastilisierung* die Physiognomie des höfischen und kulturellen Lebens.

Bereits ein Jahrhundert vor Felipes Thronbesteigung war Portugal von der spanischen, bzw. kastilischen Kultur geprägt. Insbesondere nach dem Friedensvertrag von *Alcáçovas* (1479), auf dessen Grundlage Frieden mit Kastilien geschlossen wurde und der portugiesische Monarch auf alle seine Ansprüche auf den Thron des benachbarten Landes verzichtete, waren beide Länder gewillt, ein gutes Verhältnis zu pflegen.

Für Höflinge wurden kastilische Bräuche und Traditionen zum Symbol für Bildung und Eleganz. Man war bestrebt, seine Korrespondenz mit den spanischen Damen, die am portugiesischen Hof lebten, in kastilischer Sprache zu führen. Mit allen Mitteln bemühte man sich um die Gunst der edlen Damen, wovon viele kleine Vorkommnisse zeugen, die dies belegen und es ist kein Wunder, wenn 1490 in Évora, während der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen Afonso (Sohn von João II.) mit Isabel, der ältesten Tochter des Katholischen Königspaares, viele portugiesische Ritter Wappensprüche auf Kastilisch hochhielten. Aus dem selben Grund widmen sie der erst kürzlich verheirateten Witwe, nach dem plötzlichen Tod des jungen Prinzen, ihre Klagelieder ebenfalls auf Kastilisch.

Cuesta betont, dass der Einfluss der spanischen Damen bei der Verbreitung der kastilischen Kultur am portugiesischen Hof nicht zu unterschätzen war (Cuesta 1986:23). Zwischen 1498 und 1578 wird Portugal von Königinnen regiert: den drei Frauen von Manuel I. sowie der Gemahlin von João III., Catarina von Habsburg. Nach seinem Tod setzt sich diese Situation bis zur Volljährigkeit von Sebastião fort. Catarina, die Großmutter Sebastião's, führte als Regentin das Schicksal des Landes und, in Geheimabsprachen mit Karl V., versucht sie ihren Enkel für die Interessen Spaniens einzuspannen.

Diese vier Königinnen – stolz auf die Macht ihrer Familien – respektierten nicht die Gepflogenheiten ihrer Wahlheimat, wie es zu erwarten wäre. Statt dessen versuchten sie Portugal an ihre Ursprungsheimat anzupassen. Die nach Portugal verheirateten spanischen Prinzessinnen hatten bedeutend mehr Einfluss, als ihre nach Spanien verheirateten portugiesischen Prinzessinnen. Die mit dem Haus von Habsburg verheiratet wurden, starben außerdem bereits in jungen Jahren³⁵.

Ein weiteres Beispiel liefert eine andere Episode: Da die erste seiner Gemahlinnen bei der Geburt des Sohnes 1498 stirbt, heiratet Manuel I. 1500 Maria, die dritte Tochter der Katholischen Könige. Nach der Entbindung ihres ersten Sohnes – des zukünftigen João III. –, hat Gil Vicente zu ihrer Erbauung das „*Auto der Visitação*“ (bzw. „*Monolog des Kuhhirten*“) auf *Saiaguês*³⁶ verfasst und aufgeführt³⁷.

Als Lehrer für ihren Sprössling wählt sie Diego Ortiz de Villegas, den zukünftigen Bischof von Tanger und garantiert damit, dass der zukünftige König in der Sprache ihres Heimatlandes erzogen wird.

Die kastilische Sprache wird unangefochten weiter am Hof von Leonor (dritte Frau von Manuel und Schwester von Karl V.) und Catarina (Gemahlin von João III.) und ihren Gefolgsleuten gepflegt. Auch der Beitrag des Theaters durch Gil Vicente für die Verbreitung des Kastilischen am Hofe ist nicht ohne geringe Bedeutung. Als bedeutender Theatermann, dessen Dienst am Hofe ihm große Privilegien ermöglichte, besaß er das Monopol für die höfische Unterhaltung nicht nur während der siebzehnjährigen Regentschaft von Maria. Auch später, 1527, ist er Organisator der Feierlichkeiten zu Ehren der Rückkehr des Königpaares aus Evora nach Lissabon, welches zwei Jahre zuvor vor der Pestgefahr dorthin geflohen war. Aus diesem Anlass führt er mit seiner Theatergruppe das Stück „*Nau dos Amores*“³⁸ auf.

Ist der Einfluss von Leonor auf die portugiesische Politik relativ gering, da sie nur in den letzten zwei Lebensjahren von Manuel I., Königin von Portugal war, so kann dies nicht von ihrer jüngsten Schwester Catarina gesagt werden. Diese, Herrin eines starken Charakters, wurde Königin und Regentin von Portugal zwischen 1525 und 1578. Im Hintergrund zog sie und ihre Familie an den Schnüren des portugiesischen politischen Theaters. In Bezug auf die religiöse Toleranz scheint es nicht zufällig, dass die ersten besonnenen drei Jahre der Regentschaft von João III. sofort nach seiner Vermählung vorüber sind. Auch bei der Errichtung der Inquisition war ihre Einflussnahme ganz sicher nicht unbedeutend. Dabei handelte es sich um ein Projekt, dessen Hauptkonzept sich viel mehr auf politische als auf religiöse Ziele konzentriert. Der König beabsichtigt das spanische Modell zu kopieren, um damit die Inquisition als ein weiteres Vehikel der königlichen Machtzentralisierung zu besitzen. Unter dem Druck von Karl V. (Schwager des portugiesischen Königs) bewilligt der Vatikan dies 1536, obwohl die Staatsinquisition erst elf Jahre später in Portugal errichtet wird.

Gegen den Willen ihres Gemahls, João III., und gegen den Willen des Volkes, welches in ihr eine große Gefahr für die nationale Unabhängigkeit sieht, führt Catarina Verhandlungen mit ihrem Bruder Karl V., um die Hochzeitspläne ihrer Kinder zu schmieden. João und Maria von Portugal sollen ihre Cousins Joana und Felipe von Spanien heiraten. Als João III. stirbt, wird sie Regentin des Königsreiches und zum Vormund ihres Enkels Sebastião bestimmt, weil ihr Sohn, der Kronprinz João bereits drei Jahre zuvor gestorben war und Joana nach Spanien zurückkehrte. Ab da wird sie sich systematisch an ihre spanische königliche Familie halten, und nicht nur Karl V., sondern auch der spätere Felipe II. mischt sich in die politischen Angelegenheiten Portugals. So sieht sich zum Beispiel Felipe II. gerne in der Rolle des Familienoberhaupts, der sowohl in den Auseinandersetzungen zwischen Catarina und dem Kardinal Henrique vermittelt, als auch im Zerwürfnis zwischen dem Kardinal und seinem Neffen, dem Prior von Crato, verhandelt.

Sobald Sebastião die Volljährigkeit erreicht, herrscht zwischen ihm und seiner Großmutter Catarina ein ständiger Zwist. Auch hier interveniert Felipe II., um Versöhnung zu stiften. Catarina verlässt den jungen Prinzen nicht mehr bis zu ihrem Tode. Kein Wunder, dass Sebastião sich von ihrer energischen Persönlichkeit befreien möchte. Bis zum Schluss spricht und schreibt sie weiter auf Kastilisch, obwohl sie Portugal dreiundfünfzig Jahre lang regiert hatte. Der König-Kind Sebastião wurde in einem Milieu erzogen, das sich sehr am spanischen höfischen Etikett orientiert. Die Personen, die seine Erziehung beeinflussten – seine Erzieher, sein Beichtvater,

etc. – kamen aus Spanien. Einzig sein Hofmeister war Portugiese, aber Jesuit. Und es ist bekannt, wie sehr der Orden der spanischen Königsfamilie ergeben war.

Die Ankunft der ersten Jesuiten in Portugal im Jahr 1540 bedeutete ebenfalls einen wichtigen Schritt für die Konsolidierung der spanischen Einflussnahme in Portugal. Ihre sofortige Behauptung wäre nicht möglich gewesen, hätten sie nicht den Schutz des königlichen Paares genossen. Obwohl sie vom Säkularklerus, den anderen religiösen Orden und der Aristokratie misstrauisch empfangen wurden, etablierten sie sich rasch in Portugal. Waren es 1540 nur drei Ordensmitglieder, so gab es 1600 bereits zwanzig Häuser mit sechshundert Mönchen. Sie besaßen Krankenhäuser, Asyle, Schulen und Priesterseminare. Neben der Gründung eines Kollegiums im Jahre 1542 für Studenten des Ordens in Coimbra, mit dem Ziel Missionare für die Gebiete in Übersee auszubilden, gab es weitere Ausbildungszentren in Lissabon (*Colégio de Santo Antão*) und Évora (*Colégio do Espírito Santo*). 1555 vertraut ihnen der Monarch außerdem das berühmte „*Colégio das Artes*“ in Coimbra an, nachdem sein humanistisches Projekt auf das Misstrauen der Inquisition stößt. Ein Jahr später gründen sie ein weiteres in Évora das „*Curso das Artes*“. Durch diese beiden Institutionen bestimmen die Jesuiten die Aufnahmebedingungen an der Universität. Sie entwickeln eine besondere pädagogische Methode, mit Auswirkungen auf die Qualität des Lernens. Dank der Beichtväter, Kaplane und Berater wächst ihr Einfluss unter den höheren Schichten der Gesellschaft. Sie werden Objekt des Neids und der Angriffe seitens anderer religiöser Orden. Mit ihrem Einfluss wächst auch das Gewicht Spaniens bei den verschiedenen Entscheidungen der Machtzentren.

Auch bei der Verleihung wichtiger Ämter hatten spanische Ekklesiasten den Vorrang. Dank ihrer Aufgabe als Beichtväter oder Berater kastilischer Prinzessinnen, die nach Portugal kamen, um Königinnen zu werden, erschmeichelten sie sich einflussreiche Positionen innerhalb des Hofes. In vielen Fällen, nach Beendigung ihrer Aufgaben am Hof, wurden sie mit rentablen Pfarrkirchen oder sogar Bistümern belohnt. Es ist evident, dass sie durch ihre Herkunft und nicht zuletzt Anhänglichkeit an den kastilischen Hof, ihre Sprache und Kultur allgemein zu verbreiten suchten.

Julián de Alva ist ein solches Beispiel für das Erklimmen einer steilen Karriere. Aus Kastilien wurde er von Catarina begleitet. Nach einigen Jahren als Oberkaplan, wird er zum ersten Bischof von Portalegre berufen. Während der Minderjährigkeit des Königs Sebastião gehört er zum Staatsrat und 1568 – nach der Volljährigkeit des Königs und ohne Regierende an seiner Stelle – wird er von der ehemaligen Regentin als Minister vorgeschlagen. Ein anderes Beispiel ist der Fall von Luis de Granada, Provinzial des Ordens der Dominikaner³⁹ und Beichtvater der Königin, der, eigentlich gegen seinen Willen, zum Bischof von Braga berufen wird.

Die Stellung einer langen Reihe spanischer Würdenträger zeigt die Rolle der Kirche bei der „Kastilisierung“ Portugals. Wie diese Einflussnahme konkret vorsich ging, variierte von Fall zu Fall. Die Jesuiten setzten ihre Prioritäten in erster Linie auf Spanien und richteten ihre ekklesiastische Tätigkeit darauf aus. Es soll erwähnt werden, dass unter den zehn Gründern des Ordens sechs Spanier waren. Am folgenden Beispiel erhält man einen Eindruck von der Art der Verbundenheit des Ordens mit der spanischen königlichen Familie: 1557 reist Francisco de Borja zweimal nach Portugal, um auf Geheiß Karls V. mit Catarina geheime Verhandlungen über die Rechte des kastilischen Prinzen Carlos auf den portugiesischen Thron zu führen.

Während der ersten Jahre des Ordens ist ein hoher Anteil spanischer Jesuiten, die ihr Amt in Portugal oder im portugiesischen Imperium ausüben, zu verzeichnen. Auch die drei Ordensbrüder, die 1549 im Auftrag von João III. nach Japan reisen, sind Spanier. In Brasilien gibt es ebenfalls Ordensmitglieder, die wichtige Ämter ausüben, wie zum Beispiel der Pater Juan Martín de Azpilcueta, der in der einheimischen Sprache Hymnen und religiöse Lieder komponiert, sowie Passagen biblischer Themen schreibt. Auf Grund hervorragender Beziehungen zu König João III. und Königin Catarina, vertritt Inácio de Loiola als Diplomat Portugal beim Vatikan. (Cuesta 1986:34).

Mit dem Tod von João III. steigt die Bedeutung und der Einfluss des Ordens, da nicht nur die Königin-Witwe, sondern auch der Mitregent, der zukünftige Kardinal-König Henrique, jesuitische Beichtväter hat.

Kurz nachdem Catarina im Namen ihres Enkels Sebastião die Geschäfte des Königreiches zu führen beginnt, realisiert der Kardinal einen alten Traum, nämlich die Gründung einer Universität in Évora, deren Direktion den Jesuiten anvertraut wird.

Während seiner Kindheit wird Sebastião ebenfalls von Jesuiten begleitet, Lehrer und Beichtvater sind Ordensmitglieder.

Als der junge König (mit zwölf Jahren) sich jedoch gegen seine Großmutter auflehnt, versucht sie ihn dem Einfluss der Jesuiten zu entziehen, weil sie im jesuitischen Pater Gonçalves da Câmara, Lehrer und Beichtvater des Monarchen, den Anstifter dieser Auflehnung vermutet. Sie nutzt dafür die Freundschaft der königlichen spanischen Familie mit dem Ordensgeneral Francisco de Borja. Mit Hilfe von Felipe II. überzeugt sie den zukünftigen Heiligen Pater, G. da Câmara nach Rom zu holen und ihn dort mit einer Aufgabe zu betreuen (Cuesta 1986:36).

Obwohl der Hof und die Kirche die Hauptrolle bei der Kastilisierung des Landes spielten, soll der Beitrag der Universität nicht unbeachtet bleiben. Die Gründe dafür findet man bereits drei Jahrhunderte früher, als 1244 die Universität von Salamanca gegründet wurde und die gesamte Entwicklung der intellektuellen Welt Portugal damit beeinflusste. Viele Studenten besonders aus dem Inland besuchten die Estudos Gerais von Salamanca, Valladolid und Alcalá de Henares, sowie andere Universitäten in Frankreich, Italien und Flandern⁴⁰. Bevor das westlichste Land der Iberischen Halbinsel eine eigene Universität besaß, besuchten die portugiesischen Studenten die grenznahe Stadt. Selbst nach der Gründung der „Estudos Gerais“ in Lissabon (1288) wird Salamanca wegen ihrer Nähe für die Studenten aus dem Norden und dem Zentrum des Landes bevorzugt (Cuesta 1986:37-38). Selbst als die Universität 1537 endgültig nach Coimbra verlegt wird, bleibt dieser Vorteil der Nähe für viele Diözesen wie Bragança, Évora, Guarda, Viseu oder Lamego weiterhin bestehen. Aus ihren Heimatdörfern bringen die Studenten die notwendigen Lebensmittel für ihre Verpflegung. Außerdem nutzen sie die bis dahin noch nicht gut bewachte lange Grenze, um eiserne Landwirtschaftsgeräte aus Kastilien in ihre Gemeinden zu schmuggeln. Dieses bescheidene Schmuggelgeschäft, verbunden mit billiger Unterkunft in Klöstern oder Kollegs, mindert die Studienkosten, wodurch das Studium im Ausland billiger ist als zu Hause. Parallel zu all diesen Vorzügen soll noch das enorme Prestige von Salamanca im letzten Drittel des 15. und während des gesamten 16. Jahrhunderts erwähnt werden, sowie die verlockende Aussicht auf eine eventuelle Anstellung an der Universität. Außerdem die Verfolgungen durch die Inquisition, die insbesondere ihren größten Ausdruck während der Regentschaft von Manuel I., João III. und Sebastião hatten, verursachten einen Anstieg der Zahl

Studierender jüdischer Abstammung im Ausland. In der Fremde konnten solche Dinge wie „Unreinheit des Blutes“ besser verheimlicht werden, da zu jener Zeit die jüdische Bevölkerung diskriminiert und verfolgt wurde. Laut Serrão überstieg 1528 die Zahl portugiesischer Studenten, die in *Prima*⁴¹ in Salamanca immatrikuliert waren, die Gesamtzahl aller anderen Studenten der restlichen iberischen Nationalitäten, die auch in der selben Stadt studierten⁴².

Außerdem hatte die Universität von Salamanca wegen ihres geistigen Kosmopolitismus größeres Ansehen als die Universität von Coimbra oder Lissabon. Jährlich wurde eine große Anzahl Professoren vertraglich an die Universität gebunden. Auf die portugiesischen Studenten übte die dort verankerte klassische italienische Kultur große Anziehungskraft aus, andererseits waren da die Verlockungen eines opulenten Hofes für die studentische Elite.

Was die Professoren betrifft, sind auch einige Namen hervorzuheben, wie zum Beispiel Aires Barbosa, der Initiator der Hellenistischen Studien auf der Iberischen Halbinsel, der Theologe Pedro Margalho, der später eine Art Assessor von João III. für Bildungsangelegenheiten war. Außerdem sind da Luís Nunes, Gonçalo Fernandes und Agostinho Lopes in der Medizin; Duarte Nunes de Leão und Pedro Moniz leiteten den Lehrstuhl „*Jura Prima*“; Pedro Dias und Henrique Fernandes lehrten Geisteswissenschaften; und die Liste vieler bedeutender Namen könnte noch fortgesetzt werden. Aber auch diese Beispiele geben eine Vorstellung von renommierten Denkern, die nach langjährigem Aufenthalt in Salamanca nach Portugal zurückkehrten (Cuesta 1986:40-41). Während ihrer Studentenzeit, bzw. ihrer Lehrtätigkeit, haben sie selbstverständlich die kastilische Sprache gelernt und sich die spanische Kultur angeeignet. Als sie nach Portugal zurückkehrten, sei, weil sie ihr Studium, oder ihre Lehrtätigkeit beendet hatten, bzw. dank der Bildungsreform João III. von der Universität von Coimbra eingeladen wurden (viele der Professoren aus Salamanca wurden eingeladen in Coimbra zu lehren), bildeten den Kern einer kastilischen Ideologisierung.

Wie groß der Einfluss Salamancas auf die Reformen des Hochschulwesens Portugals – die Verlegung der Universität von Lissabon nach Coimbra – war, ist heute schwer zu bestimmen. Auf jeden Fall war dies eine Maßnahme, um viele portugiesische Studenten aufzuhalten, an ausländischen Universitäten zu studieren.

Um aus Coimbra ein Zentrum der Kultur zu schaffen, holte João III. die besten Professoren aus Lissabon (und verabschiedete die schlechtesten) und lud viele andere aus dem Ausland ein, und zwar nicht nur Portugiesen, sondern auch Franzosen, Italiener und was hier von besonderem Interesse ist, auch Spanier. Die lange und aufschlussreiche Liste großer Namen europäischer Humanisten und Wissenschaftler, die in dieser Zeit an der Universität von Coimbra unterrichteten, zeigt den intensiven kulturellen Austausch, die Verbreitung der kastilischen Kultur durch die Universität, bzw. durch so viele spanische oder '*verspanisierte*' Professoren.

Durch den Nimbus einer hermetischen Sprache wie Latein, die nur Kleriker oder sehr gebildete Leute konnten, und der Aura von Weisheit, haben die Professoren und Studenten der Universitäten außerhalb der Grenze noch mehr für die Potenzierung der spanischen Kultur in höfischen und literarischen Milieus bewirkt. Parallel zu allen erworbenen Einflüssen, die der lange Aufenthalt im Ausland mit sich brachte, wirkte ein großer Teil der portugiesischen Intellektuellen für den Ruhm ihrer Heimat und stellten ihr Wissen in den Dienst ihres Landes. Viele von ihnen rühmen Portugal, wie zum Beispiel Pedro Nunes und Garcia da Horta. Der erster von ihnen sammelt in Lissabon unter Seeleuten die notwendigen Informationen, die es ihn später gestatten

sein „*Tratado da Sphera*“ (1537), eine vierteilige Abhandlung über die Position von Sonne und Mond zu verfassen, welche auf der Übersetzung des geographischen Werkes von Claudio Ptolemeo Alexadrino basiert. Sie befasst sich mit Navigationsfragen und stellt einen herausragenden Beitrag für die Lektüre und Anfertigung von Seekarten dar. Was Garcia da Horta betrifft, so beginnt er in Indien sein wichtiges Werk „*Coloquios dos Simples e Drogas*“ (1553), welches sich mit botanischen und therapeutischen Informationen über exotische medizinische Drogen auseinandersetzt und das zum größten Beitrag für die europäische Medizin des 16. und 18. Jahrhunderts wurde.

Auch José Vizinho, João de Lisboa und Diogo de Sá untersuchten den Einfluss von Sternen auf See- und atmosphärische Strömungen. Dabei bedienen sie sich immer mehr der direkten Beobachtung und Experimenten und stellen dabei die alte Wissenschaft in Frage. Auch diese intellektuellen Überlegungen sind eine würdige Antwort auf die hegemoniale Politik der Nachbarn. Viele im Dienst von Kastilien stehende Seekapitäne wurden von Portugiesen ausgebildet, wie Cristóvão Colombo, Fernão de Magalhães und viele anderen. Auch viele der französischen, englischen und niederländischen Seefahrten werden von portugiesischen Steuermännern geführt, oder nutzen portugiesische Seekarten.

Die Geschichte der Menschheit zeigt zum wiederholten Mal, wenn zwei Kulturen aufeinander treffen, unterliegt immer die Nation mit den schwächeren ökonomischen Voraussetzungen. Deshalb war es auch kein Wunder, dass mit der Abwanderung eines großen Teils des intellektuellen Potentials ins Ausland, auch die Machtinstitutionen das Land verließen. Aus diesem Grund gab es, während der sechzig Jahre andauernden dualen Monarchie und in den Jahren unmittelbar nach der „*Restauração*“ (darunter versteht man die Wiederherstellung der Unabhängigkeit), einen deutlichen, um nicht zu sagen Niedergang, Angriff auf die portugiesische Kultur.

Kräfte, die unter anderen Voraussetzungen selbstverständlich für die Erneuerung der eigenen Kultur gearbeitet hätten, trugen nun einen wesentlichen Teil für die Bereicherung der spanischen Kultur bei. Unter den Künstlern und Intellektuellen, die in den spanischen Zentren der Kultur verkehren, waren viele Portugiesen. Da das Gedeihen der Künste und der Wissenschaften finanzieller Unterstützung bedurfte, und das Mäzenatentum an den Höfen von Madrid oder Valladolid konzentriert war, erlebte man einen Ansturm portugiesischer Intelligenz auf diese Bastionen der Macht. Dasselbe geschah mit vielen Technikern – Schiffskapitänen, Handwerkern, Kaufleuten –, die ihre Dienste denen anboten, die mehr zahlten.

Wegen der großen temporären oder sogar definitiven Auswanderung eines repräsentativen Teils der Intelligenz nach Spanien, die von der Pracht und dem Wohlstand des Lebens in diesem Land beeindruckt sind, und inzwischen das Land als Zukunftsmodell auserkoren haben, ist es unausweichlich, dass die Kultur in Portugal einen schweren Niedergang erleidet.

Eine turbulente Epoche, die zu Beginn der dualen Monarchie durch den Verlust der nationalen Identität charakterisiert ist.

Die Aufführungen von Theaterstücken in der Fremdsprache, selbst nach der Wiedererlangung der Selbstbestimmung, ist ein Beweis für den großen Einfluss des Kastilischen, so dass man sich nicht mehr Theatervorstellungen auf Portugiesisch vorstellen konnte. (Cuesta 1986:142).

Wiederum beweisen uns diese Aufführungen, dass die Anwendung des Kastilischen nicht Synonym einer parteilichen Position eines Autors im Bezug auf die dualistische Politik ist, oder dass die Benutzung dieses Idioms nicht unbedingt die antipatriotische Haltung des Autors bedeutet, sondern die allgemeine Anpassung an die Meinung, wonach das Kastilische ein universales Idiom ist.

Selbst die juristische- und Militärliteratur, die zur Zeit der Restauration geschrieben wurde, deren Ziel die Apologie der nationalen Befreiung Portugals war, wurde auf Kastilisch verfasst; so auch Theaterstücke über den Sieg über Kastilien, wie „*La mayor hazaña de Portugal*“, von Manuel Araújo de Castro, veröffentlicht 1645 in Lissabon.

Auch verfasst der neue portugiesische König João IV. (1604-1656) zwei Abhandlungen über die Musiktheorie: „*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrillo Franco*“ (1650) und „*Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo del Palestrina*“ (1655) auf Kastilisch. Die erste wurde in Lissabon zehn Jahren nach der Restauration herauszugeben und die zweite fünf Jahre später in Rom, mit den enigmatischen Buchstaben „D.B.“, die die wahre Identität des Autors verheimlichten: *Duque de Bragança*.

Sei wie es wolle fehlt es nicht einigen Autoren an Argumenten, ihre Sprache zu verteidigen. Es ist der Fall des *Chantre* des Doms Manoel Severim da Faria (1583-1655) aus Évora, der die Überlegenheit des Portugiesischen gegenüber dem Deutschen, Französischen, Italienischen und Kastilischen damit begründet, dass es die Größe der alten klassischen Sprachen besitze (Faria 1624 (NP 1805, S. 133). Eine ähnliche lobende Position vertritt Rodrigues Lobo, einer der wichtigsten Anhänger von Camões, und von der Literatur als Initiator des Barocks in Portugal betrachtet, in seinem Roman „*Corte na Aldeia*“ (Lobo, Dialog I, S. 20)

Diese Stimmen waren trotz allem wie ein Schiff auf dem weiten Ozean und konnten nicht gegen die diglossische Tendenz bestehen. Auf der Suche nach mildernden Umständen verglich man diese Situation mit der verbreiteten Anwendung des Galizisch-Portugiesischen durch kastilische Troubadoure während des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Tatsächlich sind hier die Prämissen völlig unterschiedlich, da der Gebrauch des Galizisch-Portugiesischen sich auf die Lyrik begrenzte. Eine Lyrik, die an den Höfen von Monarchen kultiviert wurde, welche auch Könige von Galicien waren, aber sich absolut von diesem Idiom distanzieren. So war die Popularität dieser Lyrik an den Höfen von Fernando III. (der Heilige) und Alfonso X. (der Weise) nichts weiter, als ein Interesse für das Volkstümliche, etwas was wir heute als eine *Folk mode* bezeichnen würden, nach dem Motto – je naiver und rustikaler, umso besser –, in einer Zeit, als das Galizisch-Portugiesische gegen ein archaisches Kastilischen ausgewechselt werden konnte. Für den verbreiteten Gebrauch des Kastilischen als poetische Sprache in Portugal spielte der *Romance* eine wesentliche Rolle. Um besser den Stil von Lope de Vega, Luis de Gongora oder Francisco de Quevedo nachzuahmen, schrieben viele ihre Werke in der Fremdsprache. Selbst Rodrigues Lobo, noch als junger Mensch, verfasste den ersten und zweiten Teile des Werkes „*Romances*“ (1596) auf Kastilisch in der bukolischen Tradition.

Für den Romancier und Komödienautor Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585), Notar der Staatskasse und des *Casa da Índia*, ist die oberste Maxime, dass zukünftige Generationen ihn für einen Freund seiner Sprache halten. Er gehört auch zu den Hauptverfechtern des Reichtums der portugiesischen Sprache. „*Eufрасina*“ ist ohne Frage ein energisches Plädoyer für die portu-

giesische Sprache, die er bereits im Vorwort gegen den Verdacht verteidigt, sie wäre lexikalisch arm.

„[...] Ich schätze sehr die portugiesische (Sprache), ihre Herzlichkeit, lakonischen Witz und angesehene Aussprache, die in nichts dem Latein minder bleibt... Deshalb will ich mit ihren Nutzern toben, die sie als arm verleumdten... Die portugiesische Sprache ist in Teilen (der Erde) bekannt, in denen das Hebräische, Griechische und Lateinische weder gesehen, noch gehört wurde[...]“ (Vasconcelos 1555/1921)⁴³.

Auch die Theatergruppen, die mit dem Hof von Felipe I. nachkamen und anschließend das Land vom Norden bis zum Süden bereisen, setzen der Theatertradition, die mit guten Vorzeichen von Gil Vicente begonnen wurde, auf unerwartete Weise ein Ende. Man kann nicht annehmen, dass das Werk des Meisters Gil nur beim Hofe und bei Aristokraten bekannt war⁴⁴. Obwohl alle seine Stücke in höfischen Ambienten uraufgeführt wurden, bedeutete dies nicht, dass sie von der Bevölkerung ignoriert wurden. Im Gegenteil, das Sammelwerk „Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente“ (Gesamtwerk), welches von seinen Kindern Luís und Paula Vicente 1562 herausgegeben wurde, erlangte eine so große Verbreitung und Popularität, dass die Stücke sogar als *Teatro de Cordel*⁴⁵ gedruckt, und gelegentlich weiter auf der Straße aufgeführt wurden. Beispiele dafür sind Stücke von António Ribeiro Chiado, Anrique Lopes, Jerónimo Ribeiro, António Lisboa, António Prestes, Balthasar Dias, Afonso Álvares, etc.

Über Gil Vicente zu sprechen, bedeutet über den bedeutendsten Pionier des portugiesischen profanen Theaters und vielleicht den produktivsten Dramatiker des portugiesischen Theaters zu sprechen. Autor der Übergangsepoche vom Mittelalter und den Ideen der Renaissance verfasste er an die sechshundert Stücke. Auch für ihn waren die spanischen Quellen ein wichtiges Reservoir. Als perfekter Bilinguist schöpfte Gil Vicente einen Teil seines Wissens aus Büchern in kastilischer Sprache. Seine ersten Stücke wurden durch Eklogen von Juan del Encina und Lucas Fernández beeinflusst, von dem er zum Teil die Sprache übernimmt. Auch seine religiösen Quellen (Altes und Neues Testament, Gebetsbuch, etc.), sowie die Volkstraditionen und die mündlich tradierte Literatur bildeten Fundamente seiner Kreativität. Einige seiner Stücke folgen noch mittelalterlichen Mustern, wonach wie bei den Moralitäten allegorische abstrakte Personifizierungen auftreten. Eigentlich eine Technik, die eine systematische polysämische Technik verlangt. Seine Figuren sind Typen, die natürlich noch die Individualität des späteren Theaterhelden und kollektive Züge einer Gruppe verkörpern.

Vicente ist der Meister der Darstellung eines „*Mundus Inversus*“⁴⁶. Ein herausragendes Element des vicentinischen Nonsens ist die Einführung der Parvo-Figur, die in vielen vom Autor verfassten Stücken auftaucht, und dabei eine wesentliche dramaturgische Funktion übernimmt⁴⁷. Der „Parvo“, lateinisch *parvus*, findet auf Deutsch ein Äquivalent im Narren. Rustikal und wild in seinem Habitus ist diese theatrale Figur naturnah. Sie agiert ohne verdeckte Absichten. Durch sie wird „die Normalität außer Kraft gesetzt und Ordnung und Chaos hören auf, Gegensätze zu sein“⁴⁸. Durch ihre Naivität und ihre harmlose und unschuldige Fragestellung beleuchtet sie, zwar gründlich und kritisch, auch wenn ungewollt, den Kern der dramatischen Handlung bzw. den Hauptvorgang des Stückes. Manchmal heißt der Parvo bei Gil Vicente auch Joane⁴⁹, wie in

den Stücken „Auto da Barca do Inferno“, „Auto da Fama“, „Auto Pastoril Português“, „Auto da Barca do Purgatório“ (1518), „Comédia de Rubena“ und „Auto do Velho da Horta“⁵⁰.

Bei der Auseinandersetzung mit Vicentes Werk tauchen wir in eine verkehrte Welt ein. Der *mundus inversus* ist ein Archetyp des sozialen Gedächtnis und des Imaginariums. Seit der Antike gibt es den Umkehrungsmechanismus, der während des Mittelalters, insbesondere zur Karnevalszeit große Bedeutung erlangte.

Das rege Interesse, welche das Theater in Portugal auch vor die Invasion durch spanische Theaterkompanien genoss, belegen Publikationen unzähliger anonymer Autos oder Autoren wie Chiado, Balthasar Dias, Afonso Álvares, sowie die Tatsache, dass sieben Jahre nach der Krönung von Felipe I. Afonso Lopes ein Band unter dem Titel „*Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas*“ (Erster Teil der Autos und Portugiesische Komödien) herausgab. Ein zweiter Teil wurde leider nie gedruckt, oder ist uns mindestens unbekannt.

Aber die Ankunft spanischer Theaterkompanien änderte die Situation, da sie etwas Neues und Frisches brachten. Das Theater des „*Siglo de oro*“ war für das portugiesische Theater eine ungleiche Konkurrenz. Die ausländischen Kompanien waren nicht nur besser organisiert und genossen die großzügige Unterstützung eines starken Mäzenentums, sondern sie führten eine andere Theaterkonzeption ein, die das Publikum ergötzte. Trotz starker italienischer Einflüsse und Latinismen hatte die spanische Renaissance weder mit dem christlichen Denken noch mit der heimischen Dichtungstradition gebrochen. Das spanische Theater eignet sich diese Tradition an und verknüpft sie mit anderen Vorbildern wie dem französischen Ritterroman (u. a. um „*Amadis von Gaula*“), dem italienischen Schäferroman (J. de Montemor, Lope de Vega Carpio), eigenen spanischen Schöpfungen mit realistisch-kritischem pikaresken Charakter (Romane wie der anonyme „*Lazarillo de Tormes*“, 1554; „*Das Leben des Guzmán von Alfarache*“ von M. Alemán, 1599-1604, u. a.). Auch das Meisterwerk der spanischen Literatur „*Don Quijote*“ (1605-15) von Miguel de Cervantes, das gleichzeitig ritterliches Leben und die Romane darüber parodiert, und das zum Vorbild des europäischen Romans wurde, wird Inspirationsquelle für viele Aufführungen.

Gehetzt von der spanischen Komödie, den Dramen und Allegorien und andererseits von den Tragödien auf Latein, die von den Jesuiten in den *Colégios* aufgeführt werden, wird das portugiesische Theater als Ergebnis solcher Erfolge verdrängt. Das typische portugiesische Auto mit einer Neigung für das Komische, die dafür notwendige sprachliche Expressivität sowie einer Zartheit, einem 'familiären' Umgang mit dem Sakralen, wurde von der Inquisition verfolgt und oftmals verboten. So verschwanden aus dem Repertoire der Kompanien Werke von Gil Vicente und selbst Balthasar Dias, Jorge Ferreira de Vasconcelos und Sá de Miranda. Aus dieser Zeit sind jedoch einige interessante Autos zu erwähnen, wie das „*Auto das padeyras, chamado da fome, ou do centeo, & milho*“⁵¹...(Druck: Antonio Alveres, 1638, Lisboa), „*Diálogo gracioso*“⁵², von Pedro Salgado (Druck: Paul Craesbeeck, 1645, Lisboa) und „*Regateiras de Lisboa para a noite de Natal*“, (Druck: Bernardo da Costa de Carvalho, 1695, Lisboa).

Das portugiesische Theater wird von ausländischen Theaterkompanien verdrängt und zieht sich graduell in ländliche Gemeinden zurück, wohin die ausländischen Theatergruppen keinen Zugang haben. Man spielte dort zu Höhepunkten religiöser Feierlichkeiten wie Weihnachten,

Epiphanie, Ostern, bzw. Karrwoche und Fronleichnam, sowie bei Festen ganz andere Art, wie dem Karneval, der noch heute in Portugal sehr lebendig und reich an Imagination ist. Dieses Volkstheater (*Autos, Colóquios, Estrelóquios*, Komödien, Zwischenspiele und Tänze), oft als Freilichttheater auf den Kirchenplatz aufgeführt, war selbstverständlich in der Muttersprache dargestellt. Aber es handelte sich um Amateurvorstellungen, ohne die Fertigkeiten eines professionellen Theaters. Einige dieser Texte (mittelalterlichen Ursprungs) haben die Zeit überlebt. Viele solche Aufführungen behalten noch heute ihre Lebendigkeit⁵³ und werden bis zum heutigen Tag an manchen Orten gespielt.

Für die portugiesischen Dramatiker blieben zwei Alternativen: entweder die Emigration nach Spanien und sich dort in den Dienst des spanischen Theaters stellen. Oder wenn sie Portugal nicht verließen und sich entschieden weiter für ihre Landsleute zu schreiben, mussten sie sich der Fremdsprache bedienen, falls ihre Stücke jemals aufgeführt und durch Berufsschauspieler gespielt werden sollten.

Es gibt jedoch wenige Ausnahmen: In gewisser Weise, als Vertreter einer nationalen Theatertradition – zwischen der Tragikomödie von Vicente und der Tragödie von António Ferreira („*A Castro*“) – überzeugen durch ihre Qualität zwei Stücke von Simão Machado „*A Comédia do Cerco de Dio*“ und „*A comédia da Pastora Alfea*“ – beide 1601 unter dem Titel „*Comédias Portuguesas*“ erschienen⁵⁴. Über den Autor weiß man mit Sicherheit nur, dass er in einem Franziskanerkloster unter den Namen Frei Boaventura Machado in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gestorben ist. Über die negativen Figuren (Mauren und Inder) seiner Stücke, das heißt die 'Feinde' der Portugiesen bei der Expansion des portugiesischen Imperiums, ist es kurios festzustellen, das der Autor sie auf Kastilisch sprechen lässt und dadurch eine satirische Anspielung auf die 'Invasoren' machte.

Die Begegnung mit einem entwickelten Theater, wie dem kastilischen, wäre für Portugal nicht tragisch gewesen, wäre seine eigene Theatertradition auf diese Weise nicht über zwei und halb Jahrhunderte unterbrochen worden.

Selbst ein Patriot wie Francisco Rodrigues Lobo, Neu-Christ und Protegé der Herzoge von Bragança, schrieb zwei Autos in kastilischer Sprache: „*Auto del nacimiento de Cristo*“ und „*Edicto del Emperador César Augusto*“. Das Schreiben in der Muttersprache beinhaltete für viele Autoren das Risiko, nicht wahrgenommen zu werden. Die Invasion Portugals durch die spanischen Theaterkompanien bedeutet also die Unterbrechung einer nationalen Theatertradition. Die Anwendung des Kastilischen jedoch ist keines Falls Synonym für Antipatriotismus. Davon hing nicht ab, ob man mehr oder weniger mit dem Okkupanten sympathisierte.

Nehmen wir zum Beispiel Francisco Manuel de Melo. Ohne das Wohlwollen und Mäzenatentum von João IV. wäre es ihm unmöglich gewesen, sein „*Auto do Fidalgo Aprendiz*“ (Der Adligenlehrling) (1646) am Hof auszuführen, obwohl es sich dabei wahrscheinlich um die einzige richtig interessante Komödie auf Portugiesisch im 17. Jahrhunderts handelt. Teilweise gehört dieses Stück zur *vicentinischen* Komödie, eine Satire über die Prahlucht Landesadliger, die sich in Gesellschaft gut präsentieren möchten, aber nicht in der Lage sind dies zu realisieren. Parallel zu seiner großen Kreativität, die er in verschiedenen Genre bewies, verfasste er weitere Stücke auf Kastilisch, die jedoch mit Ausnahme der Komödie „*De burlas hace amor veras*“ (nur der 2.

und 3. Akt haben uns erreicht) und zwei kleinen Tragödien „*La imposible*“ und „*La escena en los montes de la luna*“ uns nicht erreichten. Von den verschollenen Texten sind nur zwei Titel überliefert: „*El laberinto de amor*“, „*Los secretos bien guardados*“.

Wenn wir aber eine Gliederung anstreben, stoßen wir auf eine Gruppe, die aus den so genannten kulturell assimilierten Autoren besteht. Dazu gehört zum Beispiel João Matos Fragoso (1610-1681), der die Freundschaft bedeutender Literaten, unter anderem des Dramatikers Agustín Moreto (1618-1669)⁵⁵, genießt, und am Hof in Madrid zu großen Erfolgen mit seinen Komödien gelangte. Nach der Restauração lehnt er es ab nach Portugal zurückzukehren. Ein anderes Beispiel wäre Manuel Freire de Andrade (?-1686), Teilnehmer unzähliger Wettbewerbe, entschied sich ebenfalls am Madrider Hof zu bleiben. Als bekannter Dichter verbringt er einen großen Teil seines Lebens in Madrid. Hier schrieb er eine Komödie unter dem Titel: „*Verse y Tenerse*“. (Madrid, 1670), eine der berühmtesten Komödien des spanischen Repertoires des 17. Jahrhunderts (Cuesta, 1986:89).

In anderen Fällen war es vielleicht ein gewisser Opportunismus für die Diglossie, wie im Fall der zukünftigen Nonne Violante do Céu (1602-1693), die mit siebzehn Jahren das inzwischen verloren gegangene Stück „*Santa Engrácia*“ (1619) zu den Feierlichkeiten bei der Ankunft Felipes II. in Lissabon verfasste.

Hingegen gibt es Autoren wie Jacinto Cordeiro (1606-1646), oder Manuel de Galhegos (1597-1665), die die Unabhängigkeit unterstützen und trotzdem, obwohl sie in Portugal leben, ihre Komödien in der fremden Sprache verfassen.

Cordeiro, Fähnrich der Ordonanzen von Lissabon, ist Autor einer Reihen von Komödien mit historischem Hintergrund, zum Beispiel „*De la entrada del rey in Portugal*“ (Lissabon, 1621). Später organisiert er eine Zusammenstellung seiner Stücke unter dem Titel „*Segunda parte de las Comédias del Alférez Jacinto Cordeiro*“ (Lissabon, 1634), in der unter anderem „*El soldado revoltoso*“ und „*El valiente negro en Flandres*“ enthalten sind⁵⁶. Zu seiner Zeit galt er als einer der brilliantesten Komödienschreiber spanischer Sprache, jedoch die Tatsache, dass er gebürtiger Portugiese war, genügte den Kritikern, ihn zu ignorieren. Andererseits wird er wegen seiner sprachlichen Festlegung auf das Kastilische auch nicht zu den portugiesischen Autoren gezählt.

Auch Pedro Salgado schreibt seine Theaterstücke über die Siege der Portugiesen während der Wiederherstellung der Unabhängigkeit auf Kastilisch.

Der Presbyter Manuel de Galhegos (1597-1665), ebenfalls mit Lope de Vega befreundet, ist einer dieser Autoren. Er schreibt eine Reihe von Komödien, unter anderem den „*El infierno de amor*“, „*Entrada de Felipe en Portugal*“, „*Alfonso de Albuquerque*“, „*El honrado prudente*“, „*Casar a gusto por fuerza*“, „*La Oronte de Chipre*“, etc., ein brillantes Beispiel für jene, die auf ein bequemes Leben in Spanien verzichten, um sich einem wiedererrichteten Portugal zu widmen.

Das noch unreife Theater in portugiesischer Sprache wurde durch spanische Theaterkompanien ersetzt. Es wechselte seine Sprache; gleichzeitig gewinnt es an Reife und Professionalität. Durch die Gründung des ersten sesshaften Theaters 1591 und drei Jahre später mit der Errichtung des ersten Theatergebäudes, der „*Pátio da Betesga*“ und anschließend noch zwei weiterer Theater-

höfe, der „*Pátio das Arcas*“ – eine Replik der Madrider *corrales* – und der „*Pátio das Fangas da Farinha*“ steigt das Interesse des Publikums am Theater. Nach dem bereits in Spanien praktiziertem Beispiel bekam das Hospital de Todos-os-Santos in Lissabon einem bestimmten Prozentsatz des Geldes aus dem Verkauf der Karten, um es für seine humanitären Zwecke zu verwenden.

So sollte das spanische Theater eine wesentliche Rolle bei der Durchsetzung des Kastilischen und seine Verbreitung unter dem Volk widerspiegeln. Ohne zu wissen dienten die spanischen Theaterkompanien der absolutistischen Ideologie des Hauses Habsburg. Sie funktionierten wie mächtige Agenten der 'Verkastilizierung' der Gesellschaft. Unmittelbar nach Beginn der dualen Monarchie, sowie nach der '*Restauração*' bereisten spanische Theaterkompanien Portugal mit Erfolgsinszenierungen, die auf der anderen Seite der Grenze uraufgeführt wurden. Sie traten nicht nur in den Lissabonner Pátios '*das Arcas*' und '*das Fangas*' auf, sondern auch in Städten wie Porto, Coimbra und Évora, und in kleineren Ortschaften. Einige spanische Autoren, bzw. Kompanien schrieben von vornherein für portugiesische Zuschauer und suchten aus diesem Grund nach portugiesischen Themen oder Szenarien für ihre dramatischen Handlungen. Es entstanden Stücke wie „*Las quinas de Portugal*“⁵⁷, von Tirso de Molina, das in Portugal spielte, oder „*La tragedia del rey D. Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*“, oder auch „*El más galán portugués duque de Verganza*“ (1617) von Lope, deren Thematik Calderón in seinem „*El Príncipe Constante*“ perfektionieren wird. Es ist auch nicht selten, dass während des '*Siglo de Oro*' viele spanische Stücke sich mit Themen aus der portugiesischen Geschichte auseinandersetzen.

Die Tendenz der von portugiesischen Dramatikern verfassten Stücke, unabhängig in welcher Sprache geschrieben wurde, ging auf jeden Fall in Richtung Satire. Teilweise wegen der Reaktion auf die spanische Okkupation wurde im 17. Jahrhundert vorwiegend die Satire über politische und soziale Probleme entwickelt, die zu einem Aufschwung pamphletistischer Literatur – oft anonym – führte. Diese satirische Ader wurde nach 1640 weiter gegen die Korruption des Landes fortgeführt. In dieser Art der Satire haben sich bedeutende Satiriker wie Jerónimo Baía, Francisco Manuel de Melo und Pater António Vieira hervorgetan. In diesem Jahrhundert ist das Stück „*Arte de Furtar*“ (veröffentlicht 1652) das wichtigste Beispiel dieses Genre.

Anmerkungen:

¹ Elias, Norbert, (2001). „Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen“, Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

² Siehe: Barner, Wilfried, (1970). „Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen“. Tübingen: Niemeyer, S. 86.

³ Hoffmeister, Gerhart, (1987). „Deutsche und europäische Barockliteratur“. Stuttgart: Metzler, S. 157 f..

⁴ Lenk, Kurt, (1980). „Staatsgewalt und Gesellschaftstheorie“. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 10.

⁵ Pontes, Maria de Lourdes Belchior (1971). „Seiscentismo“ in „*Dicionário de História de Portugal*“, Joel Serrão (Leitung) *Band III*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, S. 827-830.

⁶ Wölfflin, Heinrich, (1986). „Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien“. Neuaufgabe hrsg. von Hubert Faensen, Leipzig 1986.

⁷ Siehe: G. Hoffmeister: *Deutsche und europäische Barockliteratur*, Stuttgart 1987; A. Meier (Hg.): *Die Literatur des 17. Jahrhunderts (Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 2)*, München 1999; M. Szyrocki: *Die deutsche Literatur des Barocks*, Stuttgart 1997.

⁸ Briefwechsel Benedetto Croce - Karl Vossler, übersetzt und eingeleitet von O. Vossler, Berlin-Frankfurt 1955.

- ⁹ Kühlmann, Wilhelm, (1982). „Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters“ (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 3). Tübingen., S. 2.
- ¹⁰ Niefanger, Dirk, (2000). „Barock“. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 8.
- ¹¹ Mannack, Eberhard, (1991). „Barock in der Moderne“. Frankfurt a. Main: Lang, S. 11.
- ¹² Siepmann, Helmut, (2003). „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“. München: Verlag C.H. Beck, S. 85.
- ¹³ Siehe: Wilpert, Gero, 1969. „Sachwörterbuch der Literatur“. Stuttgart: Alfred Körner, S. 407: „Konzeptismus (span. *conceptismo*) ist der beziehungsreich zugespitzte Stil der Konzetti (itl. *concetto* = Einfall, Begriff, Idee), besonders bei Gracián und Quevedo.“
- ¹⁴ Siehe: Franzbach, Martin, 1968. „*Abriss der spanischen und portugiesischen Literaturgeschichte in Tabellen*“. Frankfurt am Main / Bonn, Athenäum Verlag, S. 65-66.
- ¹⁵ Es gab jedoch auch spanische Autoren bzw. Kompanien, die gezielt für portugiesische Zuschauer schrieben und deshalb nach portugiesischen Themen oder Szenarien mit historischem Hintergrund für ihre dramatischen Handlungen suchten. Es entstanden Stücke wie „*Las quinas de Portugal*“¹⁵, von Tirso de Molina, dessen Handlung in Portugal spielt, oder „*La tragedia del rey D. Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*“, oder auch „*El más galán portugués duque de Verganza*“ (1617) von Lope, deren Thematik Calderón in seinem „*El Príncipe Constante*“ perfektionierte.
- ¹⁶ Die wichtigsten Theaterformen der Barockzeit sind: Ordensdramen (Jesuitendrama, Benedektinerdrama), höfisches Festspiel, Schäferspiel, Wanderbühne (kastilische Komödianten, italienische Theatertruppen) und später Oper und Singspiele.
- ¹⁷ Montes, José Ares (1956). „Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII“. Madrid, S. 126.
- ¹⁸ Siepmann, Helmut, (2003). „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“. München: Verlag C.H. Beck, S. 63.
- ¹⁹ Sampaio, Albino F., (1929). „*História da Literatura Portuguesa Ilustrada*“. Lisboa: Livraria Bertrand, Band III, S. 117; zitiert von Cuesta, Pilar Vásquez, (1986). „A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes“, Publicações Europa-América, Coleção Saber, Nr. 204, , S. 76.
- ²⁰ Alle bibliographischen Zitaten aus dem Werk von Gil Vicente, die in dieser Untersuchung auftauchen, basieren auf dem CD-ROM (2001): „Gil Vicente - Todas as Obras“, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Koordination José Camões.
- ²¹ Pedro von Portugal (1429-1466) – der Sohn des Herzogs von Coimbra und zugleich Regent des Landes während der Minderheit von Afonso V. – war der erste, der das Kastilische als literarische Sprache nutzte. Man muss allerdings hier erwähnen, dass er dies notgedrungen tat. Nach der Tragödie von Alfarrubeira musste er nach Kastilien flüchten und sich dort in der Sprache des Landes seiner Verbannung ausdrücken. Dementsprechend entstammten seiner Feder eine „*Sátira de felice e infelice vida*“, sowie „*Coplas del Contempto del Mundo*“, „*Tragédia de la insigne reina doña Isabel*“ und noch einige weitere Gedichte. (Siehe Cuesta 1986:43).
- ²² Peres, Domingo Garcia, (1890). „Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano“. Madrid, digitalisierte Ausgabe, (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Cegos). Siehe auch Pidal, Ramón Menéndez, „La lengua de Cristóbal Colón“, in (La lengua de Cristóbal Colón y otros estudios. Col. „*Austral*“, nr. 88).
- ²³ Galhegos, (1635). „*Templo da Memória*“: „[...] e quem agora se atreve a sair ao mundo com um livro de versos em português arrisca-se a parecer humilde; pois escreve numa língua cujas frases e cujas vozes se usam nas praças[...]“.
- Zitat aus „*Templo da Memória*“, in Viterbo, Sousa (1918). „A literatura hespanhola em Portugal“. Lisboa, Imprensa Nacional, História e memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Band XII, Teil II, Nr. 5 (Literatura espanhola - séc.16-17 / História cultural - Portugal - séc.16-18):
- ²⁴ Saraiva, António José (1996). *Para a História da Cultura Portuguesa*. 2º Edição, nºs 2,3,4, Lisboa, Gradiva, Cultura e História – Público, S. 182.
- ²⁵ Saraiva, António José und Lopes, Óscar (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editores.
- ²⁶ Cidade, Hernâni, (1992). „A Literatura Autonomista sob os Filipes“, Lisboa: Presença.
- ²⁷ Teyssier, Paul (1983). *História da Língua Portuguesa*. Lisboa, Sá da Costa.
- ²⁸ Osorio, Jorge A. (1993). „D. Dinis: o rei, a lingua e o reino“. Viseu, Universidade Católica Portuguesa, S. 17-36. Sonderdruck Mathesis, Nr. 2, 1993.
- ²⁹ Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1984). „*Historiografia da lingua portuguesa. Século XVI*“. Lisboa, Sá da Costa; Oliveira, Fernão de (1975). „A Gramática da linguagem portuguesa“, aktualisiert und notiert von Buescu, Maria Leonor Carvalhão. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda; Gil, Alberto (1999), „Sprachbewusstsein und Nationalbewusstsein im portugiesischen Humanismus“, in: Endruschat, Annette/Schönberger, Axel (edd.), Neue Beiträge zur portugiesischen Sprachwissenschaft, Frankfurt am Main, 49-70; Schäfer-Prieß, Barbara (2000), „Die Portugiesische Grammatikschreibung von 1540 bis 1822“ - Entstehungsbedingungen und Kategorisierungsverfahren vor dem Hintergrund der lateinischen, spanischen und französischen Tradition, Tübingen; Buescu, Maria Leonor (1978). „Gramáticos portugueses do século XVI“. 1.ª ed. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa; Buescu (1984) „*Historiografia da língua portuguesa : século XVI*“. Lisboa, 1.ª ed., Sá da

Costa; Deslandes, Venâncio (1988). „Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII“. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Edição fac-similada do exemplar com data de 1888 da Biblioteca INCM.

³⁰ Neben seine Tätigkeit als Landgerichtsrat, kultivierte er die Poesie, und war ein Jünger des berühmten Sá de Miranda. Seine Dichtungen wurden 1598 von seinem Sohn Miguel Leite Ferreira unter dem Titel „*Poemas Lusitanos*“ herausgegeben. Außerdem schrieb er die Komödie „*Bristo e Cioso*“ (herausgegeben 1622) und die Tragödie „*Castro*“ (herausgegeben 1587).

³¹ Ferreira, António, (1939-1940) „*Poemas Lusitanos*“, Ode I Band II. Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 2 Bände: „[...] Língua dos teus esquecida / ou por falta de amor ou por falta de arte [...]“.

³² In seinen Eklogen, Sonetten, Oden sind die Einflüsse von Dante und Petrarca spürbar und deutlich, dass er Ferreira und Miranda als Vorbilder hatte. Ob sein angeschlagenes *Image*, da er vor der Inquisition gegen Damião de Gois aussagte, dazu beitrug, dass erst 1791 sein poetisches Werk zum Teil erst von der Akademie der Wissenschaft von Lissabon veröffentlicht wurde, ist rein spekulativ, aber dennoch eine Möglichkeit. 1898 gibt J. Priebsch in Halle eine große Anzahl seiner noch unveröffentlichten Texte heraus.

³³ „*Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia*“ wurde 1940 veröffentlicht. In dieser Auswahl befinden sich über einhundert Partituren aus den 15.- und 16. Jahrhundert mit Vertextungen auf Kastilisch oder Portugiesisch.

³⁴ Ferreira, António (1598/2000). „*Carta a Pero Andrade de Caminha*“, in: *Poemas Lusitanos*, S. 259-263: „[...] Floreça, fale, cante, ouça-se e viva / a Portuguesa língua, e já onde for / senhora vá de si soberba e ativa. // Se'tè qui esteve baixa e sem louvor / culpa è dos que a mal exercitaram: / esquecimento nosso e desamor.“.

³⁵ Siehe Teyssier, Paul (1997). *História da língua portuguesa*. Lisboa, Sá da Costa, S. 37.

³⁶ Siepmann, Helmut, (2002) „Sprachkultur und Kultursprachen“, Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag, hrg. Georg Fehrmann und Helmut Siepmann, Romanistischer Verlag, Bonn. Im Aufsatz findet man eine genaue Erläuterung dieses Begriffs: „Diese Sprache ist nicht um eine dialektale Färbung des Kastilischen oder Leonesischen, etwa die Sprache von Sayago in der Provinz Zamora, sondern wird wohl ihren Namen vom „*Sayo*“, dem Bekleidungsstück der Hirten erhalten haben. Hirten bilden das Personal der Eklogen und Farsen der zwei genannten Autoren (Juan del Encina und Lucas Fernández). Es lässt sich zwar nachweisen, dass 'Sayagués' neben Archaismen des Kastilischen und populären Neubildungen morphologische und phonetische Elemente des Leonesischen enthält, dennoch ist eine eindeutige Festlegung der in den Stücken überlieferten Sprache auf einen Dialekt nicht möglich. Leonismen, Elemente anderer westpeninsularer Dialekte und rein kastilische Entwicklungen treten nebeneinander auf. Man muss das 'Sayagués' als eine gewollt naive Imitation des volkstümlichen Kastilischen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts definieren, eine Imitation, die alle Merkmale einer Kunstsprache hat.“.

³⁷ Es handelt sich um das erste Auto des Autors. Hier, im Auto „*Auto da Visitação*“ (Auto der Heimsuchung) werden die schönen Dinge am Hofe anerkannt. Aber zugleich weist der Autor auch darauf hin, dass diese Schönheit eine Entfernung von der Reinheit der Natur bedeutet, die in der Hirtenwelt noch zu genießen ist.

³⁸ In Gil Vicente's Werk gibt es möglicherweise zwei Andeutungen über das Narrenschiff. Die erste betrifft das „*Auto da Barca do Inferno*“, als der Parvo den Teufel fragt, ob es sich bei der Höllenfähre um dasselbe Narrenschiff handele und der Teufel ihm dies bestätigt. „*Teufel: Wer ist da? / Parvo: Ich bin es. Ist das unsere Fähre? / Teufel: Unsere - wessen? / Parvo: Der Toren. / Teufel: Ja, sie ist Eure. Kommt her.*“. Die Erwähnung der Fähre ist an sich schon ein deutlicher Hinweis auf diese Analogie zum Schiff, worauf Sebastian Brandt in seinem Werk eingeht. Das Einbeziehen eines Toren (Parvo) unterstreicht noch stärker die Verbindung zwischen den Werken von Gil Vicente und Brandt. Die zweite Andeutung findet sich in der Tragikomödie „*Nau d' Amores*“ („*Schiff der Liebe*“) in dem Vorgang, als der Parvo den Ordensbruder ruft: „*Oh, seid Ihr töricht Bruder / zum Teufel schicke ich Euch als solcher*“. Der Parvo macht sich hier über den Ordensbruder lustig, der aus Liebe den Verstand verlor. Der Mönch, der erste im Zug der Mitreisenden auf dem Schiff der Liebe, nennt sich selber Frei Martinho. Ist dies eine Anspielung auf Martin Luther, der zwei Jahre zuvor geheiratet hatte? Seine Sprüche sind zusammenhanglos. Als sich Frei Martinho in die Gespräche der anderen Figuren mischt, entsteht eine Anreihung sinnloser Assoziationen, wodurch der Autor einen komischen Effekt erzeugen will. Sowohl Parvo, als auch der Mönch, benutzen eine Ebene der Volkssprache, die trotz einer Zusammenhanglosigkeit der Ideen, Einblicke – wenn auch nicht syntaktisch, so doch lexikalisch – in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ermöglicht.

³⁹ Der Provinzial ist in allen zentralistisch geleiteten Orden, nach dem katholischen Ordensrecht, der Obere einer Ordensprovinz.

⁴⁰ Serrão, Joaquim Veríssimo (1990). „*História de Portugal, Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640)*“. Lisboa: ed. Verbo, Band IV, 2. Ausgabe, S. 418.

⁴¹ Prima war die frühere Bezeichnung für die oberste Klasse des Gymnasiums, die später in die Unter- und Oberprima (entspricht 12. und 13. Schuljahr) aufgeteilt wurde.

⁴² Serrão, Joaquim Veríssimo (1962). „*Portugueses no Estudo de Salamanca I (1250-1550)*“.

⁴³ Vasconcelos, Jorge Ferreira de, (1555/1921). Prólogo der Komödie „*Comédia Eufrasina*“, in „*Paladinos da Linguagem*“, 1.º vol. Lisboa: Aillaud e Bertrand.

⁴⁴ Alves Pereira, Pedro Paulo, (2003). „*Das Theater verlässt den Hof*“, in Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Richard Baum und António Dinis, Romanistischer Verlag, Bonn.

- ⁴⁵ Teatro de Cordel: Damit sind „fliegende Blätter“ gemeint. In der Übersetzung bedeutet diese Bezeichnung „Theater an der Schnur“ und basiert auf der Tatsache, dass die Textblätter hinter dem Autor an einer Schnur hingen, als dieser sie auf dem Markt deklamierte bzw. aufführte.
- ⁴⁶ Palla, Maria José, (1988). „O Parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente – algumas reflexões“. Lisboa, Teatro do Bairro Alto, Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente, MEC (Secretaria de Estado de Cultura); Teles, Maria J., Cruz, M. Leonor, Pinheiro, S. Marta, (1984). „O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente“. Lisboa, GEC publicações.
- ⁴⁷ Stücke von Gil Vicente, wo die „Parvo-Figur“ erscheint: „Auto da Fama“ (1510), „Velho da Horta“ (1512), „Auto da Barca do Inferno“ (1517), „Auto de Rubena“ (1521), „Auto de Inês Pereira“ (1523), „Auto Pastoril Português“ (1523), „Frágua de Amor“ (1524), „Auto do Juiz da Beira“ (1525), „Nau d' Amores“ (1527), „Auto da Serra da Estrela“ (1527) und „Floresta de Enganos“ (1536).
- ⁴⁸ Lachmann, Renate, in „Rabelais und seine Welt“ von Michail Bachtin, Suhrkamp Verlag, 1987, S.18.
- ⁴⁹ Camões schrieb ebenfalls ein Gedicht, wo der Parvo auch Joane heißt: „coifa de beirame / namorou Joane“. In Luís Vaz de Camões, „Obra Completa“, 1976, Aguilar Editora, Rio de Janeiro, S. 449-551.
- ⁵⁰ Übersetzung der Titel in der Reihenfolge: „Auto der Höllenfähre“, „Auto des Ruhms“, „Auto der Portugiesischen Hirtendichtung“, „Auto der Fegefeuerfähre“, „Auto von Rubena“, „Auto des alten Gemüsejägers“.
- ⁵¹ Nicht verwechseln mit dem „Auto das Padeiras de Lisboa“ von, Manuel Coelho Rebello (Entremez XXII dAs padeiras de Lisboa / por Manoel Coelho Rebello.— Lisboa: Impressão de Bernardo da Costa de Carvalho, 1695).
- ⁵² Eigentlich: „Dialogo gracioso dividido em tres actos que contem a entrada que o Marques de Terracuca General de Castella fez na campanha da cidade de Elvas, tratando de a conquistar“.
- ⁵³ „Wie bekannt, richten die Spieler die Reime oft eher nach dem Ton (Klang), als nach der richtigen Orthographie. Die Anwendung der Worte entspricht der Umgangssprache des Volkes und weniger den Kriterien der Gelehrten.
Ein anderes spezifische Merkmal dieser Spielweise besteht in der singsangartigen Sprachbehandlung. Sie resultiert aus der Schwierigkeit der Spieler mit der Interpunktion, die üblicherweise am Ende jedes Verses bleibt. Andererseits ist auch das ein Ergebnis der Tatsache, dass sie traditionell in offenen Räumen, vor Hunderten von Zuschauern sprechen mussten.
Die Aufführungen vom „Auto da Paixão“, die uns durch die fliegenden Blätter der „Literatura de Cordel“ erreichten, haben sich auch bis auf die Insel Madeira und auf das Azorenarchipel ausgeweitet, wo sie noch heute stattfinden. Man findet sie sogar in azorianischen Gemeinden in Kanada und in den Vereinigten Staaten. Neben diesen „Autos der Passion“ (Eine der Versionen des „Auto der Passion“ gehört dem Pater Francisco Vaz Guimarães und wurde von dem portugiesischen Regisseur Manuel de Oliveira verfilmt) werden in einigen Gebieten auch andere „Autos“ aufgeführt, wie das „Auto der Nativität“, das „Auto von Adam und Eva“, das „Auto des Joseph von Ägypten“ (Diese 'Autos' werden auch von Azinhal Abelho in seinem Werk „Teatro Popular Português“ erwähnt, 1970-72, Verlag Pax, Braga.). Außerdem gibt es Autos weltlicher Natur, wie z.B. das „Auto von Valdevinos“, das „Auto von Karl dem Großen“.
Auch der karolingische Zyklus war im Norden Portugals durch Stücke präsent, deren Inhalte durch Volksbücher und fliegende Blätter im Umlauf waren, wie: „Die Zwölf Pairs von Frankreich“, „Die Geschichte des Kaisers Karl des Großen“, „Die Kaiserin Porcina“, „Die Infanten von Lara“, „Valdevinos“, „Das Auto der Heiligen Katharina“ von Balthasar Dias, etc.. Während dieser Zyklus im gesamten Norden allgemein verbreitet war, gehörten andere Autos aus dem profanen Theater, sowie die religiösen Autos mehr der Provinz von Trás-os-Montes.“ aus Pereira, Pedro Paulo Alves, „Das Tchiloli von São Tomé“, (2002), IKO Verlag, Frankfurter a. Main.
- ⁵⁴ Zitiert von Cuesta, Pilar Vásquez, „A Língua e a Cultura Portuguesas ...“, S. 88.
- ⁵⁵ Als Kleriker übte er wichtige Funktionen in dem Hospital von Toledo. Als Autor versuchte Calderón nachzuahmen, aber sein Talent war nicht zu vergleichen mit dem Meister. Er schrieb religiöse Komödien wie „*La cena del rey Baltasar*“ und „*El más ilustre francés*“; außerdem verfaßte andere mit historischem Hintergrund wie „*El valiente justiciero y Ricohombre de Alcalá*“, „*Los jueces de Castilla*“. Seine besten Werken waren jedoch „*El desdén por el desdén*“ und „*El lindo Don Diego*“, die als Vorbild italienischen und französischen Autoren gedient haben.
- ⁵⁶ Mit seinem „*Elogio de Poetas Lusitanos*“, welches er Lope de Vega widmete, leistet er einen wichtigen Beitrag bei der Aufstellung einer bibliographischen Auflistung, sowie der Einordnung der portugiesischen Autoren. Er hoffte durch die Lobpreisung nationaler Werte auf den intellektuellen Reichtum Portugals aufmerksam zu machen, als auch damit den Unabhängigkeitsdrangs voranzubringen.
- ⁵⁷ Vicente, Alonso Zamora (1948). „Portugal en el teatro de Tirso de Molina“.Coimbra, Biblos, XXIV, S. 1-41.

I. Kapitel

Die Theatralität und satirischen Schreibweisen im portugiesischen Barock

„Die Satire muss übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird, und sie kann gar nicht anders arbeiten als nach dem Bibelwort: Es leiden die Gerechten mit den Ungerechten. [...] Was darf die Satire? Alles.“

Kurt Tucholsky, „Was darf die Satire?“,
Berliner Tageblatt, Nr. 36, 27. Januar 1919

Die Satire ist ein Spiegel der Gesellschaft, und ihre Erforschung leistet einen wesentlichen Beitrag zum Begreifen sozialer und politischer Prozesse. Dies informiert über die portugiesische Gesellschaft jener Epoche, über die Utopien und Zweifel, die bewussten und unbewussten Kräfte, die diese Gesellschaft freisetzte, und die sie mit dem Instrumentarium der Satire artikulierte. Überdies können wir anhand der Ziele und der am meisten angewendeten Funktionen der Satire in einer bestimmten Epoche mehr über die politischen, sozialen Zwänge, die diese Epoche konditionierten, erfahren. Ausgehend von den am häufigsten gewählten Gattungen und Sprachmitteln, können wir mehr über die ästhetischen Prämissen, welche die Gesellschaft in einem bestimmten Zeitabschnitt inspirierten, erfahren. All dies ermöglicht uns, den Charakter der Satire in jener Epoche besser zu begreifen und dadurch soziale, politische und ästhetische Veränderungen festzustellen und daraus Schlussfolgerungen ziehen.

Das Wissen über die unterschiedlichen Faktoren bei der Entwicklung der Satire seit den Gründungsjahren der portugiesischen Nation ist eine wichtige Voraussetzung für das Begreifen der Satire in der Barockzeit. Mit Hilfe dieser Analyse soll ein Vergleichsrahmen erstellt werden, welche Merkmale des Satirischen bis in die Zeit des Barocks weiter zu verfolgen sind bzw. welche Merkmale der Satire im portugiesischen Barock erstmals zu belegen sind.

Es gibt einige Dokumente, wie zum Beispiel einen 'arremedilho' der Autorschaft eines Bonamis und seines Bruders Acompaniado, der 1193 vor König Sancho I. aufgeführt wurde¹, die diesen Umgang der portugiesischen Kultur mit der Satire seit den ersten Jahren der nationalen Gründung belegen. Es handelt sich um eine rudimentäre mittelalterliche Theaterform mit satirischem Charakter, deren Funktion auf der grotesken Nachahmung der Sprechweise, der Körpersprache oder der Physiognomie bekannter Figuren der Gemeinschaft basiert.

Wie Dokumente zeigen, war die mittelalterliche Satire tendenziell konservativ, von christlichen Werten und der Richtigkeit der Ständeordnung bestimmt. Im Mittelalter tritt Satire daher meist als Ständesatire auf. Ausgehend von der hierarchischen Feudalordnung, kritisiert sie Verletzungen der Standespflichten und jede Art von Übertretung der von Gott geschaffenen Sozialordnung. Dazu zählt die Auflehnung der unteren Stände (Bauern), aber auch die Grausamkeit des Adels oder die sündhafte Leichtlebigkeit der Geistlichen. Jedoch selbst wenn die Satire gesellschaftskritisch ist, und Werte in Erinnerung bringt, die eigentlich gelten sollten, kritisiert sie selten tatsächlich das Wesen und den Kern des vorhandenen Systems. In der Tat wird die Auseinandersetzung, worüber in der Satire die Rede ist, geschwächt und in Humor getarnt und die Gefahr (des Scheiterns oder der Niederlage) wird sprachlich oder im Verhalten gewollt inszeniert und auf eine vorgetäuschte Weise vorgegaukelt. Das Lachen vermittelt dabei eine, auch wenn kleine, Hoffnung auf die Überwindung der Krise. Das Lachen begibt sich in eine Situation

des Kompromisses und unterstützt somit die Klasseninteressen, der Humor dient dem *status quo* gestellt. Man findet bereits in den ersten Etappen der Satire in Portugal unterschiedliche Arten vom Komischen und sehr differenziert Mittel zum Komischmachen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie reichen. Von der trivialen und nicht selten plumpen Form einer goliardischen Poesie, hier und da gespickt mit Kneipenlatein, bis zu den intellektuellsten Kunststücken der Ironie mancher Predigten von António Vieira. Von dem Karnevals-lachen, Ausdruck der Dementierung des Absoluten des Todes, die die Krise der Verneinung und Bejahung offen darlegt, bis zu allen erdenklichsten Formen des Witzes, des Spottens, oder welche in der einen oder anderen Weise unter dem Begriff der Satire zusammenzufassen sind, geben uns eine Vorstellung über die Fähigkeit eines Volkes mit Humor umzugehen. Durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen selbst liegt die Profilierung eines Mythos der Ambivalenz, der das Ende ausschließt. Es ist das, was Bachtin die Doppelwahrheit des Oxymorons nennt: die Figur des schwangeren Todes taucht in Mitten des Festes auf. Die Volkskultur verlacht den Tod und die Autorität und wird daher die Trägerin der Offenbarung für einen neuen Anfang. Die Lachkultur vertritt sozusagen eine „oxymoral“. Sie tritt kritisch gegen die sozialen Entgleisungen auf, nicht aus einer revolutionären Absicht, sondern weil sie die alten Werte bewahren möchte.

Die massenhaften Exempel bestätigen im Grunde Sigmund Freud: „Das Komische ergibt sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen. Es wird an Personen gefunden, und zwar an deren Bewegungen, Formen, Handlungen und Charakterzügen, wahrscheinlich ursprünglich nur an deren körperlichen, später auch an den seelischen Eigenschaften derselben, bzw. an deren Äußerungen.“²

Mit dem Ziel etwas zu verändern, tritt die Satire meistens als Mittel der Polemik auf und stellt immer eine Angriffshaltung dar³. Hier zeigt sich deutlich die politische Komponente der Satire. Dieser unversöhnliche Charakter, so Walter Hinck, „kennzeichnet auch jene Satire, die nach Adorno („*Juvenals Irrtum*“) die heute einzig mögliche ist, weil sie der Abgenutztheit des satirischen Grundgestus – 'So ist es' Rechnung trägt: eine Satire, die auch Widerstände gegen sich selbst enthält, eine Art reflektierter Satire.“⁴.

Bei öffentlichen Debatten kann sie ein Mittel sein, einen Gegner bloßzustellen. Anstatt dabei den direkten Weg zu verwenden, sucht sie mittels der Gegenüberstellung zwischen Wirklichkeit und Ideal den Leser, Zuhörer oder Zuschauer für die auffallende Kontrastierung, die sie dadurch zur Schau stellt. In diesem Sinne kann die Satire ein Akt der Befreiung sein, eine Möglichkeit, durch Aufhebung der Autorität die vorhandenen Hierarchien in Frage zu stellen und Dogmen als Objekt der Verspottung zu machen. Bei alle dem konstatiert Adorno in „*Minima Moralia*“ (Abschnitt „*Juvenals Irrtum*“), dass es schwer sei, eine gute Satire zu schreiben, weil sich die Satire im Grunde am liebsten von einem moralisch erhabenen Standpunkt aus über neuerdings eingerissenen Sittenverfall mokiert, und daher immer wertkonservative Züge trägt⁵.

In ihrer sozialkritischen Funktion ist die Satire ein unabdingbares Mittel sowohl politische und soziale Prozesse kritisch durchschaubar zu machen, als auch persönliche Haltungen oder fingierte Werte zu verspotten. Die Schreibweise oder Textart des Lobo Romans „*Corte na Aldeia*“, unterscheidet sich absolut von der Predigt António Vieiras, von den Theaterstücken Melos oder der Poesie von Gregório de Matos. Jedoch bei allen befinden wir uns auf dem Terrain der Satire.

Da die Satire parteiergreifend ist, „gerät sie in Kollision mit einer Form der Komödie, die vor allem vom Komischen her bestimmt ist. Aristoteles bezeichnet in der „*Poetik*“ (5. Kapitel) das Lächerliche sowohl als etwas Fehlerhaftes und Schändliches, aber auch als etwas, was weder schmerzt noch verletzt⁶.

Es wäre undenkbar, die Satire rigoros von der Komik, der Parodie und der Polemik zu trennen. Dennoch gibt es einige Charakteristika, die sie gewissermaßen individualisieren.

Die Satire ist offensichtlich eine Haltung, die schwer zu klassifizieren und deren Grenzen festzulegen sind. Die Satire „[...] muss (sie) allgemeiner als diese Übergangsform des klassischen Ideals gefasst werden. [...]“⁷, sagte über sie Hegel. Unter dieser Prämisse erweist sich auch die Abgrenzung von benachbarten Kategorien (Komödien, Ironie, Persiflage) als außerordentlich schwierig.

Ihre Gegenstände, Mittel und Funktionen sowie ihre Schreibweise bzw. Darstellungsweise haben sich im Laufe der Geschichte gewandelt und entsprechend ihrer verschiedenen Funktionen entwickelte sich eine Reihe von satirischen Untergattungen, die den unterschiedlichsten ökonomischen, politischen, sozialen und ästhetischen Parametern jener Epoche entsprechen: Menippeische Satire; lucilische, horazsche und juvenalische Satire; Ständesatire (Mittelalter); Narrenliteratur (Renaissance); Pikaresker Roman (Barock); Literatursatire und Spießbürgersatire (Romantik); Gelehrtensatire; gesellschaftskritische und politische Satire (vom 19. Jahrhundert bis heute).

Um ihre Ziele zu erreichen bedient sich die Satire ebenso der Gegenüberstellung eines höheren Wertes mit einem niedrigeren und kontrastiert somit Widersprüche und Wertvorstellungen in übertriebener Weise (Bathos), karikiert Tatbestände, vergleicht sie spöttisch mit einem Idealzustand (Antiphrasis) und gibt ihren Gegenstand der Lächerlichkeit preis. Wenn die Satire sich aber auf eine Idealvorstellung beruft, um sie der Realität gegenüber zu stellen und somit die Entgleisungen zu unterstreichen, bedient sie sich des Pathos, eines der drei Überzeugungsmittel der Rede, die von der klassischen Rhetorik seit Aristoteles verwendet wird.

Manchmal ist sie der Angriff auf die bestehende Herrschaftsordnung und ihr Wertesystem mit einer Haltung, die offensichtlich von Gegenstand, Mittel und Funktion nicht von der Komödie zu unterscheiden ist. Sie setzt sprachliche Mittel (Verzerrung, Verkürzung und Übertreibung) mittels der Redefiguren (Ironie, Spott und Sarkasmus) ein. Sie entwickelt ein utopisches Potenzial und strebt nach dem Ideal, oder wie es Helmut Arntzen formuliert „Satire ist Utopie ex negativo“⁸.

Sie will den Misstand beheben, den sie angreift, sie will ihn aufheben. Als eine Mischung verschiedener Genre kreierte die Satire eine dimensionale Sprache, die nicht nur die Ereignisse beschreibt, sondern die Fähigkeit besitzt, diese Ereignisse in der jeweiligen Realität zu beleben, indem sie ihr die notwendige Plastizität verleiht. Sie eröffnet ein weites Feld, das in verschiedensten medialen Formen auftritt. Erinnern wir uns an die Kalauer, Zoten und Karikaturen, bei den *Sermões Jocosos* (Sermons Joyeux) oder einigen Theaterstücken von Gil Vicente. Die Rituale um den Karneval, welche noch heute in manchen in den Gebirgen verlorenen Ortschaften Portugals vorhanden sind, sind Zeuge dieser Zeit. Ebenso gibt es satirische Manifestationen in der darstellenden und bildenden Kunst.

Bereits im Kontext des 13. und 14. Jahrhunderts hatte die Satire, die von der Kanzel erklang, eine didaktische und pädagogische Funktion. Es handelt sich um eine Kritik vereinzelter Verhaltensmuster. Die Satire in der Predigt will in erster Linie die christlich-humanistischen Werte und die katholische Moral bewahren. Als Ständesatire hat sie eine mahnende und zurechtweisende Funktion und richtet sich gegen denjenigen, die den Weg der christlichen Lehre verlassen hatten, unter ihnen Kleriker, die ein genussüchtiges und lasterhaftes Leben genossen und die Gebote der Kirche missachteten. Sie wurden von der Kanzel herab öffentlich angeprangert.

Einer der größten Rhetoriker, welcher die Predigtkunst in Portugal des 13. und 14. Jahrhunderts prägte, der das Wort wie ein Florett benutzte, um Missstände innerhalb der kirchlichen Institution zu kritisieren, war der Franziskaner Antonius von Lissabon (geb. 1195 in Lissabon und gestorben am 13.6.1231 in Arcella bei Padua), der später heilig gesprochen wurde. Er war ein derart begnadeter Theologe und Prediger, dass ihm laut Legende sogar die Fische während einer seiner Andachten gegen die Irrlehren jener Zeit aufmerksam zuhörten. Seine Beschimpfung des Bischofs Simon de Sully (nicht gerade ein Freund der Franziskaner) wurde Geschichte: „*Tibi loquar, cornute*“... (übers. AP: „Achte darauf, dass ich mich an Dich wende, Du Mitraträger“). Trotzdem handelte es sich hier um keinen persönlichen Angriff - er verteidigte die religiösen Orden.

Mit Vehemenz und einer Mischung aus Belehrung, Sarkasmus und Ironie, die wir auch bei Juvenal kennen, verurteilte der Franziskaner Antonius die Verfehlungen des Christentums. Aber damit die Satire ihm nicht gefährlich werden konnte und weil ihm die Disziplin seines Ordens verbat, seine Oberen direkt anzuprangern, zeigt er wie Horaz die Schwäche der Menschen an sich.

„Wir unterschätzen diese Feinde - Luxus, Ruhm und leichtes Leben. Fast alle saugen an der Brust der Sünde. Viele Kleriker kleiden sich luxuriös und es gibt gar welche, die sich so weiblich kleiden, als wären sie Bräute am Hochzeitstag! Sie besitzen bemalte Sättel, wertvolles Geschirr und Sporen; und alles ist in der Farbe des Blutes Jesus Christus, dem Blut der Armen, die sie aussaugen.“⁹

Er stritt gegen hochmütige Kleriker, gegen die faulen Ordensmitglieder, welche auf Kosten anderer lebten und somit in Begehrlichkeit verfielen und zuletzt gegen die reichen Genießer, die Gott vergaßen. Er prangert die arroganten Priester an, die das „Idol des Vorteils“ anbeten.

Trotz eines moderaten Tons kann seine Satire messerscharf sein. In den Kirchen liebt man nur die schmeichelnden Sätze, sagt Antonius, einige bekommen einen schmachtenden Ton in der Stimme. Andere sprechen laut, vermehren die Zitate und verkehren die Bibel, alles aus Eitelkeit. Diese sind Söldner, verkaufen sich wie Dirnen und predigen über sich selber und nicht über Christus.

Sicherlich eine für die Zeit scharfe Kritik, die jedoch nicht die 'vom Gott erschaffene Ordnung' hinterfragt.

Auch bei den liturgischen Texten widerspiegelte sich die soziale Satire. Um die sakralen Texte verständlich zu machen, musste die Kirche auf das heidnische Ritual zurückgreifen und es christianisieren. Ohnedies war sie politisch und philosophisch noch schwach und wegen ihrer Ritualarmut gegenüber archaischen heidnischen Bräuchen und Traditionen empfänglich.

Die theatralischen liturgischen Manifestationen reflektierten die sozialen und politischen Unruhen und die Unzufriedenheit, die der wachsende Despotismus der Feudalherren verursachte. In der Kirche oder in Aufführungen auf dem Markt erlebt man Tropen, Mysterienspiele, Moralitäten, Allegorien, Interudien und Autos, in denen die Narrenfigur im Widerspruch und in der Einheit von Phantasie und Realismus, Mythos und Erkenntnis, Besessenheit und Prophezeiung, eine große Rolle spielt. In bestimmter Darstellung, wurde die despotische Machtausübung der Feudalherren verspottet: Die soziale und politische Verkehrung des Ranges und die zwangsläufige burleske Darstellung solcher Verkehrung, sowie die närrische Umkehrung durch die Verkehrung sprachlicher Ordnung, bei Anwendung grotesker Nonsens-Rede, Obszönität in der Wechselrede und durch die scheinbare Sach- und Dialogbezogenheit, zum Beispiel durch Benutzen von „dog-Latin“.

Mit der Entwicklung der Struktur des religiösen Werkes zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, wodurch die szenische Umsetzung einer biblischen Geschichte an Konturen gewinnt und dadurch die schematisierte Darstellung überwindet, beginnt die Suche nach Details, die der Szene eine größere Ausführlichkeit und Realität verleihen konnte. Jedes Motiv verselbständigte sich und wurde durch neue und ausführliche Details ergänzt. Später wurden einige der Episoden der Passion oder sogar Teile davon mit Exzerpttexten aus den Evangelien ergänzt und dann in einem anderen Kontext angewendet, um bestimmte Ereignisse jener Gegenwart zu parodieren.

In allen europäischen Sprachen war das Parodieren der sakralen Normen eine alltägliche Praxis, ohne dass diese Haltung einen Angriff auf die Religion oder eine Minderung der Glaubenskraft impliziert.

Aber die Kirche betrachtete das Lachen als Störfaktor und als solcher gehörte es aus der Kirche verbannt. Denn es ist ein Potential der Befreiung, der Anarchie, welches, auch wenn nur provisorisch, die Ketten der sozialen Konventionen aufheben könnte. Der Kampf zwischen dem Ernsten und dem Heiteren, zwischen dem Institutionellen und dem Antiinstitutionellen war angesagt. Es war nicht unbedingt der Drang nach sozialen Umwälzungen, der die Menschen bewegte ernste Dinge zu parodieren. Es war nicht die Absicht, die Dogmen der Kirche in Frage zu stellen, sondern vielmehr der Wunsch nach dem Erhalt der Utopie, nach dem Sieg des Guten über das Böse. Sie wurden die Eskapaden der Kleriker. Nonnen, Ritter und selbst Könige Objekt der Kritik und Anreiz für Verspottung. Die Machtinstitutionen werden ebenfalls Ziel des Verkehrungsmechanismus. Beispielhaft ist die Anwendung eines kaiserlichen Titels mit so profaner Absicht, wie im Fall des „imperator stultorum“; womit der König der Narren gemeint ist. Es gab auch den König der Barden, den König der Schurken (rex ribaldorum), den Dirnenkönig usw. Mit diesem Titel war nicht nur eine Parodie der Macht oder Verspottung der Mächtigsten dieser Erde gemeint, sondern es wurde damit auch die Krönungsfeierlichkeit der Natur als universaler „Elementar-Gedanke“ gefeiert. Aus diesem Grund brachten viele Völker feierliche Thronbesteigungen in Verbindung mit den magischen Beschwörungen vegetabilischer Mythen¹⁰.

Solche Bräuche werden noch heute auf der Iberischen Halbinsel, auf den Azoren und in Brasilien praktiziert. Einer der vielen „reinados“¹¹ die die Zeiten überlebten, ist die Tradition des „imperator das festas do Espírito Santo“. In Portugal wird die Existenz dieser bereits im 15. Jahrhundert vorhandenen Tradition durch die Verfassungen Don Pedros, Bischofs von Guarda, bestätigt. In diesem Dokument (Verfassung LVI, Diözese von Salamanca, 1500) wird von Mit-

gliedern der Gemeinde berichtet, „die bei den Feierlichkeiten zum Jahresausklang oder beim Fest von Sankt Stephan gemeinsam mit ihren Kaisern, Königen und Königinnen die Kirche betreten. Mit ihnen kommen auch einige Narren, die von der Kanzel herunter viele unehrenhafte Dinge aussprechen“¹². Damit bezieht sich die Verfassung auf die so genannten burlesken Predigten, die in vielen Gemeinden von Zeit zu Zeit während religiöser Feierlichkeiten veranstaltet wurden¹³.

Burleske Predigten wurden im Kircheninnern durch Narren, die Priester nachahmten, dargestellt und dies unter dem Applaus und Gelächter der Gläubigen, die sich daran ergötzen. Episoden aus dem Alten und Neuen Testament werden verzerrt, übertrieben dargestellt oder einfach verspottet. Die Form wird zwar beibehalten, aber den gesamten Kontext wird parodiert.

Zu Weihnachten bzw. am 26. Dezember und an darauf folgenden Tagen herrschte ein wahrer liturgischer Karneval, welcher eine Umfunktionierung des alten römischen Brauchs *libertas decembrica* darstellte. Trotz päpstlicher Dekrete, mit denen die Kirche im Mittelalter Theateraufführungen sowie andere profane Darstellungen im Kircheninnern rigoros untersagt und somit die Subversion des Lachens zu verbieten versucht, durchbricht das Lachen die offiziellen Grenzen der Dogmen. Sehr ironisch und trotzdem passend wären hier die Worte von Jean Paul: laut ihm lacht „der Engel über den Menschen, der Erzengel über den Engel und Gott über alle“¹⁴.

So, als im Jahre 1281 Don Frei Telo, Erzbischof von Braga, ganz im Geiste des Edikts von Papst Innozenz III., der 1207 Theateraufführungen sowie andere profane Darstellungen im Kircheninnern rigoros untersagte, versuchte er letztendlich das Lachen und somit die Subversion innerhalb der Kirche zu verbieten. Dieses Verbot wirkte sich nur kurzfristig auf die Gattung aus. In dem veröffentlichten Dekret wird der Klerus vor dem Kontakt mit „*jograis, mimos e histriões*“ (Possenreißern, Mimen und Narren) gewarnt. Auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts (zwischen 1402 und 1414) verlangte der Erzbischof von Lissabon – Don João Esteves da Azambuja –, dass in den Klöstern und Kirchen, weder gesungen, getanzt noch andere unehrenhafte Handlung stattfinden sollte (Rebello, 1977: 33). In diesem Rahmen bestimmt im Jahre 1477 Don Luís Pires (Erzbischof von Braga), dass Männer, Frauen und Kleriker, die eine Pilgerfahrt unternehmen und in Klöstern aus Glaubensgründen Wache halten, sich nicht an Spielen, Mimen, Liedern und Tänzchen beteiligen sollten; Auch sollten sie Verkleidungen unterlassen, Männer sollten sich nicht als Frauen verkleiden und umgekehrt (Rebello, 1977: . 34-35). Gebrandmarkt war allgemein die Tendenz, burleske Episoden, „*susceptíeis de provocar o riso e perturbar os fiéis*“, innerhalb der Kirche oder während religiöser Zeremonien zu organisieren. Verboten wurden auch jede Art von Maskeraden sowie burleske Darstellungen in Zusammenhang mit religiösen Feierlichkeiten.

Beim Lesen der „Parodie im Mittelalter“ von Paul Lehmann verstehen wir, wie weit sie sich entfächert und wie sie das gesamte Mittelalter geprägt hat. Das ist letztendlich die Geschichte der Subversion des Liturgischen Theaters bzw. die Emanzipation des Theaters, die zuerst vor dem Altar und während der Fronleichnamprozession beginnt und dann auf dem Markt oder sich später auf den Straßen weiter entwickelt.

Die burlesken Predigten, die vor dem Altar gespielt wurden, haben Dramatiker jener Zeit ange-regt.

So vom Zyklus der Passion inspiriert, verfasst Anrique da Mota, zwischen 1496 und 1506, auch ein Planctus „*Lamento do Clérigo*“ („Die Wehklage des Klerikers“), wo ein Kleriker in derselben Weise sein umgekipptes Weinfass beweint, wie die Heilige Maria den Verlust Ihres gekreuzigten Sohnes bei André Dias beklagen würde. Durch Typisierung schafft Anrique da Mota schematische und knappe Aktionsbeschreibungen der sozialen Bräuche seiner Zeit, wo das Komische die Oberhand gewinnt. Hier findet eine doppelte Profanierung statt: Es kommt zum Lächerlichmachen der Kreuzigung, wenn der Kleriker den Verlust des Weines mit der selben Haltung beklagt, wie zuvor Maria ihren Sohn beweint, und zudem wird das für die Erlösung der Menschheit vergossene Blut Jesu mit dem vergossenen Wein gleichgestellt.

Bei genauerer Betrachtung des Klerikers, der den Verlust seines kostbaren Lieblingsgetränks beweint – „diese Rose!“, wie er den Wein bezeichnet –, sind wir verleitet, uns an die „*Pranto de Maria Parda*“ („Wehklage von Maria Parda“) zu erinnern, wo es heißt: „... in den Straßen von Lissabon die Tavernen kaum mit Reben geschmückt waren und der Wein zu teuer war... „. Und der Verdacht eines Verhältnisses zwischen dem Kleriker und seiner schwarzen Dienerin (die er anklagt den Wein vergossen zu haben, aber aus Furcht, sie könnte dem Richter von ihrer Buhlschaft berichten, die Klage fallen lässt), erweckt dies nicht Assoziationen zu dem lustigen und ausschweifenden Mönch aus dem „*Auto da Barca do Inferno*“ (Auto der Höllenfähre) oder dem Priester aus dem „*Auto da Lusitânia*“? In dieser Tradition verfasste auch Gil Vicente seinen einzigen Planctus, eine burleske Nachahmung der „Wehklagen Marias“, 1522, vom „Tavernenmilieu“ inspiriert. So lenkt das Persiflieren des heiligen Wortes im Monolog „*Pranto de Maria Parda*“ zu einem witzigen, aber harmlosen Spiel ein. Ironisierend wird das Unvollkommene ans Licht gezerrt, und Übertreibungen werden sichtbar gemacht:

Nur dieses Leiden will ich beklagen, / welches viele bedrückt; / bald fühle ich mich wie ein Regenwurm, / dem die Flüssigkeit entzogen wurde. / Ein trauriges Unglück ist über mich gekommen: / Mein Lohn in Wein ist fern von mir, / so fern wie von mir die Sterne. / Oh arme Kehle! / Oh Kehle eines Armen! ... / Oh Weinbruder, mein Wein, / Verdammt sei die Stunde, immer / In der du ausgetrunken wirst. / Oh dunkle Gasse der Verwirrung, / und des Schweineschlachtens, / ein böses Omen ist über uns gekommen: / ohne Zweige an deinen Schenken. / Wieso sind leer die Fässer / Und trocken deine Tonnen / seit so vielen Tagen? ... / Vertrocknet auf einem Strohsack / werde ich verdursten und sterben. / Aber in der letzten Stunde / Verfüge ich mein Vermächtnis ... / Meine Seele empfehle ich / Noah und nicht einem anderen / Und mein Körper wird begraben / Am Ort des Betrinkens...

Vicente, (übers. AP): „*Pranto de Maria Parda*“

Das Parodieren, Travestieren und Persiflieren des Sakralen findet geistreiche und listige theatrale Mittel. Manchmal reicht eine geistreiche Satzkomposition, ein scherzhaftes stilistisches Spiel oder ein völlig unangemessener Ton, um einen erhabenen Inhalt zu verzerren.

Die sichtbare reale Welt – unperfekt, vergänglich und widersprüchlich – kann in der perfekten, absoluten und nicht sichtbaren Welt verstanden und sogar als Opposition an ihr betrachtet werden. Daraus entsteht eine Art binomische Betrachtung: sakral-profane oder ernst-komisch. Diese Gegensätze werden hauptsächlich in den Partnerbeziehungen zwischen Maria-Joseph, Engel-Teufel, Engel-Hirten dargestellt. Die profanen Figuren werden in dunklen Farben dargestellt, während die sakralen luftig und hell erscheinen. Trägt der Engel ein weißes Kleid, so sind die

Farben des Teufels dunkel oder grell, und seine Gesichtverzerrung kontrastiert mit den harmonischen Linien des ersten. Während die heilige Maria und die Engel immer meditativ und rein dargestellt werden, wird der heilige Joseph als dienstbarer alter Mann gezeigt, der wegen seiner menschlichen Schwäche unwürdig ist, an der Zeugung Jesus beteiligt zu sein. Im Vorspiel des „Auto da Mofina Mendes“ von Vicente, der „Sermão do Frade Sandeu“, wird die Unbefleckte Empfängnis ins Lächerliche gezogen und der heilige Joseph als beschränkter und unsensibler Trunkenbold dargestellt.

Mönch: ...Oh du dummes Gebirgstier, / Oh du schlammige Erde! / Was weißt du, Trunkenbold, / ob und wann die Erde beben soll, / wenn du sogar Ochsen und Karre verscheuchst? ... / Falls du tatsächlich dein Weib geschwängert hast / Und das Kind zeugtest, / würde ich gern von dir wissen / zu welcher Zeit es geboren wird, / oder wem wird es ähneln, / dieser Sohn, den du machtest / ...

Vicente, (übers. AP): „Auto da Mofina Mendes“

Die reale Welt, die damals als fiktive betrachtet wurde, gewinnt an Bedeutung und wird für die Zuschauer fassbarer:

Die Auflösung des religiösen Theaters trägt zur Selbständigkeit jeder Szene und zur Bildung einer Typisierung bei: Der Hirte, die Bäuerin, der misstrauische Mann, etc. Die abstrakten Personifizierungen der Moralitäten werden ebenfalls zu Typen: Das Laster wird zum „Verdorbenen“, das Alter zum „alten Mann“ etc.

Wenn die Engel in der Szene der Nativität sich einer eleganten, fast lyrischen Sprache bedienen, so sprechen die Hirten rustikal und rau, gespickt mit Jargon, Flüchen, Metaphern und alltäglichen Bildern. Die Szene in der die Hirten von dem Engel geweckt werden, damit sie eilen, das Jesuskind zu sehen, subvertiert die traditionelle Andachtsstimmung dieser Szene der früheren Krippendarstellungen: Statt sich über die Erscheinung des Engels zu wundern, oder zum Jesuskind zu eilen, wollen die Hirten lieber weiterschlafen und stellen sich so unbekümmert, dass sie den Engel sogar mit einem Schildknappen verwechseln:

Engel: Erinnert euch Hirten! / André: Eh, Sie! Was wollt ihr von uns? / Engel: Dass ihr wachet. / André: Wieso, was ist geschehen? / Engel: Im Land von Judäa wurde Er geboren, / der Gott euer Erlöser ist nur einer. / André: Selbst wenn es drei wären, weiß ich nicht, was Ihr von uns wollt. / Engel: Dass ihr aufsteht. / André: Aufstehen will ich, um zu sehen was es ist. / Oh, immer beim Aufwachen vergesse ich das Bekreuzigen. / (die Engel singen) / Engel: Eh, ihr, Hirten! Hirten! / André: / Was wollt ihr Schildknappen von uns? / Engel: Wecke alle deine Kumpanen, / Und eilt zum Erlöser. / André: Schlaft nicht weiter Payo Vaz, / und hört wie das singt. / Payo: Eine Grille singet es, siehst du nicht? / Du spinnst, geh, / es zu hören, kümmert mich nicht. / André: Pessival wach auf jetzt. / Pessival: Weck lieber João den Henker... / André: Aufstehen, Trauriger Bart. / Bart: Was ist es oder was willst du? / André: Dass wir uns beim Sehen belustigen, / was weder du noch ich jemals sahen. / Bart: Bei Gott, geh du, wenn du willst, es sei denn, die werden mir bei der Feier / was zu Essen geben; / falls nicht, lass mich liegen, / weil dort werde ich nicht antanzen. / Wecke lieber Tibaldinho, / den Calveiro und noch drei mehr, / mir decke die Füße zu; / dann setz deinen Weg fort, / einen Monat lang bewege ich mich nicht von der Stelle...

(übers. AP)

Durch den Konflikt zwischen oben und unten, zwischen dem Sakralen (sakralem Ort und sakraler Zeit) und dem Profanen bekommt das Werk eine Ambivalenz, eine Doppelwertigkeit. Die Sublimierung der Zerstörung im Lachen wird ambivalent und der innere Konflikt gemildert oder sogar beseitigt; gleichzeitig entsteht eine Dichotomie, die zu einer gegenseitigen Akzeptanz gegensätzlicher Standpunkte führt. Auf diese Weise und um den Preis mancher antagonistischer Reaktionen, die teilweise als ketzerisch interpretiert werden könnten, zu tolerieren, liefert die Kirche dem Volk ein Ventil für Enttäuschungen und andere Übel, die es seitens der Kirche erlitten hatte und hemmt somit das Konfliktpotential.

Selbst Themen aus dem Evangelium werden parodiert und biblische Episoden werden zum Objekt der Verspottung, wie zum Beispiel in den Versen um den Gaul von João Gomes de Abreu, der den Abhang der Burg von S. Jorge in Lissabon runtergerollt und gestorben ist¹⁵. In köstlichen Zeilen des „*Profácio Pascoal*“ wird die Ostermesse parodiert und Jesus durch das verstorbene Tier ersetzt. Da das Pferd starb, aber sein Besitzer sich rettete, übernimmt das Tier die Funktion des Erlösers, das sich für seinen Besitzer aufopferte:

„Österliches Vorwort“ / Sein Tod gab den Vorrang, / dem Tod seines Pferdes, / als es starb,
stellte es sein Leben her, / da er wiederauferstand, / als er seine Haut verkaufte. / Aus diesem Grund verdient / der Gehätete, / für immer Lobpreisung!.

in Resende, Garcia de, „*Cancioneiro Geral*“, Bd. 4 (übers.AP)

Aus diesen kontrastierenden Polaritäten erwächst das Komische. Hier findet eine närrische Umkehrung sowohl durch eine thematische Umwandlung als auch durch eine stilistische Verzerrung statt. Es handelt sich in der Tat um eine von Überzeichnungen und Übertreibungen charakterisierte Sprache, die aus dem Vergleich zwischen dem sakralen Bild des Erlösers und dem verstorbenen Pferd lebt. Ähnliche Beispiele spielen im Mittelalter eine wesentliche Rolle, sowohl im Reich des Lachens, als auch bei der Bildung eines profanen Theaters. Das satirische Schaffen ist an die Erkenntnis gebunden, „dass die Welt vor dem Absoluten, dem Idealen und Normativen versagt“, sagt Lazarowicz¹⁶ in seinen Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Das Negative der Satire wird hier also nicht auf die Literatur als affirmierende bezogen, sondern auf ein außerliterarisches Postulat. Damit entsteht natürlich ein erkenntnistheoretisches Dilemma. Doch betont Lazarowicz nachdrücklich, dass „Qualität und Rang der Satire [...] sich allein nach dem Grad der künstlerischen Perfektion“ „bemessen“ lässt. (S. 314).

Man kann an diesen Beispielen feststellen, dass die Parodierung bzw. die Profanisierung des Sakralen zum Teil eine unterhaltende Funktion verfolgt, aber in ihrem Kern entspricht sie einer politischen Haltung gegen Ausschweifungen mancher Vertreter der kirchlichen Institution, die von Jesus' Lehre abgekommen sind; irgendwie drückt diese Haltung, wenngleich zum Teil unbewusst, auch eine subversive Attitüde heidnischer Inspiration aus, die die Verbindung zu den Wurzeln aus vorchristlicher Zeit herstellt.

In der Tat wird oft die Kernfrage der Satire geschwächt und somit bleibt das System verschont; vieles wird in Humor verpackt und die Gefahr (des Scheiterns oder der Niederlage der Gesellschaft) wird sprachlich oder im Verhalten gewollt inszeniert und vorgegaukelt. Das Lachen vermittelt dabei eine, auch wenn kleine, Hoffnung auf die Überwindung der Krise. Also, ohne

den wichtigen Beitrag dieser Art von Satire in irgendwelcher Form zu mindern, muss trotzdem festgestellt werden, dass das Lachen sich in eine Situation des Kompromisses begibt und somit das „Spannungsfeld“ der Satire zwischen Gesellschaftskritik und dem Versuch der Wiederherstellung oder Herstellung der heilen und gerechten Welt unterstützt.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde durch Prediger und Narren ein neuer Codex erstellt und entsprechende Attribute (Worte, Handlungen, Manieren und sogar Kleidung) erschaffen. Auf der einen Seite die Prediger auf der Kanzel, auf der anderen die Narren am Hofe, beide geschützt durch eine gewisse „Freiheit“, setzten sich mit den Problemen der Gesellschaft auseinander. Beide partizipierten aktiv am Aufbau einer neuen ideologischen Wirklichkeit. Sie konnten laut reden, ohne etwas befürchten zu müssen.

Parallel zur religiösen Satire, deren Hauptanliegen der Erhalt des christlichen Humanismus war und sich deshalb über moralische Vergehen kritisch äußerte, gab es eine andere, deren Ziel im Erhalt einer idealisierten Feudalordnung bestand, auch wenn sie dafür manche individuelle Verhaltensweisen anprangern musste. Es handelt sich um einen literarischen „Spiegel“, in dem die moralische Verkommenheit der höfischen Welt mit dem höfischen Ideal verglichen wird.

Auch hier sind die Funktionen der Satire hauptsächlich politischer und didaktischer Natur. Manchmal aber, wie im Fall der Soldatensatire hat sie auch eine Ventilfunktion, wodurch die Soldaten den Stress der Schlachten verarbeiteten.

Man spürt dabei auch den Spaß des Chronisten Fernão Lopes beim Festhalten der Scherze von Soldaten und stellt fest, dass nicht selten sogar der König den Spott, Beleidigungen und Obszönitäten seiner Mitmenschen erdulden musste und in den Tagen der Not und des Widerstands gegen Kastilien er sich nicht den Luxus erlauben konnte, seinen Mitstreitern wegen solcher Kritik zu zürnen. Ein Beispiel dafür, was sich während der Belagerung von Torres Vedras durch die kastilischen Truppen ereignete: Man hatte keine Nahrungsmittel mehr und wartete vergeblich auf Unterstützung durch die königliche Armee. Eines Tages, satt des Wartens, schickt João Duque, Herr von Torres Vedras, dem König João I. zwei Schalen, in denen sich jeweils ein Geschenk befand. In der einen Schale lag „hũa natuara d'asno cozida com duas laranjas; e com ellas hũa troba“ (ein gekochter Eselpenis mit zwei Orangen als Beilage), schreibt Fernão Lopes¹⁷. In der anderen lag ein Text, in dem João Duque erklärt, dass das Fleischstück, welches er dem König schickt, das beste essbare Stück auf der Burg wäre. Und dazu ergänzt er, er verteidige diese Burg, weil dies zu seiner Pflichterfüllung gehört.

Es handelt sich um obszönen Humor, zu dem der „Rabelais-Humor“ sehr gut passen würde. João Duque macht den Witz wohl, um seine Soldaten im Moment der Not aufzuheitern, aber viel mehr rügt er den König, welcher sich seiner Meinung nach nicht genügend um das Wohlergehen seiner Vasallen kümmert. Man kann trotzdem nicht von einem feindseligen und aggressiven Witz sprechen.

Diese Verbalsatire, welche punktuell ist und sich mit der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Truppe und ihren Anführer (der König) befasst, gibt uns einen Einblick in die sozialen Konvulsionen und Umwälzungen der damaligen Zeit und hilft uns besser diese zu begreifen.

Sticheleien und spöttische Sprüche hatten Tradition. Das grobianische Sprechen bzw. grobianische Agieren wird in diesem Vorgang nur dank eines rudimentären Respekts vor dem Herrscher

gebremst. Trotzdem ist der Schaden, den das Verhalten zur Macht erlitten hat, nicht zu übersehen. Obwohl der König João I. als populärer König galt, waren die Umstände des Kampfes um den Erhalt der Unabhängigkeit zu schwierig und sicherlich auch das Gerangel um Posten zu groß, was zur Schwächung der Macht des Monarchen führte. Stoisch antwortete er auf diese Provokation mit einem Lachen und schickte João Duque das so ersehnte Fleisch. Der Sinn für Humor war João I. von Vorteil und half ihm, kritische Situationen meisterhaft zu überspielen und ein gutes Verhältnis zu seiner Truppe zu erhalten.

Alle diese Witze unterscheiden sich von den tiefsinnigen Witzten. „Harmlose und gehaltlose Wortspiele etwa werden uns das Problem des Witzes in seiner reinsten Form entgegenbringen, weil wir bei ihnen der Gefahr der Verwirrung durch Tendenz und der Urteilstäuschung durch den guten Sinn entgehen“, sagt Freud zu Recht¹⁸. In der Tat verursacht der harmlose Witz ein Lachen durch plötzliche Einsicht in einen unerwarteten Zusammenhang. Er beruht im Wesentlichen auf einer überraschenden Kombination und Assoziation und vermittelt durch leitmotivische Wörter, die oft in doppelter Bedeutung benutzt werden, die überleitende Pointe.

Seit Beginn der Errichtung der lusitanischen Monarchie gibt es Beispiele einer Satire, die über die Ständeordnung wacht und somit alles tadelt, was nicht der politischen und sozialen Idealvorstellung entspricht. Bei dem hier ausgesuchten Exempel würde man zunächst hinter dem beißenden Spott einen direkten Angriff gegen die königliche Macht vermuten. Aber eine genauere Fokussierung auf die hier geschilderte Episode zeigt uns, dass nicht der Spott sich gegen den status quo richtet, sondern der König Fernando (1367-1383) persönlich ist das Ziel der Kritik, bzw. seine Unentschlossenheit (die einige als Feigheit betrachten). Eine Art von Kasernenhumor drückt dieses Beispiel aus, welches aus der von Fernão Lopes verfassten Chronik von Don Fernando stammt.

Die Regierungszeit dieses Königs war eine der undurchschaubaren Regentschaften, durch häufigen Wechsel politischer Positionen und Alliierten geprägt. Die Rolle Portugals war dabei nicht eindeutig. Das Reich war sowohl auf Seiten Englands, als auch Kastiliens, sowohl auf der Seite des Papstes von Rom (Urban VI.), als auch des Papstes von Avignon (Clements VII.). Durch Krieg und Kirchenspaltung gerät Portugal in eine schreckliche Situation. Die Kastilier überschreiten die Grenzen und bringen eine Welle von Plünderungen. Brände und Zerstörung folgen der Invasion. Auf diesen Raubzug, nimmt eine interessante Episode Bezug: Die Bewohner des Grenzgebietes beschworen Don Fernando sein Quartier gegen den Überfall der kastilischen Armee zu verteidigen, letztendlich wäre er der „Hahn“, der seine „Sitzstange“¹⁹ verteidigen müsste. Jedoch die Feigheit und Unentschlossenheit des Königs war viel zu groß! Als Don Fernando die feindlichen Truppen ohne auch nur eine Geste des Widerstandes in unmittelbarer Nähe vorbeiziehen lässt, äußert einer der Ritter, ein gewisser João Sanches, sein Unbehagen gegen den König. Als man dem Monarchen davon berichtet, bemerkt der König, man solle nicht viel Wert darauf legen, und es wäre auch nicht verwunderlich, da Sanches nichts weiter als ein „villão zombateiro“ sei, da er der Sohn eines Maultiertreibers im Dienst seines verstorbenen Vaters, des Königs Pedro I., ist. Als João Sanches wiederum etwas später von dieser Bemerkung des Königs erfährt, erwiderte er im Beisein des Monarchen: Wenn mein Vater Maultiertreiber im Dienste Eures Vaters war, so war er im Dienste eines edlen Königs. Wenn Ihr Tausend solcher Maultiertreiber wie mich hättet, würde der kastilische König „per ante a porta, como passou, nem levará de vós tal homrra“²⁰.

Das Lachen „entzaubert“ herrschende Normen, Prinzipien, Ordnungen und stellt die wahre Dimension ihrer Nichtigkeit bloß. Verdrängte Vorstellungen werden durch den Witz freigelegt, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Der König Fernando konnte dem nichts entgegnen. In der Tat war die kastilische Armee bei Santarém vorbeigezogen und der König hatte sich nicht gerührt. Der Sohn des Maultiertreibers hatte Recht.

Durch den plötzlichen Wegfall eines psychischen Zwangs, der des Respekts gegenüber dem König, tritt mittels der sarkastischen Antwort (Witz) eine Art der Erleichterung ein, und das Ganze fungiert hier als Katharsis.

Sehr deutlich erfährt man hier, was Freud über das soziale Verhalten des Witzes meint, nämlich, „dass nicht fremde Personen, sondern die eigenen Denkvorgänge die Quellen der zu fördernden Lust in sich bergen“²¹. Denn João Sanches, der seine Stellung als Ritter genießen möchte, empfindet seine Herkunft als Sohn eines Maultiertreibers als sozialen Makel, den er in sein Unterbewusstsein verdrängen wollte. Doch gerade diese Verdrängung ist der Motor und dient als Leitmotiv für seine überaus ruppige und unhöfliche Insubordination gegenüber dem König.

Nicht die „heilige“ vom Gott erlassene soziale Hierarchie wird hier angezweifelt, sondern die „Hindernisse“ bzw. die Störfaktoren der „perfekten“ Ordnung werden beanstandet.

Unter anderen meldet sich Garcia de Resende²² zu Wort, um den sozialen und politischen Umbruch der portugiesischen Gesellschaft offen darzustellen. Obwohl seine Satire der gesellschaftlichen Verstöße nicht den status quo in Frage stellt, und dementsprechend nur mit Bedacht geäußert wird und ohne jemand spezifisch anzuvisieren, ganz im Stil Horaz', ist sie scharf genug, um die Umstände zu entlarven. Scharfsinnig gibt er einen Einblick in das Pulsieren der portugiesischen Gesellschaft zu einer Zeit, als die großen Entdeckungen einen Bruch mit dem Vergangenen setzten; die alten Dogmen konnten nicht die Umschiffung des Kaps der Stürme (inzwischen Kap der Guten Hoffnung) überdauern. Der Glanz des 'ewig Gültigen' war bereits verblasst. Die Zerstörung eines die Ordnung haltenden Weltbildes sollte kritisch verabschiedet werden und dadurch noch einmal als Orientierung fungieren.

Resende satirisiert seine Gesellschaft und die Ängste vieler vor den sich verändernden Zeiten und den entsprechenden sozialen Veränderungen: „Die Zeit ist nicht mehr zum Spaßen, stattdessen streben alle nur nach Wichtigkeit und Reichtum. Einige sind gestorben, andere haben ihren Stand gewechselt. Einige besitzen alles in Überfluss, andere besitzen nichts. Die erzogenen Menschen werden nicht mehr wirklich wahrgenommen. Was für eine Dreistigkeit! In der Kapelle setzen sich die Schildknappen auf die guten Stühle. Unbekannte belästigen den König. Alle tragen die Nase hoch, rauschen dabei mit ihren teuren bestickten Tuchen und niemand will den Saal verlassen, in dem sich der König befindet. Am Abend halten sich alle Adligen in Santarém bei gutem Essen und noch besserem Trinken auf. Niemand will mehr kostenlos dienen, alle wollen nur befehlen. Die alten Männer verlieben sich, die Ledigen sind zu beschäftigt, die Verheirateten werden ledig, die Ängstlichen spielen Mut und die Kleriker vermählen sich. Alle denken nur eines, ihre Hände voll zu kriegen.“²³.

Viele der besten Sticheleien unter Rittersleuten fanden ihre Inspiration im „bretonischen Imaginarium“, d.h. in dem Stoff um „König Artus und den Rittern der Tafelrunde“, welcher lediglich die Hochliteratur beeinflusste²⁴. Eine dieser Rügen, von Lopes notiert, erzählt eine während der

Umzingelung von Cória geschehene Episode. Als sich abzeichnete, dass die von Don João I. geführte Schlacht nicht den gewünschten Erfolg brachte, erhoben sich kritische Stimmen gegen den König. Einer von ihnen, nämlich Antão Vasques schrie unverschämt „Kappadokien, Kappadokien! Erklären wir den König zum Kaiser!“ Ihn nach einer Niederlage zum Kaiser auszurufen, war eine schmähende Provokation. Der König betrauerte den Misserfolg und machte diejenigen dafür verantwortlich, die nicht auf die Stadtmauer gestiegen waren. Anschließend bemängelte er das Fehlen von Rittern von Format der tapferen Helden der Tafelrunde. Die Antwort kam prompt: Herr, es waren nicht die Ritter der Tafelrunde, die hier gefehlt haben. Seht! Hier ist Gonçalo Vasques Coutinho, der so gut wie Don Tristan ist, und hier ist auch João Fernandes Pacheco, dessen Mut nicht hinter Lancelot zurücksteht! Und Mem Roiz de Vasconcelos verglich seine Kampfgefährten mit den Rittern von König Artus. Deshalb, wie ihr seht, fehlen uns nicht diese Ritter. Was uns aber fehlt, ist der gute König Arthur, der seine treuen Diener kannte und ihnen auch viel Gunst schenkte! Eine Ironie, die den König zutiefst kränkte, die aber seine Macht, und was er verkörpert, keinesfalls in Frage stellt. Er erwiderte: Wenn alle anderen mit den bretonischen Rittern verglichen werden können, dann könnte erst recht er mit Artus verglichen werden.²⁵

Die Hemmung, die Grão Vasques normalerweise vor dem König bei dem Austragen der Kritik empfinden würde, entfällt, weil die Kritik spontan war und noch keine Hemmung von ihr Besitz ergriffen hatte, so dass sie Unsinn und Zote unmittelbar und ohne Kompromisse wiedergeben kann. Sozusagen der Witz ist immer noch in einem Zustand des Naiven und deshalb frei von jeglicher Selbstzensur.

„Le rire est, avant tout, une correction“, meinte Bergson²⁶. Demnach scheint die Verbindung zwischen Satirischem und Komischem organisch zu sein. Der Satiriker macht den Gegenstand seiner Satire lächerlich. Es ist nur zu erwägen, inwiefern und wie weit Entgleisungen zu gestatten wären, um sie dem Spott auszusetzen und ins Komische gezogen zu werden.

Man erlebt, wie Entgleisungen Auslöser eines humorvollen Lachens sind, die einem noch nicht unterlaufen sind. Diese künstliche Verdopplung der eigenen Schwäche überwindet symbolisch das Drohende der Situation. In diesem Tiefstapeln des Widerstands steckt der optimistische Hinweis, dass man sich der Situation nicht ohne Widerstand ausliefert. Dieser symbolische Vorgriff vermittelt neue Hoffnung auf eine Lösung auch im wirklichen Leben. Im Humor macht man sich dümmer als man ist und wird dadurch stärker als man scheint. Im Sachwörterbuch der Literatur schreibt Gero von Wilpert „[...] Je nach den ihr zugrunde liegenden lächelnd verstehenden, gemüthhaften oder beißend kritischen Haltungen ragt die Komik in Humor oder Satire hinein und bildet die übergreifende Haltung der beiden Ausformungen wie auch von Parodie, Travestie, Karikatur und Witz [...]“²⁷.

Die soziale Kritik breitete sich in allen Richtungen aus, und auch wenn sie manchmal reaktionär ist, liefert sie uns wertvolle Einblicke in die Gesellschaft.

Die beleidigenden und zynischen Worte von Álvaro de Brito Pestana, eines ehemaligen Kommandanten der Musketiere, verlangen eine Säuberung Lissabons von der „Pestilenz der Unmoral“, in der die Hauptstadt „versunken war“.

Die Strophen sind im Tonfall hart und bissig: „Die Häscher sollen die Misthaufen von Lissabon wegfegen. Bestrafen! Das ist viel wichtiger, als an einer feierlichen Prozession oder Pilgerfahrt

teilzunehmen. Einige streben nach einem Marktvogtposten, andere nach einer Richterstelle. Und das alles, um Hasen und Wachteln anzuhäufen. Sie haben üppig gedeckte Tische, ohne mit jemandem Mitleid zu empfinden. Sie bestechen und errichten enorme „Haufen von Verwirrungen“. Säubern wir Lissabon von Lästerungen, falschen Prophezeiungen, Sekten, '*mouriscas geomancias*'. Ich wundere mich nicht über die Jungen, sondern über diejenigen, die im Alter sind, sich aber närrisch verhalten“ – so sein Appell. „Getarntes Judentum, arbeitsverweigernde Leute, schweinische Geschäfte, Wucherei, Sektenmitglieder“ – dies stört keinen mehr! Die Ausländer „nehmen unserem Land Gold und Silber und erleichtern unsere Taschen“, um uns dann selbst in Friedenszeiten zu bekriegen. Flamen, Genueser, Florentiner und Kastilier lachen mit vollem Mund, wenn sie uns verlassen. Es gibt keine Scham, und jeder sucht nur nach seinem Vorteil. Die verheirateten Männer haben Konkubinen, die Frauen machen dasselbe, und dazu gibt es Mönche, die es mit Nonnen treiben. Kupplerinnen und Scheinheilige verleiten viele Frauen zu einem falschen Weg. Strenge Kleriker begehen noch viel größere Sünden. Kirchen, Kapellen und Klöster werden von ihnen in den Schmutz gezogen, weil sie sich als Frauenhelden aufspielen. Die kanonischen Stunden werden nur schlecht und schnell hergesagt. Auf der Kanzel interpretieren sie die Heilige Schrift, wie es ihnen am meisten Spaß bereitet. Deswegen fackelt Álvaro de Brito nicht lange: „Aufs Maul sollen sie eins kriegen, wegen solcher Dinge muss man ihnen die Stirn bieten und dafür tadeln“. Die Todsünden steigen empor, als ob Lissabon ein dämonischer siebenköpfiger Drachen wäre. Die Zügellosigkeit und Unzucht reicht für tausend Städte.“²⁸ .

In diesen Tagen ist festzustellen, wie sich allmählich ein Klima des Misstrauens und des Terrors gegen Bürger jüdischen Glaubens installierte. Die Ängste seitens christlicher Gemeinden, die Juden wären ihnen ökonomisch und intellektuell überlegen, waren groß und brachten einige Autoren dazu, sefardische Juden zu verspotten.

In diesem Sinne fordert auch Brito die moralische Säuberung der Lissaboner Gemeinden:

„[...]von den Bosheiten / und ihren Schändlichkeiten, / die aus den Judenvierteln hervorschleichen [...] Hebräische listige Prellereien, / verderben lateinische Wahrheiten [...] mindern die Kraft unseres Glaubens“²⁹

Brito klagt, dass die Portugiesen sich allmählich den „*Judenmanieren*“ anpassen. Juden und Marranos manipulieren die „ehrlichen Maße und Waagen“ und verstoßen damit gegen das Gesetz. Ist er einfach ein Antisemit? Sicherlich und dazu ein katholischer Fanatiker. Man muss aber sehen, dass dies dem Geist der Epoche, welcher sich auf der Iberischen Halbinsel installiert hatte, entsprach. Trotzdem lehnt er es strikt ab, die '*conversos*' zu attackieren, die ernsthaft zum Katholizismus konvertiert waren:

„[...] Ich hasse nicht die Marranos, / die Juden waren und sich allmählich / zu schönen Christen bekehren ließen; / diese nenne ich Apostel. [...]“³⁰

Die Furcht von Álvaro de Brito vor dem Einfluss des Judentums auf die portugiesische Kultur kann nur aus zwei Gründen erklärt werden: Entweder war er ein absoluter Ignorant, da die portugiesische Gesellschaft von den jüdischen Gelehrten nur profitieren konnte, oder aber er war dem Fanatismus jener Epoche erlegen, welcher den Fortschritt verhinderte. Bedauerlich, dass de Brito anscheinend an solcher Kurzsichtigkeit litt. Er hatte nicht nur gegen große Gelehrte polemisiert, auch der bekannte Dichter Antón de Montoro, Autor burlesker Werke und Schneider aus Córdoba, musste unter ihm leiden. Obwohl dieser nie sein Volk oder seinen Beruf abgeschworen hatte, war er ein überzeugter bekehrter Christ³¹. Die Tatsache, dass er sich kritisch über die Übertreibung und den Größenwahn der höfischen Feste äußerte, war für Álvaro de Brito ein ausreichender Grund, Montoro als Ketzer zu beschimpfen³². Warum spottet de Brito über dessen Beruf, als er ihn „dom roupeyro“ (Übers.: Herr Ankleider) nennt?

Sicherlich sah Brito in dem Dichter Antón de Montoro einen Konkurrenten und daher ist es nicht verwunderlich, wenn er einen gewissen Neid auf dessen Popularität empfand. Dessen ungeachtet spielt bei ihm auch religiöser Fanatismus eine nicht zu unterschätzende Rolle. So sagt Brito, dass jüdische Ärzte die größten Intriganten im Lande sind und widerspricht sich hier selbst, indem er offenbart, nie einen Juden gesehen zu haben, der ein „gram letrado“ (Gelehrter) wäre. Aber er bezieht sich auf den Arzt und Philosophen Maimonides ben Maimon³³.

Gregório Afonso verflucht „fünfhundert / oder gleich alle Juden“³⁴. Und spottet über einen gewissen Pedro de Sousa Ribeiro, der im Judenviertel einen Anzug bestellt hatte, weswegen dort ein großer Aufruhr entbrannte. Diese Episode parodiert die jüdischen Ausrufe:

[...] Man erzählt, dass er kommt und geht, / dass man laute Schreie hört, / die Juden rufen nach adonay, / die Frauen sagen goay / wegen solch einem unverschämten Christen. [...]”³⁵.

Das alles um die Gefolgsleute des Königs zu erheitern, zu amüsieren. Traurig eine Gesellschaft, die einen Teil ihrer Bevölkerung diskriminiert, ihn auf den Scheiterhaufen bringt und sich dabei amüsiert.

Selbst Anrique da Mota, dessen Werk mehr als einfache Beispiele für weitere theatralische Texte liefert³⁶, da sie eine Brücke zwischen der Volkstradition und der kultivierten Form innerhalb des dramatischen Genres in Portugal schlagen, verfällt in diese diskriminierende Haltung gegenüber einem Teil seiner Landsleute. Seine Texte gehen über die Grenzen eines rudimentären Theaters hinaus und wurden deshalb häufig am Hofe gespielt. Die (Farce) „Trovas d'Anrique da Mota a um Alfaiate de Dom Diogo“ über einen *cruzado*, eine alte portugiesische Münze, die in Bombarral gestohlen wurde, ist am Hof zwischen 1496 und 1506 aufgeführt worden:

„[...]Goyas, ich bin ruiniert, / ay, adonay, was soll ich tun? / Wegen meinen Sünden / verlor ich meinen cruzado, / den ich mir mit solcher Mühe verdient habe. / Goay ich armer, wohin soll ich gehen? [...] Wer ist es gewesen, welch eine Trauer! / Lieber wäre ich nicht geboren“³⁷.

Es ist ein gegen einen jüdischen Mann gerichteter Spott, der um sein verlorenes Geld weint. Achten wir auf das Wort 'Goay', welches als Wortwitz behandelt wird. Es handelt sich bei diesem Beispiel um eine Parodie mit dem hebräischen Wort 'Goj', womit der Schneider aufs Korn genommen wurde. Auf der Iberischen Halbinsel war es ein gängiges Wort, um Juden zu brandmarken³⁸.

„[...] Rate mal, rate mal / Du Herr, wer mich bestahl / Einen cruzado hatte ich, / ihn meiner Frau geben, wollte ich / und nicht weiß, wer ihn mir stiebitzte[...]“³⁹.

Es ist eine Parodie auf einen jüdischen Mann, der um sein verlorenes Geld weint. Ein Spott ohne Ende, wo selbst ein Gebet an den Heiligen Geist nicht fehlt. Ein Spott ohne Ende, wo selbst ein Gebet an den heiligen Geist im Rhythmus eines Volksreims nicht fehlt.

Solche Texte bilden trotz des verunglimpfenden Charakters ihrer Worte eine wichtige Informationsquelle über die sozialen, politischen und religiösen Probleme und Bräuche jener Zeit. Seine Typisierung - der betrunkene Kleriker, der geizige bestohlene jüdische Schneider, der hässliche Gemüsegärtner, die schwarze Magd, etc. - sollten später Gil Vicente und alle anderen Autoren der so genannten vicentinischen Schule inspirieren, auch Francisco Manuel de Melo, António José da Silva und andere mehr.

Da Tiere immer eine herausragende Rolle im Leben der Menschen gespielt haben und insbesondere Pferd und Esel, ist es nicht verwunderlich, dass auch sie als Vorwand benutzt werden, um die Sozialsatire zu transportieren, wie zum Beispiel in einem Text von Anrique da Mota:

Es geht jetzt um eine abgemagerte alte Mauleselin in Bombarral an der Haustür von Don Diogo. Das Tier und sein Reiter machten eine Pilgerfahrt nach Nazaré. Es wird hier ein Dialog zwischen dem Dichter und der Mauleselin parodiert:

„[...] Ihr seid aber sehr mager! Wahrscheinlich esst Ihr wenig Gerste! Und sehr alt! Bei Alfarrobeira, mit den Männern des Königs (AP: vor circa fünfzig Jahren, da der Krieg 1449 stattfand) ward Ihr schon gewesen. Dort am Strandort von Nazaré werdet Ihr satt: von Sand und Meereswasser. Ihr ähnelt dem Teufel – und sogar noch hässlicher! [...]“

Das Tier spricht aber über ihren Adelsstand. Sie hätte schon dem Marquis gelauscht und bereits drei Könige von Portugal gesehen. Jetzt sieht sie den vierten. Man hatte sie ausgeliehen. Ein Wort zieht das andere nach sich und wir erfahren eine Geschichte über die hungrige Mauleselin, deren Knochen durch ihre Haut zu erkennen sind. Armes Tier, ausgeliehen an drei Menschen und der Junge, der den Strick hält, stiehlt ihr dazu noch die Gerste! Zum Schluss verabschiedet sie sich:

„[...] Herrschaften in Bombarral, seid gnädig, und habt Mitgefühl! Dieser Hunger soll aufhören. Wenn ich davonkomme, werde ich eine Wallfahrtskapelle aufsuchen, wo ich ein anderes Leben haben werde, ein sicheres[...]“⁴⁰.

Als einige Tage darauf der Dichter in Alcoentro ankommt, berichtet ihm die Mauleselin über die Reise, über die Hin- und Rückfahrt. Auf dem Weg lachten die Leute. In Arelho, Seezunge, Wachtel, Kaninchen, Weiß- und Rotwein für die Herrschaft. Die Mauleselin blieb in einem alten Stall! Einen Aufenthalt, noch einen, noch einen und endlich der vierte mit Kleie. Hunger, Elend und Müdigkeit. Als sie auf dem Rückweg über Alcobaça lief, wunderte sie sich, als sie Gerste bekam. Welch eine Sehnsucht nach diesen drei Tagen! Bei Caldas Zügel im Maul und ab Marsch. Ungefähr acht Tage ohne was zu fressen wegen dem verdammten Strickjungen, der die Gerste verkaufte und die Mauleselin verrecken ließ⁴¹.

Der Autor bedient sich hier der Technik einer literarischen Verkehrung und lässt die Mauleselin argumentieren, wie es auch viele verarmte, nichtsdestoweniger aufschneiderische und großmäulige Aristokraten tun, indem sie immer wieder ihre Herkunft hervorheben. Er verspottet hier Personen, die zwar auf hohem Ross sitzen, aber nicht über finanzielle Mittel verfügen es ausreichend zu füttern. Sie legen mehr Wert auf den Schein als auf das Sein.

Satire richtet über diejenigen, die ihre Tradition verleugnen, um die kastilische Lebensart anzunehmen. Diese wurde bereits gegen Ende der ersten Dynastie Objekt literarischer und theatralischer Produktion.

Die Anbiederung an Kastilien wird kritisch betrachtet und parodiert. Zu den vielen Parodien, die man darüber verfasste, gehört die über die modische kastilische Kopfbedeckung, wie zum Beispiel die Pudelmütze von Lopo de Sousa oder Lopo Fogaça' Spott über das Barett von João Saldanha⁴². Der Witz entsteht oftmals aus dem Kontrast zwischen der Belanglosigkeit der berichteten Angelegenheit und dem formellen und ernsten Ton, wie sie erzählt wird, als ob es sich um ein Ereignis handelte, das für die Ewigkeit gedacht wäre. So provozieren die anmutige Haltung, die Steigbügel und emaillierten Sporen von Simão de Sousa de Sem, als er die Ortschaft Almeirim betrat, einen kleinen poetischen Wettstreit.

Und Garcia de Resende wundert sich und verkündet:

„[...] Auf dem Platz von Almeirim / Wurde ein Mann auf einen Maulesel gesichtet. / Er trug großen Sporen aus Fez / Und die Füße steckten in den glänzenden Bügeln. [...]“⁴³.

Dazu schreibt Aires Teles: Eine bestimmte Prophezeiung besagt, wenn wir ein auf maurische Art gesatteltes Maultier erblicken, gerät die gesamte Galanterie in Gefahr. João Lobo empfiehlt dem Reiter, nicht auf so schöne Füße zu schauen, da er sonst an Selbstbewunderung sterben könnte.

Sowohl satirische Texte aus dem „*Cancioneiro*“, als auch manche Episoden aus den Chroniken von Fernão Lopes und andere Werke, die ebenso zu diesem Reich der Rügendichtung und der

Ständesatire gehören, zeigen, trotz einer noch unreifen Literatur, ein breites Spektrum der satirischen Schreibweise. Die Utopie der Wiederherstellung alter Werte und der Drang nach Gerechtigkeit, auch wenn manche Wünsche nicht gerecht sind, bilden ein breites Podium, in dem die Werke (noch nicht sehr differenziert, was die Genres betrifft) einen satirischen Stil sichtbar machen. Aber im Mittelalter tendiert man dahin, die moralische Intention der Satire in den Vordergrund zu stellen und sie nur durch rhetorische und ästhetische Mittel (wirkungsvoll) zu realisieren.

Teilweise sind es grobianische Texte, die als besondere Form der parodistischen Schreibstrategie uns manche Vorgänge des alltäglichen Lebens beleuchten. Man erfährt ebenfalls von den Motiven, der Art und Weise der Kritik, der Verspottung und der Satire im Allgemeinen und letztendlich wie und wann gelacht wurde. Vor allem sind diese Texte und Erzählungen ein Beweis für die Theatralität im mittelalterlichen Portugal.

Groß ist die Anzahl von Autoren, die in der Vor-Barockzeit satirisch schreiben. Von all denen ist aber Gil Vicente, der am nachhaltigsten die gesamte portugiesische Dramatik und Sozialsatire in Portugal prägte. Stilistisch unterscheidet er sich von Sá de Miranda, António Ferreira und Luis Vaz de Camões, die den Klassizismus der Renaissance nach Portugal brachten. Trotz seiner betont mittelalterlichen Tendenz weist sein Werk deutliche Spuren der neuen literarischen Einflüsse aus Europa auf. Er ist zwar nicht der einzige, der satirische Werke (Farcen, Autos, Komödien) verfasste, aber seine Wirkung war so groß, dass man von ihr noch heute profitiert. Deswegen soll hier auf einige Aspekte seines Schaffens eingegangen werden.

Durch die burlleske Behandlung der Themen und Subversion der religiösen Handlungen und Motive entsteht bei Vicente eine Welt, die in ihrer Essenz verkehrt ist. Durch die Entfaltung des modernen Individualismus, der mit der Renaissance aus Italien kam, erlebt die Satire eine Entwicklung, indem der Witz zum Angriffsmittel aufsteigt. „In der Tat war Italien eine Lästerschule geworden“, sagte Burckhardt über das Italien des 15. Jahrhunderts, „wie die Welt seitdem keine zweite mehr aufzuweisen gehabt hat, selbst in dem Frankreich Voltaires nicht“⁴⁴. Wir brauchen uns nur an den bissigen und scharfen Witz eines Aretino zu erinnern, der die römische Aristokratie schonungslos verspottete und teilweise schmähte.

Bei Vicente ist der Gehalt seiner sozialen und politischen Auseinandersetzung etwas geringer. Dennoch sind seine Stücke unverhüllt kritisch, burllesk, grob, erotisch und obszön. Sie sind ein prägnantes Beispiel für bissige, satirische, soziale Auseinandersetzung war und später durch seine komödiantische Energie und Einfälle einen Molière inspirieren sollte.

Seine Verkehrsdramaturgie beruht auf dem Parvo-Typus in vielfältigen Variationen und durch eine Reihe rhetorischer Schemen. Die Vielfalt unterschiedlicher Parvo-Typen beweist, dass sich der Autor in der terenzschen Theatertradition auskannte⁴⁵. Das Alltagsleben in sorgfältiger, lebensechter Charakterisierung der Personen, Erziehungsprobleme, Ehefragen, Liebesverwicklungen und Menschlichkeit sind Themen seiner von humanistischem Geist getragenen Stücke. Aber im Unterschied zu Terenz ist seine Sprache oft volkstümlicher und seine Komik teilweise drastischer und vulgärer. In dieser Hinsicht nähert er sich dem Plautusschen Erbe, und so erkennen wir in seinen Stücken die früheren Typen wie den „ruhmreichen Soldaten“, angelehnt an den „Miles Gloriosus“ oder das „Buhlweib“ wie Casina; wir finden auch allegori-

sche Elemente, so typisch für die Moralitäten, auch Torheiten aller Art, charakteristisch für die Soties und andere Volksbelustigungen, deren Ursprung im Karneval verankert ist und nicht zuletzt den „törichten Hirten“, inspiriert von der bukolischen Dichtung von Juan del Encina und Luca Fernandez.

Es ist gerade die Einführung dieses dramaturgischen Typus, der eine ganz besondere Dimension den Stücken von Vicente verleiht. Durch diesen Kunstgriff schafft der Autor Ambivalenz oder „die Geburt des Neuen im Ausnahmezustand des Festes“⁴⁶, wie Bachtin es bezeichnen würde. Es handelt sich hier um ein herausragendes Element des Vicentinischen Nonsens, der in vielen vom Autor verfassten Stücken auftaucht, und dabei eine wesentliche dramaturgische Funktion übernimmt. Der „Parvo“, lateinisch *parvus*, mit dem französischen Sot oder Fou verwandt, der wiederum vom Fest der Unschuldigen⁴⁷ und vom germanischen Narr abstammt, ist in einer Tradition verankert, die bereits dem altrömischen Fest zu Ehren des Gottes Saturn entstammt und nach Beendigung der Herbstsaat begangen wurde. Wie seine Ahnen sorgt der Parvo, in bestimmter Weise und für eine begrenzte Zeit, für eine Aufhebung der normalen Ordnung. Es entsteht ein Umkehrungsmechanismus. Rustikal und noch etwas wild in seinem Habitus ist dieser dramaturgische Typus naturnah. In sich trägt er noch den 'Duft der Erde' und agiert ohne verdeckte Absichten. Durch ihn wird die Normalität außer Kraft gesetzt, und Ordnung und Chaos hören auf, Gegensätze zu sein. Durch seine Naivität und seine harmlose und unschuldige Fragestellung beleuchtet er, und zwar gründlich und kritisch, auch wenn ungewollt, den Kern der dramatischen Handlung, bzw. den Hauptvorgang des Stückes.

Der Parvo kritisiert mit Begeisterung die Gesellschaft, ist aber trotz der permanenten Anwendung von Torheiten und eschatologischen Elementen nicht sarkastisch in seinem Diskurs, auch wenn er jede Art der Autorität ablehnt. Er ist ein dramaturgischer Typus, der durch die Naivität seiner Dummheiten und Beschimpfungen das Lachen provoziert; seine Sprache ist ausdrucksstark und schafft eine Welt aus plastischen Bildern. Dieses verbale Spiel der Torheit ist widersinnig und überzogen; es ist ein Sprachenehikel des Unsinn und der Maßlosigkeit.

Auch wenn der vicentinische Parvo nie den Rang einer Hauptfigur besaß, hatte er doch dank seines starken symbolischen Gewichts und seiner Menschlichkeit, eine wichtige Funktion. Darüber hinaus wird der Vorfahr des Parvo – der Sot – von Maurice Lever sogar mit der Christusfigur assoziiert. Auch Erasmus hatte eine ähnliche Haltung in Bezug auf die Bedeutung dieser Figur und betrachtet sie als ein Medium zwischen Gott und den Menschen⁴⁸ sozusagen ein mittelalterlicher Godot. Tatsächlich bedeutete bereits in archaischen Zeiten das Ritual der Tötung und des Verzehrs der Opfertiere ein Sinnbild für Gott, ein Symbol für Erneuerung und Bestätigung der Verbundenheit der Mitglieder der Gemeinschaft mit Gott. Dadurch sollte die Unsterblichkeit sowohl von Gott als auch der Gemeinschaft zelebriert werden; also eine Art der Ur-Eucharistie. Auch im Karneval ist diese Ambivalenz der Gottes-Mahlzeit enthalten. Es ist ein kosmischer Mythos der ewigen Wiederkehr, die Erneuerung, ein Mythos von Tod und Wiedergeburt, Chaos und Kosmos.

In diesem Sinne entspricht die Karnevalspraxis auch für Bachtin der Realisierung eines Mythos, dessen Fokus der Körper ist. Die Verrenkungen und der groteske Körpergestus des Parvo-Typus tragen in sich bereits den Keim eines anderen Körpers, als ob es sich um eine Übergangsstation handeln würde im Hinblick auf das sich ewig erneuernde Leben.

War Sot eine schockierende dramaturgische Konstruktion für die jeweilige Epoche? Wahrscheinlich nicht. Um dies besser zu begreifen, sollte man ihn innerhalb eines historischen Mo-

ments situieren, als das kollektive Imaginarium und das Bewusstsein der Gemeinschaft auf der Spielfläche dargestellt wurden. Alles wurde harmonisch im Sinne einer gewissen Ordnung dargestellt – die *ordo humanitas*.

In der Renaissance wird Sot in dem Moment, wie die religiöse Macht durch die politische ersetzt wird, individualisiert. Die Zeit, als die Figur des Narren nur eine unter vielen eines chronologischen „Vorbeimarsches“ auf der mittelalterlichen Spielfläche war, ist endgültig vorbei⁴⁹.

Es ist anhand seiner Autos „Auto da Barca do Inferno“ (1517) und „Nau d' Amores“ (1527) anzunehmen, dass er das „Narrenschiff“ (1494) von Sebastian Brant und das „Lob der Torheit“ (1509) von Erasmus von Rotterdam entweder kannte oder sich sogar beeinflussen ließ.

Im ersteren dieser Autos fragt seine Figur „Parvo“ den Teufel, ob es sich bei der Höllenfähre um dasselbe Narrenschiff handelt und der Teufel bestätigt ihm dies. Auch hier erlebt man, wie im „Narrenschiff“, durch die Typen, die zur Höllenfähre gekommen sind, ein Defilee gesellschaftlicher Laster, die hier denunziert und satirisiert werden. In der zweiten Andeutung macht sich der Parvo über den Ordensbruder lustig, der aus Liebe den Verstand verlor. Sehr interessant ist die Tatsache, dass der Mönch, der erste im Zug der Mitfahrenden auf dem Schiff der Liebe, sich selber Frei Martinho nennt. Ist dies nicht eine eindeutige Anspielung auf Martin Luther, der zwei Jahre vor der Herausgabe des Buches von Erasmus geheiratet hatte? Sowohl Vicente als auch Erasmus kritisieren in ihren Werken den Klerus, selbstverständlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln: während in „Encomium moriae“ im „Lob der Torheit“, Erasmus eine Kritik unter anderem an der Macht des Klerus unterbreitet, verspottet Vicente den inzwischen verrückten Mönch, weil er sich von den Geboten der katholischen Kirche entfernt hatte.

Wenn mit dem „Narrenschiff“ eine Welt endet und mit dem „Lob der Torheit“ eine andere beginnt, das heißt auf der einen Seite die Schicksalsvorbestimmung und auf der anderen die Verantwortung, so beginnt auch Vicente sein Werk in der mittelalterlichen Tradition, um sich allmählich stilistisch und inhaltlich an dem Geist der Renaissance zu wagen.

So ist Jan' Afonso (einer der Typen des Parvos) aus „Templo d' Apolo“, das Stück, welches dem Geist der Renaissance am nächsten kommt, ein Paradebeispiel für die Auseinandersetzung mit bestimmten Dogmen. Er vereint die Torheit vieler vicentinischer Hirten, die sich zu ihrer Beschränktheit bekennen und ihre Unkenntnis der abstrakten Ideen der dogmatischen Theologie zugeben. Dass ein Gott der Antike über den katholischen Klerus spottet und sogar die Herrlichkeit des Gotteswerkes in Frage stellt, indem er andeutet, dass die von Gott geschaffene Welt nicht die Größe des Habsburgischen Imperiums besitzt, ist eine eindeutige Provokation der offiziellen Werte. Der Vergleich Apollons mit der Unendlichkeit der Welt und Karl V., wenn auch übertrieben ausgedrückt, ist für den Kaiser sicherlich schmeichelhaft. Aber versteckt sich hier nicht eine Überlegung zur Antinomie der Endlichkeit und Unendlichkeit der Welt, weswegen vierundsiebzig Jahre später Giordano Bruno verbrannt werden sollte?

Die Morphologie des Komischen bei Vicente weist bei erster empirischer Betrachtung auf eine reiche Vielfalt der Mittel des Komischen hin. Die Bestätigung dessen finden wir in der reichen sozialen Typisierung und deren Karikatur, die in den Autos impliziert ist. Es ist auch in der Obszönität einiger Vorgänge, in der Ironie der Worte und der Handlungen, dem Wortspiel, in der Torheit, in der Erwähnung bestimmter Ereignisse, in den Widersprüchen moralischer Inkonsistenz einiger Typen oder in den einfachen Gags festzustellen. Diese Elemente haben zu allen

Zeiten die wenigen Theatermanifestationen in Portugal begleitet. So wirkt dieses Erbe nicht nur im Theater der so genannten Vicentinischen Schule, sondern bis in unsere Tage⁵⁰.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk von Gil Vicente tauchen wir in eine verkehrte Welt, in der der Parvo, eben eine mythische Figur, die Hauptrolle bei der Darstellung der Torheit und des Wahnsinns übernimmt. Es erinnert uns an die Worte von Foucault, als er schreibt: „Im wesentlichen ist der Wahnsinn ein Erlebnis im Zustand der Freiheit; er bewegt sich ungehemmt, er ist ein Teil des Schauplatzes und der Sprache aller, er ist für jeden eine alltägliche Erfahrung, die man mehr auf die Spitze zu treiben als zu meistern sucht [...]“⁵¹.

Es ist kein Zufall, dass der Wahnsinn während des Mittelalters und der Renaissance von einigen Kirchenvertretern als Besessenheit begriffen wurde. Manche Kranke wurden Opfer der Inquisition, weil sie als potentielle Antichristen betrachtet wurden. Es wurde einfach für den Status quo gefährlich, Individuen zu akzeptieren, die nicht in die festgelegten Regeln passten. Torheit wurde zugleich als Krankheit betrachtet und als etwas Subversives⁵².

Der *mundus inversus* ist ein Archetyp des sozialen Gedächtnisses und des Imaginariums. Der Umkehrungsmechanismus ist seit der Antike vorhanden und erlangt während des Mittelalters, insbesondere zur Karnevalszeit, große Bedeutung. So Bachtin: „Die Renaissance ist quasi die offene Karnevalisierung des Bewusstseins, der Weltanschauung und der Literatur“⁵³. Anders gesagt, die Übersetzung oder Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur wird Karnevalisierung der Literatur genannt.

Einerseits umfasst dies die Verschmelzung der heterogenen Formen im Dienst der Lachkultur. Die Grenze zwischen offizieller und inoffizieller Kultur verläuft entlang der Sprachgrenze, die drei Sprachen trennt: klassisches Latein, mittelalterliches Latein und Volkssprache. Nach Bachtin schafft ihre Konfrontation oder Mischung, die einer „fröhlichen Grammatik“ folgt, neue Formen des Zeitbewusstseins.

Andererseits wird darunter eine Gattung impliziert, die scheinbar nicht der klassischen Rolle des Literarischen entspricht, da sie bestimmte Aufgaben der Kultur des Lachens übernahm.

Aus der Gegenüberstellung und dem Kontrast von „richtiger Welt“ und der „verkehrten Welt“ entsteht eine kritische Betrachtung der offiziellen Ordnung der Dinge. Aus der Verkehrung der offiziellen Welt entsteht die Vermutung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Auflösung der Autorität, Verspottung der Dogmen und Anarchie, Geltung haben. Der *mundus inversus*, das heißt der Verkehrungsmechanismus und die entsprechende soziale und politische Funktion der Verkehrung des Ranges und die zwangsläufige burleske Darstellung solcher Funktion kann im Wesentlichen durch drei unterschiedliche Prozesse realisiert werden: Austausch der Rollen, Verwandlung oder Travestierung und Wechselbeziehung der Verhältnisse.

Die Satire in allen ihren erdenklichen Formen entlarvt die frevlerischen Inszenierungen im „*theatrum mundi*“. Sie verweist durch ihre humorvollen Verkehrungen auf den Scheincharakter der Welt und setzt gegenüber dieser Verkehrtheit das Ideal christlicher Prinzipien und Tugenden.

Während des Barocks nutzten viele satirische Werke mit starkem theatralischem Charakter (ein großer Teil der *Literatura de Cordel* wurde von dieser literarischen Produktion besetzt). Viele

Autoren des Barocks nutzten die satirische Sprache, um sich den extrem formalistischen verschnörkelten rhetorischen Tendenzen des Barockstils zu entziehen, obwohl sie früher oder später von der von ihnen kritisierten Tendenz eingeholt wurden.

Sprechen über Barock, ist dasselbe wie über eine Makrohierarchisierung zu sprechen, in der das Fest im Mittelpunkt steht, dessen Zentrum der König ist. Es ist eine Zeit des Theatralischen, des Scherzens und natürlich der politischen und sozialen Satire. Wenn sich in der Vor-Barockzeit die Satire in erster Linie mit dem Erhalt der christlichen Werte und der Ständeordnung befasste, nimmt sie jetzt im Barock eine neue Richtung, um in erster Linie die Kritik an der höfischen Welt auszudrücken. Sie mahnt auch weiterhin vor Sittenverfall und dem Verstoß sozialer Regeln und wirkt daher als Faktor der Sozialdisziplinierung, ohne natürlich den *status quo* tatsächlich zu gefährden.

Wenn wir uns vorstellen, dass das Theater zu einem wesentlichen Bestandteil des Lebens wird und dass Rollenspiele als etwas Erforderliches, sozial Integrierendes und daher Selbstverständliches wird, begreifen wir dann, dass Theatralität zum Alltag gehört. Demnach sollte ‚Theatralität‘ als ein Begriff (...) unter dem man ‚das Theatrale‘ der verschiedenen kommunikativen Praktiken übergreifend fassen könnte. Das hieß, jene ästhetisch nicht-nichtdominierten gesellschaftlichen Vorgänge wären (auch) unter dem Gesichtspunkt der Theatralität zu behandeln, deren Konstruktionskomponenten denen der spezifischen kulturellen Produktion Theater(kunst) im weitesten Sinne ähneln oder gleich (analog) sind.“⁵⁴

In diesem Kontext spielt selbstverständlich die Lachkultur eine unerlässliche Rolle. Jedoch wegen bestimmten sozialen, politischen und religiösen Zwängen wirkt die Satire im Barock, im Gegensatz zu ihrer Gestaltung im Mittelalter viel subtiler, zum Teil wird sie in Ironie verpackt. Aber in Betracht der neuen sozialen und politischen Zwänge ist dies kein Wunder. Es handelt sich um eine komplexe Zeit, die durch eine politische und soziale Dichotomie gekennzeichnet ist.

Parallel zu der Fortführung einer mittelalterlichen Tradition, die im Großen auf dem Parodieren des Trivialen basiert, werden auch jetzt unterschiedliche satirische Schreibweisen oder Textarten beliebt.

Von diesem Reichtum ist mit Sicherheit das Werk – „Arte de Furtar“ (veröffentlicht 1652) – das paradigmatischste von allen⁵⁵. Mit enormer Schärfe und Härte deckt dieses Werk die Korruptionsmanöver politischer Kreise auf und genöß große Popularität. Bereits im Titel „Kunst des Raubens“ bringt der anonyme Autor diese Zuspitzung zum Ausdruck. Der Untertitel (Übers. AP) „Spiegel der Lügen, Theater der Wahrheiten, Entlarver der gestohlenen Stunden, Dietrich der Königreiche Portugals.“⁵⁶ macht das Ziel des Werkes deutlich. Es ist noch heute voller Aktualität.

Als Opfer der Satire treten Kurfuscher, Quacksalber, Richter, Studenten, Geistliche, Alchimisten, Soldaten und vor allem Höflinge auf. Sie alle werden wie in einem Spiegel dargestellt. Das Spiegel-Motiv vermittelt typischerweise den Zusammenhang von Narrensatire und Selbsterkenntnis.

Auch im 17. Jahrhundert haben sich Autoren der Satire bedient, um sich auf diese Weise mit der sozialen und politischen Problematik auseinanderzusetzen. Unter anderen sollen die Namen wie Francisco Manuel de Melo und Pater António Vieira hervorgehoben werden, ohne zu vergessen Autoren wie Tomás de Noronha, Rodrigues Lobo Soropita, Gregório de Matos und Jerónimo Baía unterstreichen werden. Die Satire im Barock verbindet Formalismen und kultistische Übertreibungen zusammen mit kultistischen und konzeptistischen Wortspielen satirischer und scherzhafter Natur, sozial und politische Kritik und Ironie. Verkehrungsmechanismen, nährischer Umkehrungen (Verkehrung sprachlicher Ordnung durch groteske Nonsens-Rede, Obszönität in der Wechselrede oder durch die scheinbare Sach- und Dialogbezogenheit) werden zur normalen literarischen Strategie.

Viele Autoren hinterließen uns Texte, die als Beleuchtung der Epoche vom großen Interesse sind. Tomás de Noronha, der durch die Unehrerbietigkeit und Missmut seiner Satiren an den römischen Dichter Marcial erinnert, wurde später als Marcial von Alenquer (sein Geburtsort) bekannt. Er war einer der ersten Barockdichter, der gegen die Künstlichkeit des Barocks reagierte. Einige seiner Satiren sind so massiv mit Obszönitäten beladen, dass sie aus der *Fénix Renascida* ausgeschlossen wurden.

Tomás de Noronha setzt eine spöttische, geistreiche und manchmal obszöne Tradition fort. Aber insbesondere ist er ein Vorreiter der Autoren des kommenden Jahrhunderts wie Bocage, Nicolau Tolentino oder Cruz e Silva.

Gregório de Matos, geboren und gestorben in Brasilien, verdient ebenfalls erwähnt zu werden und zwar weil er einer der wichtigsten Satiriker der Poesie des Barocks ist. Seine Ästhetik, sein Stil und Syntax offenbaren die Einflüsse von Gongora und Quevedo; seine Metaphern sind voller Ausdrucksstärke.

II. Kapitel

Die Faszination für die andere Kultur

Um genau die Theatralität des Barocks in Portugal zu begreifen sowie die Gründe, sind die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen sozialen, politischen und Kulturphänomenen zu unterscheiden, die die portugiesische Gesellschaft vor und während der iberischen Vereinigung bedrängten und sich nach der Restauration stellten.

Es ist unerlässlich die Prozesse zu ergründen, welche Portugal von einer großen Seenation zu einer Art Protektorat Kastiliens verwandelt haben. Und wiederum was geschah tatsächlich, damit die lusitanische Nation wieder die nationale Selbstbestimmung erlangen konnte.

Das Erlernen von Etikettnormen, die Vorbereitung der nationalen Aristokratie für die Performance/Theatralität am Hofe, worüber uns Rodrigues in seinem „Corte na Aldeia“ berichtet, ist ein Beispiel dafür, wie sich solche Innenzwänge faktisch und symbolisch durchsetzen. Frühere Fremdwänge werden zunehmend zu unbewussten Selbstzwängen umgestaltet.

Am äußersten Südwesten Europas gelegen, erlebt die lusitanische Nation gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein höchst kritisches Moment, welches ihr Schicksal von Grund auf verändern sollte.

Portugal war einem permanenten Druck ausgesetzt, seine Autonomie unter Beweis zu stellen und sich gegen das mächtige Kastilien zu behaupten. Die autonomistischen Tendenzen, die geringere Größe des Landes und der Bevölkerungszahl im Vergleich zum Nachbarn Spanien, die ethnischen Unterschiede der Kulturen, all dies bildete eine unüberwindbare Barriere für eine Annäherung. Deshalb herrschte trotz Nachbarschaft eine politische und teilweise kulturelle Distanz zwischen beiden Ländern und seitens Portugals eine Art Isolationskomplex. Eine territoriale Ausweitung Richtung Europas war von Anfang an unmöglich. Als Ausweg blieb nur das Meer. In seinem Werk „A Literatura Autonomista sob os Felipes“⁵⁷ fragt Hernâni Cidade, nach den Gründen für Portugals Jahrhunderte langen Widerstand gegenüber einer „fast immer höheren Kultur“. Vielleicht liegt die Antwort gerade in der großen Anziehungskraft, die diese Kultur auf das lusitanische Volk seit frühester Zeit ausübte. Ein Paradox gegen welches Portugal sich behaupten musste, um seine Identität zu bewahren und letztendlich sein Überleben zu garantieren.

Kastiliens internationale Verstrickung in europäische politische Auseinandersetzungen tragen zu einer wesentlich unterschiedlichen Entwicklung beider Länder bei. Sehr früh wird Kastilien in die europäische Politik einbezogen; durch Aragon hatte es Kontakt zu zwei entwickelten Ländern des mittelalterlichen Europa – Frankreich und Italien. Dank seiner Beziehungen zum Königreich von Granada profitiert das Land von den Kenntnissen der entwickelten maurischen und jüdischen Kulturen im Süden. Mit Pedro III. von Aragón (1276-1285)⁵⁸, durch die Herrschaft über das Königreich von Neapel mischt es sich aktiv in die Interessen der Mittelmeerländer ein und nimmt seine hegemonialen Ansprüche wahr. Aus diesem Austausch resultiert unter anderem ein kulturelles Potenzial, das nicht zuletzt dafür mitverantwortlich ist, dass in Kastilien, früher als in Portugal, ein klassischer Kulturaufbruch stattfindet, das heißt, ein Zurückgreifen auf klassische griechische und römische Vorbilder.

Das durchschnittliche kulturelle Niveau Portugals war niedriger als das Spaniens und nur das sporadische Auftauchen vereinzelter Genies, wie Camões, oder Gil Vicente, durchbrach diese

Tendenz. Zwischen beiden Ländern entstand eine Differenz unterschiedlicher Bildungs- und Kulturniveaus. Dies kann anhand der seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts vorhandenen Bilingualität festgestellt werden. Ein Beweis dafür liefert uns ein Teil der im „*Cancioneiro Geral*“ von Garcia de Resende enthaltenen Poesie, die auf kastilisch geschrieben ist. Und was nicht auf kastilisch verfasst wurde, zeigt mindestens Spuren kastilischen Einflusses. Die Dichter des 'Secentismus' (was bedeutet 'aus dem 17. Jahrhundert') folgten weiter dieser Tendenz.

Nichtsdestotrotz sucht Portugal seinen eigenen Weg und das Epos der Seeentdeckungen fungiert als Milderung für alle tatsächlichen und empfundenen Unzulänglichkeiten. Für Portugal bleibt ohnehin eine einzige Alternative: Seine Perspektiven richten sich auf den Atlantik, da mit Exzeption vereinzelter Fälle dynastischer Ambitionen, die keinesfalls nationale Interessen beeinträchtigten, ihm das europäische Festland verwehrt ist. Nur in der Ferne, in unbekanntem Ländern, wird es möglich sein, seine imperialen Ziele zu verwirklichen. Da die Tore zum europäischen Wohlstand verschlossen sind, ist das kleine Land gezwungen, von der Opulenz überseeischer Reichtümer zu träumen.

Von diesem Wunsch beseelt, entwickeln sich für die Teilnahme an der Weltteilung schrittweise zwei Tendenzen. Gegenüber dem Expansionsdrang nach dem Orient wächst die Antithese, die eine Eroberung Nordafrikas befürwortet. Ein Vertreter dieser Haltung, die allegorische Figur „*Velho do Restelo*“ aus dem 'camonianischen' Werk die „*Die Lusíaden*“⁴⁵⁹, argumentiert in seinem Auftritt vor Seeleuten, die sich auf ihre Indienreise vorbereiteten, gegen die Gefahren der Gier nach Reichtümern aus dem Orient; solches würde nur Unglück und Uneinigkeit bringen. In gewisser Weise war dies die Stimme der Vernunft, die Stimme der Erfahrung, die sich gegen die Euphorie und Verblendung erhob. Teilweise erwies sich, dass diese Haltung etwas prophetisches beinhaltete. Die Prosperität, die als Folge der Seeentdeckungen zu spüren war, verging als schnelllebiger Traum, der dann in einer Periode ökonomischer und territorialer Dekadenz endete. Als Alternativ suggeriert der „*Velho do Restelo*“ den Kreuzzug in Nordafrika (Marokko), wo es viele Städte zu erobern gäbe. Die Literatur widerspiegelt hier auf metaphorische Weise die inneren politischen Kämpfe Portugals bezüglich der territorialen Expansion.

Der König von Portugal Sebastian (1554-78), von der Idee des christlichen Glaubenskrieges gegen den Islam erfüllt, wollte die portugiesische Machtstellung in Marokko festigen und fasste den Entschluss, den Sultans von Marokko anzugreifen. Aber am 4. August 1578 wird sein megalomanischer Wahn im Sand von *Ksar el-Kebir* begraben. Die Zerschlagung der portugiesischen Armee durch die zahlenmäßig überlegene Armee des Sultans Mulay Abd al-Malik war vollständig. Als Ergebnis blieben leere Kassen und das Schlimmste - ein im Krieg verschollener König, der keine direkte Erbfolge hinterlassen hatte. Parallel dazu waren viele Sprösslinge der Adelshäuser gestorben; die Finanzen der privilegierten Adelsgeschlechter waren durch das aufgebrauchte Lösegeld, welches sie gezahlt hatten, um ihre Angehörigen aus der Gefangenschaft freizukaufen, stark geschrumpft. Trauer und Resignation beherrschen die Gesellschaft. Die unteren Schichten, Hauptopfer der sozialen und ökonomischen Krise, weigern sich den Tod des jungen Monarchen zu akzeptieren und setzen auf die obskursten Theorien und Hoffnungen, die ihnen eine mystische Wiederkehr des verschollenen Königs versprechen. Das Abenteuer kostet 1 Mio. 'Cruzados' (ca. die Hälfte des staatlichen Jahresbudgets). Sowohl diese Krise als auch Hungersnot, gestiegene Lebenshaltungskosten und Volksrevolten, als auch ihre kulturelle

Entfremdung machen die Adeligen empfänglich für Verführung und Bestechung. Ihr Nationalgefühl ist schwächer, als der Versuch ihre Klasseninteressen zu erhalten, und lieber stellen sie sich unter den Schutz eines fremden Königs, als einen durch Volksrevolten hervorgerufenen eventuellen Verlust ihrer alten Rechte. Die kulturelle Demontage begann bereits ein Jahrhundert früher, als nach dem Frieden von *Alcáçovas* (1479), der den Feindseligkeiten zwischen Afonso V. und dem katholischen Königspaar Fernando und Isabelle ein Ende bereitet, die kastilische Sprache und Kultur an den portugiesischen Hof kam⁶⁰.

Um das katastrophale Szenarium zu vervollständigen, plagt sich Portugal in dieser Zeit auch mit seinen internationalen Handelskonkurrenten, und muss beobachten, wie seine nationale Wirtschaft verfällt und viele seiner Kolonien von Niederländern und Engländern angegriffen werden.

Da durch die Thronfolgekrise jetzt nichts mehr einer iberischen Vereinigung im Wege zu stehen scheint, beansprucht Felipe II., den selben Namen für die ganze Iberische Halbinsel, welchen diese bereits zur Zeit des Römischen Reiches, nämlich *Hispania*, hatte. Tatsächlich wird das Moment der iberischen Einheit kommen, als der Kardinal-König Henrique vor seinem Tod die Rechte von Felipe II. von Kastilien auf Grund der nahen Verwandtschaft zum verschollenen König auf die portugiesische Krone anerkennt.

Henrique sieht sich von gierigen Beratern und Spionen in ein Gespinst von Intrigen verstrickt und mit der Problematik konfrontiert, einen Thronfolger auszuwählen. Seine Gefolgschaft bereitet ihm bei der Solutionsfindung mehr Schwierigkeiten als Hilfe. Einerseits sind da die ständigen Warnungen der Ständeversammlung, die ihn auf eine unsichere Zukunft des Königreichs hinweist, falls er sich für Felipe von Kastilien entscheiden sollte, andererseits treibt ihn die Ungeduld seines verhassten Neffen António, Prior von Crato, der für sich die Thronfolge beansprucht, in die Enge.

Außerdem ist die etablierte Korruption bei den höheren sozialen Schichten ein Hindernis für klare Entscheidungen. Viele traditionsreiche Adelshäuser nahmen das von Cristóvão de Moura verteilte Geld und erlagen der Korruption. Das Volk wiederum forderte, mit Sicht auf den Präzedenzfall während der dynastischen Krise von 1383, als der Meister von Avis gekrönt wurde, sein Recht ein, den König wählen zu dürfen. Henrique, sucht nach einer Lösung. Aber seine durch Tuberkulose geschwächte Gesundheit erschwert diese Aufgabe. Fundamentiert in seinen Prinzipien des Absolutismus will er sich niemanden beugen. Er kann sich zwischen seinem ausländischen Neffen, dem König Felipe von Kastilien und seiner Nichte Catarina Herzogin von Bragança, nicht sofort entscheiden. Er sucht nach einem Ausweg. Obwohl er aus Gründen der Verteidigung dynastischer Rechte überzeugt ist, dass der Anspruch Felipes auf den Thron gerecht wäre, zögert er bis zum Schluss, seinen Neffen Felipe zum Erben zu erklären. Der Grund ist die nationale Antipathie seit der Nationsgründung gegen Kastilien. Diese Haltung gegen das Nachbarland war so in der Bevölkerung verankert, dass Jorge de Ataíde, Bischof von Lamego, im Dienst des Gebers von Bestechungen Cristóvão de Moura, in einem Brief seine Befürchtungen zum Ausdruck bringt, von der Öffentlichkeit als Kastilier betrachtet zu werden (Cidade 1940:45-46)⁶¹.

Die Vereinigung der Iberischen Halbinsel soll einen Zeitraum von sechzig Jahren (1580-1640) dauern und ist mit dem Verlust der Unabhängigkeit Portugals verbunden. Portugal verliert die Kontrolle über sein Schicksal und andere übernehmen das Ruder seiner Geschichte. Es besteht die Gefahr als Nation unterzugehen. Entgegen der Annahme, ist es nicht ein Verdienst oder ein besonders kluger diplomatischer und politischer Zug von Felipe II., sondern unter anderem viel mehr das Ergebnis einer (quasi institutionalisiert) beständigen Heiratspolitik zwischen den Prinzen von Kastilien und Portugal und einer Verflechtung von Handels- und Kulturbeziehungen, sagt Pilar Vásquez Cuesta⁶².

Man ist verführt zu sagen, wie es bereits zuvor Vitorino Magalhães Godinho tat, dass nicht Felipe II. Portugal annektierte, sondern die privilegierten Schichten der portugiesischen Gesellschaft hatten Felipe II. erobert⁶³. Trotz der allgemeinen Sympathie des Hofes und der Aristokratie für Kastilien bleibt Portugal tatsächlich ein Land, in dem die Bezeichnung „Kastilier“ für einen portugiesischen Adligen die schlimmste Beleidigung darstellt. (Cidade 1940:43). Deshalb müssen die Anhänger eines Felipes ihre wahren Intentionen gut verstecken. Sie versuchen das Volk davon zu überzeugen, den spanischen König widerstandslos zu akzeptieren. Da sich das Land durch die verheerenden Folgen des Krieges im Nordafrika ökonomisch und militärisch in Not befindet, wäre dies die einzige taugliche Form, um einen Überfall durch die spanische Armee zu verhindern. Jeder Widerstand würde bedeuten, die Unabhängigkeit Portugals aufs Spiel zu setzen und somit das Bewahren der nationalen Identität zu gefährden. Diese These wird von Algarves Bischof Jerónimo de Osório, an dem Kardinal-König Henrique in Briefform dargelegt⁶⁴ und dann vom Bischof von Leiria António Pinheiro in Santarém vor der Prokuratoren der Bezirke am 15. Januar 1580 verteidigt. Der Grundgedanke dieser Argumentation basiert auf einer Art von Autonomiestatut, das vom König Manuel I. 1499 erlassen wurde und in dem er die Untertanen beruhigte und die Bewahrung ihrer kulturellen Identität garantiert, falls er aus Erbschaftsgründen die drei Kronen der Iberischen Halbinsel jemals bekäme. Diejenigen die Felipe II. unterstützen, sehen hier einen Ausweg aus ihrer komplizierten Situation und können bei der Übergabe der Heimat an den kastilischen Feind ihr Gewissen mindestens teilweise beruhigen.

Am 24. Mai 1579 verfasst Felipe II. in Aranjuez einen Brief an die Portugiesen, in dem er alles bestätigt und ratifiziert, was sein Großvater, König Manuel I., bereits allen iberischen Nationen zugesagt hatte, falls er eines Tages die drei Königreiche der Halbinsel – Kastilien, Aragon und Portugal – regieren würde.

Während der Versammlung der Stände, die in Almeirim am 20. März 1580 stattfindet, werden die Ergebnisse der Geheimverhandlungen zwischen Felipe II. und dem Kardinal-König Henrique – während der letzten Monaten seiner Regentschaft – vom Herzog von Osuna bekannt gegeben. Ein Jahr später, am 16. April 1581, in Tomar, bevor die drei Stände Felipe Treue schwören, lesen sie ihm nochmals die im Brief festgelegten fünfundzwanzig Kapitel vor, welche als Klauseln die duale Monarchie regeln sollen.

Mindestens auf dem Papier wird die Souveränität Portugals anerkannt und geschützt. Unter anderem, ist festgelegt, dass jede gesetzliche Veränderung nur durch die Versammlung der Stände beschlossen wird, und diese soll ausschließlich aus Portugiesen bestehen und in Portugal stattfinden. Die Angelegenheiten, die Portugal oder seine Territorien in Übersee betreffen, sollen nur durch portugiesische Gerichte verhandelt werden. Rechte und Titel in Portugal sollen nur an Portugiesen vergeben werden. Jeder Posten in der kirchlichen oder weltlichen Verwaltung sollte einzig von nationalen Untertanen besetzt werden, einschließlich der des Gouverneurs

oder Vize-Königs, es sei denn, es handelt sich um einen Sohn, Bruder oder Neffe des Monarchen. Die Garnisonen aller Festungen und Gefängnisse – sowohl in Portugal, als auch in Übersee – sollen von Portugiesen kommandiert werden; Kapitäne und Schiffsmannschaften, die Handel mit Guinea und Indien und anderen Teilen der Welt betreiben, auf bereits entdeckten oder noch zu entdeckenden Seewegen, sollen ebenfalls Portugiesen sein. Ebenso sollte eine Trennung zwischen spanischen und portugiesischen Staatseinkünften bestehen. Portugiesisch soll die offizielle Sprache des Landes bleiben. Solange die Staatsgeschäfte und Verpflichtungen mit anderen (seinen) Königreichen es erlauben, sollte Seine Majestät so viel Zeit wie möglich in Portugal verbringen; auf jeden Fall sollte er seinen Kronprinzen in seinem neuen Staat zurücklassen, damit er unter Portugiesen aufwächst und sie somit kennen und achten lernt. Es sollten den Portugiesen alle Vergünstigungen für den Import von Getreide aus Kastilien gewährt werden. Außerdem sollten sie sich im gesamten spanischen Imperium ohne Hindernis bewegen dürfen.

Diese sind einige der Pflichten des Monarchen gegenüber seinen neuen Untertanen, bzw. die Rechte der Portugiesen für die Bewahrung ihrer nationalen Autonomie. Aus Felipe II. von Kastilien wurde gleichzeitig Felipe I. von Portugal, sowie von Aragon und Katalonien. Mindestens in der Theorie, worauf Portugal jedoch verzichten musste, war die Führung seiner unabhängigen Außenpolitik.

Ideale Bedingungen, um einen fremden König zu akzeptieren. Auf diese Weise könnte man die Schuldgefühle, falls es welche gab, beruhigen. Eine profitable Verhandlung, die alles andere zu vergessen half.

Ohne das Wissen um die Hintergründe könnte die widerstandslose Akzeptanz eines fremden Königs durch die privilegierten Schichten der portugiesischen Gesellschaft, als Paradox erscheinen. 1580 bedeutet diese Vereinigung, zumindest für das reiche Bürgertum, den Adel, sowie die Mitglieder des Hochklerus eine Hoffnung – Zollbegünstigungen. Dadurch würden sie freien Handelszutritt zu den weitreichenden spanischen überseeischen Territorien bekommen. Dies war der Hauptgrund, der sie zu einer Vereinigung mit Kastilien bewog.

Die Beziehungen zwischen Reedern und Kaufleuten (darunter auch viele Aristokraten) aus beiden Ländern wurden immer enger. Es war nicht ungewöhnlich, dass portugiesische Schiffe von Galicien nach Andalusien Holz transportierten, oder Obst und Wein von Sevilla nach Flandern, während einige spanische Kaufleute an Geschäften mit der portugiesischen Krone beteiligt waren.

Zu dieser Zeit sind die Häfen von Sevilla und Lissabon Kernzentren des Seehandels sowohl mit Westindien als auch mit Ostindien. Daher platzieren die Gewinner der dynastischen Vereinigung, seit den vierziger Jahren (des 16. Jahrhunderts), ihre Leute in Schlüsselpositionen der portugiesischen Politik und warten auf das richtige Moment⁶⁵. De facto hatten sich die Beziehungen zwischen beiden Ländern so verwoben, dass es unsinnig wäre an weiteren Handel und profitable Geschäften zu denken, ohne diese Fusion zu wünschen. Man benötigt für den Handel mit Indien und den Fernen Osten Silber, welches Spanien in seinen Mienen in Mexiko und Peru fördert. Die portugiesische Bourgeoisie drängt auf den spanischen Markt, um am Reichtum zu partizipieren. Die großen Sklavenressourcen zwischen der afrikanischen und amerikanischen Küste, sowie die steigende Bedeutung der Handelsroute Mexiko-China ist für sie von großer Anziehungskraft. Ihre Absicht ist, etwas vom reicheren spanischen Kolonialvermögen abzubeh-

kommen, das damit die fremde Herrschaft legitimiert. Die wahren Feinde sind für sie Franzosen, Engländer und Niederländer, die den Platz Portugals in Afrika und im Orient einnehmen wollen. Um diese Feinde, die zugleich Spaniens Feinde sind, sowie für den Kampf gegen die türkischen und nordafrikanischen Piraten im Mittelmeer, wird eine starke Armee benötigt. Nur eine einheitliche Koordinierung beider Armeen und Armaden würde einen effektiven Widerstand gegen die gemeinsamen Gefahren garantieren. Und dies war nur durch eine duale Monarchie gewährleistet. Außerdem sollte diese Monarchie eine Stärkung beider Imperien garantieren.

Auch die Kirche, die zweite Macht im Staat, war gespalten. Unter den religiösen Orden waren die Jesuiten als wichtigster Träger der katholischen Gegenreform in voller Eintracht mit dem Haus der Habsburger und daher Verteidiger der Vereinigung mit Spanien⁶⁶. Nachdem sie 1539 von João III. nach Portugal geholt worden waren, um an der Missionisierung Indiens teilzunehmen, wurde der Jesuitenorden zugleich der reichste mit dem größten Einfluss. Auf der anderen Seite und fast als Gegenkraft, standen die finanziell schwächeren und nicht so einflussreichen Orden der Dominikaner, Franziskaner und Augustiner. Sie bildeten gemeinsam mit dem niederen Klerus die kirchliche Gegenfraktion zur Verbindung mit Spanien. In Klöstern und bescheidenen Häusern fand António Prior von Crato⁶⁷ zwei Monate lang ein Versteck. Zu seinen Anhängern gehörten viele Priester und Mitglieder von Orden, die sich gegenüber den Jesuiten benachteiligt fühlten. Und sie waren so zahlreich, dass der König Felipe ihnen nicht vergab. Für ihn sind sie die Hauptverantwortlichen der Revolte und er lässt achtzehn Mitglieder des Klerus hinrichten⁶⁸.

Das Bild über die Hintergründe der iberischen Vereinigung wäre nicht komplett, wenn nicht die Gegenpartei einer solchen Vereinigung Erwähnung finden würde. Diese setzt sich vor allem aus den unteren Schichten der portugiesischen Bevölkerung zusammen, die noch auf eine Errettung der Nation und auf einen erlösenden Messias warten. Bemerkenswerterweise hat auch ein großer Teil des kastilischen Adels, zwar aus anderen Motiven heraus, ebenfalls Zweifel an einer dualen Monarchie. Der Adel befürchtet, dass das portugiesische Imperium die Besitzungen Felipes vergrößert und damit die königliche Macht gestärkt werden könnte. Dies stellt eine Gefahr für ihre Privilegien und Freiheiten dar. Auch die wohlhabenden Kaufleute fürchten die Rivalität und Konkurrenz mit ihren portugiesischen Homologen und sind nicht erfreut über die Aussicht, dass ihr König auch König von Portugal wird⁶⁹.

Trotz der Klausel betreffs einer garantierten Autonomie der iberischen Nationalitäten, basierend auf dem Erlass Manuels I., zeigt es sich aber schon bald, wie unsicher dies war. Die Anhänger des Kompromisses, einem ausländischen König den Thron Portugals zu gewähren, mindestens ein Teil von ihnen, fühlte sich verunsichert. Ihrer Meinung nach konnte nur eine duale Monarchie dem Land, mindestens momentan, die Unabhängigkeit garantieren; gleichzeitig spürten die Privilegierten der Gesellschaft, dass dies die Voraussetzung für den Erhalt ihrer Privilegien war. Der Schutz ihrer Interessen sollte immer im Vordergrund stehen. Dies wird übrigens auch der Grund sein wenn sie sechzig Jahre später die fremde Macht abschütteln werden.

Das portugiesische Kolonialimperium wurde auf dem Schachbrett der internationalen Politik der Felipes verspielt. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, da Portugal während der Ära Felipes innerhalb der Territorien der Habsburger nur eine untergeordnete Rolle spielt, so zu sagen zu einer peripheren Nation im europäischen Kontext degradiert.

Als Gegenpol zur Reformation errichtet das Haus von Österreich in Portugal und Spanien ein absolutistisches katholisches Modell, welches auf dem Terror der Inquisition basiert. Es herrscht im Lande eine Atmosphäre der Unterdrückung und Gewalt⁷⁰. Kastilien mischt sich rücksichtslos in die portugiesischen Angelegenheiten ein. So machen zum Beispiel die Katholischen Könige (Fernando und Isabelle) die Vertreibung der Juden aus Portugal zur Bedingung für eine Vermählung zwischen Manuel I. und der jungen Witwe von Afonso von Kastilien – dem verstorbenen Sohn von João II. In diesem Sinne wird 1496 das *Dekret von Muge* unterzeichnet, wonach alle Juden und Mauren, die Portugal nicht verlassen wollen, innerhalb von zehn Monaten getauft werden müssen.

Die von der Inquisition verfolgten Neuchristen, eine zahlreiche Gruppe von Intellektuellen und Kaufleuten, Hauptkern der aufsteigenden Bourgeoisie, wurden trotz der Zwangsbekehrungen von 1497 im gewissen Sinne von den katholischen privilegierten Schichten als Konkurrenz und Bedrohung betrachtet und deshalb für alle Nöte der Nation schuldig gemacht und verfolgt. Sie fanden bei dem niederländischen Rivalen einen Platz in Freiheit.

Nach dem Abkommen von Utrecht 1581 unterschrieb man einen Pakt der Toleranz, wonach jeder, unabhängig von seinem Glauben, das Recht auf Einbürgerung (*poorterschap*) hatte und auch nicht aus religiösen Gründen belästigt werden durfte. Ob sie Anhänger von Luther oder Calvin waren, ob sie der Tora folgten, oder es sich um Katholiken handelte, die vor irgendwelchem Bischof geflohen waren, oder wegen Ketzerei angeklagte Wiedertäufer⁷¹, spielte keine Rolle, da alle Bleiberecht im Lande erhielten. Es durften keine Hexen oder Philosophen verbrannt werden. Auf diese Weise etabliert sich in diesem windigen Land des Nordmeeres, aus dem großen gefrorenen Sumpf, welches Niederlanden des 16. Jahrhunderts war, die Freiheit in Europa, im weitesten Sinne des Wortes. In einer Zeit, als auf der Iberischen Halbinsel, zur Zeit der Vereinigung, der Plan den Tejo durch Kanäle mit dem Manzanares zu verbinden, aufgegeben wird, da dieses Werk den Willen Gottes verletzen könnte; fordert die gesamte Bevölkerung in Niederlanden das Meer heraus und bezwingt es mit Deichen Meter um Meter. Wenn auf der vereinigten Halbinsel die Juden als verdammte Rasse verfolgt und vertrieben werden, so werden sie im Land von Rembrandt mit offenen Armen empfangen, wo sie dem großen Meister sogar als Modell bei der Sakralmalerei sitzen.

Während sich in Portugal und Spanien 'Mönche' und 'Soldaten' an das Ehrenprinzip klammern, wonach der Umgang mit Wertpapieren und Schuldverschreibungen eines christlichen Volkes unwürdig sei, durchqueren die Menschen aus Amsterdam und Rotterdam die Meere, frei von jeder Autorität eines Konzils oder Dogmas, und zerschlagen ihnen das Imperium. Dank der Vereinigten Ostindischen Compagnie (1602) und später der Vereinigten Westindischen Compagnie (1621) können die Niederländer ihre Position in Ostindien, auf den Antillen, im Nordosten Brasiliens und in Angola konsolidieren und errichten eine mächtige merkantile Meeresherrschaft. Überall verjagen wütende Calvinisten die Katholiken mit Hilfe von Kanonen, was dazu führt, dass Pater António Vieira 1640, aus Verzweiflung über die Glorien der niederländische Ketzerei, die bekannte Predigt „*Bom Sucesso das Armas de Portugal*“ verfasst. Nicht zu vergessen, dass der große Jurist Hugo Grocius und Autor der Abhandlung „*Mare Liberum*“ 1609 gegen das Abkommen von Tordesilhas plädiert, welches seit dem 15. Jahrhundert die Ozeane in

einen iberischen See verwandelt hatte, da nach internationalem Rechtssystem die Weltgewässer denjenigen gehören sollten, die sich am weitesten vorwagen würden.

Wenn am Hofe das kastilische „Denken“ und „Sprechen“ zum sozialen Gebot wurde, blieb das Volk weitestgehend vom Einfluss des benachbarten Spanien unberührt und war sich seiner nationalen Identität bewusst.

Das Misstrauen und sogar Angst gegenüber Kastilien bleibt unverändert, wie es einige Briefe von Zeitzeugen beweisen. Als Beispiel zitiert Cuesta einen Brief, den Alfonso Danvila y Burguero als Anhang in seinem Buch „D. Cristóbal de Moura“ (Madrid 1900) veröffentlichte (Cuesta 1986:14-15):

„[...] Das Volk ist darüber so außer sich geraten, dass ich die Folgen für abenteuerlich erachte, falls der Prinz von Kastilien unseren Herrn beerben sollte, und obwohl der Triumph nicht verkündet ward, protestieren sie und erklären, dass er es niemals sein wird, und Portugal hat gewusst und gekonnt den Meister von Avis zum König krönen, obwohl er ein Bastard und Mönch war; und um natürlichen König zu haben, enterbte es König Fernandos legitime Tochter. So soll man verstehen, dass der Gemeine einen ausländischen König nicht akzeptieren wird und sollte es diese Meinung nicht verteidigen können, wird es den Franzosen rufen, um nicht den Mauren zu erwähnen, aber ich sehe nicht, dass es irgendetwas versäumen würde, um an seine Ziele zu gelangen.“⁷²

Cristóvão de Moura bezieht sich auf Schwierigkeiten, die eine Anerkennung Felipes als König von Portugal verhinderten. Er unterstreicht „den natürlichen und alten Hass, den das Volk gegenüber den Kastilier empfindet“. Dieselbe Problematik erwähnt der Monarch am 30. Mai 1579 vor der Versammlung der Stände in Madrid. Er berichtet über die Kriegsvorbereitungen an der Grenze mit Portugal und rechtfertigt dies mit der Begründung, dass, obwohl er nach dem Tod des Kardinal-Königs Henrique der rechtmäßige Herr Portugals ist, und dies auch von vielen spanischen, italienischen und sogar portugiesischen Rechtsgelehrten anerkannt wird, sind seine Rechte nicht ohne eine Intervention der Armee durchzusetzen, da „es unter den gemeinen Leuten viele gibt, die einen natürlichen Hass gegen unsere Nation empfinden“⁷³.

Diese Animosität gegen alles, was nach einer kastilischen Unterwanderung aussah, war deutlich spürbar, wie anhand verschiedener Beispiele festzustellen ist. So ist der öffentliche Protest der Bevölkerung gegen die Pläne von João III. und seiner Frau Catarina von Habsburg zu erwähnen, die ihre zwei letzten noch am Leben verbliebenen Kinder, den Prinzen João und die Prinzessin Maria mit ihren spanischen Cousins Joana und Felipe verheiraten wollten. Der Ursache für diese Abneigung war schon damals die Befürchtung, die Unabhängigkeit zu verlieren, da wegen des schlechten Gesundheitszustandes des portugiesischen Thronerben und im Falle seines Todes die Erbfolge auf seine Schwester übergehen würde.

Als Sebastião noch Kind war und Catarina die Geschäfte des Königreiches in seinem Namen führte, wurden die Reformen am Hof heftig diskutiert. So stieß zum Beispiel die Einführung von „*sumilheres de cortina*“⁷⁴, die an das von Karl V. in Spanien eingeführte höfische Protokoll erinnert, auf breite Kritik, da dieses Personal nicht der portugiesischen Tradition entsprach. Aber es ist besonders die Erziehung des jungen Königs Sebastião an einem Hof in gewachsener

kastilischer Atmosphäre, die den Vertretern des Dritten Standes⁷⁵ große Sorgen bereitet. Nur so lässt sich erklären, wieso bei der Versammlung der Stände von 1562-1563 die Prokuratoren der Bezirke faktisch verlangten, dass der König-Kind „[...] in den Bräuchen des alten Portugal erzogen wird ... dass er portugiesisch gekleidet wird ... ebenso portugiesisch isst; portugiesisch reitet; portugiesisch spricht[...]“⁷⁶. Auch in der dramatischen Frage der Thronfolge, während der Regentschaft von Henrique, haben die Prokuratoren der Bezirksräte, angeführt vom Lissaboner Vertreter Febo Moniz, den Versuch unternommen, den Kardinal-König umzustimmen, um einen portugiesischer Nachfolger zu benennen. Laut Meinung des Dritten Standes hatte die Ständerversammlung das Recht, einen König zu bestimmen, wenn kein legitimer Nachfolger existierte. Da aber sowohl der Adel, als auch der Klerus tatsächlich Felipe II. bevorzugten, aber nicht die Verantwortung der Wahl auf sich nehmen wollten, unternahmen sie alles, damit der König die Entscheidung allein treffen sollte. Weil die Mehrheit der Thronanwärter Anhänger der Partei des Priors von Crato – des verhassten Rivalen und Neffen des Königs – waren, entschied sich Henrique gegen den Vertreter des Dritten Standes. Und obwohl sie, unter ihnen die legendäre Figur Febo Moniz, ihre Bereitschaft beteuerten, gegen den ausländischen Felipe bis zum Tode zu kämpfen, war ihr Widerstand im Moment von geringfügiger Bedeutung. Ihnen blieben nur flammende Reden, in den sie ihre patriotische Gesinnung zum Ausdruck brachten.

Das Volk, das eigentliche Fundament des Patriotismus, worauf sich die Rebellion von António, Prior von Crato, stützte, besaß weder finanzielle, noch militärische Mittel, um eine richtige Armee auf die Beine zu stellen. Deshalb traf der Herzog von Alba, als er 1580 an der Spitze der spanischen Armee Portugal betrat, auf keinem ernst zu nehmenden Feind. Arme Bauern, Fischer, Kunsthandwerker, kleine Kaufleute, kleine Landbesitzer gemeinsam mit Dorfpatern oder armen Mönchen, ohne jegliche Kampferfahrung, waren für die gut bewaffnete und trainierte Armee Albas ein leichtes Spiel, um nicht zu sagen ein Spaziergang nach Lissabon. Als Alba Ende Juni 1580 in Cascais landet, trifft er auf keinen ernstzunehmenden Widerstand seitens seines Gegners. Der Rest des Landes wurde in zwei Monaten befriedet. Der Prior von Crato kann seinen Verfolgern entfliehen und wird in Frankreich als König von Portugal *de iure* anerkannt. Felipe II. betritt ungefähr Anfang Dezember das Land, um sich für einige Zeit in Lissabon niederzulassen (1581-1583). Er beruft die Versammlung der Stände nach Tomar ein, wo er als König von Portugal, unter dem Titel Felipe I. von Portugal, gefeiert wird.

Der Prior von Crato setzt auf den Azoren mit der Hilfe von Frankreich und England den Kampf für die Unabhängigkeit fort. Nach einem ersten errungenen Sieg über den spanischen Versuch, den Archipel zu erobern (April 1581), muss die Insel Terceira, letzte Bastion der Unabhängigkeit, sich im August 1583 ergeben. Der Prior flieht wieder nach Frankreich und erreicht, dass Franzosen und Engländer sowohl portugiesische Schiffe, als auch die portugiesische Küste und die Territorien in Übersee angreifen. In diesem Zusammenhang zeigt sich 1587 der berühmte englische Seefahrer Francis Drake vor der lissaboner Küste und zwei Jahren später, nach der Niederlage der spanischen Armada, überfällt er die Stadt am Tejo. Aber entgegen aller Voraussagen kommt es zu keinem Volksaufstand. Felipe war in der Tat Herr über das Land und als António von Crato 1595 stirbt, ist der spanische König der absolute Herr über Portugal.

Das Volk jedoch, permanenter Armut, Krankheiten und Hunger ausgesetzt, entwickelt ein solches Wutpotenzial, das jeden Moment in Revolten und Ausschreitungen umschlagen konnte. Aus Angst vor diesem Volkszorn scheuten sich die Herrschenden das Volk für einen Unabhängigkeitskampf gegen Kastilien, zu bewaffnen. Bei solcher Konstellation ist es nicht verwunderlich, dass es zu einer Epoche des Burlesken, der Schelmenromane und satirischen Volkstheater

voller Abenteuer findiger und flinker Figuren, die nicht immer von ehrlichen Geschäften leben, kommt.

Die entmachtete Autonomie und die Abwesenheit des Hofes

Sehr früh wurde deutlich, dass die auf dem Papier festgelegten Versprechungen Felipes nicht mit der Realität zu tun hatten. Als der König die Grenze am 5. Dezember 1580 überquert, wird er, gegen alle Erwartungen, nicht von dem Kronprinzen begleitet. Die erste Enttäuschung! Auf die Frage des dritten Standes antwortet er, dass sein Sohn Diogo noch zu jung ist und da er vor kurzem seine Mutter verloren hatte, wäre es zu grausam, ihn von den Schwestern zu trennen. Tatsächlich wird weder er Diogo, noch sein Bruder Felipe nach dem Tod des Königs, jemals Portugal während ihrer Kindheit besuchen. Aber dies ist nicht die einzige Enttäuschung. Keine der kastilischen Monarchen lässt sich für lange Zeit in Portugal nieder. Mit Ausnahme von Felipe I., der zwei Jahre und drei Monate (zwischen 1580 und 1583) sich Zeit nimmt, um seine neuen Untertanen zu beruhigen und seine neuen Territorien zu konsolidieren und einem Aufenthalt von Felipe II. und seines Sohnes (der zukünftige Felipe III.) für circa fünf Monate im Jahr 1619, sieht sich Portugal vom Glanz des Hofes während sechzig Jahre verlassen. Auch die Klausel, wonach nur Portugiesen – mit Ausnahme der Mitglieder der königlichen Familie – den Posten eines Gouverneurs oder Vize-König erhalten können, wird nicht respektiert. Der Spanier Juan da Silva, vierter Graf von Portalegre, wird 1593 zu einem der fünf Gouverneure ernannt, die dem Kardinal-Erzherzog Alberto folgen. Auch nicht weniger entmutigend ist die Tatsache, dass noch nach dem Tod Felipes I. (1598) die wichtigsten Festungen und die Gefängnisse in spanischer Hand sind. Außerdem besetzen, gegen den Willen der Ständeversammlung, ausländische (italienische, deutsche und spanische) Soldaten Portugal und begehen dabei Übergriffe und Zügellosigkeiten. Auf Proteste erwidert der König mit der Notwendigkeit, das Land gegen Anhänger des Priors von Crato zu schützen, obwohl dieser bereits besiegt ist und im Exil lebt. Der Monarch vertraut nicht seinen Untertanen, und sie wissen dies.

Obwohl die Aufhebung der Zollbarrieren zwischen Portugal und Spanien eines der Hauptanliegen der privilegierten Schichten Portugals war, achtet Felipe I. nicht auf die Umsetzung der versprochenen Zollvergünstigungen. Erst vierzehn Jahre nach der Versammlung der Stände von Tomar erlaubt Felipe II. den freien Handel mit Getreide und Fleisch. Da die Kaufleute nur um ihren eigenen Status quo besorgt sind und ein solches Autonomieabkommen für sie in der Hoffnung auf Privilegien und Profit besteht, wird solches Vorgehen als Beleidigung empfunden.

Die Tatsache, dass sich nach der Errichtung der dualen Monarchie die politischen und ökonomischen Machtzentren im Ausland befanden, schuf ein zusätzliches und nicht zu unterschätzendes Problem. Von Beginn an war es sehr unwahrscheinlich, dass Portugal dadurch jemals seine nationale Identität bewahren konnte. Obwohl bei geheimen Verhandlungen der Kardinal-König Henrique darauf bestand, Lissabon als Hauptstadt der iberischen Vereinigung auszuwählen, blieb dieser Wunsch im Laufe der sechzig Jahre fremder Okkupation nichts weiter als eine Chimäre. In „*Discursos Vários Políticos*“⁷⁷ diskutiert Manoel Severim Faria diese Frage und stellt folgende These auf: Da Spanien nur durch seine Kolonien in Übersee zu einem Imperium wurde und Lissabon über den besten Hafen der Welt verfügt, ist die Stadt als der Ort prädesti-

niert, von wo aus Spanien sein Weltimperium am besten kontrollieren könnte. Und da Lissabon der beste und zentralste Hafen des Imperiums ist, sollte der König am Meer leben, plädiert Severim⁷⁸. Seine Stimme war nicht isoliert; sie hatte ein Echo nationaler Dimension. Es entsprach dem Wunsch vieler, der Hof möge nach Lissabon umziehen und damit verhindern, dass Lissabon, die „Perle des Tejos“ verkommen könnte – die Stadt, deren Schönheit selbst die sozialen und ökonomischen Katastrophen von Ksar el-Kebir überstanden hatte; eine Stadt wo die Geschäfte florierten und eine starke und reiche Kaste von Kaufleuten lebte, an die sich der König wandte, wenn er Geld brauchte.

Aber das spanische Imperium war viel zu sehr mit der europäischen Politik verwoben, und sein Interesse war nie exklusiv atlantisch, sondern ebenso mit dem geschäftlichen und politischen Leben des Mittelmeerraums verbunden. Deswegen war es nicht zwingend notwendig, das Machtzentrum an die Ufer des Tejo zu verlegen. Für Kastilien war in erster Linie das portugiesische Kolonialimperium wichtig, und dies konnte auch aus Madrid oder Valladolid kontrolliert werden.

In den ersten Jahren der dualen Monarchie hat die portugiesische merkantile Bourgeoisie vom großen Markt des spanischen Imperiums profitiert. Aus diesem Imperium bezog sie das Silber, welches sie für ihre Geschäfte mit dem Fernen Osten benötigte. Auch die Aristokratie und der Klerus nutzten die Situation, um sich aus dem finanziellen und sozialen Chaos zu befreien, in welches sie durch die Katastrophe von Ksar el-Kebir geraten waren. Die neue Ordnung ermöglichte zugleich die persönliche Beförderung von Vertretern mittlerer Schichten, die aus einer akademischen Klasse entstanden sind, sowie Vertretern der Kleinaristokratie mit Posten in der Verwaltung der kastilischen Monarchie.

Das ökonomische Leben Portugals orientierte sich weiter an den maritimen Geschäften. Bis 1595 waren die Geschäfte mit dem Orient die Hauptquellen des Handels und der Finanzen. Nachdem die holländischen und englischen Schiffe gegen die Hegemonie der Portugiesen im Orient vorzugehen begannen, wuchs ein profitabler Handel mit Sklaven, Zucker und Tabak an der Atlantikroute⁷⁹. Es gab ein Anwachsen neuer kaufmännischer Tätigkeit und neuer Geschäfte, was zur Folge hatte, dass die Bedeutung der kleineren Häfen des Landes – Viana do Castelo, Vila do Conde, Porto, Aveiro, Peniche, Setúbal, Portimão und Faro eine Steigerung erfuhr. Trotz der Okkupation prosperierte der Handel in anderen Regionen des Landes, die auf diese Weise mit Lissabon in gewissem Sinne konkurrierten. Als Ergebnis vermehrt sich das Kapital, und es entsteht allmählich eine nationale Bourgeoisie, bzw. ein mittleres Bürgertum.

Aber die ständige Bedrohung durch Holländer und Engländer, die verschiedene Teile des portugiesischen Imperiums attackierten, brachte nun diese aufsteigende Klasse gegen die Politik des Hauses Habsburg auf, insbesondere weil sein politisches Handeln den Holländern und Engländern einen Vorwand für ihre Angriffe auf die Kolonien lieferte und somit den profitablen Handel störte. Aus demselben Grund musste das Großbürgertum zusehen, wie innerhalb weniger Jahre das Handelsvolumen auf der Route Lissabon-Goa auf ein Drittel reduziert wurde; seine Unzufriedenheit gegen den Madrider Hof war deshalb nicht gering. Es beschuldigte öffentlich die Regierung, sich nicht um die portugiesischen Angelegenheiten zu kümmern. Und damit hatten sie nicht ganz Unrecht. Oft bevorzugte der König die Interessen seiner wahren Heimat gegenüber Portugal und privilegierte dadurch das spanische Imperium.

Außerdem kam es zu Ereignissen, die noch mehr dazu beitrugen, die Regierung von Madrid verhasster zu machen: Ab 1611 werden die Steuern erhöht, die die Mittelschicht in Form erzwungener Anleihen bezahlen muss; die Regierung hatte das Geld von den Neuchristen 'akzeptiert' und als Gegenleistung ihnen die Ausreise aus Portugal gestattet. Um bei der Aristokratie Unterstützung zu erlangen, übereignet Felipe II. den wichtigsten Familien, zum Beispiel dem Herzog von Bragança Eigentum der Krone. Durch einen zwölf Jahre andauernden Waffenstillstand mit Niederlanden erreicht er den ersehnten Frieden sowohl in der Heimat, als auch in den überseeischen Territorien. Durch die Öffnung der Häfen für niederländische Schiffe werden die Voraussetzungen der ökonomischen Prosperität geschaffen.

Die Regentschaft des Landes vertraut er dem Klerus an. Damit glaubt er sich die notwendige Unterstützung für seine Interessen zu garantieren. Aber dies erweist sich als eine Fehleinschätzung. Der Widerstand gegen die spanische Verwaltung wird immer größer.

Zwischen 1580 und 1640 erlebt man eine kulturelle Kolonisierung des Landes. Autoren und portugiesische Künstler lassen sich in Madrid nieder und suchen das höfische Milieu, um sich mit anderen Intellektuellen aus den verschiedenen Teilen der Iberischen Halbinsel auszutauschen und natürlich auch um sich besser zu präsentieren und an Popularität zu gewinnen. Aus Mode, oder aus taktischen Erwägungen entwickelt sich die Sprache von Cervantes immer mehr zur Schrift- und offiziellen Sprache. Einige der besten Namen arbeiten zur Bereicherung der Künste in Kastilien. Die Mehrheit der besten literarischen Werke in diesen sechzig Jahren sind in der fremden Sprache verfasst. Auch die Abwesenheit des königlichen Hofes benachteiligt die kulturelle Entwicklung innerhalb der nationalen Grenzen, entmutigt das Gedeihen von Talenten und begrenzt sie auf kleine aristokratische Zirkel. Man begreift, dass die einzige Möglichkeit eine einträgliche gesellschaftliche Stellung, einen Posten zu bekommen, von der 'kulturellen Anpassung' an die fremde Kultur abhängt. Der Verlust der kulturellen Identität wird von vielen Portugiesen schmerzlich empfunden und führt zu verschiedenen Reaktionen zu Gunsten der portugiesischen Sprache. Aber sie wissen, dass ihre Bemühungen ohne die Wiedererrichtung der Unabhängigkeit vergebens sind.

Auch aus ökonomischer Sicht besteht eine schwierige Situation. Viele der Gründe, die zuvor für eine Vereinigung der beiden Kronen sprachen, haben durch die neue Realität ihre Gültigkeit eingebüsst. Wegen ständiger militärischer Angriffe der Niederländer und Engländer (mit den letzten unterschrieb 1635 der Premier Graf-Herzog Olivares einen Friedensabkommen) befindet sich das gesamte portugiesische Imperium in einer Krise. Die Kap-Route ist nicht mehr die erste Profitquelle. Seit 1580 wurde der Handel zwischen Lissabon und Indien auf ein Drittel verringert. Portugal büßt seine Monopolstellung ein. Ormuz (Insel am Persischen Golf an der Küste Irans) geht verloren, Malakka (Malaiische Halbinsel) wird 1629 und 1640 belagert. Wegen des religiösen Bekehrungseifers der Jesuiten ist der Handel zwischen Macao und Japan abgebrochen, weil Japan den Orden als Vorhut für weiteres, zukünftiges politisches Eindringen der Europäer fürchtet. Auch im Atlantik sind wegen ständiger ausländischer Attacken auf Brasilien, Westindien und die westafrikanische Küste große Schäden zu vermelden. 1612 erobern die Franzosen Maranhão (Brasilien). Aber insbesondere ab 1621, mit der Gründung der Niederländischen Westindischen Kompanie, erlebt das portugiesische Amerika eine ständige Belagerung. Bahia wird von 1624 bis 1625 okkupiert. Das selbe Schicksal erfährt Pernambuco von 1630 bis 1654. An der westafrikanischen Küste bemächtigen sich die Niederländer São Jorge da Mina⁸⁰

und Arguim (Insel an der Küste des heutigen Mauritaniens). Die Unsicherheit des Seehandels wird zur Realität.

Viele portugiesische Kaufleute versuchen ihr Glück in den spanischen überseeischen Handelsgebieten und stoßen dabei auf Widerstand der spanischen Geschäftsleute. Unter verschiedenen Vorwänden werden in den Kolonien portugiesische Juden durch spanische Siedler und die Inquisition verfolgt. Dies erzeugt sowohl in Portugal als auch in Spanien eine Welle nationalistischer Gefühle und verstärkt den Antagonismus zwischen beiden Völkern.

In Portugal, wie auch in vielen anderen europäischen Ländern, herrscht eine kritische Situation. Unter dem allgemeinen Preisverfall leiden die Produzenten. Die Krise trägt gleichzeitig zum Anstieg der Armut bei. Gleichzeitige Steuererhöhungen verschärfen die Situation. Man betrachtet Spanien als Quelle aller Probleme. Überall entstehen Revolten. In Biscaya kommt es zum Volkaufstand gegen das staatliche Salzmonopol. Ab 1628 rebellieren die Massen in verschiedenen Ortschaften Portugals – die wichtigste dieser Revolten war die so genannte „Revolta do Manuelino“ in Évora (1637), die im bereits erwähnten Werk „*Alterações de Évora*“, von Francisco Manuel de Melo, sehr gut beschrieben wird. Diese Aufstände demonstrieren den höheren Schichten, dass das Volk sie in ihren Aktionen gegen die spanische Regierung unterstützen würde.

Mit der finanziellen Not wird endlich auch der portugiesischen Aristokratie und dem Klerus die Folgen der Ablehnung Catarinas, Enkelin des Königs Manuel I., bewusst. Es wird ebenso deutlich, was der Starrsinn des Kardinal-Königs Henrique bedeutete, als er bestimmte, statt Catarina seinen Neffen Felipe II. von Kastilien (dann auch Felipe I. von Portugal) zu seinem Nachfolger zu machen. Man hatte auch nicht vergessen, wie die Truppen des Herzogs von Alba die letzten Widerstände gegen Felipe bezwungen hatten und wie die Anhänger des Priors von Crato verfolgt wurden.

Als noch respektloser in Hinblick auf die Autonomiefrage wurde die Tatsache empfunden, dass während der Regentschaft von Felipe III., sein Minister, der Graf-Herzog von Olivares, das nationale Empfinden Portugals, Aragons, Kataloniens und Neapels absolut missachtete. Mit der Krise im spanischen Imperium versucht er unter anderem Portugal als spanische Provinz zu vereinnahmen, obwohl theoretisch diese Bindung nur nominell in der Person des Königs existierte.

Wegen der Teilnahme Spaniens am Dreißigjährigen Krieg (1618 bis 1648), aus konfessionellen Gründen und nicht zuletzt wegen seiner Zugehörigkeit zum Haus Habsburg, welches gemeinsam mit dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation u.a. gegen Schweden und Frankreich um die Hegemonie in Europa kämpfte, versucht der Graf-Herzog Olivares eine aus spanischen und portugiesischen Truppen bestehende Armee zu bilden, sowie die Staatskassen beider Länder zu fusionieren; der Vorwand dafür wären die Feinde Spaniens, die laut seiner Interpretation auch die Feinde Portugal seien. Durch den Kriegsverlauf versucht er ab 1628 neue Steuern zu erheben und Truppen zu rekrutieren, die im europäischen Krieg eingesetzt werden sollen; das stößt jedoch auf Widerstand und endete mit Volksaufständen.

Sowohl die ökonomische Krise, als auch die Abwesenheit des Hofes verwandeln allmählich das schöne und kosmopolitische Lissabon in einen Ort der 'Langeweile', wo die kirchliche Liturgie

zur einzigen Attraktion wird. Während dessen gelangen Madrid und Valladolid zu unvorstellbarem Glanz, da sie zu geistigen und kulturellen Zentren aufsteigen. Der Pomp der Ereignisse, das permanente festliche Ambiente, der Luxus, womit sich die königliche Familie und die 'Grandes' umgeben, stehen der portugiesischen Provinzialität gegenüber. Die Adligen, die nicht am Hof in Spanien sein wollen oder können, ziehen sich auf ihre Landgüter zurück,⁸¹ errichten dort Höfe *en miniature* und formulieren Lobreden an eine glänzende Vergangenheit, wie Rodrigues Lobo in seinem Buch „*Corte na Aldeia*“ schreibt.

„[...] die in den Städtchen und Orten des Königreiches zurückgezogenen Edelleute und Höflinge auf ihren Quintas und Gütern, errichten ihre Höfe in den Dörfern, als würden sie die Sehnsüchte dieses goldenen Zeitalters der Portugiesen wiederaufleben lassen; und sogar Eure Exzellenz, der die spanische Vergangenheit übertreffen könnte, hat die Stadt Évora zur Residenz auserkoren [...]“ (Lobo 1619/1981:5)⁸².

Eine iberische Vereinigung, wo Theater wie eine verträumte Autonomie im Land der Entmachteten gespielt wurde. Das Szenarium der Ländlichkeit erklärte die exzessive bukolische Tendenz der portugiesischen Kultur, womit sich die Aristokratie von den Vorzügen des Landlebens zu überzeugen versuchte. Je mehr Portugal auf eine zweitrangige Position herabstieg, umso größer wurde der patriotische Drang nach epischer Poesie, um aus den Heldentaten der Vergangenheit Mut für die Gegenwart und insbesondere für die Zukunft zu schöpfen.

Während dessen funkelten in Kastilien die prunkvollen Feste und das kulturelle Leben am Hofe. Sie bildeten ein stimulierendes Spektrum für die neuen Künste des '*Siglo de oro*', die durch großzügiges Mäzenatentum gefördert wurden. Dieses Ambiente, sowie der moderne und freizügige Umgang übten auf Portugiesen, die den spanischen Hof besuchten, große Faszination aus und waren der Ausdruck für Entwicklung und „Zivilisation“. Verarmte Aristokraten oder Gelehrte aus Portugal, die am Hof nach einer besseren Chance suchten, oder auch das eine oder andere Mitglied des Hochadels, das eine bestimmte Angelegenheit mit dem Rat von Portugal zu erledigen hatte oder den König um einen Gefallen ersuchen wollte, wurde zum Zeugen erlebter Eindrücke und zugleich Agenten der Neuigkeiten und des neuen Stils.

III. Kapitel

„Corte na Aldeia“: Satire in der Dialoggattung

„[...] porque antes quisera poupar o tempo do sono para viver, que o da vida para dormir. E se é verdade que na conversação de tão bons amigos só se vive, qual posso eu ter melhor que, fazendo estas noites mais compridas, alargar a minha idade? [...]”⁸⁵

„Corte na Aldeia“, 1619/1988, Dialog VIII: 132

Der Kontext des Werkes

Politisch, soziologisch und theaterwissenschaftlich gesehen ist „Corte na Aldeia e Noites de Inverno“⁸⁴ (1619) ein repräsentatives Werk für die nationale Krise, in der sich Portugal zur Zeit der dualen Monarchie befand. Dieses Werk entspricht ebenso einer der vielen Theatralisierungsformen, die im Barock einen fruchtbaren Boden gefunden haben.

Francisco Rodrigues Lobo⁸⁵ (1575-1621), der von der Literaturwissenschaft als der Initiator des Barocks in Portugal betrachtet wird, befasst sich in seinem Roman mit Themen, die unmittelbar die Abwesenheit des Hofes aus Lissabon berühren und somit an die ökonomische und politische Krise, die diese Periode charakterisierten, erinnern. Besser gesagt, es behandelt die Vorbereitung des Adels für das Leben am Hof. An sich ist das schon ironisch, da während Madrid und Valladolid zu geistigen und kulturellen Zentren aufstiegen, verwandelte sich das einst schöne und kosmopolitische Lissabon in einen Ort der 'Langeweile', wo die kirchliche Liturgie zur einzigen Attraktion wurde. Das Theatrale einer glorreichen Epoche, die mit den Entdeckungen neuer Seewege entstand, war zu Ende. Die Hauptbühnen waren jetzt in Kastilien.

In den Worten des Autors schwingt eine gewisse Nostalgie. Sie klingen wie eine Manifestation des Bedauerns über den Verlust der Glorie vergangener Zeiten, und scheinbar sind sie zugleich ein Panegyrikum des bukolischen Lebens außerhalb der Großstadt Lissabons.

Aber der Schein trügt, und wenn wir genau hinschauen, handelt es sich hierbei um eine Satire gegen Missstände, die im gesamten Königreich spürbar sind, nachdem ein ausländischer Monarch die portugiesische Krone übernommen hat. Durch die Art des literarischen Aufbaus, anstatt nostalgisch zu wirken, öffnet das Werk den Vorhang für den nächsten Aufzug. Das Ganze kann sich nur um eine Vorahnung und gleichzeitige Vorbereitung auf eine nahe Zukunft handeln, da die beklagenswerte Lage Lissabons (als Sinnbild für das Land) am Tag als das Werk erschien, in keiner Weise positiv war. Durch ironischen Diskurs, bei dem auch ein Funken Sarkasmus präsent ist, beginnt Lobo seine „Corte na Aldeia“ und offenbart das Leitmotiv seines Werkes.

Als direkte Konsequenz des fünfmonatigen Besuchs von Felipe II. (1619) und seines Sohnes (des zukünftigen Felipe III.), der den Charakter eines 'Eroberzuges' annahm und viele Adlige in Armut stürzte, erlebt Portugal unmittelbar danach eine Auswanderung der Aristokratie aus Lissabon, was sich, wie Pero Roiz Soares in seinem „*Memorial*“ (über die gesellschaftliche Entwicklung Portugals zwischen 1565 und 1628) notiert, zu einem wahrhaften Exodus entwickelte⁸⁶. Nach Rodrigues Soares hatte die portugiesische Aristokratie (besonders der Hochadel) bei dem Besuch Felipes in Portugal den Wunsch, sich von ihrer 'besten' Seite zu präsentieren und

somit nicht hinter ihren kastilischen Gleichen zu bleiben, derart verschuldet, dass ihr keine andere Alternative blieb, als enttäuscht in ihren Landhäusern und Schlössern in der Provinz Zuflucht zu suchen. Es entsteht zum Teil eine exzessive bukolische Tendenz innerhalb der portugiesischen Gesellschaft, womit sich die Aristokratie von den Vorzügen des Landlebens zu überzeugen versuchte.

Man kann deswegen annehmen, dass Lobo diesen Zustand als Leitmotiv für das Werk nahm. Die hier behandelten Regeln über die Sprache und Verhaltensweisen, nach denen sich der gebildete höfische Mensch richten sollte, transportieren in sich eine Apologie nach Erneuerung. Dem deutschen Leser wird sich ein Bezug zwischen „Corte na Aldeia“ und „Über den Umgang mit Menschen“ (1788) des Freiherrn Adolph Knigges sofort herstellen.

Beide Werke unterscheiden sich im Wesentlichen in ihren Beweggründen. Während beim „*Corte na Aldeia e Noites de Inverno*“ (Lissabon, Pedro Craesbeck, 1619) diese Normen als etwas Wesentliches vorgestellt werden, verabscheute Knigge in der Tat, als Mann der Aufklärung (nicht zu vergessen, dass sein Werk 169 Jahre später verlegt wurde), die höfischen Etiketten; ihm lag es fern, in seinem Buch, im Gegensatz zu Lobo die jeweiligen Normen zu lehren. Dennoch gibt es etwas Verbindendes – das Gefühl der Selbstachtung.

Knigge wollte mit seinem Werk den Bürgern eine Hilfe geben, sich am Hofe zurechtzufinden. Knigge wollte nicht nur das Leben mit den Mächtigen erleichtern, sondern den Umgang mit allen Menschen. Sie sollten zu emanzipierten Menschen erzogen werden.

Lobo wollte ebenfalls mündige Elegante und Kultivierte erziehen mit Liebe für ihr Land und ihre Kultur, mit Respekt für ihre Sprache.

Dem historischen Kontext angepasst, wendet sich „*Corte na Aldeia e noites de Inverno*“ (Lissabon, Pedro Craesbeck, 1619) an die portugiesische Aristokratie und an ihre politische und soziale Verantwortung. Hier diskutiert bzw. schlägt der Autor einen Kodex der Umgangsformen unter Edelleuten vor, was in der Tat und innerhalb des historischen Kontexts eine verborgene Aufforderung an die portugiesische Aristokratie für die Errichtung einer neuen Ordnung impliziert.

Mit deutlicher patriotischer Prägung und literarischer Reife, wovon der Autor uns bereits in seiner Dichtung „*Condestabre de Portugal*“ (1610) einen Beweis gibt, kombiniert Lobo wissenschaftlichen Inhalt mit einem didaktischen Ziel. Das Werk, bestehend aus sechzehn didaktischen Dialogen über die Bräuche und Pflichten eines Edelmannes, sollte den Geschmack der 'gongoristischen' Generationen beeinflussen⁸⁷. Der Autor konfrontiert seinen Leser mit der sozialen Armut seines Landes, indem er wie ein Kind wieder das 'Laufen' und 'Sprechen' lernen muss. Er sensibilisiert für den kulturellen Schaden, welches durch den Verlust der Unabhängigkeit verursacht wurde.

Die Tatsache ist nicht zu unterschätzen, dass der Autor zwei Jahre bevor Felipe III. den Thron besteigt, seinen Roman dem Bruder des Herzogs von Bragança widmet. Man sieht hier die Fortsetzung seines Leitmotivs, das ihm bereits bei der Lobpreisung des Feldherren Nuno Álvares Pereira in der oben genannten Dichtung bewegt hat. In beiden Werken (in der Dichtung und in dem Roman) ist der Drang nach nationaler Unabhängigkeit implizit.

Als er jetzt sein neues Werk über einen neuen Verhaltenskodex den Braganças widmet, will Lobo nicht nur an das Prestige dieser Familie erinnern, die, trotz ihrer Niederlage bei der Thronerbschaftsfrage von 1580, nie aufgehört hatte eine ernsthafte Konkurrenz zur kastilischen Macht zu sein, sondern eine öffentliche Anerkennung aussprechen und somit im gewissen Maße

die Aussage unterbreiten, dass nur sie – die Nachfolger von Nuno Álvares Pereira – in der Lage wären, Portugal zu dem ersehnten neuen Status zu führen. Und in der zweiten Hälfte der dualen Monarchie war garantiert Lobo nicht der Einzige, der diese Neigung zeigte. Im Allgemeinen könnte man folgende Schlussfolgerung aufstellen: Je mehr Portugal auf eine zweitrangige Position herabsank, umso größer wurde der patriotische Drang nach epischer Poesie, um aus den Heldentaten der Vergangenheit Trost für die Gegenwart zu finden.

Den Tenor des Werkes bildet eine Art Epitaph an das goldene Zeitalter. Es konfrontiert mit der Sehnsucht danach. Es schließt ebenso eine verborgene ironische Betrachtung über den Adel mit ein. Wenn hier der Autor die Aristokratie zu 'erziehen' versucht, bedeutet es im weitesten Sinne, dass die vorhandenen Aristokraten, also die die sich an Kastilien verkauft hatten, in seinen Augen nicht für genügend gut befunden wurden und deshalb wieder in die Schule des Patriotismus und der alten Werte geschickt werden sollten. Es mag sein, dass all dies konservativ klingt. Aber es darf nicht vergessen werden, dass das Werk nicht aus der Aufklärung entstand, sondern vor vier Jahrhunderten geschrieben wurde, in einer Zeit, in der die Besteigung des Throns durch einen Portugiesen für das Überleben Portugals als unabhängige Nation von größter Bedeutung war.

Ohne dass Lobo direkt mit diesem Prozess sich politisch auseinander setzen will, bekommt das Werk durch seine Struktur und die Art des Inhalts den Charakter einer Einladung zur Diskussion. Die Konfrontation mit dem Sujet bleibt weiterhin prägnant, aber sie erhält bzw. verkleidet eine ästhetisch-sozial-pädagogische Dimension. Die Winternächte stehen hier, semiotisch betrachtet, als Symbol für die Zeit, die die fremde Okkupation noch dauern wird. Ein Zeitabschnitt, könnte man so die Intention des Autors verstehen, die genutzt werden sollte, um die Zeit nach der Wiedererrichtung der Unabhängigkeit vorzubereiten.

„*Corte na Aldeia*“ ist eine Andeutung auf die Realität, in der das Werk geschrieben wurde. Und der Autor beabsichtigte damit weder die Vorbereitung des Adels auf den Besuch von Felipe in Portugal, noch auf sein Auftreten am Madrider Hof. Es lässt die Analogie zu einem Hof entstehen, bei dem es an einem Fürst fehlt, und es deshalb so dunkel wie in den Winternächten bleibt. So wie nur „das Feuer der Erinnerungen“ in solchen Nächten unser Gemüt erwärmen kann, so sollte das Buch diese Traditionen erleuchten und ins Gedächtnis rufen, damit die Hoffnung auf die glänzende Zukunft die Gegenwart wärmen konnte.

„*Corte na Aldeia Noites de Inverno*“ hinterließ ein fruchtbares Erbe, und die lobenden Worte, die sowohl zur Zeit seiner Veröffentlichung, als auch noch später, ertete, sind Beleg dafür, dass „*Corte na Aldeia*“ unter den Werken seines Genres im iberischen Raum, einzigartig war. Wegen des großen Interesses beim Publikum wurde es noch im 17. Jahrhundert in der kastilischen Übersetzung von Juan B. Morales erneut veröffentlicht – Montilla (1622) und Córdoba (1623). Und als es 1793 in Valencia wieder publiziert wurde, genoss es bereits den Ruf eines Klassikers.

Die europäischen Modelle

Das Werk besitzt einige Berührungspunkte zu anderen Werken, wie zum Beispiel zum Stück „*Das Wintermärchen*“ (Uraufführung 1611) von Shakespeare, welches sich wiederum stark an den Roman „*Pandosto. The Triumph of Time*“ (1588) von Robert Greenes anlehnt.

Auch in „*Das Wintermärchen*“, der Fabel von der edlen Frau, die unter der unbegründeten Eifersucht des Gatten zu leiden hat, wird der Boden des Märchenhaften verlassen, und in der Gegenüberstellung eines lasterhaften Hoflebens mit dem gesunden Leben in freier Natur entwickelt sich das Stück zur kritischen Studie über adelige Anmaßung, zu der Aufgeblasenheit, Aufschneiderei und Herrschsucht gehören.

Beide Werke („*Das Wintermärchen*“ und „*Corte na Aldeia*“) finden ihren gemeinsamen Nenner im Kampf gegen ein lasterhaftes Leben und im Versuch neue Grundsätze für ein höfisches soziales Verhalten zu errichten.

„*Corte na Aldeia*“ ist ein einzigartiges Werk in der literarischen Produktion des 17. Jahrhunderts in Portugal, da es einerseits keinen richtigen Nachfolger hatte, und andererseits, weil durch eine meisterhafte Darstellung des Subtextes ein politischer Zündstoff gelegt wurde. Das Werk erwarb sogar eine gewisse Universalität, und laut Baltasar Gracián (1601-1658) wurde es zum „ewigen Buch“ erklärt⁸⁸. Die im „*Corte na Aldeia*“ suggerierten Verhaltensnormen sollten nicht vordergründig unter die Rubrik 'gute Manieren' fallen, sondern viel mehr als Ansammlung humanistischer ethischer Regeln, für die zwischenmenschlichen Beziehungen begriffen werden.

In Mittelalter hatte sich auf Grund der Lehren von Cicero und Plutarch die Vorstellung von monastischen '*disciplinas*' und '*conversatio*' etabliert; darunter verstand man das Erlernen der Beherrschung und der Disziplinierung von Gestik und Wort innerhalb der Klöster. Mit der Zeit wurden diese Normen von der zivilen Gesellschaft aufgenommen und wirkten bei der Formung der ritterlichen Ideale. Aber erst mit dem Grafen Baldesar Castiglione⁸⁹ bzw. durch sein Buch „*Il libro del cortegiano*“ (Venedig, Aldo und Andrea d' Asolo, 1528) wurden diese Ideale von 'Zivilisation' und 'Anstand' zu einer Art regulativem Spiegel des sozialen Benehmens und Zeremoniells erhoben.

Dreißig Jahre später erscheint ein anderes Werk, welches eine gewisse Erneuerung zum Gegenstand hat. Es handelt sich um „*Galateo ouvero de'costumi*“ (Venedig, N. Bevilacqua, 1558), von Giovanni della Casa, welches uns mit einer Situation vertraut macht, in der ein alter Mann (etwas senil) einem jungen Mann das gute Benehmen beizubringen versucht; dabei bemüht sich der Alte ihm zu erklären, dass eine solche Haltung nicht nur in einem höfischen Kontext wichtig ist, sondern auch im alltäglichen Umgang bei der „*comune conversazione*“. Bei der Verschiedenheit der Bräuche und unterschiedlichen kulturellen Besonderheiten debattieren sie über die Schwierigkeiten bei der Disziplinierung und Dosierung von Gesten, Worten und Bräuchen; in Form der Dialoggattung führt der Autor seine Leser zu der Schlussfolgerung, wonach ein gerechtes Gleichgewicht nur durch Vernunft gefunden werden kann. Della Casa gibt außerdem zu verstehen, dass sein Ideal nicht der höfische Mensch ist, sondern derjenige, der „*costumato e piacevole e di belle maniere*“ ist. Aus dieser Perspektive heraus behauptet Nestor Pirillo⁹⁰, dass *Galateo* ein Buch ist, welches den neuen Zeitgeist einläutet (Pirillo, 1994, S. 559). Das Moderne des Werkes und sein innovativer Geist äußern sich in der Tatsache, dass seit seinem Erscheinen viele Auflagen, Übersetzungen und Adaptationen erschienen. Seine Übersetzung und Adaptation für den iberischen Kontext durch Lucas Gracián Dantisco (er war das vierte von den zwanzig Kindern des Humanisten Gracián de Alderete) wurde während des 17. Jahrhunderts sogar als Lehrbuch in den Kolleges der Jesuiten benutzt.

Obwohl Rodrigues Lobo weder das Original des italienischen Monsignore, noch die Adaptation von Dantisco erwähnt hatte, wird von mehreren Spezialisten angenommen, dass er sowohl das

Urwerk gelesen hatte, als auch direkt vom iberischen Werk profitierte, welches ihm letztendlich als Inspiration diente⁹¹.

Interessant ist die Herkunft der Hauptfiguren: mit Ausnahme von einer, die, wie erwähnt zur alten Aristokratie zählt, gehören alle anderen Figuren entweder dem Klerus, der Universität, der Miliz oder dem Magistrat an. Die Figuren sind also von unterschiedlichem Status und Bildungsniveau, trotzdem haben sie etwas Gemeinsames: sie personifizieren den politischen Menschen, der anderen gegenüber höflich, poliert, diskret, geheimnisvoll, sanft und freundlich ist. Hier erkennt man die Ideale, die bereits in „*Galeteo*...“ enthalten sind.

Lobo möchte ein breites Publikum erreichen. Er möchte einen Gedankenaustausch provozieren, eine Debatte über die Kunst des höfischen Verhaltens anspornen. Seine Figuren sprechen über die Gewandtheit des Sprechens, über die notwendige Aufmerksamkeit, die man bei der Anwendung von Worten und Gesten aufbringen muss. Der Umgang mit dem Wort verlangt und beinhaltet die Suche nach Gleichgewicht und Ablehnung von Übertreibungen. Lobo ist gegen Dogmen und betrachtet deshalb Regeln – auch die Höflichkeitsregeln – nur als Vorschläge, die uns bei unserem Kontakt mit Menschen und dem Bestreben um eine harmonische Atmosphäre helfen können, ohne dass wir uns sklavisch danach richten.

Da der königliche Hof in Madrid angesiedelt war, versuchten kleine Höfe (also *cortes na aldeia*) in Portugal, verstreut über das ganze Land, den fehlenden Hof zu ersetzen. Aus diesem Austausch kam es zwischen dem *Cortegiano* (Höfling) und dem *Galateo* (der gebildete Mensch) zu einer Art gegenseitiger 'Ansteckung', was die Verhaltensregeln betrifft und dabei wird eine Barriere zwischen den beiden Ständen überwunden. So entdeckt man in „*Corte na Aldeia*“ nicht mehr Zeichen von Unterwürfigkeit, sondern Höflichkeit, zwischen ihnen gibt es keinerlei Spur eines Verhältnisses Herr/Untergebener, sondern Freundschaft und eine gewisse Gleichheit, welche auf Bildung und gute Manieren beruht. Hier gibt es keinen Platz mehr für Befehlserteilung und Gehorsam, sondern Aufmerksamkeit, Liebenswürdigkeit, Wohlerzogenheit und Höflichkeit. Insofern ist die Welt von „*Corte na Aldeia*“ eine neue Welt, eine Welt, die sich nach einer neuen Rhetorik sehnt. Und für einen Moment schien es denjenigen, die diese Welt aufbauten, dass diese Rhetorik tatsächlich der Schlüssel für eine Erneuerung sein könnte.

Außer „*Galateo*...“ und „*Cortegiano*“ spielten auch andere Werke eine wesentliche Rolle als literarische Quellen bei Francisco Rodrigues Lobo: eines davon war „*La Piazza Universale di tutte le professioni del Mondo*“ (Venedig: Giovanni Battista Somasco, 1585)⁹² von Tomaso Garzoni, mit kastilischer Übersetzung und Umarbeitung durch den Autor (Madrid, Luis Sánchez, 1589); bei dem anderen handelt es sich um „*Arte de Galantaria*“⁹³ (gesch. 1628?) (Lisboa, Iuan de la Costa, 1670), von Francisco de Portugal. Dieses war, ohne zu übertreiben, vielleicht das wichtigste Buch des 17. Jahrhunderts, das in der Iberischen Halbinsel geschrieben wurde. Es behandelt das Leben in einem Schloss, wo ein Mann des Hofes in ersten Linie durch seine Höflichkeit den Damen gegenüber definiert wurde; nur durch seine Bereitschaft einer Dame seinen Dienst zur Verfügung zu stellen, konnte er seine wahren *Hidalgo*-Manieren erwerben. Francisco de Portugal widmete sein Werk den Schlossdamen. Für ihn ist das höfische Leben, ein Raum von Gefahren, Enttäuschungen und labyrinthischen 'Wegen'. Es ist nicht seine Absicht aufzuzeigen 'was es bedeutet, eine Dame zu sein', sondern viel mehr will er zeigen, wie man in den tausend unterschiedlichen Situationen des Palastlebens agieren sollte. Aber „*Arte de Galantaria*“ ist auch ein zutiefst nostalgisches Buch, ein Merkmal, welches es im Übrigen mit

„*Corte na Aldeia*“ teilt. Beide, Portugal und Lobo, berufen sich auf die These, wonach die Kunst des Benehmens das Einzige war, das man aus den fast verlorenen alten Traditionen hinüberretten konnte. Auch identifizieren beide dieses Zeitalter der wahren Galanterie mit dem Portugal vor 1580. Durch die fremde Okkupation sei ein 'gutes Stück' der ehemaligen Höflichkeit verloren gegangen.

Es scheint, dass bei allen möglichen externen Einflüssen, die das Werk von Lobo prägten, die wesentlichste Rolle dabei das „*Galateo...*“ spielte. Aus thematischer und stilistischer Sicht kann man behaupten, dass es sich an dieses Buch anlehnt, und selbst die Anstöße, die es aus dem „*Il Cortegiano...*“ mitnimmt, sind bereits durch den spanischen „*Galateo...*“ filtriert. Dieses Werk resümierte und stellte die im „*Il Cortegiano...*“ (durch seine Interlokutoren) erwähnten Ideale für ein breiteres Publikum dar. Die Beachtung 'rhetorischer' Regeln sollte den Titularen helfen, sich entsprechend des Kodex zu verhalten. Sie sollten das Verfassen eines Briefes erlernen, mit den Tischsitten und Umgangsformen vertraut werden, mit der Etikette bei der Konversation, der Galanterie mit den Damen, der Kunst des Erzählens von Novellen üben sowie sich mit dem Verhalten eines Diplomaten auseinandersetzen. Trotz dieser Einflüsse bleibt die Originalität von „*Corte na Aldeia*“ gewährleistet, und nur die Adoption des Dialogs bzw. Kolloquiums als Form der Exposition bringt es in die Nähe des Werkes von Baldesar Castiglione. Diese Dialogizität war jedoch in der damaligen Zeit sehr beliebt. Zum Beispiel macht Martim Afonso de Miranda in seinem Buch „*Tempo Agora*“ (1627) eine Apologie des Dialogs als Form der 'expositio' und unterstreicht die Bedeutung dieser Gattung. Er hält sie wegen des „ernsten und höflichen Stil“ als sehr geeignet. Viele der Themen von „*Tempo Agora*“ könnten genauso zu „*Il Cortegiano...*“ oder „*Galateo...*“ gehören. Alle diese Werke haben nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch mit „*Corte na Aldeia*“ zu tun. Die Auswahl des Kolloquiums als literarischer Stil bzw. als Prozess der Exposition erlaubten ihm eine Reihe unterschiedlicher Probleme anzusprechen und zu vertiefen und gleichzeitig ein Leitfaden beizubehalten.

Die von Lobo gewählte Struktur bietet uns ein offenes System an, in dem weder ein Beginn noch ein Ende vorhanden sind – die 'Geschichte' beginnt im Kopf der Leser noch bevor der erste Dialog stattfindet und das Ende bleibt offen, da hinterher weitere Begegnungen und Dialoge erfolgen sollen. Das verleiht dem „*Corte na Aldeia*“ einen Charakter, welcher das Werk in die Nähe des Berichtes einer *Tertulia* unter Freunden, einer 'Akademie' bzw. eines aristokratischen 'Salons' bringt und uns natürlich an „*Il Cortegiano...*“ erinnert. So wie einst 1617 in Toledo, im Hause des Grafen de Mora, sich einige Freunde trafen, um besser die ungemütlichen Winternächte zu verbringen – wie es Juan Boscán Almogáver in seiner Übersetzung von „*Il Cortegiano...*“ darstellt, so finden die von Rodrigues Lobo beschriebenen Dialoge ebenfalls während der Winternächte statt; auch hier fungieren die Kolloquien als Zeitvertreib. Im gewissen Sinne ist dies ein Beweis für die Tatsache, dass Lobo mit „*Il Cortegiano...*“ Kontakt hatte, natürlich in der Übersetzung von Boscán. Dieses kleine 'Lehrbuch' der höfischen Rhetorik von Giovanni della Casa in der Adaptation von Lucas Dantisco war für ihn, wie auch für viele seiner Zeitgenossen auf der Iberischen Halbinsel, das Hauptnachschatzwerk für diese Art von Literatur.

Seine Lektüre des spanischen „*Galateo Español*“ war jedoch selektiv. Er historisiert und diskutiert bis er die jeweilige Regel bewiesen und erklärt hat. Sicherlich hat er vieles von dem, was im spanischen Werk behandelt wurde weggelassen, wie zum Beispiel Abhandlungen über die Garderobe, Parfüms, Bälle, Tänze, Eitelkeiten, Prahlerei der Aristokratie, Sport, Poesie, religiöse Angelegenheiten, Tricks der Hofdamen. Trotz dieser starken Prägung durch das „*Galateo*

Español“ kann man nicht von einem Plagiat sprechen. Lobo versuchte zu resümieren und etwas Eigenes zu machen, was ihm meisterhaft gelang.

Geschichte, Fabel und behandelte Themen

Der Titel des Werkes ist an sich schon provokant: „ein Hof im Dorf“. Im Kontext der damaligen politischen und sozialen Situation Portugals ist dies nicht ohne Sarkasmus gemeint. Hier der Hauptkern der Satire Lobos. Die Hauptstadt hatte bereits den ehemaligen Glanz eingebüßt. Die verschuldeten aristokratischen Familien mussten die Flucht ergreifen und die Geborgenheit ihrer „quintas“ suchen.

Ein Gefühl von Ländlichkeit und Abgeschiedenheit eines 'Dorfes', wenngleich nicht weit vom ehemaligen Machtzentrum Lissabon, prägt das Szenarium, in dem die theatralische Handlung stattfindet. Trotzdem ist „*Corte na Aldeia e Noites de Inverno*“ weder ein Werk, welches in einer literarischen Strömung verankert ist, wo die unterschiedlichen Lebensmuster – Stadt (Hof) und Dorf – dargestellt werden, noch beabsichtigte Rodrigues Lobo mit diesem Werk an der damaligen politisch-literarischen Bewegung teilzunehmen, bei der man auf die Aristokratie Einfluss nehmen wollte, um diese vom Landleben zu überzeugen und zum Umzug aufs Land zu bewegen⁹⁴. Es handelt sich hier weder um eine Lobeshymne an das Dorfleben, noch um eine theoretische Verachtung all dessen, was städtisch war, wie es zum Beispiel im Buch von António de Guevara „*Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*“⁹⁵ der Fall ist. Jedoch verpasst er keine Gelegenheit, um am verschwenderischen Leben in der Stadt Kritik zu üben.

Alle Andeutungen und vom Autor beschriebenen Traditionen und Motivationen helfen uns zu verstehen, inwiefern „*Corte na Aldeia*“ über eine bestimmte historische Realität reflektiert. Man erahnt hier den Einfluss des 'Hofes von Vila Viçosa' (das Haus von Bragança), wo auch Lobo eine Zeitlang gelebt hatte, auf seine Betrachtung. Als die iberische Vereinigung sich als Theater einer verträumten Autonomie im Land der Entmachteten erwiesen hatte, wirkte Vila Viçosa wie eine Insel, ein Raum der „Geborgenheit“ und des Erhalts der nationalen Kultur. Lissabon ohne Hof wäre kein wahres Lissabon. Und so lange kein königlicher Hof in Lissabon wiedererrichtet würde, würde man sich mit dem Hof im Dorf von Vila Viçosa begnügen.

In diesem Kontext ist der Satz von Don Júlio im Dialog XI, als er seinen Freunden berichtet, wie er, nach seinem Besuch in Lissabon, wo er den desolaten Zustand der Hauptstadt feststellte, erkrankte, sehr treffend:

„[...] Wo Ihr seid, ist für mich der Hof; und die Abwesenheit dieses Hofes könnte aus mir einen Dörfler machen [...]“

„*Corte na Aldeia*“, Dialog XI, S. 162 (Übers. AP)

Wie ein Maler, der mit Feingefühl und durch abgestufte Schattierungen die Kompliziertheit einer Landschaft darstellt, beschreibt auch Lobo den Verlust der politischen Selbstbestimmung und die daraus resultierenden Konsequenzen. Aber diese Botschaft bleibt im Subtext und kann

dadurch nur mittels eines Assoziationsprozesses entschlüsselt werden. Im Vordergrund spricht der Autor über Verhaltensregeln sowie über die Gepflogenheiten der Sprache. Die enthaltenen Vorschläge zu den Verhaltensregeln für Edelleute symbolisieren jedoch die Erinnerung an einen portugiesischen Königshof. Um auf die besonderen Umstände dieses Treffens noch deutlicher hinzuweisen, lässt der Autor die Zusammenkünfte seiner Figuren – die Nacht für Nacht eine literarische *Tertulia*⁹⁶ zu nationalen Themen veranstalten – im Winter stattfinden. Bei dieser Abweichung von der Norm entsteht automatisch die Frage: Was tun diese Menschen im Winter auf dem Dorf - bekanntlich einzig der Hausherr war ein Dorfbewohner - wenn allgemein bekannt ist, dass Hofaristokraten oder Wohlhabende üblicherweise nur im Sommer die ländliche Umgebung aufsuchten?

Das milde Klima dieses Dorfes, trotz des Winters, wird zur Anspielung auf die Besonderheit der dramatischen Aktion. Auch die zusätzliche Informationen, die der Autor uns gibt, haben die Absicht, den Ort und die Zeit und eventuell das Verhältnis seiner Figuren zu dieser Umgebung besser zu fixieren. All dies bildet ein suggestives Szenarium für etwas Besonderes, Außergewöhnliches und die Phantasie des Lesers wird dadurch angespornt.

„[...] In der Nähe der Hauptstadt von Lusitanien liegt ein liebreizendes Dorf nicht weit vom Ozean; frisch im Sommer, mit vielen Gaben der Natur, und reich sowohl in der warmen Zeit als auch im Winter, mit Früchten und Annehmlichkeiten, die das Leben angenehm gestalten können [...]“

„Corte na Aldeia“, Dialog I, S. 7 (Übers. AP)

Wie dieser Abschnitt zeigt, liegt das Dorf, Ort der Aktion, wo Leonardo seinen Wohnsitz hat, nicht fern von Lissabon, in der Nähe zur ehemals glänzenden Metropole - die Erklärung für dieses milde Klima. Sicherlich eine Metapher, welche aber die Motivation für die Schönheit der Landschaft, obwohl die Handlung in Winter stattfindet, liefert. Die innere (ideologische) Motivation akzentuiert also noch mehr den Zufluchtscharakter des Ortes. Damit verbunden kommt auch ein anderer Aspekt ins Spiel: das Dorf ist ebenfalls die Zuflucht vor den exzessiven Ausgaben, die man in der Grosstadt hat; es ist ein Ort der Besinnung, wo man neue Kräfte für die Zukunft schöpft.

Obwohl die ganze Atmosphäre ländlich ist, bezieht sich alles im Werk auf die Stadt bzw. auf einen Hof, der nicht mehr existiert, bzw. nicht wieder auferstanden ist. Es stellt ein Lebensideal für alle dar, die sich 'in der Kunst, in einem Palast zu leben', exerzieren wollen. Das höfische Dasein ist *de facto* die größte Performance des Barocks. Der 'Hof...' Lobos fungiert hier demnach als Vorbereitung für das Leben in der bald befreiten Metropole, welche sich so wie früher wieder in einen Ort der öffentlichen Feste und Darstellungen entwickeln soll. Die Haltung des Autors ist die eines Pädagogen, der geduldig die führende soziale Schicht, Schritt für Schritt, für diese nahe Zukunft vorbereiten will.

Bestehend aus sechzehn didaktischen Dialogen über die Bräuche und Pflichten eines Edelmannes, sollte das Werk den Geschmack der Generationen von Edelleuten beeinflussen⁹⁷.

Die Teilnehmer dieser interessanten Gespräche (Leonardo, der Hausherr; D. Júlio, der Aristokrat; Lívio, der Doktor; Píndaro, der Student; Solino, der Alte; der Prior; Feliciano, der Lizenti-

at; Alberto, der Soldat, Bruder des Priors) befassen sich Abend für Abend mit unterschiedlichen Themen wie zum Beispiel dem Lob der Muttersprache, Stil und Unterschied verschiedener Briefarten, Hinweisen zur Liebe, Ethik und bestimmten Normen der Anstands- und Umgangsformen für das alltägliche Benehmen bei Besuchen, bei Lobpreisungen, Körperhaltung, Wortwahl, Art des Erzählens, Konversation, Höflichkeitsformen und natürlich mit der Entstehung eines neuen Hofes, sowie mit der Schaffung der Miliz und der Gründung von Schulen etc.; vielfältig sind die vom Autor behandelten Themen und es kann an dieser Stelle nicht auf jedes einzelne eingegangen werden. Deshalb sollen nur einige von ihnen erörtert werden.

Manchmal sind die angesprochenen Themen nicht so ernst und man tritt mit den alltäglichen Dingen des Lebens in Kontakt. Es zeigt sich eine Gesellschaftsrunde, die keine Berührungsängste empfindet über triviale Dinge zu scherzen, wie über den Liebhaber, der vor dem Fenster seiner Geliebten eingeschlafen ist und am nächsten Tag halb nackt aufwacht; oder über den Studenten, der bei einem Kommilitonen im selben Bett übernachtet hat und sich nun beim Aufwachen über die hässlichen Füße, die am Bettende auf ihn schauen, amüsiert und dabei den Besitzer der Füße nicht zuordnen kann; oder auch über einen Herrn, der seinen Diener auf dem Markt schickte, um einen Spiegel zu kaufen, aber dann alle mitgebrachten Spiegel mit der Begründung ablehnt, sie alle zeigten ein altes und faltiges Gesicht.

Bei der Erstellung eines neuen Verhaltenskodex, welches den Edelmann auf seinen Antritt am zukünftigen Hofe vorbereiten sollte, bekommt man den Eindruck, dass sich alles in Bewegung befindet und dass in absehbarer Zeit das Ziel der Freunde, die sich in diesen Nächten zur Tertúlia getroffen haben, erreicht wird. Dabei wächst Nacht für Nacht aus dem Wunschtraum nach nationaler Souveränität, welcher im Roman implizit ist, und aus der Beschwörung nach ruhmreichen alten Zeiten, folglich aus dem Kontrast zwischen dem realen Dorf und dem unterdessen mythischen Hof ein dynamisches Gefühl.

Während Tugenden hervorgehoben werden, werden Laster wie Ausschweifung und Wollust, Habgier, Raffgier und Missgunst, charakteristisch für eine soziale und politische Elite, die sich aus Opportunismus Kastilien angebediert hatte, gebrandmarkt. Eine von Neureichenmentalität geprägte Gesellschaft wird auf subtile Weise angeprangert. Aber vor allem die satirischen Denksprüche, die überall im Werk vorhanden sind, geben ihm eine ganz besondere Note und ermöglichen dem Leser mehrere Lesarten zu realisieren: einerseits die Auseinandersetzung mit den Themen, die in der Abhandlung auftauchen, andererseits die versteckte Kritik an den neuen sozialen Umständen. Aus dem Munde des alten Solinos erfährt man zum Beispiel etwas über die Heuchelei und Lügen, die in manchen Geschichten enthalten sind:

„[...] in den Geschichten, die man als wahre bezeichnet, lügt jeder, wie er will, oder wer ihn informiert hat, oder ihn zum Lügen favorisiert [...]”

„Corte na Aldeia”, Dialog I, S. 14 (Übers. AP)

Es geht hier um fiktive Geschichten, die seiner Meinung nach immer auf eine Verklärung der Realität zielen. Er begreift das Leitmotiv bestimmter Autoren, die solche Trugbilder schreiben, er erkennt ihre guten Absichten; dennoch ändert es nichts an der Tatsache, dass die in literarischen Werken übliche praktizierte Verfälschung der Wirklichkeit eine zu kritisierende Angele-

genheit ist. Auch wenn es im erzieherischen Sinne und der guten Sitten wegen geschieht, ist dieses Zerrbild der Realität ein Täuschungsmanöver, behauptet Solino. Diese Aussage, so pur genommen, hat an sich nichts besonders und zeigt sogar eine gewisse Naivität der Figur. Aber nach einer zweiten Lektüre zwingt es uns, an andere Vorgänge zu denken.

Auf den ersten Blick könnte man sogar denken, dass Solino über die Art der Geschichtsschreibung der Mönche aus der *Real Abadia de Alcobaca* (Übers.: Königliche Abtei von Alcobaca) scherzen würde, deren Leitmotiv einzig das Rühmen Portugals gewesen ist, ungeachtet dessen, wo die Fakten der nationalen Historiographie endeten und Aspekte aus der Mythologie begannen, so vermischt waren sie miteinander. In der Tat meint der alte Solino im Prinzip etwas ähnliches, dennoch ist sein Adressat etwas anderes. Die Stimme der Tradition und das Rühmen der Souveränität Portugals sprechen aus seinem Mund. Wenn er deshalb abwertend über die Manipulation von *histórias* spricht, meint er zweifellos die Werke von Autoren, deren einziger Zweck das Rühmen der Habsburger ist. In gewisser Weise bricht hier schon der Keim der kommenden Volksaufstände hervor – die bereits hier erwähnte „Revolta do Manuelino“ (1637) – die in gewissem Sinne die Wiederherstellung der Unabhängigkeit vorausgesagt hat.

Das Philosophieren über die Macht hat einen bedeutenden Platz in „Corte na Aldeia“. So lässt der Autor durch den Doktor Lívio einige Beispiele anführen, wonach zum Beispiel in der Antike der Titel „König“ allein durch überragende Taten verdient werden musste, während man ihn jetzt auf Grund seiner Geburt, ohne Anstrengung, erlangte:

„[...] Gewählte Könige [...] auf diese Weise begann dieser Status auf der Welt; als Auszeichnung ihrer Charaktere erlangten sie denselben Titel, welcher jetzt durch Geburt verliehen wird [...].“

„Corte na Aldeia“, Dialog XIV, S. 210 (Übers.AP)

Ein König sollte durch Weisheit gekennzeichnet sein, weshalb auch Salomon Gott bat, ihn mit Weisheit zu segnen, antwortet ihm Leonardo und bekräftigt dadurch den Grundgedanken.

Zwischen den Zeilen liest man die ironische Anspielung auf den fremden Monarchen. Die despotischen Maßnahmen (unter anderem die horrenden Ausgaben des kastilischen Hofes auf Kosten Portugals) während des königlichen Besuchs hatten beim Autor einen bitteren Beigeschmack hinterlassen, was ihn veranlasst, an einigen Stellen seines Werkes davon eine Notiz zu machen, wie bei dieser Replik von Leonardo:

„[...] Und da es viele Könige gab und gibt (denen der Titel Tyrann besser passen würde), sollte man feststellen, dass ihre entartete Natur sie von ihren Aufgaben ablenkt [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XIV, S. 209 (Übers. AP)

Sicherlich waren Lobo die drei Schriften calvinistischer Verfasser nicht unbekannt, erschienen zwischen 1573 und 1579 als Reaktion auf die 'Bluthochzeit von Paris', welche sich mit der Frage nach den Rechten der Untertanen gegen eine ungerechte tyrannische Herrschaft auseinandersetzten:⁹⁸.

Es handelt sich um folgende Werke: „*Franco-Gallia, sive tractatus de regimine regum Galliae et de jure succesionis*“ des französischen Juristen François Hotman (1573), „*Über das Recht der Obrigkeiten*“ (*De iure magistratuuum*) des Genfer Theologen Theodor Beza (1574) und „*Der Rechtsanspruch gegenüber Tyrannen*“ (*Vindiciae contra tyrannos*) eines hinter dem Pseudonym Stephanus Junius Brutus verborgenen Autors (1579), dessen wahrer Name Hubert Languet war. Insbesondere ist anzunehmen, dass diese letzte Schrift eine große Bedeutung erzielte. Demnach stünde das Volk über dem Prinzen und aus diesem Grund müsste man ihm nicht mehr gehorchen, falls er gegen das Gesetz Gottes regieren will. Folglich wurde das Recht anerkannt, einem tyrannisch regierenden legitimen Herrscher mit Waffengewalt zu widerstehen. Eine für die damalige Situation Portugals sehr passende These.

Auch das epische Gedicht „*Judith*“, von Bartas⁹⁹ veröffentlicht 1573, welches wie eine Apologie derselben radikalen Lösung wirkt, war dem gebildeten Lobo bekannt.

Man spürte einfach den Wind der 'monarchomachischen'¹⁰⁰ Revolten, die aus Europa kamen. Es handelte sich um eine Epoche, die Religionskriege und klassische Staatenkonflikte um Hegemonie oder Gleichgewicht zwischen den Mächten Europas brachte. Hinter dem Vorwand unterschiedlicher religiöser Gesinnungen (konfessioneller Gegensätze zwischen der Katholischen Liga und der Protestantischen Union) verstecken sich eigentlich 'machiavellische' Strategien und Ambitionen, um die neuen Machtverhältnisse in Europa aufzumischen. Das Christentum ist deshalb gespalten und die verfeindeten Mächte treiben es zu weit, ohne auf Menschenverluste zu achten, wie uns viele Beispiele bestätigen: Als Heinrich III. von Frankreich gegen die Führer der Liga (Katholische Liga) vorging, wurden ähnliche Gedanken auch auf katholischer Seite entwickelt, die anders als noch bei den Calvinisten bis zur Rechtfertigung des Tyrannenmords reichten. Der fanatische *ligueur* Mönch Jacques Clément und Boucher, Autor des Buches „*De justa abdicatione Henrici III*“ wurden zur Standarte der Katholiken. Anderes Beispiel gibt uns den Widerstand gegen Heinrich VIII., der, als er von seinen Vasallen die Apostasie des katholischen Glaubens verlangte, von 'Klostersoldaten', die sich auf die „*Summa Theologica*“, des Heiligen Thomas von Aquin und auf die Lehre des Kardinals Bellarmino¹⁰¹ stützten, verurteilt wurde.

In Portugal vertritt Frei Serafim de Freitas in seinem Buch „*De justo imperio Lusitanorum asiatico*“¹⁰² die Meinung, dass jede Art der Macht, sei geistlich oder weltlich, von Gott kommt. Er ergänzt, dass die weltliche Macht dem König oder dem Prinzen der Gemeinschaft von Gott als Autor der Natur durch Geburt, Wahl oder Übertragung der Gemeinschaft verliehen wurde. Aber sie kann das Königreich und das Leben dem König entziehen, falls er der Tyrannei verfällt¹⁰³.

Es fehlte nicht viel und die juristischen und ethischen Grundlagen, die Portugal das Recht auf Unabhängigkeit gewährten, wären gegeben einen fremden König abzuschütteln. Wenn die juristische Rechtfertigung auf sich warten ließe, lieferte schon jetzt die Regierung in Madrid die Munitionen für die Revolte. Er stellte sich nicht zufrieden mit dem Erschöpfen von Geld und portugiesischen Soldaten für einen Krieg, womit Portugal nichts zu tun hatte. In der Praxis besaßen die Stände im Einzelnen unterschiedliche Rechte zur Mitwirkung an der Gesetzgebung, an der Besetzung von Hofämtern, an der Verwaltung und Rechtsprechung und an Fragen, die das Land als Ganzes betrafen. Das heißt, dass die Herrschaftsbeteiligung in den Prinzipien des ständischen Rechts verankert war. Und dennoch versuchte der Premier Graf-Herzog von Olivares mit aller Macht seiner Ambition und Gier den Pakt der Versammlung der Stände in Tomar zu brechen, indem er Portugal als spanische Provinz behandelt. Sein Größenwahn war in der Tat

der Motor der Revolte. Und als die Juristen nach der *Restauração* von 1640 die Fundamente der Wiederherstellung der Unabhängigkeit vor der Nationen Europas vorstellen müssen, bedienen sie sich dieser theologisch-juristischen Doktrin, die als ihr ideologischer Überbau fungierte. Es ist das Buch von Salgado Araújo „*Marte Portuguez contra emulationes Castellanas, o justificaciones de las armas del rei de Portugal contra Castilla*“, herausgegeben 1642, bzw. das Werk auf Latein von António de Sousa Macedo „*Lusitania Liberata ab injusto Castellanos dominio*“ (1641) das dem englischen Hof vorliegt, in denen eine juristische Rechtfertigung für die Unabhängigkeitsbewegung aufgestellt wird:

„[...] Ich hörte von Kastiliern, dass bestimmte Mathematiker aus Neugier Vermutungen über die Geburt und das Schicksal des erhabenen Theodosius, Erstgeborenen des Königs Don João IV., noch damals Herzog, anstellten; und fanden in den Gestirnen soviel Glück, dass sie voller Bewunderung offenbaren, dass er ein glorreicher Monarch sein würde, selbst wenn er nur von niederer Geburt sei. [...]“

(Macedo, António de Sousa de (1645).
„*Lusitania Liberata ab injusto Castellanos dominio*“, S. 750).

Aus der Bemerkung Leonardos spricht die Animosität gegen den fremden König. Im Untertext ist Filipe von Habsburg jemand, der nicht wie der König Salomon von Gott gesalbt wurde. Deshalb wäre es absolut legitim, einen solchen Monarchen zu stürzen.

Die satirische Kritik von „*Corte na Aldeia*“ scheint in diesem Aspekt weit gefasst worden zu sein, worin auch der gesamte kastilische Hof einbezogen wird:

„[...] Und wie Tullius sagt, wenn Regieren königlich ist, ist es nicht weniger (königlich) gebildete und große Magistraten auszusuchen, die das Regieren unterstützen [...]“.

„*Corte na Aldeia*“, Dialog XIV, S. 210 (Übers. AP)

Lobo bezieht sich hier auf Marcus Tullius Cicero (106 - 43 v. u. Z.), der in seinen staatsphilosophischen Werken „*De res publica*“ und „*De legibus*“, im Anschluss an Platons philosophische Hauptwerke, das Bild des besten Staates mit der besten Gesetzgebung, verwirklicht in der römischen Verfassung, zeichnet, wonach „[...] *das Gemeinwesen die Sache des Volkes ist* [...]“¹⁰⁴.

Der Autor denkt hier sicherlich an die Regeln, durch die eine Nation mit Gerechtigkeit regiert werden soll und natürlich ebenso an die Verantwortung der Oligarchie jenes Landes diese Gerechtigkeit zu garantieren. Diese Problematik war umso aktueller, desto klarer allen wurde, dass die duale Monarchie ein Synonym der Usurpation war.

Die Abwesenheit des Hofes hatte ein beispielloses Vakuum hinterlassen, das viel zu lange schon dauerte und sich unendlich auszudehnen schien, wie Solino erläuterte. Verbittert wegen des 'Rosts', der den Glanz früherer Zeiten überdeckt, äußert Solino in sarkastischen Tönen seinen Frust über die Transformation der Mentalität:

„[...] niemand wird dies besser feststellen als Herr Leonardo, da er am Hof verkehrte, als wir noch Trojaner waren und sah den ehemaligen Glanz, der jetzt verrostet ist [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XIV, S. 207 (Übers. AP)

Die Behauptung, „*als wir Trojaner waren*“, ist ebenso eine klare Aussage, die den gemeinsamen Gedanken der Gruppe übersetzt und sie zu einer Zeit transplantierte, in der sie sich stark wie die Helden des Homerischen Ilias gefühlt hatten. Er wird in seiner Klage vom Hausherrn unterstützt, der gleichermaßen befürchtet, dass man wegen der langen Jahre der Abwesenheit eines Hofes bereits vergessen hätte, was es heißt, gute Manieren zu haben, Erziehung zu besitzen, Prinzipien zu vertreten.

Die Suche nach lukrativen Geschäften und die Gier nach dem schnellen Reichtum hatten die Bescheidenheit und die Tugend anderer Zeiten verblassen lassen. Je deutlicher es sich abzeichnete, dass man nicht nur die nationale Souveränität verloren hatte, sondern auf dem besten Weg war, auch die nationalen Traditionen zu verlernen, umso bewusster war das Wissen über die Bedeutung des Verlustes und die Rolle des Hofes. Die wichtige Funktion dieses Machtzentrum als Schule nationaler Werte, die von jedem Edelmann erlernt und befolgt werden sollten, war allen in der Runde bewusst:

„[...] Aus dieser Schule [...] kommt man in Sachen der Ehre, Korrektheit und Zurückhaltung so gut unterrichtet, so dass von ihnen keine Niedertracht zu erwarten ist. Da seit vielen Jahren diese Erziehung in Portugal nicht mehr vorhanden ist, haben viele der Kinder der Illustren dieses Königreichs zu wenig von ihr [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XIV, S. 217-218 (Übers. AP)

Der Hof der Braganças wird von der Runde als ein Laboratorium des Erhalts nationaler Kultur und keinesfalls als Endziel und Hofersatzes, sondern als Bastion und Garant zur Fortsetzung der Traditionen betrachtet. Dafür gibt es im Werk mehrere Referenzen, wie zum Beispiel im Dialog XII, als die literarische *Tertulia* zum zweiten Mal bei D. Júlio veranstaltet wird:

„[...] in solchem Dorf könnte man diejenigen ausbilden, die am Hof auftreten wollen und ihnen die Art und Weise beibringen, wie die so in Vergessenheit geratenen Dinge wieder belebt werden können [...]“

„Corte na Aldeia“, Dialog XII, S. 176 (Übers. AP)

Das Hauptziel des Werkes könnte nicht deutlicher formuliert werden. Nach Wiederbelebung verlangt das ganze Werk.

Im Zusammenhang mit der Souveränität eines Landes und parallel zum Hof, der für die Regierungstätigkeit, dementsprechend für die politische Macht, steht, werden ebenso die Miliz, als militärische Macht und Garant der Verteidigung des Landes gegen den Invasoren, und die Universität, als Podium des Wissens und der Kultur, ins Gespräch gebracht. Nachdem man über ihre Bedeutung spricht, stellt man fest, wie wichtig die Schaffung dieser Institutionen für die

Entwicklung einer Nation ist und ihr bemerkenswerter Beitrag bei der Ausbildung der führenden Klasse ist.

Durch seine Figuren appelliert Lobo an die nationale Selbstachtung, er ruft nach einem Neuanfang und äußert die Hoffnung auf eine baldige viel versprechende Zukunft.

Lobo bewegt die Sorge um die Zukunft. Für seine Figuren ist es inakzeptabel, dass auch die Regeln der Höflichkeit in Vergessenheit geraten sind und sie beschließen, sie zu erneuern:

„[...] die Höflichkeit hat für die Portugiesen einen großen Stellenwert, dadurch sind sie gegenüber anderen Nationen im Vorteil

„Corte na Aldeia“, Dialog XII, S. 177 (Übers. AP)

Es muss hier ergänzt werden, dass das Wort „*cortesia*“, obwohl von der Sprache Ciceros abgeleitet wurde, wo es mit Urbanität (*urbs*) gleichzusetzen ist, in der portugiesischen Sprache eine andere Bedeutung erhielt. Während es auf Latein das Verhalten der Stadtmenschen ausdrückt und somit deren Haltung mit den der Menschen im Dorf abhebt, drückt es auf Portugiesisch den Verhaltenskodex am Hofe aus, das heißt die Theatralisierung und Ritualisierung der Szenarium, wo alles durchreglementiert ist und wo jeder sein 'Arrangement' kennt. Ohnehin benutzen „Die meisten Typen theatraler Darstellungen [...] alle [...] „performativen“ Techniken [...] für die „Objektivierung“, die gleichsam materielle Ausführung und Sichtbarmachung ihrer kreativen Praxis und damit für die Konstruktion ihrer Aufführungen.“¹⁰⁵. Auf einer solchen Bühne, die uns eine Episode zeigt, welche sich über ein Jahrhundert vor der Französischen Revolution abspielt, war es absolut selbstverständlich, dass aus der Masse der städtischen Bevölkerung die Hofaristokratie durch ihre Etikette herausragt, das heißt, durch ihre gesamten Praktiken und Verhaltensweisen; eine Aristokratie, der später António Vieira in einer Gleichung mit den Naturelementen die Funktion der Luft verleihen wird („Sermão de S. António“, 1642), ist praktisch der Motor einer offiziellen Kultur, die sich von der Volkskultur stark unterscheidet.

Die Behandlung dieser Thematik vergegenwärtigt die Assoziation zu dem inzwischen (zur Zeit der Veröffentlichung von „*Corte na Aldeia*“) fast mythischen Hof von Manuel I. und João III. Die Metapher ist explizit. Wenn die Tertúliarunde von der Zeit schwärmt, als Portugal unter den europäischen Nationen strahlte und die herausragende Höflichkeit der Portugiesen glorifiziert, wird damit wieder auf dem Verlust des portugiesischen Hofes Bezug genommen. Die Satire ist ebenso eindeutig und die Kastilier werden hier durch Auslassung zum Element der Kritik gemacht: Wenn in einem Imperium, nur eine der integrierten Nationen spezifisch als höflich und galant bezeichnet wird, heißt es, dass die anderen nicht über diese Tugenden verfügen.

Der Verhaltenscodex gliedert sich in drei Stufen: in Zeremonie (im Sinne von kirchlichen Feierlichkeiten und Kirchenbräuchen, das Lobpreisen des Sakralen und das Verehren der Kirchenfürsten), in Höflichkeit (hier impliziert die Ehrerbietung und Hochachtung gegenüber Königen, Fürsten und allen anderen Titeln) und zuletzt in gute Manieren (damit ist die achtungsvolle Form des Umgangs unter Gleichen gemeint). Bei der Unterteilung der Höflichkeitsformen verurteilt der Autor jedoch diejenigen, die ihre Macht maßlos zur Schau stellen, als wollten sie sich mit Gott gleich setzen.

Kritisch und satirisch zieht er gegen Könige und Fürsten, die diesen Verhaltenscodex brechen und aus der ihnen zustehenden Höflichkeit einen wahren zeremoniellen Kult zur Huldigung ihrer Person verlangen.

„[...] wie die Könige und Fürsten sich aus Eitelkeit vergöttlicht haben und für sich die Huldigung, die nur Gott gebührte, beanspruchten [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XII, S. 179 (Übers. AP)

Wird hier nicht der kastilische Monarch ins Visier genommen?

Die Mächtigen des „Siglo de Oro“ verhalten sich gegenüber den Portugiesen arrogant und despotisch, eitel und hochnäsiger. Dementsprechend ahmten auch ihre Untergebenen, die für sich ebenfalls eine gewisse Aura der königlichen und fürstlichen Herrlichkeit beanspruchten, die „cortesia“ nach und übernahmen für sich eine Reihe von 'Etikettregeln', wodurch sie ihr gestiegenes 'Ansehen' vorführen konnten. Hier wird die Diskriminierung, die die Portugiesen unter der Herrschaft der Habsburger erlitten, zum Ausdruck gebracht.

Das Gespräch wird fortgesetzt und die Freunde diskutieren jetzt über die unterschiedlichen Stufen der Ehrerbietung. So sollte die Art des Kusses der hierarchischen Position des Gewürdigten entsprechen. Während bei Gott der Boden bzw. der Altar geküsst werden musste, verlangte die Etikettregel unter Gleichen, dass der Grüßende seine eigene Hand, mit der er den zu Grüßenden berührte, küssen sollte. Dazwischen gab es eine Abstufung, wonach dem Papst der Fuß geküsst werden sollte und dem König die Hand. Auch die Art des Kniefallens sollte den hierarchischen Unterschied zwischen Gott, König und den Gleichen präsentieren:

„[...] zum Gott spricht man aus Zeremonie mit beiden Knien auf dem Boden; aus Höflichkeit kniet man auf dem linken Knie, wenn man zu dem König spricht; zu den Gleichen und aus guter Erziehung stellt man das linke Bein nach hinten und soll das linke Knie leicht beugen [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XII, S. 179 (Übers. AP)

Weil die Anrede den Stellenwert des Gewürdigten widerspiegeln sollte, adressieren sie eine weitere Kritik an Kastilien und an den Hof von Madrid. Mit Empörung stellen sie fest, wie die Großen anmaßend Titel beanspruchten, ohne Rücksicht, ob sie ihnen überhaupt zustehen:

„[...] Durch Worte wollen manche Könige, um sich größer zu stellen, mit göttlichen Titeln schmücken; Gnade und Herrschaft was ihnen gebührt, verlangten sie dazu den Titel Hoheit, welcher nur Gott gebührte, nicht zufrieden damit beanspruchten sie dann den Titel Majestät [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog XII, S. 179 (Übers. AP)

Anstatt sich mit ihren Titeln zufrieden zu geben, beanspruchten diese Herrschaften für sich außerdem Bezeichnungen wie „Alteza“ (Hoheit) und „Majestade“ (Herrlichkeit), welche eigent-

lich Gott zustünden. Sie beweihräuchern sich in ihrer Selbstvergötterung und Selbstherrlichkeit. Sicherlich werden hier nicht nur die Großen von Spanien aufs Korn genommen. Adressiert ist dies auch an den portugiesischen Aristokraten und Mitglieder des Hochklerus, welche aus Eitelkeit, Habgier und Drang nach einem Leben in Luxus sich an die fremde Macht verkauft hatten und deshalb nach Madrid umgezogen sind.

„Corte na Aldeia“ stellt ebenfalls Regeln der Konversation, Umgangsformen in allen möglichen Situationen (von der Begrüßung bis zu den Tischmanieren), der Rhetorik im weitesten Sinne des Wortes, mit dem Umgang mit Fürsten und ihren Ministern, mit der Verehrung der Damen, dem Verhandeln und Gedankenaustausch mit den ausländischen Botschaftern, Edelleuten und Kaufleuten dar. Da über die Sprache die herrschenden Regeln vermittelt werden und sie ein wesentliches Instrument der Akkulturation ist, leuchtet es ein, dass durch die Privilegierung der Fremdsprache – der Sprache der Macht – viele Probleme verursacht wurden, die eine freie Entfaltung der Muttersprache und sogar der portugiesischen Mentalität verhinderten.

Während die Mehrheit der städtischen Bevölkerung ein Spielball der verschiedenen Interessen wurde, begaben sich die oberen Schichten in eine Art Wettbewerb mit den Edelleuten aus Kastilien, und waren damit für eine Anpassung an die stärkere Kultur Kastiliens 'anfälliger'.

Die Lobpreisung der Muttersprache und ihre Erhebung zur 'edelsten' unter allen anderen wird also zum Bestandteil der Strategie des Widerstands gegen die Herrschaft Kastiliens über Portugal. In diesem Zusammenhang äußert sich Doktor Lívio vehement gegen die Vernachlässigung der Muttersprache durch diejenigen, die die Fremdsprache als *dernier cri* empfinden:

„[...] den einzigen Nachteil, den sie (die Sprache) hat, ist die geringe Liebe, die die Einheimischen für sie empfinden; deshalb ist sie so geflickt wie die Kappe eines Bettlers.“

„Corte na Aldeia“, Dialog I, S. 21 (Übers. AP)

Nach Ansicht des Doktors besteht der einzige Fehler der portugiesischen Sprache in der Tatsache, dass viele Portugiesen statt sie zu pflegen, sie sträflich vernachlässigen. (Dialog I, S. 21). Hier eine Kritik an die Oberschicht, welche statt ihrer nationalen Pflicht nachzukommen, längst ihr kulturelles Erbe verpfändet hat.

Die Verbrüderung der Runde wird durch die Thematisierung angefeuert, und keinem kommt Streit in den Sinn. Unter den Figuren besteht ein interaktiver Konsens und jeder bemüht sich das Lob der anderen zu übertreffen. Das Gespräch bekommt eine medialische Dimension und alles scheint, als ob die Interlokutoren es außerhalb der Wände des Zimmers diesen appellativen Akt, diesen Anreiz an die kollektive Verantwortung transportieren wollten – eine Einladung zur nationalen Beteiligung, die Sprache gemeinsam zu entwickeln.

Die Thematisierung und Festlegung der Grundlagen einer neuen Rhetorik als theatralisches Element ist bereits Gegenstand des Dialogs I. In späteren Kapiteln vertieft man sich dann ausführlich in die Überredungskunst und die Macht des Wortes. Die argumentative Fähigkeit wird genau erörtert, da sie für die Geselligkeitspraxis am Hofe von außerordentlicher Bedeutung ist.

Außerdem werden Prinzipien hervorgehoben, nach denen sich die interne Komposition und die kontextuelle Anpassung richten sollen, damit der Fluss und Erfolg des Diskurses gewährleistet wird. Hinter diesen Fragen, die die Organisation und das Wirken der Diskurse sowie die dazu gehörende Ästhesie (Empfindungsvermögen) beinhalten, steht die ausschlaggebende Auffassung, wonach die Sprache sich wie ein „*Repertoire des sozialen Verhaltens, besser gesagt, des sozialen Lebens*“ offenbart; auch die Meinung, wonach das Wort den Eckstein der sozialen Praktiken und den natürlichen Sozialisierungsprozess der Menschen bildet, womit der höfische Edelmann des Barocks gemeint ist.¹⁰⁶

Die Funktion der Sprache, die bereits so eindrucksvoll im ersten Dialog erörtert wird, partizipiert als Leitmotiv bei dem Aufbau des gesamten Werks.

Die Figuren von Lobos Hof verpassen keine Gelegenheit, um über die sprachlichen Laster zu spotten: Sie stellen fest, dass es Menschen gibt, die sich so töricht in ihre eigenen Worte verlieben und sich dabei nur geschwollen ausdrücken. Man könnte meinen, sie hätten die eigentliche Funktion der Mitteilung vernachlässigt; andere wieder erwähnen ständig ihre Taten, um das Gesagte laut zu wiederholen, damit die Zuhörer sie rühmen; noch andere, die aufdringlich sind und bei jedem Wort den Zuhörer berühren, oder ihn am Ärmel des Jacketts ziehen; andere, die in den Zähnen stochern, an den Fingernägeln knabbern oder in der Nase bohren, während sie reden; andere noch, die ihren Gesprächspartnern das Wort abschneiden, da sie nicht in der Lage sind zuzuhören und sich in den Mittelpunkt stellen wollen; und nicht weniger schlimm sind diejenigen, die ständig gestikulieren, als ob sie mit den Armen fechten würden und laut über ihre eigenen Sprüche lachen.

Auf diese Weise befürwortet Lobo einen Stil, der sowohl durch alltägliches Vokabular charakterisiert ist, als sich auch von Fremdworten, Neologismen und Archaismen gereinigt präsentiert. Ein Stil, der fließend und elegant die perfekte Beherrschung der portugiesischen Sprache aufweisen sollte, der aber gleichzeitig von allen verstanden wird. Ein Stil, der nicht von rhetorischen Figuren übersättigt war und praktisch nur hier und da eine Metapher, eine Antonomasie oder andere rhetorische Figuren anwendet. Stattdessen privilegiert der Autor den Humor, den Witz und die Aufgewecktheit des Redners, welcher zur Erheiterung der Stimmung bei der Konversation beitragen sollte. Dieses Esprit, das aus Scharfsinn, Schlagfertigkeit und Denkvermögen besteht, sollte zum Beispiel beim Erzählen von Geschichten die Verschnörkelung eines gekünstelten Stils ersetzen und somit die Empfindsamkeit und Neigung des Zuhörers in seinen Bann ziehen. Darüber hinaus sollten nach ihm die Regeln der Rhetorik eine neue Dimension erfahren, und nicht nur aus technischer und pädagogischer Sicht, sondern durch ihre Anpassung an einen gebildeten sozialen Kontext für die Vereinfachung und sogar Abschaffung des geschwollenen Diskurses plädieren.

Im gleichen Sinne satirisiert der Hausherr Leonardo diejenigen, die, um sich bedeutungsvoll zu geben, neue Wörter kreieren, die so ungewöhnlich sind, dass sie niemanden versteht, einzig aus dem Grund, weil sie die Muttersprache für arm halten oder sie nicht zu beherrschen wissen (Dialog IX, S. 139).

Statt zu erklären, was sie sagen möchten, wählen diese Individuen gekünstelte Formulierungen und erschweren somit das Verstehen des Gesagten. Hier ist der Kern der stilistischen Diskussion, wie der Doktor erklärt: durch so viel Verschnörkelung erkennt man kaum den Sinn des Diskurses.

Genau so abartig ist die Tatsache, dass einige Menschen aus angeblicher Höflichkeit und übertriebenen Skrupeln den Namen der Dinge ändern oder den Sinn absichtlich verbergen. Der Doktor (Lívio) erzählt zum Beispiel die Geschichte eines Grammatiklehrers, der einen Student nur deshalb bestrafte, weil dieser als Rechtfertigung für sein Zuspätkommen sagte, seine Mutter hätte an diesem Tag entbunden. Der Lehrer empfand das Wort entbinden als nicht sozialfähig und der Student musste die Konsequenzen tragen.

Auch über die blumigen Worte von Don Júlio, womit er im Dialog V die schöne Pilgerin, in der er sich auf den ersten Blick verliebt hatte, beschreibt, wird gescherzt.

Es handelt sich um ein hochgestochenes und verziertes weibliches Portrait, mit den typischen metaphorischen rhetorischen Mitteln des Barocks, geprägt von Wort- und Gedankenspielen, was uns anzunehmen veranlasst, dass Don Júlio sich der neuen literarischen Mode verpflichtet fühlt. Die einstigen Schönheitsbilder der Renaissance werden assoziationsreicher, wie in dem zitierten Beispiel: anstelle von Augen schreibt der Autor zwei Diamantensternen, der Mund wird zur Knospe aller Liebesgedanken, und der Hals mit einer Jaspssäule verglichen. Jedoch was man zuerst als Paradigma der Barocksprache vermutet, entpuppt sich im Laufe des Dialogs als etwas Lächerliches und wird von den Anwesenden kritisiert und verspottet.

Solino, der immer wieder mit seinen picaresken Kommentaren das Lachen der Teilnehmer bei der *Tertulia* fördert, bringt auf den Punkt, wie töricht ein solches Seufzen sein kann, in dem er als Beispiel über einen bestimmten Edelmann berichtet, der wie hypnotisiert viele Stunden vor dem Fenster seiner angehimmelten Dame auf seinem Pferd verbrachte, dabei Zeit und Essen vergaß; eines Tages war er beim Betrachten des Fensters der Damen seines Herzens so geistesabwesend, dass sich sein Pferd auf ein Netz mit Heu stürzte, das von einem vorbeilaufenden Maulesel transportiert wurde; zu seinem Pech verstrickte sich das Pferd mit den Zügeln im Netz und erschreckte den Maulesel; dieser versuchte dem Angreifer zu entfliehen, und weil dies nicht möglich war, schleppte es das Pferd hinter sich her und verpasste ihm dabei einige Hufschläge; dadurch und auch durch das Lachen der Jungen auf der Straße kam der liebende Reiter wieder zu sich. So hypnotisierend kann der übertriebene Kult der Form sein, dass man, so wie der Reiter, den Sinn für die Realität verliert.

In Bezug auf die rhetorische Struktur wurde in erster Linie die Bescheidenheit und die Nüchternheit des Diskurses gepriesen. Gleichzeitig wird Gedankenarmut abgelehnt, womit bestimmte, sagen wir unfähige „Meister“, oft die Rhetorik auf eine Ansammlung von Regeln und Vorschriften zu reduzieren versuchen. Eine der Funktionen der Rhetorik ist das Lehren der Eloquenz, wie Leonardo zum Ausdruck bringt, dass er in fünf Hinweisen formuliert:

Es wird für elegantes und dennoch verständliches Sprechen plädiert – ohne übertriebene Anwendung von Fremdwörtern, ohne Archaismen oder unlogische und etymologisch verletzende Wortinnovationen. Es werden gängige Wörter befürwortet und die Überladung mit rhetorischen Figuren vermieden. Auf diese Weise entstehen vor den Augen der Leser eine Anreihung von Vorschlägen und Anregungen im Bereich der epistolaren Kunst sowie Anstöße für eine gute Konversation, oder das Erzählen einer Geschichte.

Die fast stilistische Nüchternheit bildet den Kern einer an Horaz angelehnten Doktrin des höfischen Verhaltens, die durch Klugheit, Unauffälligkeit, Natürlichkeit, Anstand, Bescheidenheit

und Gemessenheit charakterisiert ist und schafft eine Parallele zur Quintessenz des Werkes, wonach die Grundwerte, über die alle reden, nur mit der Zeit und mit Übung vervollkommen werden und daher inkompatibel mit jeder modischen Erscheinung sind. Der Exhibitionismus ist ein Laster, der nicht mit dem Edelmann kompatibel ist, da die höfischen Werte sich nur mit der Zeit verfeinern werden.

Einerseits wegen der horazschen Sicht könnte man meinen, „Corte na Aldeia“ gehörte eigentlich zum Manierismus. Andererseits bringt die konzeptistische Denkstruktur, die im Werk enthalten ist, viele Literaturwissenschaftler dazu, das Werk als Paradigma des Barocks zu betrachten. Indem Lobo am Beispiel anderer Autoren dieser Zeit die Satire benutzt, um sich mit der politischen und sozialen Problematik auseinanderzusetzen, vermeidet er die stilistischen literarischen modischer Erscheinungen.

Eine Voraussetzung für den eleganten Menschen und seine Vorbereitung auf die höfische Theatralisierung war die Erziehung des richtigen Körperausdrucks, welchen bereits M. Tullius Cicero als Eloquenz des Körpers bezeichnete.

Um eine deutliche, helle und gestützte Stimme zu besitzen, weist der Doktor im Dialog VIII darauf hin, dass dafür ein anmutiger und graziler Körper die Voraussetzung ist:

„[...] beim Sprechen darf man weder wie eine Statue, noch wie eine Marionette aussehen [...] damit die Stimme [...] reizvoll klingt, muss sie [...] deutlich, ruhig, voll und rhythmisch sein; da eine dunkle Stimme undurchschaubar wirkt [...]“.

„Corte na Aldeia“, Dialog VIII, S. 121 (Übers. AP)

Der Aufruf zur 'Mäßigkeit' und Klarheit der Gesten kündigt eine Adaptation an die alltägliche Kommunikation bei Hofe an. Die elegante und gepflegte Verbalität und Körperhaltung sollte den Edelmann auszeichnen; und was schon verlernt wurde, sollte wieder aufgefrischt werden.

Die Ausbildung und das 'Training' einer nationalen Aristokratie zu plädieren, welche mit der fremden Macht mehr oder weniger paktiert, ist an sich schon ironisch.

Diese Ironie ist aber delikate und hinter einem pädagogischen Vorwand verpackt, die scheinbar keinen treffen kann. Anhand der Zusammensetzung der Hauptfiguren von „Corte na Aldeia“, ganz konkret anhand ihrer Herkunft, macht man eine interessante Entdeckung: nämlich, dass nur D. Julio de facto zur alten Aristokratie gehört, während sein Widersacher Solino dem Volk entstammt; die anderen drei, aus dem dritten Stand kommend, wurden zum Adel erhoben. Dies entspricht sicherlich einer scharfen Kritik, und wenn man hier von einer Fabel sprechen würde, könnte man meinen, der Autor hat mit der alten Aristokratie nichts mehr am Hut. An dieser Stelle fällt der Schleier und der Verdacht über eine eventuelle Botschaft des Autors wird zur Gewissheit. Damit eine Wiedererrichtung der Unabhängigkeit stattfindet, muss es zum 'Auswechseln' der vorhandenen Aristokratie kommen. Es musste eine 'wiedergeborene Aristokratie' her, die nicht nur aus Blaublütigen bestünde.

Die harmlose Ironie entwickelt sich also durch ihren Subtext zur politischen Satire und enthüllt ihren subversiven Charakter. Natürlich muss man dies innerhalb der politischen und sozialen Parameter der Zeit betrachten.

Klar, dass Lobo nicht in der Lage ist, auf seine Klasseninteressen zu verzichten und so bleibt „Corte na Aldeia“ ein Werk für die Oberschicht. Er mag ein Patriot sein, ist aber keinesfalls ein Utopist und bleibt demgemäß ein Mann seiner Zeit.

Trotzdem wird hier an eine neue 'Aristokratie' gedacht, die des umfassend gebildeten und eleganten Mannes.

Da der Edelmann jemand ist, der sich zu präsentieren weiß, räumt Lobo eine wichtige Stelle ein, in der er sich ausführlich mit den Regeln der schriftlichen und der verbalen Kommunikation auseinandersetzt.

Durch Ironie, Witz oder zugespitzte Formulierungen, Aphorismen und Sprüche will Lobo auf sanfte Weise gegen diesen Verschleiß der Sitten auftreten. Manchmal laufen bei ihm parallele oder entgegengesetzte Bilder ab, und zwischen den Zeilen entdeckt man dann den gerichteten Scherz oder die soziale Satire, die dahinter stecken. Die Sprüche verändern manchmal den Sinn eines Wortes mit der Absicht, das Gesagte umzudeuten und somit die Verkehrung der Deutung zu erlangen. „Corte na Aldeia“ ist ein wichtiges Dokument auch über die Rhetorik und literarische Ideen der Zeit.

Außerdem gibt uns das Werk einen Einblick über das Theatrale dieser Zeit, gesellschaftliche Konventionen, soziale Rituale, Gewohnheiten und Regeln der 'Guten Manieren' bei der Unterhaltung, am Tisch, Umgangsformen, Normen der Kostümierung, Funktion der Lektüre im Privaten- bzw. Sozialleben, die Rolle der Frau, die Bedeutung von Eigentum, die Funktion des Humors, etc. Aber darüber hinaus ist „Corte na Aldeia“ auch ein 'Zeugnis' der Geschichte der Mentalitäten sowie der Theatralität der Etikette als Mittel der nationalen Selbstbestimmung.

Obwohl Lobo von den Einflüssen des Konzeptismus nicht unberührt blieb, ist seine Sprache klar und zielgerichtet: klarer als die von António Vieira, erreichte aber nicht seinen ironischen Gehalt; nicht so provozierend wie die von Gregório de Matos, der die Renaissancevorbilder mit der mittelalterlichen Tradition des *Cancioneiros* und die Erneuerungen von Quevedo kombinierte; nicht so sozial-kritisch wie Francisco Manuel de Melo.

IV. Kapitel

Theatralisierung und multikulturelle Kommunikation im Dienste der Restauration

„Es gibt keine größere Komödie als mein Leben, und immer wenn ich weinen will, oder lachen, oder mich wundern oder Gott Dank sagen oder über die Welt spotten, muss ich nichts weiter tun als auf mich zu schauen.“¹⁰⁷

A. Vieira

Bahia war eine rasch wachsende Ansiedlung, die man pompös als „Corte do Brasil“ bezeichnete, und wo das Jesuitenkollege den wichtigsten kulturellen Pol der Stadt darstellte.

Dank einer reichen ethnischen Mischung aus Portugiesen, Indios und schwarzen Sklaven und eines daraus resultierenden faszinierenden kulturellen Austauschs, entwickelte sich in Bahia ein für Mischgesellschaften typisches Phänomen: ein kultureller Synkretismus, wo sich das Heidnische und das Christliche gewissermaßen die Hände reichten. Erbauende Praktiken und Unterhaltung überschritten sich auf vielfältige Weise bis zu Gruppen, die tanzend eine Kirche betraten und sich gleichzeitig kasteite. Nicht selten war ebenfalls bei den von den Jesuiten organisierten religiösen Zeremonien eine interaktive Beeinflussung durch christliche und indianische bzw. afrikanische Rituale zu beobachten.

Um eine genaue Vorstellung von dieser multikulturellen Gesellschaft zu illustrieren, genügt es zu erwähnen, dass die Bemühungen der Jesuiten, Portugiesisch als Umgangssprache durchzusetzen, sich als unmöglich erwiesen, da die Einflüsse der brasilianischen Sprachenlandschaft außerhalb der Kollegemauern die offizielle Amtssprache (Portugiesisch) stark prägten.

Etwas musste also dagegen gesetzt werden. So erreicht das Theatrale des katholischen Kults, aus missionarischen Gründen von den Jesuiten gefördert, gigantische Dimensionen. Die Anziehungskraft, die aus diesen Demonstrationen entsprang, widerspiegelt sich in der Theatralität der Prozessionen, in ihrem Rhythmus, welche an überkommene Darstellungsformen mittelalterlicher Mysterienspiele, Moralitäten, Allegorien und Autos erinnert. Das Theater war das prädestinierte Kommunikationsmittel für diese multikulturelle Gesellschaft und mit der Absicht die Doktrin zu verbreiten, von den Jesuiten eingesetzt.

Es ist somit nicht verwunderlich, dass solche performative Manifestationen in Verbindung mit der Kirche und spezifisch mit den Jesuiten, den Knaben António Vieira tief beeindruckten¹⁰⁸. Als fünfzehnjähriger Junge ist er vom Leben der Jesuiten, ihrem Wissen, dem Ruhm, ihren Tugenden und ihrem Einfluss fasziniert und äußert den Wunsch, dem Orden beitreten zu dürfen. Seine Eltern lehnen dies jedoch strikt ab, da sie lieber einen erfolgreichen Geschäftsmann statt einen Priester als Sohn hätten. Aber Vieira entschließt sich am 5. Mai 1623 zu einer nächtlichen Flucht ins Kollege und wird dort vom Rektor Fernão Cardim, der von dem intelligenten Jungen Vieira beeindruckt ist, aufgenommen.

Die Biografie António Vieiras ist geprägt von seinem großen sozialen, religiösen und nicht zuletzt politischen Engagement. Er war eine Persönlichkeit, die für ihre Ideale kämpfte, ein Mann der Tat, der sowohl auf nationaler als auch internationaler Ebene große Anerkennung genoss. Wenn auch die Zahl seiner Freunde und Sympathisanten zahlreich war, so war der Kreis seiner Feinde nicht geringer.

„In der Tat“, so Besselaar, „das Leben des Jesuiten war nicht eine Komödie, sondern ein Drama voller Ereignisse“¹⁰⁹. Vieira, ein großartiger Akteur der Bühne des Lebens, hinterließ uns ein unvergleichliches Lebenswerk. Er diente als Diplomat an verschiedenen europäischen Höfen. Eloquent, Moralist, Visionär, fortschrittlich, wissbegierig, ein Philosoph, Politiker, Theologe, Fürsprecher der Rechte der Indios und der schwarzen Sklaven. Engagiert in der Sache des Erhalts der Unabhängigkeit, wurde Vieira der eloquenteste Verteidiger der messianistischen Theorien, die besagten, dass der König João IV. die Wiederfleischwerdung des verschollenen Königs Sebastião war.

Sein Leben ähnelt einem Theaterstück, dessen Vorgänge sich in seinem polygraphischen Werk widerspiegeln. Als einer der brilliantesten Jesuiten aller Zeiten partizipiert er mit seinem enormen kreativen Potenzial bei der Einführung des Barocks in Brasilien, welches die Poesie und die Prosa des 17. und 18. Jahrhunderts im Allgemeinen prägte und sogar zum Teil die Literatur des 19. Jahrhunderts beeinflusste. Sein literarisches Wirken räumte ihm den Platz als einer der „wichtigsten Barockautoren, sowohl Brasiliens, als auch Portugals“ ein¹¹⁰.

Unter Anleitung seiner Professoren und insbesondere seines Philosophiemeisters Pater Paulo da Costa, erlernt und entwickelt er die ausgeprägte Fähigkeit, in den unterschiedlichsten Metiers zu argumentieren, wovon später seine Predigten zeugen¹¹¹. Jede der von ihm behandelten Themen und Thesen reflektierten seine Vitalität und Begeisterung. Mit Leidenschaft engagiert er sich für die Probleme seiner Mitmenschen. Seine vitale Energie entsprang interaktiven Quellen: existenziellen und textuellen.¹¹²

Diese Werke sind wahre akrobatische Gedankendarbietungen: „Seine Thesen konnten sowohl assertorisch sein, als auch ein bestimmtes Thema problematisieren, oder es interrogativ behandeln. Das Spektrum seiner Themen war breit gefächert; er konnte über Logik oder Physik diskutieren, aber auch über Mathematik, Ökonomie, Kriegsstrategie, Metaphysik und vieles mehr. Was die Form betraf, so konnte Vieira realistisch, moralistisch, formell oder auch expressiv sein. Von den zenonischen, platonischen, aristotelischen, dionysischen, ambrosianischen, augustianischen, bernhardinischen, thomistischen, koptischen und anderen Schulen erhielt Vieira Anstöße für seine Thesen, welche auf scholastische, metaphorische, expositive oder historische Weise vermittelt werden konnten.“¹¹³.

Wegen seiner scharfen analytischen Fähigkeit und seiner herausragenden Kenntnisse der lateinischen Sprache, wird Vieira bereits im jugendlichen Alter von achtzehn Jahren von den Patres mit dem Bericht für den Pater-General nach Europa über den Angriff auf Bahia am 8. Mai 1624, unter dem Kommando von Jakob Willekens, und die folgende Verteidigung der Stadt, beauftragt¹¹⁴.

In präzisen Zeilen stellt er später in seinem Brief „*Anua da Provincia do Brasil 1626*“ die 'teuflichen' Kräfte des niederländischen Invasors dar.

„[...] Aber wer wird das Entsetzen dieser Nacht erklären können? In den Wäldern hörte man nur das Wimmern und traurige Schmerzensrufe der Frauen, die fliehen konnten, die Kinder weinten nach ihren Müttern, und diese weinten nach ihren Männern, und alle beklagten ihr Unglück [...]“¹¹⁵

Cartas, I, S. 18, (Übers. AP)

Die Fortsetzung des Textes beschäftigt sich dann mit der Beschreibung eines Kreuzzuges der Portugiesen, als auserwähltes Volk der modernen Zeit gegen die Feinde des Glaubens und beschreibt wie die Stadtbevölkerung mutig die Kräfte sammelte, dann die Stadt verteidigte und zum Schluss den Feind verjagte.¹¹⁶

Wie Margarida Vieira Mendes notiert, widerspiegelt sein Werk, „in unterschiedlicher Art und Weise die Essenz seiner Persönlichkeit und seines Lebens.“¹¹⁷

Ob in der Predigt und der Epistolographie, oder messianischen und prophetischen Texten, widerspiegelt es ein leidenschaftliches Temperament und einen utopischen Idealismus. Nach dem Noviziat widmet er sich begeistert dem Katechisieren der Indios, bis ihn seine Oberen, auf Grund seiner hohen Intelligenz, zum Studium der Philosophie entsenden. „Man will ein solches Talent nicht in der Anonymität der Dörfer verschwenden“, schreibt J. Lúcio de Azevedo (1992: 30). Aber wann immer seine Zeit es ihm erlaubt, besucht er die Dörfer der Indios. Es ist anzunehmen, dass ihm das pulsierende Leben in den Dörfern viel angenehmer war, als die Stille des Hauses der Jesuiten in der Stadt, wo selbst ein Gespräch unter Brüdern die Erlaubnis der Oberen erforderte.

Oft polarisierte er die Meinungen und erntete Feindschaften. In Zeiten der Gefahr eines bevorstehenden Krieges mit Kastilien und den Niederlanden waren diplomatische Bemühungen dringend notwendig. Er war bestrebt mit den Niederlanden einen Friedensvertrag auszuhandeln, um sie als Verbündete gegen Spanien zu gewinnen, selbst um den Preis, dafür Pernambuco den Niederländern überlassen zu müssen. Gleichzeitig hatte er, um die Unterstützung Frankreichs für die Verhandlungen mit Niederlanden zu sichern, eine Ehe des Kronprinzen mit einer französischen Prinzessin vorgeschlagen, welche jedoch nie vollzogen wurde.

Ein anderes Beispiel seines diplomatischen Könnens: die leere Staatskasse sowie die Notwendigkeit, altgediente Karavellen durch größere und moderne Schiffe zu ersetzen und damit den Handel in Übersee voranzutreiben, um den Erhalt des portugiesischen Imperium zu garantieren, erforderte dringend größere Kredite. Unter Beteiligung reicher jüdischer Kaufleute, die jedoch aus Glaubensgründen von der Inquisition außer Landes gejagt worden waren, versuchte er eine Handelsgesellschaft zu gründen.

Aus diesen Gründen nutzte er seine diplomatischen Reisen in die Niederlande, um dort mit der portugiesischen jüdischen Gemeinde Kontakte zu knüpfen.

Vieira war gegenüber anderem Denken, anderen Daseinsformen, anderen Kulturen ein offener und toleranter Mensch. Sein Einsatz für Freiheit, gegenseitigen Respekt und Fortschritt bleibt bis Ende seines Lebens beständig¹¹⁸.

Jedoch in einer Zeit der Gegenreformation war es für Vieira sicherlich sehr schwierig, den Spagat zwischen der Gehorsamkeitspflicht seines Ordens und seiner toleranten Haltung zu vollführen. Die Art der Kontakte, die dabei entstanden, spricht für ihn als Humanisten, als Persönlichkeit. Von Seiten des Heiligen Offiziums erwachsen ihm deswegen Probleme. Aber welcher Intellektuelle hatte nicht Probleme mit dieser finsternen Institution der Katholischen Kirche? In der Zeit der Gegenreform war ihr Wirken auf der Iberischen Halbinsel so ungeheuerlich, dass man beinahe sagen könnte, man musste Gott vor ihr schützen. In den Inquisitionsakten, die später über Vieira angelegt wurden, wird in verdächtigender Weise der Name des portugiesischen Juden Menasseh ben Israel in Zusammenhang mit ihm erwähnt. Dabei handelte es sich um den

Rabbiner der Synagoge von Amsterdam, der großes Interesse und Sympathie für sein Geburtsland hegte und deshalb Vieira, wie alle anderen Portugiesen, die diese Metropole besuchten, mit Herzlichkeit empfing. Auch wenn er stets bestrebt war, neue Anhänger für seine Religion zu gewinnen, brachte er dem Christentum, sowie der darin verankerten philosophischen Kultur großen Respekt entgegen. Sowohl waren die Thesen der Doktoren der Kirche, Thomas von Aquin, Hl. Augustinus, Duns Scot, als auch das Werk „*Anacephaleosis*¹¹⁹ *da Monarchia Luzitana*“ (1624) von Manuel Bocarro Francês dem Rabbiner vertraut, und manchmal nutzte er sogar in seiner Argumentation die Thesen von Origenes.

Es ist anzunehmen, dass sich die Begegnung beider Männer in dem toleranten Ambiente von Amsterdam als sehr produktiv und anregend erwies und Vieira in dem Juden viel mehr sehen sollte als nur das Geld, womit man Portugal aus der maroden finanziellen Not heraushelfen könnte¹²⁰. Seine Toleranz und Sympathie für diese sozi-religiöse Gruppe äußerte sich in seinen Bemühungen den König zu überzeugen, die portugiesischen Neuchristen, die in Niederlanden, Frankreich und sogar in Spanien eine neue Heimat gefunden hatten, wieder nach Portugal einzuladen.

Überzeugt von der auserlesenen historischen Rolle seines Volkes, kombiniert Vieira mit großer Akribie die Trofen des Schusters Bandarra von Trancoso¹²¹ mit Exzerpten aus der Bibel und den Prophezeiungen von Frei Gil de Santarém, um zu demonstrieren, dass die mythische Figur des 'Encoberto' (AP: und der Monarch ein und dieselbe Person sind).

Es handelt sich um eine Utopie, welche unter der unterprivilegierten Schichten der Bevölkerung entstanden ist, sowohl im benachbarten Spanien, als auch in Frankreich und Deutschland und anderen europäischen Ländern, wonach die Gerechtigkeit und Ordnung durch einen messianischen Erlöser wiederhergestellt würde, der das Fünfte Imperium unter dem Kreuz von Christus gründen würde. Der Niederlage von Ksar el-Kibir (wo gleichfalls ein Prinz verschollen ist - der junge portugiesische König Sebastião) und die unpopuläre Politik des kastilischen Premiers Graf-Herzog von Olivares hatten einfach den Boden für das Gedeihen eine solche Prophezeiung auch in Portugal angeheizt. Der utopische Wunsch nach „messianischen Offenbarungen“ durch einen 'verborgenen Prinzen' sollte als Trost und Bahner des Widerstandes gegen die fremde Okkupation fungieren.

„Der *Sebastianismus* war der Traum eines Volkes, das seinen König in einer tragischen Situation verloren hatte und glaubte, ihn durch wundersame Art wieder erlangen zu können“, sagt Hernâni Cidade¹²². Zuerst handelte es sich um eine Ideologie mit Volkscharakter, eine Art Strohalm an den sich die Volksschichten festhielten, nachdem sie die Niederlage des Priors von Crato erlebt hatten.

Am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts war dies nichts anderes als der Glaube an die Wiederkehr von Sebastião. Laut dieser Meinung war der König nicht in Ksar el-Kebir gestorben. Stattdessen würde er zurückkehren, um seinen Thron zu besteigen. Die Niederlage und der Tod des jungen Monarchen stellten für alle etwas Monströses dar, insbesondere da dieser Tod mit dem Verlust der Unabhängigkeit in Verbindung gebracht wurde. Es entstanden die unterschiedlichsten Gerüchte: Für einige war der König noch in Gefangenschaft in Marokko; für andere war er in Spanien eingekerkert; die dritten wieder meinten, der König schäme sich so sehr seiner Niederlage, dass er sich an einem geheimen Ort verbarg. Diese Meinungen variierten und wurden immer märchenhafter.

Eine 'Epidemie' des Mystizismus fegte vom Norden nach Süden durch Portugal und überquerte den Ozean bis Brasilien, Afrika und Indien. Gregorio Lopes de Almeida, alias der jesuitische Pater João de Vasconcelos, schreibt 1643 folgendes in seinem Buch „Restauracion de Portugal prodigiosa” (mit der Genehmigung der Inquisition):

„[...] Der Bandarra wurde vom Himmel für Dinge, die er schrieb, mit besonderer Gnade erleuchtet; damit wollte uns Gott sagen, was wir jetzt erleben [...]“

Almeida, 1643, „*Restauracion de Portugal prodigiosa*”, I Teil, Kapitel 22, (Übers. AP)

Prophezeiungen, rätselhafte Medaillons, mysteriöse Dokumente mit phantastischen Verkündigungen werden gefunden. Man behauptet zum Beispiel, dass vorausgesagt ist, die Usurpation des Throns würde insgesamt sechzig Jahre andauern. Ein gewisser Schuster aus Évora soll vorausgesagt haben, dass der zweiköpfige Adler, Symbol der Waffen von Kastilien schon bald von einer Schlange getötet werden würde. Allen war bekannt, dass die Schlange das Wappentier der Braganças war. Auch die verschiedenen Varianten der Strophen von Bandarra ermöglichten eine einfache Adaptation an unterschiedlichste Situationen der historischen Entwicklung. Der Fanatismus überrannte jede Vernunft und nach der Wiederherstellung der Dynastie von Avis wurden ungehindert weitere Prophezeiungen erschaffen (Cidade, 1948:258).

Zwischen 1620 und 1630 erlebt man eine neue Glaubensentwicklung; der mythische geheimnisvolle Sebastião bekommt eine sichtbare Gestalt in der Person des Herzogs von Bragança, seines legitimen Nachfolgers. Die Umwandlung des Traumes in eine politische Realität leitet den Beginn von radikalen Veränderungen ein. Der *Sebastianismus* wird dadurch zur patriotischen Ideologie und seine Anhänger bekennen sich zur Ablehnung der Iberischen Union.

Um ihre Klasseninteressen zu schützen und nicht zuletzt um einen unkontrollierten Wutausbruch des Volkes über die ausländische Macht zu verhindern, übernehmen die privilegierten Schichten die Führung und entwerfen die Wiederherstellung der Unabhängigkeit unter dem Zepter eines Mitglieds aus der Familie Bragança. Die Hoffnung auf eine Wiederkehr Sebastiãos wird ab jetzt subtiler. Es handelt sich nicht mehr um die tatsächliche Heimkehr des verschollenen Monarchen aus seinem Versteck oder der Gefangenschaft, sondern um die Rückkehr seines Geistes, etwa die Reinkarnation des „*Desejado*“ („Ersehnten“) in einer Persönlichkeit seines Ranges. Es geht jetzt um die Anerkennung der Braganças als legitime Anwärter des Throns von Avis. Der 'prophetische' Charakter der Strophen von Bandarra und die Tatsache, dass mehrere Versionen existierten, erlauben eine variable Anpassung. So werden noch vor der Wiederherstellung der Unabhängigkeit Teodósio, Herzog von Bragança, und sein Sohn (der zukünftige König João IV.) als Wiederverkörperung des Geistes von Sebastião betrachtet.

Vieira erklärt, dass, wenn der Herzog von Bragança sich nicht früher als König zu erkennen gegeben hat, es nur aus dem Grund geschah, weil der richtige Moment nicht gekommen war:

„[...] Sagt die Prophezeiung: *In sperate ab insperato redimeris*: „dass Portugal durch einen nicht erwarteten König erlöst werden sollte. Daraus folgt, dieser Messias kann nicht der König Sebastião sein, da der Befreier Portugals ein König wird, der nicht erwartet ist [...] und Don Sebastião wird, wie alle wissen, von allen erwartet. [...]“¹²³

„*Sermão dos Bons Annos*”. Königl. Kapelle, Lissabon, (Sermões, Band 1, [Vol. I-II-III], S. 393), (Übers. AP)

Mit versöhnenden Worten beendet Vieira seinen Appell für den neuen Glauben, dessen 'Hauptapostel' er war. Es ging nicht mehr um Sebastião, sondern um João, den neuen König:

Das Theater der Jesuiten und die Macht des Untertextes und der Bilder

António Vieira einer der sprach- und redegewandtesten Autoren des Barocks, strebte, im Gegensatz zu anderen Predigern, die sich häufig mit einer übertriebenen Affektiertheit von der Kanzel an die Gläubigen wandten, nach einem intelligenten, gepflegten und klaren Stil. Er lehnte, mindestens theoretisch, die übermäßige Anwendung rhetorischer Figuren ab, befürwortete aber stattdessen kunstvolle gedankliche Konstruktionen, die nicht selten für Menschen kompliziert waren, die nicht über eine gewisse Bildung verfügten.

Wie viele andere Barockautoren wendet auch Vieira die Technik des verbogenen Diskurses an. Das heißt, es werden Dinge gesagt, ohne dass man sie jedoch direkt ausspricht. Es handelt sich um eine alte Technik die Wahrheit zwischen den Zeilen zu verbergen, was in Zeiten der Inquisition sehr praktisch wurde. Durch verdrehte und verstellte Denkkonstruktionen, also durch Dissimulation, konnten Autoren soziale und politisch kritische Äußerungen wagen.

Auch Sokrates lehrte Ironie als pädagogisches Mittel, um dem Dialogpartner durch scheinbar selbstständiges Erkennen die eigene Widersprüchlichkeit bewusst zu machen. In „*De Oratoria*“ (Liber III) sagt Cicero: „*alia dicentis ac significantis dissimulatio*“ und übersetzt somit den griechischen Begriff „*eironeia*“ (*εἰρωνεία* – altgriechisch) durch das Wort „*dissimulatio*“; das heißt, als eine rhetorische Figur, womit das Gegenteil des Gesagten zum Ausdruck gebracht wird. Mit scheinbarer Ernsthaftigkeit zieht die Ironie den gegnerischen Standpunkt ins Widersprüchliche und schafft einen Raum der Ambivalenz, eine „Dialektik des Oxymorons“¹²⁴.

Insbesondere die Jesuiten vertieften diese Technik des Diskurses. Anhand der Heiligen Schriften, agiographischer Texte und weltlicher Themen kreierte sie diese Ambivalenz und perfektionierten die Predigtkunst zu einem rhetorischen Sprachkodex mit ironischem Inhalt. An dieser Stelle ist interessant festzustellen, dass bereits Horaz unter der Bezeichnung „*Sermones*“ (ein Wort, das auch Predigten bedeutet) im gewissen Sinne die Satire meinte. Die Predigtkunst entwickelt sich als ein Medium, dessen Sprache zum Teil ironisch und elegant, im Gegensatz zum Humor, statt Zustimmung zu suchen, eher kritisch ist. Die Ironie variiert im Wesentlichen zwischen der feinen und der beißenden Art; sie kann subtil aber auch sehr direkt sein und deshalb moralisierend wirken.

Gerade diese Moralfunktion entdeckt man in den Predigten von Vieira¹²⁵. Schüler der jesuitischen rhetorischen Schule, belegen seine Predigten, gespickt mit unzähligen literarischen, philosophischen und theologischen Referenzen, diese Tradition. Die Predigtkunst war für ihn unter anderem auch ein Mittel der Kritik an den Sitten, der Politik und Korruption. Ihre paranetische Funktion rückt dadurch manchmal in den Hintergrund und statt der Vermittlung zentraler Wahrheiten im Stil der erbauenden Literatur produziert er unter anderem auch mittels der Ironie eine inhaltliche Polyvalenz, welche der Autor sowohl als erbauenden Akt, als auch politisches Vehikel seiner Thesen verwendet. Sein Diskurs verwandelte sich oft in eine Waffe gegen die Machthabenden und andere Privilegierte. Gerade mittels der Ironie vermittelt Vieira ein Gefühl der Solidarität mit den verfolgten Neuchristen und Juden, mit den Indios, schwarzen Sklaven

und mit seiner Heimat Brasilien, die oft genug von korrupten Beamten aus der Metropole beraubt wurde.

Von der Kanzel herab tadelte er die Interessensspiele und Machenschaften der Besitzer von Zuckerrorplantagen in Brasilien, die sich an der Sklavenarbeit bereicherten; die Offiziere, die sich im Fall von Pernambuco nicht im erforderlichen Maße gegen die Niederländer eingesetzt hatten; Beamte, deren Denken ausschließlich auf Bereicherung gerichtet war; die Höflinge in Lissabon, die nur an ihren Privilegien interessiert waren; sowie die Inquisition, die durch ihre allgegenwärtige Macht alle Teile der Gesellschaft in Atem hielt. Die Kanzel wurde zu seiner politischen Tribüne gegen galoppierende Korruption, Nepotismus bei der Erteilung von Privilegien, Raffgier und Egoismus vieler Mächtigen. Vor allem aber gehörten politische Probleme seines Landes zu den bevorzugten Themen seiner Predigten.

Vieira liebte das Sprechen vor einem Auditorium, das öffentliche Auftreten, und vermochte seine Zuhörer durch plausible und eloquente Argumente überzeugen. Bereits bei der Probezeit wurden die jungen Missionare einer intensiven Vorbereitung unterzogen, wonach Übung und Perfektionierung auf allen Stufen der Rede verlangt wurde; dies wurde als *rhetorices partes* oder als *officia oratoris* bezeichnet. Von der Idee bis zum Vortrag waren fünf Schritte zu durchlaufen: *inventio* (Erfindung), *dispositio* (Gliederung), *elocutio* (stilistische Sprachformung), *memoria* (Einprägen der Rede), *pronuntiatio / actio* (Vortrag, stimmliche, mimische und gestische Mittel).

Ein jesuitischer Prediger bekam beinahe eine praktische Theaterausbildung, die sowohl Techniken der dramaturgischen Analyse bis zu denen der Schauspielerei umfasste. Man sollte sich im Auswendiglernen von Reden und im Einstudieren der Gestik üben, sowie in der Suche nach dem wahrhaftigen und wirkungsvollen Körpergestus und den wirkungsvollsten Gesichtsausdruck proben. Ebenfalls wurde großer Wert auf die Modellierung der Stimme und die Rezitation gelegt. Das Studium der Poesie kam gleich nach dem Studium der Grammatik. Dieses Studium zielte auf das Trainieren verschiedener Stilarten, von rhetorischen und semantischen Figuren, Maximen lateinischer Dichter, Sprichwörtern, Fabeln, etc. Entsprechend hatte der werdende Prediger die Möglichkeit die Geheimnisse der Sprache, die verschiedenen Rhythmen, die Anzahl von Sätzen, die Kadenzen auszuprobieren und zu lernen, wie durch die Magie der Tonlaute am besten eine Emotion erzielt werden kann¹²⁶. All dies implizierte nicht nur das Auswendiglernen von rhythmischen und phonetischen Formeln. Der Novize sollte ebenso die klassischen Texte lesen, hören und erklären können. Jeden Vormittag und Nachmittag sollte er mindestens zehn Verse auswendig rezitieren, um die Erinnerungskraft zu exerzieren und zu stärken.

In dieser Atmosphäre wurden auch Theateraufführungen organisiert, in denen man die erlernten Fertigkeiten zeigen konnte. Die Regisseure waren die Meister der Oratoria, und ihre Schüler waren die Schauspieler. Selbstverständlich alles auf Latein. Latein war für die Jesuiten die Pflichtsprache, Portugiesisch durfte nur in der Freizeit, an Feier- und Festtagen gesprochen werden. Das Bevorzugen der lateinischen Sprache innerhalb einer so harten Ausbildung war auch gleichzeitig eine Form, die Schüler zu zwingen die Reproduktion von Texten und die Wiederholung zu trainieren; gleichzeitig lernte man das Vortragen solcher Texte sowie dabei eine gewisse Gestik anzuwenden, die zu einer gelehrten Haltung gehören sollte.

Es wurden Übungen für verbale, rhythmische und melodische Wiederholungen gemacht, um das auditive Erinnerungsvermögen der Schüler zu entwickeln. Aber die visuelle Mnemotechnik

war ohne Frage die wichtigste von allen. Die Bilder – ein wesentlicher Teil der Predigt – waren von Fiktionen, Geschichten, Figuren und historischen Ereignissen aus der biblischen Tradition, aus Texten der Väter der Kirche (Patristik), aus Hagiographien und aus scholastischen Texten inspiriert. Die Meister der Rhetorik empfahlen ihren Schülern persönliche Nachschlagehefte in alphabetischer und thematischer Reihenfolge von A bis Z anzulegen, wodurch sie mittels einer großen Kombination von Variationen und mit Zitaten aus verschiedenen Werken, die unterschiedlichsten Predigten komponieren konnten. M. Mendes sagt, wenn Vieira zum Beispiel eine Fabel von Platon zitierte, musste dies nicht unbedingt bedeuten, dass er die gesamten philosophischen Dialoge des griechischen Philosophen gelesen haben musste, sondern dass er sich seiner angefertigten Notizen bedienen konnte (Mendes, 1989: 28).

So war Vieira mit den unterschiedlichsten Sprachprozessen vertraut. Dazu gehörte das Erzeugen von Gefühlen durch die Sprache, das heißt die syllogistische Struktur des Gefühls – *amplificatio* (diskursive Erweiterung) und *diminutio* (diskursive Einengung) –, die Definition und Unterarten des *exemplum*, bzw. die Methode des Sammelns von *exempla*, die dialektische Ordnung der *dispositio* für das Verständnis, die Nutzung von Antithesen, die Beweisbarkeit des Behauptens, die linguistischen Paradigmen, die Anwendung der Homonymie, die Korrespondenz der Sätze und den symmetrischen Aufbau der Sätze, sowie die metalinguistische Funktion bei der Verleihung von Sinnbedeutungen der Wörter. Durch literarische Verfeinerungen, *amplifikatio* (*hypothesis*, *thesis* und *auxesis*), reiches Vokabular und Anspielungen, dem Gebrauch von Wort-, Bild- und Satzbauspielen, Anführung von *exempla*, Vergleichen, Antithesen, Paradoxen, Metaphern, sowie der Verwendung von Periphrasen, Hypallagen, Oxymoronen, Hyperbolen und anderen rhetorischen Figuren wie Anaphern, Hyperbaton, Anadiplose etc., verteidigte er die nationalen Interessen und die Rechte der Unterdrückten.

Die Überzeugung der Zuhörer wurde nicht mit Hilfe einer auf Fakten oder ethischen und philosophischen Prinzipien basierenden logischen Argumentation erreicht, sondern in erster Linie durch ein einfaches Bild, plädiert Vieira angesichts der Forderung nach Verständlichkeit und Lebendigkeit einer Predigt für die Auswahl bestimmter Sätze aus der Bibel, die dann zu einer Art Allegorie umfunktioniert werden sollten. Ein Bild wäre also die Vergegenwärtigung von Worten in ihrer sensorischen Wahrnehmung mit dem Ziel, einen abstrakten Gedanken sinnlich zu gestalten. Deshalb bediente er sich (als „konzeptistischer“ Autor), wie eigentlich auch viele seiner Mitbrüder, der Hilfe von Bildern, Parabeln und Metaphern, um diese Vorstellungskraft seiner Zuhörer zu stimulieren und somit sie für die Bedeutung des Heiligen Wortes zu sensibilisieren. Man versuchte durch den Artifizialismus eines einfachen Bildes eine moralische Lehre zu erklären, wofür es kein logisches Argument gibt¹²⁷.

Vieira baute seine Argumentationen hauptsächlich auf biblischen Texten (Altes und Neues Testament), Texten von Konzilien, von bedeutenden Theologen sowie von klassischen Autoren der Antike auf, die in der Ausbildung der Jesuiten angewendet wurden und deshalb als Autorität in Sachen der Lehre galten.

Die voraus selektierten Sätze sollten durch einen Kunstgriff zur Allegorie oder zu einem Symbol werden und somit im Wesentlichen zur Formierung des Gedanken beitragen. Es handelt sich also um eine Argumentationstechnik, die auf der Annahme beruht, es gäbe eine natürliche Korrespondenz zwischen den biblischen Texten und den moralischen Wahrheiten. Es sollte versucht

werden, durch ausgesuchtes Vokabular oder durch die Struktur des Satzes einen Eindruck entstehen zu lassen, als wären die biblischen Sätze eine Widerspiegelung der erlebten Realität oder umgekehrt.

Auf diese Weise entspricht die Form und Aufstellung von Konzepten der Form und Aufstellung der Worte. Das Verhältnis zwischen dem einen und dem anderen wird normalerweise durch eine Analogie bzw. Ähnlichkeit verursacht. Diese Sprache ist hoch theatralisch und dient nicht nur dem Transport von Ideen. Sie soll, sagt Vieira, auch ein Vehikel werden, um die Ideen plastisch darzustellen. Die Sprache ist sowohl „Rohstoff“ als auch Energiequelle von Kommunikation; sie soll auf die Zuhörer wirken und sie beeinflussen. Vom Prediger wird erwartet, dass er diesen Vergleich findet und zeigt, sagt Vieira.

Die Exegese (Auslegung) und die Argumentation sollten verknüpft werden und als Hauptmotor des Diskurses fungieren, um zu dem so genannten „*conceito predicável*“ (lat. *prædicabile*) zu führen¹²⁸. Es handelt sich hier um den Ausdruck für ein sichtbar gemachtes Bild¹²⁹.

Diese allegorische Denkweise wird im paranetischen Werk von Vieira so bestimmend, dass er zum Beispiel seine Predigt „*Sermão de Santo António aos Peixes*“ darauf aufbaut. Jedoch nicht alle biblischen Zitate, die er in seiner Predigt erwähnt, sind ausreichender Beweis für die vorher erwähnte These. Manchmal sind die *a priori* ausgewählte Sätze nichts weiter als eine Paraphrase, eine sprachliche Verzierung oder ein rhetorischer Luxus. Obwohl er für einen klaren Stil plädierte, negierte er nicht, dass die sprachlichen Ausschmückungen der Predigt einen gewissen Glanz verliehen, womit der Prediger die Erwartung der Zuhörer/Zuschauer erfüllte.

Wie bereits Cidade sagt, war Vieira in der Tat „der größte Redner seiner Zeit“¹³⁰ aufgrund seines fließenden und klaren Stils, welcher dynamisch und pragmatisch nach der Lösung verschiedener und schwieriger Probleme der portugiesischen und brasilianischen Gesellschaft strebte. Die Lektüre seiner oratorischen Schriften ist für diese These ein ausreichender Beleg. Wenn wir uns die ganze Theatralität, die die Predigten umgab, den direkten Kontakt mit den Zuhörern/Zuschauern, die ausgewählte Gestik und Mimik vorstellen, dann fällt es uns nicht schwer, an große theatralische Vorstellungen zu denken.

Trotz seiner missionarischen Hingabe und Zuwendung an die Gläubigen pflegte Vieira ein hohes Niveau seiner Predigten, selbst wenn das bedeutete, dass seine Zuhörer nicht alles verstanden. Und in den seltenen Ausnahmen, in denen er bereit war, seine Ansprüche an das Niveau und den Stil zu mindern, damit seine Zuhörer ihn besser verstehen konnten, wie in der Predigt XXVII aus der Reihe „*Maria Rosa Mística*“, wo er sich direkt an ein schwarzes Publikum – die Bruderschaft des Rosenkranzes – wendet, erwartete er, dass die anwesenden Weißen ihren Sklaven oder Bediensteten den Sinn des Diskurses erklären (Coutinho, 1955: 325). Sowohl diese Behauptung von Coutinho als auch die von Saraiva, wonach Vieira sowohl vor Hofaristokraten als auch analphabetischen Siedlern mit den selben Worten predigte und den selben Satzbau benutzte um das Wesentliche des Gesagten verständlich und begreiflich zu machen (Saraiva, 1980: 113), sind jedoch viel zu idealistisch. Im ersten Fall würden die Sklavenhalter niemals ihre Sklaven über kritische Bemerkungen seitens Vieiras in Kenntnis setzen, da sie ihre Interessen nie in Frage stellen würden. Im zweiten Fall wissen wir, dass eine Sprache von ganz konkreten soziologischen und politischen Parametern abhängt und in der Barockzeit es sehr unwahrscheinlich wäre, wenn unterschiedliche Stände, auch wegen des ungleichen Bildungsniveaus, reibungslos den selben Diskurs im gleichen Maße verstehen würden.

Leider „säuberte“ er aus „stilistisch-puristischem“ Grund Predigten, die er vor einem heterogenen Publikum hielt und wo sich neben Portugiesisch auch die Idiome der Indios und der Schwarzen mischten, von allen sprachlichen Mischungen, bevor er sie uns in reiner literarischer Sprachform überlieferte. Hätte Vieira das ursprüngliche Sprachcolorit intakt gelassen, wüssten wir heute viel mehr von der Denkweise, den Emotionen, den Bildern, die bestimmte ethnische Gruppierungen ansprachen, und somit viel mehr von der sprachlichen Landschaft bzw. vom soziologischen Kodex, der die Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Gruppierungen regulierte.

Prinzip der Kommunikation zwischen dem Prediger und dem Publikum (Zuhörer)

Die Predigt „*Sermão da Sexagésima*“ offenbart, mehr als alle anderen, seine Konzeption und einen Methodenvorschlag für die Richtlinien der Theatralität portugiesischer Predigtkunst. Sie bildet eine metalinguistische Reflexion über die Grammatik der Predigtkunst und über die semiotische und metaphorische Funktion der Sprache. Es ist kein Zufall, dass Vieira mit dieser Predigt die „*editio princeps*“, eine Art Manifest der poetischen Kunst einläutet.

Im III. Kapitel beschäftigt er sich mit der Vermittlung von Botschaften. Er nennt diese Technik, die aus drei Komponenten besteht, „die notwendigen Prämissen für die Bekehrung einer Seele“: die Überredungskunst des Predigers in der Sache der Doktrin, die Aufmerksamkeit und das Verstehen seitens der Zuhörer und die Erleuchtung durch Gott. Anders gesagt, definiert er hier das Prinzip der Kommunikation zwischen dem Werk (Bibel), dem Schauspieler (Prediger) und dem Publikum (Zuhörer). Dafür sollten die Prediger die Kunst der Überredung erlernen und beherrschen, was in der modernen Sprache der Schauspielkunst nichts anderes bedeutet, als wahrhaftig und überzeugend auf der Bühne zu sein, um den Zuschauer/Zuhörer besser und intensiver zu erreichen.

Im Falle, dass die Predigt die Zuhörer nicht erreichte, gaben einige Prediger den Zuhörern die Schuld. Im Gegensatz dazu vertrat Vieira die Auffassung, dass alles von der Art und Weise abhängt, wie der Prediger das Wort Gottes vermittelt:

„[...] Die Prediger beschuldigen die Zuhörer, aber das ist nicht richtig. Wenn sie tatsächlich Schuld hätten, würde es bedeuten, dass Gottes Wort nicht große Früchte bringt, aber keine Früchte und keine Wirkung, heißt, dass nicht die Zuhörer die Schuld tragen [...]”

„*Sermão da Sexagésima*“, 1655, Königl. Kapelle,
Lissabon (in *Sermões*, Band 1 [Vol. I-II-III], S. 79), (Übers. AP)

Um dies zu verdeutlichen bezieht er sich auf die drei Stilebenen der Rede (*genus elocutionis*) und erklärt, dass parallel zur traditionellen Wirkungsweise der Rede, die bei Quintilian als *Officia oratoris* bezeichnet wird – *docere* (belehren), *movere* (bewegen), *delectare* (erfreuen) – die Kirche ihre Priorität auf die Sensibilisierung und Verdeutlichung sowie die Vernunft des Gesagten setzt. Das intellektuelle Vergnügen darf auf keinen Fall durch eleganten Diskurs und komplizierte rhetorische und semantische Figuren eine Gefahr für das Verstehen der Kirchendogmen darstellen. Jedoch handelt Vieira seiner eigenen Kritik entgegen. Seine Predigten sind

durch konzeptistische Denkspiele manchmal für die ungebildeten Gläubigen schwer zu verstehen¹³¹. Bei alledem kritisiert Vieira gleichermaßen auch Zuhörer, die allein auf Feinheiten des Stils achten und ausschließlich das ästhetische und intellektuelle Vergnügen an akrobatischen Denkopoperationen suchen:

Durch rhetorische und semantische Prozesse versucht er die Emotionen bei den Zuhörern/Lesern zu erzeugen, die eine Welt voller Gegensätzlichkeiten widerspiegeln. Sie sind Ausdruck einer Epoche der Zerrissenheit zwischen gegensätzlichen Kräften und rivalisierenden Prinzipien: diesem Leben und dem Leben nach dem Tod; dem Diesseits und Jenseits. Diese Antagonismen erstrecken sich auf alle Ebenen der Gesellschaft; und weil der Barock eine Epoche der Bilderüberflutung ist, muss auch in Bildern diese Zerrissenheit dargestellt werden. Um dies darzustellen, eignen sich alle Arten von Performances: Theater, Singspiele, Prozessionen, Predigtkunst, Auto de Fe, Beerdigungen etc. Es ist eine Periode, in welcher der eschatologische Zyklus besonders zelebriert wird. Wenn Vieira die Satire anwendet, hier und dort gespickt mit Elementen des ironischen Diskurses, oder manchmal mit dem Grotesken als Beilage, provoziert er eine Situation der Grenzverschiebung: das Spiel der lustvoll-erniedrigenden Durchgangsstation zwischen Grab und Geburt, als notwendigen Prozess der wiederkehrenden Erneuerung.

Die Vorliebe für einen Gott der Rache aus dem Alten Testament oder der Hang für Themen wie das Ausgeliefertsein des Menschen vor Tod und Sünde, offenbaren fast sadomasochistische Tendenzen, des Barockmenschen. Die Predigten, als Form sozialer und religiöser Ritualisierung, sind Beispiele dieser morbiden Praxis; die Zuhörer kommen, um vom Prediger getadelt zu werden, als wären diese bevollmächtigte Interpreten des göttlichen Gesetzes.

Da die Predigtkunst ein „Spektakel“ war, sollte sie auch professionell ausgebildet werden, plädiert Vieira. Beinahe könnte man von einem Lehrbuch für Schauspieler sprechen, die gleichzeitig zu Dramaturgen ausgebildet werden sollten. Hier sind auf jeden Fall die Einflüsse seiner intensiven rhetorischen Ausbildung festzustellen, sowie die Lehren und Abhandlungen, die seine Methode mitprägen, unter anderem von Aristoteles, Quintilian und Cicero.

Es werden die wissenschaftlichen Kenntnisse eines Predigers sowie sein Stil, die Stimmbildung etc. wichtige Eigenschaften für die Kommunikation mit seinen Zuschauer/Zuhörer, im vierten Kapitel der *Sermão da Sexagésima* erläutert.

So geht er im VIII. Kapitel explizit auf die darstellenden Qualitäten eines Predigers ein. Solche Probleme wie der Aufbau, die Kraft und der Volumen der Stimme sind Hauptaugenmerk dieses Kapitels. Und er geht so detailliert darauf ein, dass man denken könnte, er beabsichtigt tatsächlich Schauspieler auszubilden. Vieira verteidigt den Standpunkt, dass Prediger unter anderem sich auch auf die Projektion und Resonanz ihrer Stimme konzentrieren sollten. Er ist der Meinung, dass das Schreien oft ein wichtiges Vehikel sein kann, um die Bedeutung des Gesagten zu unterstreichen und somit ein Mittel, welches zur Vernunft verhelfen kann. Ebenso nehmen seine Reflexionen über die Modellierung der Stimme einen wichtigen Platz ein, da ein genaues Heben der Stimme an einer bestimmten Stelle, die Aufmerksamkeit oder sogar die Emotion der Zuhörer (Zuschauer) stärker beeinflussen kann. Er geht auf die Sprechweise des Predigers ein. „Die Stimme eines Predigers sollte manchmal wie Donner klingen; eine Stimme, die die Welt zum Erstaunen und Beben bringt. Wenn sie aber die Versöhnung und Momente der Innigkeit erzeugen möchte, sollte sie so weich sein wie der feine Tau“. Vor uns öffnet sich eine Art der darstel-

lenden Kunst, deren Bühne die Kanzel ist und der Hauptdarsteller der Prediger, der sein Publikum mit immer neuen und faszinierenden Themen fesseln muss.

Deshalb ist nicht von geringer Bedeutung das Thema, welches er im IX. Kapitel beleuchtet, nämlich die persönliche Haltung eines Predigers. In diesem Sinne setzt er sich mit der gespielten Bescheidenheit vieler Prediger auseinander, die folkloristisch diese Tugend chargieren, anstatt sie zu verinnerlichen. Dabei malt er ein groteskes Szenarium, indem er von einigen Predigern erzählt, die auf die Kanzel steigen, als würden sie die Tracht eines bußfertigen Pilgers oder ein Totenhemd tragen, aber so geschwollen sprechen, dass es zu einer wahren Farce gerät.

An erster Stelle die Wahrheit

Einen wichtigen Platz wird hier – für ihn das Wichtigste überhaupt – dem Mut des Predigers bei der Erwähnung der Wahrheit eingeräumt. Vieira expliziert, dass die Wahrheit nicht immer angenehm zu hören ist. Trotzdem hat der Prediger die Verantwortung sie zu verkünden, selbst wenn damit gewisse Risiken implizit sind. Für ihn ist ein Prediger, durch den Gehalt der signifikanten Substanz, die er transportiert, eine Art Prophet und als solcher hat er in erster Linie die Pflicht, nicht den Machthabern zu schmeicheln oder dem Zuhörer angenehme Dinge zu sagen, sondern die Wahrheit zu beschreiben wie sie ist, ohne jegliche Verschönerung. Nur sie ist wahrhaftig erbauend.

Durch die Brille der sozialen Satire analysiert Vieira bestimmte gesellschaftliche und politische Vorgänge seiner Epoche. Entweder durch Verwendung des Vokabulars des Kontrahenten (Ironie des Wortes), oder durch Verheimlichung der eigenen Meinung einerseits, und der scheinbaren Verteidigung der ironisch angegriffenen Person andererseits (Ironie des Gedankens) kritisiert Vieira die Verirrungen seiner Mitmenschen. Alternierend macht er Gebrauch der feinen (direkten) oder der moralisierenden Ironie¹³².

Satirisch geht er gegen korrupte Beamte vor, die nur ihren eigenen Profit im Visier haben, gegen Mitglieder des Klerus, die statt Nächstenliebe ihre eigenen Privilegien verfolgen, ehrlose Offiziere, die sich mit falschen Berichten imaginärer Feldzüge schmücken, etc.

Einige Beispiele gestatten uns einen kleinen Einblick in die inhaltliche, rhetorische und semantische Struktur seiner Predigtkunst, in die Rolle der Satire in seinem Werk und die Ironie seiner Sprache. Dabei wird die bescheidene kontextuelle Erläuterung dieser Beispiele einige wichtige Vorgänge seines Lebens und seines Landes mitbeleuchten:

Lob des kollektiven Geistes des Feindes um damit den Egoismus in den eigenen Reihen zu treffen: Ein Beispiel der feinen Ironie

Der Angriff der Niederländer bildet den Kern seiner ersten Predigten, wodurch er auch seine Sorge um Brasilien zeigt, aber auch seine Liebe für seine wahre Heimat demonstriert. Als die Niederländer unter der Führung des Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen im Jahr 1638 Bahia überfallen, treffen sie auf eine Stadt, die jetzt nicht mehr so schutzlos ist wie zwei Jahre zuvor. Die Belagerung dauert vierzig Tage an, aber man muss nicht mehr die Erniedrigungen

erdulden, von denen Vieira in der „Carta Ânua“ berichtet hatte. Nach dem sich der Feind davon überzeugt hatte, die Stadt nicht einnehmen zu können, wird die Belagerung aufgehoben und er zieht ab. Mit triumphalem Gestus feiert Vieira in seiner Predigt den errungenen Sieg.

Es handelt sich um eine Predigt voller Kriegsepisoden, in der Vieira gründliche Kenntnisse der Kriegsführung beweist. Die Predigt „*Sermão de Santo António*“ ist gleichzeitig preisend, dank-sagend und eucharistisch. Neben der Ausführung konkreter und realer Aspekte der Wirklichkeit, bedient sich der Autor surrealer Elemente, um die Realität plastischer darzustellen. Die logische Wahrheit wird oft durch eine komplexere Wahrheit ersetzt, welche ein Portrait des Realen dar-stellt, aber von einem symbolischen Gewicht beleuchtet bzw. filtriert wird. Um die Niederländer zu satirisieren, vergleicht er sie mit „*wütenden Bienen*“, die vom Honig Pernambucos angezo-gen wurden.¹³³

„[...] ihren rasenden und wütenden Angriff auf uns, und weil dies so typisch für Bienen ist, dass sie nach dem Stechen sterben. Ist es auch denen geschehen, die unsere Bollwerke überwunden hatten und mit Instrumenten, die sie brachten, anfangen zu stechen, um am En-de ins Grab zu sinken. [...]“

„*Sermão de Santo António*“, 1638, Kirche von Hl. Antonius, Bahia,
(in *Sermões*, Band 3 [Vol. VII-VIII-IX], S. 54), (Übers. AP).

Diese Art der Bezeichnung des Feindes als wütende Bienen und die von ihm angewendete Me-tapher verrät große Ironie. Indem er sagt, dass sie kommen, um das 'unsere' (zu unterstreichen das Possessiv Pronomen *nosso*) zu holen, ordnet er sie bei den Dieben ein, da sie stehlen, was ihnen nicht gehört. Auf die Weise sind seine Adhäsion zur Verteidigung des Imperiums und insbesondere seine Liebe für die brasilianische Heimat deutlich zu spüren. Den niederländischen Besatzer nennt er cholerisch und tollwütig. Aber gleichzeitig zeigt er, wie unscheinbar sie sind, klein wie die Bienen und sobald sie stechen und ihren Stachel verlieren, fallen sie tot um. Vieira nutzt ganz bewusst die Sprache und Logik des Alltags, indem er den emotionalen Wert der Worte unterstreicht. Er konstruiert eine Assoziationskette von Ideen, deren er sich innerhalb dieser fruchtbaren symbolischen Welt bedient und versucht aus den von ihm kreierte Analogien die Beweise und Beispiele zu finden, womit er seine Thesen belegt.

Correia Fernandes ist der Meinung, dass das biblische Bild von Bienen, die gut organisiert sind (*bom governo*) aber sterben, sobald sie gestochen haben, eine bestimmte Assoziation erweckt und über die einfache Metapher hinausgeht: es entsteht das Bild eines kollektiven Organismus, welcher sich in seiner eigenen Wut aufgibt¹³⁴. Vielleicht hier der Wunsch, der Feind möge end-lich aufgeben und sein Land in Ruhe lassen. Gleichzeitig in dem Vieira die Organisation und Disziplin des Feindes lobt, betrachtet er kritisch die Politik seines Landes und die Art und Weise wie sie durch Beamte gemacht wird, die weder diszipliniert, noch am Wohlergehen des Kollektivs, wie das bei Bienen, interessiert sind und nur an ihre eigenen Vorteile denken.

Das Bild der wütenden Bienen, von der Bibel inspiriert, ist auf jeden Fall ein gutes Beispiel der „*allegorischen und gelehrten Eloquenz der Symbole*“, um Vieira zu paraphrasieren.

Diese Vielfalt der Interpretationen, Bilder und Metaphern, die jeden Augenblick neu kombiniert werden können, bilden einen wesentlichen Teil der Sprache Vieiras. Er holt sie aus der Bibel, der Geschichte und aus Fabeln und dem Alltag und schafft somit ein Archiv, worauf er immer wieder zurückgreift.

Die metaphorische Sprache anhand konkreter Bilder ist auch in der Predigt von Vieira eine Voraussetzung für ein besseres Verstehen seitens des Publikums. In seinen ersten Predigten, die von den Niederländern belagerten Bahia handelten, lässt er zum Beispiel Bilder anderer Städte wie Jerusalem entstehen, erwähnt Episoden des Krieges gegen die Philister und zeichnet den Kampf zwischen David und Goliath, um eine Assoziation zu schaffen.

Gegen Unfähigkeit, Gier und Korruption – militärische Ehrungen für fingierte Bravur und Heldentum

Nach Gründung der Westindischen Kompanie (1621) okkupierten die Niederländer viele Gebiete des portugiesischen Kolonialimperiums. Auch das portugiesische Amerika litt unter der ständigen Belagerung durch die Niederländer. Bahia war von 1624 bis 1625 okkupiert und dasselbe Schicksal erfährt Pernambuco von 1630 bis 1654. Als Ergebnis auf den königlichen Befehl zur Rückeroberung Pernambucos, mehrten sich Berichte über Militäroperationen. Jedoch blieb die Situation unverändert und alles deutete darauf, dass hinter grandiosen Berichten sich fragwürdige Taten verbargen. Die Mehrheit der Militäroperationen unternahm die Offiziere nur am Schreibtisch, und wie die Beamten der Krone wollten auch sie ihre Dienstzeit so bequem wie möglich gestalten und dabei viel verdienen.

In einer Passage äußert Vieira offen seine Zweifel darüber, ob diese Operationen tatsächlich so stattgefunden haben, wie darüber geschrieben wurde, und falls überhaupt, dann inwieweit sie mit Bravur und Heldentum geführt wurden¹³⁵:

Er gibt sich nicht zufrieden und versucht voller Sarkasmus, die Situation zu interpretieren, um an die Wurzel des Problems zu kommen.

Dafür baut er in Form einer Dialogstruktur ein Wortspiel ein, welches dem Befehl des Königs entspricht: „*Tomar Pernambuco*“ (Pernambuco nehmen) sollte, dem königlichen Willen entsprechend, eine militärische Zurückeroberung bedeuten. Aber stattdessen gaben sich die Minister mit dem Vorgang „*tomar*“ zufrieden; die Bezeichnung für eine Handlung ohne zu spezifizieren, was sie nehmen wollen. Die unterschwellige Bedeutung des Wortes „*tomar*“ rückt auf den ersten Plan und ab jetzt bedeutet dieses Wort „sich irgend etwas aneignen“.

Vieira verleiht dem Verb *tomar* (nehmen) eine andere Polysemie, als die ursprüngliche Bedeutung des Wortes. Durch seine neue Interpretation wird *tomar* mit der Sinnbedeutung „entwenden“ oder „stehlen“ belegt.

Der Autor nutzt humorvoll seinen Einfall und etabliert einen fiktiven Dialog, baut eine Art von Replik ein, als gäbe es tatsächlich eine Antwort auf die verschiedenen Fragen. Mittels Ironie setzt sich Vieira mit der politischen und sozialen Krankheit Brasiliens auseinander. Scheinbar harmlos klagt er auf diese Weise Beamte der Krone an, alles zu nehmen und zu stehlen, um sich dann nach Europa abzusetzen und dort das ergaunerte Geld zu verprassen:

Er setzt die Ironie fort und vergleicht Brasilien mit einem kranken Körper. Dabei versucht er die Krankheit zu ergründen; untersucht alle Körperteile nach Krankheitssymptomen, um anschließend die selbe Schlussfolgerung zu ziehen, wonach der Körper krank ist.

Für Vieira krankt die offizielle Welt, das heißt die Welt der Institutionen und folglich der Macht, an fehlender Nächstenliebe, am Egoismus und der Blindheit der Aristokratie, an der Gier und den Lügen der Menschen im Allgemeinen. Vieira ist der Meinung, dass die Ursache vieler Probleme bereits bei der Verteilung politischer und ekklesiastischer Posten beginnt, sowohl in der Metropole, als auch in den Kolonien. Es mangelt nicht an politischen oder fachlichen Kenntnissen der Machthabenden, sondern an ihrer ethischen Kompetenz. Er bezieht sich auf die elementarsten Prinzipien einer 'gesunden' Philosophie, um festzustellen, dass jeder der ehrenwerten Machthaber viel mehr am Schein (Ehrungen), als an Taten interessiert ist.

Die Tatsache, dass es weder Strafen für die Schuldigen, noch Anerkennung für die Ehrlichen gibt, macht die Heilung der sozialen Krankheit unmöglich.

Vieira vertritt den Standpunkt, wonach der Wert eines Menschen nur nach seinen Werken und Taten gemessen werden soll und nicht nach dem Dienstrang, beklagt aber, dass die politische Wirklichkeit anders aussieht und viele belohnt werden, ohne dies verdient zu haben. Er bringt das in Zusammenhang mit der üblichen Verleihung von Militärorden an Offiziere, die Berichte fingierter Heldentaten verfassten, während die wahren Helden mit ihren Wunden alleingelassen wurden.

In Anwesenheit des neuen Gouverneurs Jorge de Mascarenhas feiert Vieira in derselben Predigt den Rückzug der feindlichen Kräfte unter dem Kommando des Admirals Lichthart. Und diese Freude war berechtigt, da die Niederländer als Antwort auf einen ohnedies nicht gelungenen Angriff der portugiesisch-kastilischen Armada Terror verbreitet hatten, in dem sie die kleinen Ortschaften an der Küste Bahias überfallen, die Plantagen geplündert und die Stadt belagert hatten (Besselaar, 1981: 18). Jorge de Mascarenhas, Marquis von Montalvão, der erste Gouverneur-General von Brasilien, mit dem Titel Vize-König, war von Beginn seiner Regierungszeit an bestrebt, den korrupten Machenschaften ein Ende zu setzen. Vieira sowie die Gesamtheit seines Ordens, versuchten ihn darin zu unterstützen. Und diesen Beistand hatte er nötig, wie sich später herausstellen sollte. Tatsächlich war Antipathie und der Widerstand seitens der Oberschicht, die auf keinen Fall auf ihre Privilegien verzichten wollte, gegen den Vize-König so stark, dass es ihm nur mit größter Mühe gelang, die Ordnung aufrecht zu erhalten.

Vieira nutzt also die Gelegenheit, um seine Kritik gegen Unfähigkeit, Gier und Korruption der aus der Metropole entsandten Beamten auszudrücken. Dabei wird in scharfen Tönen die Haltung Portugals gegenüber der Kolonie als ein Diebstahl betrachtet.

„[...] Brasilien geht verloren, Herr [...] da einige Minister Eurer Majestät hierher kommen, nicht um unser Wohlergehen zu suchen, sondern um unsere Güter zu holen. [...]”

„Sermão da Visitação de Nossa Senhora“, 2. Juli 1639, Barmherzigkeit von Bahia (Sermões, Band 3 [Vol. VII-VIII-IX], S. 1230), (Übers. AP)

Durch ein Wortspiel entsteht eine subtile Ironie, die den ursprünglichen Sinn verändert und den Diskurs entlarvend wirken lässt: Brasilien geht verloren, weil Minister, statt sich um die Förderung/Entwicklung des Landes zu kümmern, die Reichtümer (*bens*) nach Europa schleppen.

Die Metonymie der Sinnbedeutung des Wortes „*bem*“ und seinem Plural „*bens*“ führt zugleich zur Polysemie des Verbs „*buscar*“, welches zuerst als „fördern“ verstanden wird, um sich danach in „stehlen“ zu verwandeln, also zwei heterogene Deutungen.

Durch eine Prosopopöie vergleicht er die Minister mit Wolken, die sich aus dem Wasser der Bucht von Bahia bilden, um sich dann dreißig oder vierzig Meilen entfernt zu entladen.

„[...] sie tun nichts weiter als Saugen, Anhäufen, Hamstern, Schmarotzen (auf verborgene listige Weise) und nach drei bis vier Jahren, statt unser Land fruchtbar zu machen mit dem Wasser, was uns gehörte, öffnen sie ihre Flügel und lassen es abregnen über Lissabon [...]“

Ibid., S. 1233, (Übers. AP)

Sie kommen nach Brasilien, bereichern sich hier, und statt in der Kolonie das Geld zu investieren, verschwenden sie es vier Jahre später in Lissabon, oder in Madrid. Vieira beschreibt hier eine soziale Krankheit, die gewissermaßen als Ergebnis der Seeentdeckungen und des Kolonialimperiums einen Schub bekam: die Neureichenmentalität. Umso mehr sich die Beamten an ihren Funktionen bereicherten, desto mehr wollten sie den oftmals illegalen Profit vervielfachen. Die erwähnte soziale Krankheit war nicht mehr nur auf Brasilien beschränkt, sondern breitete sich auf die Gesamtheit des Imperiums aus, klagt Vieira, auf die Denkstruktur bzw. Denkweise der Kaste der Aristokraten und Beamten, die sich statt für die Entwicklung der Heimat einzusetzen, sich nur Sorgen machten, das eigene Portemonnaies zu füllen. Das Bild des kranken Körpers steht in Interaktion mit den Ursachen und den Symptomen und erlaubt eine dialektische Auseinandersetzung mit dem Sujet, welches mit immer neuen Bildern gespickt, die Aufmerksamkeit des Zuhörers mobilisiert. Die Ironie fungiert als Umbruch, eine Entlarvung sozialer und politischer Zustände, die wie Metastasen die Gesellschaft zerfressen.

Solche Kritiken, verpackt in Parabeln und vorgetragen vor dem Vize-König in einem sakralen Raum (Kirche der Barmherzigkeit von Bahia), erweitern die Dimension und Kraft ihrer Dramaturgie und verstärken ihre Wirkung auf das religiöse 'Publikum'. Sie sind eine binomische Betrachtung aus sakral-profane und komisch-ernst und produzieren eine Verfremdung durch ihre intensive Widersprüchlichkeit. Wahrscheinlich fühlten sich die Zuhörer wie der heutige Theaterzuschauer bei einem 'gut gebauten' Theaterstück: was Parodie scheint und deshalb im Lachen erklingt, verändert sich plötzlich und erstickt im Hals, da das Groteske zu Ernst wird. Auf diesem Gebiet war Vieira ein „Star“ und seine oratorische Begabung, bereits in Brasilien hoch geschätzt, sollte schon bald auch die Oberschicht und die Bevölkerung in der Metropole begeistern.

Gemeinwohl: Privilegien, Pflichten und Steuer (auch für die Reichen) – Ein Beispiel für moralisierende Ironie

Gemeinsam mit Pater Simão de Vasconcelos, dem später bekannten Chronisten des Ordens, begleitet Vieira zu Beginn des Jahres 1641 den Sohn des Vize-Königs nach Lissabon, um die Adhäsion der Kolonie zur Wiedererrichtung der Unabhängigkeit am 1. Dezember 1640 auszurichten und dem neuen König die Glückwünsche zu übermitteln.

Von Beginn an genießt Vieira die Sympathie von João IV. Anderes wäre es auch nicht zu erwarten, angesichts seiner Begabung, Menschen in seinen Bann zu ziehen, seines fundierten und umfangreichen Wissens über Brasilien, und nicht zuletzt seiner Kenntnisse der Psychologie des niederländischen Feindes. Wie António Sérgio beschreibt, versuchte Vieira bei aller Aufmerksamkeit und Sympathie seitens des Königs, durch intensiven Briefwechsel auch mit anderen wichtigen Persönlichkeiten des Hofes, Freundschaften zu schließen (Sérgio, 1937: XIII).

Von der königlichen Familie für seine intelligente Konversation und seine Kenntnisse der Staatsangelegenheiten geschätzt, wurde Vieira nach kurzer Zeit einer der autorisier testen Berater bei Diskussionen zu wichtigen Staatsentscheidungen. Neben dieser großen Qualität als Berater, brachte Vieira noch eine andere, nicht gering zu schätzende mit: Dank seiner enormen rhetorischen Begabung konnte er das Volk praktisch über das Tagesgeschehen der Heimat informieren und für das Gemeinwohl mobilisieren.

Eines der großen Probleme war die katastrophale ökonomische Situation. Angesichts leerer Kassen und dringend benötigter Gelder, sprachen alle von notwendigen Steuern, die jedoch niemand bereit war zu zahlen. So kam es, dass Vieira am 14. September 1642 (im Jahr der Veröffentlichung des Werkes „De Cive“ von Hobbes) in seiner Predigt „*Sermão de Santo António*“, die er zu Ehren des Patrons von Lissabon abhielt, den Vorschlag unterbreitete, dass alle, einschließlich des Adels und der Mitglieder des Klerus, Steuern zahlen müssen.

Die Sorgen Vieiras zielten auf den Erhalt der Unabhängigkeit und dafür musste alles unternommen werden, sogar der Verzicht von Privilegien, plädierte er: „die Bestrebungen Kastiliens sind darauf gerichtet, das Verlorene wiederzuerlangen; die Bestrebungen Portugal beruhen auf dem Erhalt des Wiedererlangten“¹³⁶.

Es waren beinahe revolutionäre Forderungen. Laut Vieira waren alle Bürger, gleich ihrer Herkunft, für den Erhalt der Unabhängigkeit und die wirtschaftliche Stabilität verantwortlich.

Da das Hauptthema die Konservierung – im Sinne einer Erhaltung der Unabhängigkeit – ist, benutzt Vieira die Worte aus dem Evangelium „Vos estis sal terrae“ (Math. 5, 1) und betrachtet die Figur des Patrons von Lissabon als das Salz der Erde – Salz als Metapher, als wesentliches Element für die Konservierung des Königreichs. Am Beispiel der Lehre über die Zusammensetzung der Welt, wonach nach Aristoteles und Plinius das Salz (Erde) aus der Verbindung von Feuer und Wasser bestand und später nach Meinung des Hl. Chromatius durch Luft ergänzte wurde, erinnert Vieira an die Funktion der verschiedenen Naturelemente. So werden die drei sozialen Stände der Gesellschaft mit den anderen drei Naturelementen (Feuer, Luft, Wasser) gleichgesetzt, und somit an ihre Pflicht erinnert. Das „Konservierungsmittel“ Salz vergleicht er mit der Steuerpflicht und sagt, dass das Salz eine schützende Arznei für den Erhalt einer gesunden Nation sei.

Vieira spielt hier als konzeptistischer Autor mit den Bildern und ermahnt die drei Stände, die das Königreich bilden – den Klerus, die Aristokratie und das Volk. Das Entrichten von Steuern sollte somit eine Pflicht eines jeden sein und wie die Flüsse ins Meer münden, nachdem sie vom Meer genährt wurden, so soll jeder etwas der Nation zurückgeben, was er von der Nation bekommen hatte.

„[...] Es gibt keinen besser bezahlten Tribut auf der Welt, als den, der von den Flüssen und vom Meer gezahlt werden [...] Es ist gerecht, dass die Gewässer, die aus dem Meer gekommen sind, zurück zum Meer kehren. [...]

„Sermão de S. António“, 1642, Kirche der Wundmalen, Lissabon,
(in Sermões, Band 3 [VII-VIII-IX], S. 170), (Übers. AP)

So dürfte die Lösungen für die gravierenden ökonomischen und finanziellen Probleme des Königreichs, dessen finanziellen Ressourcen erschöpft waren, nicht als Privatangelegenheit betrachtet werden, sondern es bedurfte eines universellen Engagements. Man sollte sich hüten, die Tribute nur auf die Rücken einiger zu verlagern. Würden nicht Privilegierte existieren, dann gäbe es auch keine Benachteiligten. Nur eine gerechte Verteilung der sozialen Verantwortung auf alle Mitglieder der Gesellschaft könnte die Unzufriedenheiten beseitigen.¹³⁷

Von der Kanzel herab nennt er Probleme, welche die Nation spalten, beim Namen. Anhand von Allegorien aus der Bibel werden politische Vorgänge analysiert und führende Persönlichkeiten beurteilt. Daher ist es kein Wunder, dass bei seinen Predigten die Kirchen und Kapellen stets überfüllt waren.

Ein Plädoyer gegen den Despotismus der Machthaber

Vieira polarisierte. Für die einen war er ein Verräter, weil er dem König riet, als die Frage der finanziellen Kredite unlösbar schien, den Niederländern als Tausch gegen den Frieden Pernambuco abzutreten. Auch als schon bald die politische Wirklichkeit die Richtigkeit seines Rats bewies, Niederlande, den Feind Spaniens, als Alliierten Portugals zu gewinnen, gab es genügend Höflinge, die auf ihrer verleumderischen Anklage gegen Vieira beharrten und ihn als unpatriotisch beschimpften. Andere beschuldigten ihn als Häretiker, weil er die Synagogen im Königreich wieder öffnen wollte. Welche Absurdität und Perversion! Bis heute herrscht Unverständnis darüber, dass Portugal die Juden und damit diejenigen vertrieben hatte, die aus Lissabon den wichtigsten Handelshafen des Atlantiks gemacht hatten. Dank der auf seinen Vorschlag hin gegründeten Handelsgesellschaft, sollte es nicht lange dauern, bis sich seine These bewahrheitete und der Handel mit Brasilien sich vervielfachte.

Mutig und entschieden packt er Probleme an, ohne auf Risiken zu achten. Zum Beispiel die Predigt „*Sermão da Primeira Domingo do Advento*“, welche dem „Untergang der Imperien und Jüngstes Gericht“ gewidmet ist, nutzt er als Vorwand, um über Patriotismus und Ethik zu sprechen, wovon sich der Staat leiten lassen sollte. „Die Predigt ist ein Beispiel für eine sehr gelungene deduktive Argumentation, würdig eines römischen und hellenischen Genius“, sagt Pater António Honoratti (Sermões, Band 3, S. 105). Die ausgezeichnete *Oratoria* und die apostolische Unabhängigkeit machen aus ihr ein Vorbild der sakralen Eloquenz. Auch hier lässt Vieira die Gelegenheit nicht ungenutzt, um gegen die Missachtung ethischer Normen zu mahnen. Einen besonderen Platz räumte er der kritischen Überlegung zur despotischen Haltung der Machthaber und Reichen ein – „[...] Bei der Geburt sind wir alle Kinder unserer Eltern, bei der Wiederauferstehung werden wir alle Kinder unserer Taten sein [...]“¹³⁸.

Er mahnt jeden, der sich hinter den Privilegien seines Standes versteckt und warnt sein Auditorium vor dem Ende, das heißt vor dem Tag des Jüngsten Gerichts, wo der einzige Unterschied in der Reinheit des Herzens eines jeden bestehen wird. Die Engel werden dann innerhalb eines jeden Standes die Guten von den Schlechten trennen. Und sie werden mit den höchsten Vertretern beginnen. Selbst Päpste werden dann nicht verschont. Auch wenn zu Lebzeiten alle „Heilige Väter“ genannt wurden, wird ihre Heiligkeit an diesem Tag tatsächlich nach den guten Werken, die sie zu Lebzeiten vollbracht haben, gemessen. Und dasselbe wird mit Kaisern, Königen, Bischöfen, etc. geschehen.

Nachdem er dieses Thema allgemein abgehandelt hatte, wendet er sich konkret an den portugiesischen Hof und 'ermahnt', dass auch er sich für seine Taten rechtfertigen muss.

Man spürt hier die Kränkung Vieiras wegen des Verlusts seiner herausgehobenen Stellung am Hof, die er in seiner Abwesenheit während seiner diplomatischen Missionen in Frankreich und Italien durch Intrigen eingebüßt hatte¹³⁹.

Als Antwort auf den Platzmangel am Tag des Jüngsten Gerichts versichert er den Zuhörern, dass trotz der Beengtheit alle – aus allen Schichten und Epochen – sich treffen werden und die unendliche Menge genügend Platz finden wird. Nur diejenigen, die sich zu Lebzeiten von Gott entfernt hatten, werden nun bei ihm keinen Platz finden. Anhand dieser Parabel greift Vieira in die reale Welt ein und schafft einen Vergleich, durch den er den etablierten Status quo demystifiziert. Vieira beteuert, dass viel mehr hineinpassen, als man glauben mag und begründet dies mit der natürlichen Ordnung der Dinge, wonach man seit Anbeginn der Welt immer wieder Platz für alles gefunden und erfunden hat.

„[...] es passt eine Kutsche, gezogen von vier Mulis, es passen Pagen, Lakaien und Schildknappen [...] es passen Wandteppiche, Silbergeschirr, Privilegien, [...] aber für saubere Hände und reines Gewissen gibt es keinen Platz [...]“

„Sermão da Primeira Dominga do Advento“, 1650, Königl. Kapelle, Lissabon, (Sermões, Band 1 [Vol. I-II-III], S. 114), (Übers. AP)

Interessant zu beobachten ist die semantische Wandlung des Verbs. „*Caber*“ (hineinpassen), welches sich in der Predigt ursprünglich auf den Raum bezog, wo sich alle beim Jüngsten Gericht treffen werden. Jetzt bezieht sich dieses Verb „*caber*“ auf eine Haltung, wo Menschen den materiellen Dingen, dem Besitz, viel mehr Bedeutung beimessen, als den ethischen Werten. Seine Schlussfolgerung: Es werden am Ende der Welt diejenigen bei Gott nicht „hineinpassen“, die sich zu Lebzeiten dem Luxus „anpassten“.

Sein Blick wandert über Lissabon, um festzustellen, dass dort, wo heute nur die Prahlerei herrscht, früher das einfache und bescheidene Leben pulsierte. Wo sich damals Doktoren mit ihren wenigen aber viel gelesenen Büchern befanden, steht heute die Staatsbücherei, so groß wie die des Vatikans und mit ebenso vielen ungenutzten Büchern. Heute gibt es nur Platz für Luxus, behauptet Vieira und listet Dinge auf, die für die Gesellschaft viel wichtiger scheinen, als die überkommenen Werte.

An der Stelle, als die Rede von „gewaschenen Händen“ ist, und diese dem „reinen Bewusstsein“ gegenüber gestellt werden, führt Vieira den ironischen Diskurs weiter: die Reinheit, Symbol der Gerechtigkeit, passe leider nicht mehr zum heutigen Verständnis. Als ob er sagen wollte, dass sich die Menschen ihrer Überheblichkeit und ihres Dünkels nicht bewusst sind. Das Verb bekommt jetzt eine andere Bedeutung – *não caber no entendimento* (nicht in den Verstand hineinpassen) – und übersetzt somit die Art der zwischenmenschlichen Beziehungen, sowie den „irrationalen“ Charakter seiner Zeitgenossen. Wenn die ethischen Werte nicht ins Bewusstsein hineinpassen, würde dies also bedeuten, dass die Bereitschaft, 'ethische Prinzipien' zu akzeptieren, inexistent ist. Mittels der Polysemie der Worte und der Ironie wächst die Kritik gegen den prahlerischen Exhibitionismus der Zeit.

Müde der politischen Spiele, und vielleicht auch auf Rat seiner Oberen, entscheidet er sich zur Rückkehr nach Brasilien. Ein guter Anlass dafür bietet sich ihm, als die Jesuiten, dank königlicher Unterstützung, beabsichtigten, ihre alten Missionen in Maranhão wieder zu beleben. Für diese Aufgabe wird Vieira ausgewählt. Trotz des Versuchs João IV., ihn von seinen Plänen abzubringen, entscheidet sich Vieira für das bescheidene Leben eines Missionars.

Die Verkehrte Welt: Parabel der Bitterkeit und Enttäuschung über die Menschheit

Fünf Jahre später kehrt Vieira jedoch zurück, um den König persönlich über die Situation der Indios in Kenntnis zu setzen, in der Hoffnung, eine entsprechende Gesetzesgrundlage für die Verwirklichung seiner humanistischen Absichten zu erlangen¹⁴⁰.

Als Ergebnis eines wachsenden Egoismus, sagt Vieira, werden Gebote missachtet, Krieg und Raffgier werden zur Normalität erklärt; als Fazit würde alles im absoluten Zerfall enden, wenn es nicht ein paar Aufrechte gäbe. Die Welt wird zur Arena, in der man sich gegenseitig zerstört, und der Mensch irrt in einem Labyrinth von Interessenspielen¹⁴¹.

Sicherlich hatte er noch die Gräueltaten der Besitzer von Zuckerplantagen im Hinterkopf, welche sich mit allen Mitteln gegen die Befreiung der Indios aus der Sklaverei aufgelehnt hatten und deretwegen Vieira jetzt nach Lissabon zurückkehren musste,

Vieira bemängelt die fehlende Solidarität zwischen den Menschen und tadelt ihre Sucht nach Überfluss. Während die Wohlhabenden bestrebt sind, ihren Reichtum zur Schau zu stellen, versuchen die anderen, die verarmt oder weniger reich sind, diese nachzuahmen. Es war ein allgemeines Protzen und Prahlen. Er schlussfolgert, der Mensch ist schlimmer als der Wolf, da es welche gibt, die auf Grund der ihnen verliehenen Macht ganze Völker verschlingen und erinnert uns damit an den Satz des römischen Dichter Titus Maccius Plautus.

Die Revolte gegen die Unmenschlichkeit und Grausamkeit, diktiert von Egoismus und Gier, ist bei Vieira ähnlich wie bei Hobbes, ein Schwerpunkt seines Werkes. Bei ihm wird der Mensch entweder grausamer als die Bestien gezeigt oder gefährlicher als der Teufel.

Nachdem er behauptet, dass das Ziel aller Menschentaten die Suche nach Nahrung ist, radikalisiert er die Aussage, indem er den Indios den „zivilisierten Menschen“ gegenüber stellt¹⁴². Wenn die Indios als Wilde betrachtet werden, weil sie Menschenfresser sind, was soll man über die so genannten zivilisierten Menschen der Stadt sagen, die ständig ihren Nächsten „fressen“ wollen? Sobald jemand stirbt, erscheinen sogleich Testamentvollstrecker, Erben, Gläubiger, die

Totengräber und alle wollen ein Stück vom ihm. Die Sinnbedeutung dieser Worte ändert sich in Funktion des Kontexts, da sie in unterschiedlichen Syntagmen geschrieben werden: Vieira spielt mit der Homonymie und der Semantik der unterschiedlichen Lexeme, um einen Vergleich zwischen den Tapuias und Menschen der Stadt (den Weißen) zu erzielen.

António Vieira war der Meinung, dass unter „zivilisatorischen“ Bedingungen, natürlich innerhalb der ihm bekannten Modelle, es nur selten, „gute Menschen“ geben könnte, während außerhalb der „Zivilisation“ sehr wohl „gute Menschen“ anzutreffen wären. Zum Beispiel die Indios Tapuias, die Anthropophagie praktizierten, wären immer noch menschlicher als der weiße Mensch, der sich grausamer und häufig gegenseitig auffraß und tötete. Sobald jemand stirbt, erscheinen sogleich Testamentvollstrecker, Erben, Gläubiger, die Totengräber, und alle wollen ein Stück vom ihm. Die Bedeutung dieser Worte ändert sich in Funktion und des Kontexts, da sie in unterschiedlichen Syntagmen geschrieben werden. Vieira spielt mit der Homonymie und der Semantik der unterschiedlichen Lexeme, um einen Vergleich zwischen den Tapuias und Menschen der Stadt (den Weißen) zu erzielen.

„[...] Seht ihr all diese Unruhe, all dies Hin- und Herlaufen [...] Seht ihr all das Auf- und Absteigen der Gassen, all das Heraus- und Hereingehen ohne Rast und Ruhe? All das entspricht der Suche der Menschen nach Brot und dem, wie sie sich gegenseitig verschlingen werden. [...]“

„Sermão de Santo António aos Peixes“, 1654, São Luís do Maranhão,
(in Sermões, Band 3 [VII-VIII-IX], S. 265), (Übers. AP)

Die Doppeldeutigkeit residiert sowohl in der Homonymie *terra/terra*, als auch in dem Wortspiel *comeu/tem comido*. Die Interpretation des Satzes wäre folgendermaßen zu verstehen: die Erde des Friedhofs hatte ihn noch nicht zersetzt, als schon seine Verwandten und Bekannten auftauchten, um von seinem Tod zu profitieren/ ihn zu „zerlegen“.

Gegen den Luxus des Klerus

Während seines kurzen Besuchs Lissabons, zwischen 1654 und 1655, als Vieira auf die Genesung des Königs wartet, arbeitet er in der königlichen Kanzlei, um einen befürwortenden königlichen Erlass für seine Ziele zu erlangen, welcher eigentlich nicht schwer zu erhalten war. João IV. unterschrieb die notwendigen Dekrete, die die Indios vor der Sklaverei bewahren sollten und den Jesuiten die Verantwortung für entsprechende Maßnahmen übertrugen

In dieser Zeit hielt Vieira eine seiner berühmtesten Predigten, „*Sermão da Sexagésima*“¹⁴³, in der er gegen die Korruption der Politiker auftrat, deren Folgen er gerade in Brasilien zu spüren bekommen hatte. Dabei werden ebenso die Mitglieder des Klerus in seine Kritik einbezogen, die in Luxus lebten und längst das Demutsgelübde vergessen hatten. Vieira spricht über ihre Bequemlichkeit und ihre Genusssucht. Dabei lobt er diejenigen, die die Wege des Dschungels (*Sertão*) durchqueren und keine Mühe scheuen, um den Indios das Heilige Wort zu bringen.

Wie er sagt, sind das diejenigen, die „*saem a semear*“ (hinausgehen um zu säen). Während jene, die am königlichen Hof, bei einem Fürst oder in den reichen Klöstern tätig sind, sich nicht mühen, um das Wort des Evangeliums zu säen: „*semeam sem sair*“.

„[...] Ah, Prediger! Die, die hier (Lissabon) bleiben, nutzen den Hof, die, die im Dschungel predigen, haben nichts weiter, als den *Sertão* [...]“

„Sermão da Sexagésima“, 1655, Königl. Kapelle, Lissabon
(in Sermões, Band 1 [Vol. I-II-III], S. 72), (Übers. AP)

Gerade im zweiten Teil tadelt er die Verfressenheit und Bequemlichkeit vieler Mitglieder des Klerus, die sich nicht ihrer apostolischen Aufgabe widmen. Der Inhalt ist moralisierend, aber die Köstlichkeit der Ironie der Worte ist vorzüglich. Wie kann man das Heilige Wort am besten verbreiten? Welche Qualitäten sind vom Prediger und den Zuhörern gefragt? Wie soll die Predigt aussehen, damit die Saat des Säers – das Wort Gottes – Frucht bringen kann? Es handelt sich um eine lebendige Abhandlung über die Predigtkunst, mit einer Vielzahl psychologischer Bemerkungen und satirischer Einwürfe.

Die Predigt ist in fast ihrer Gesamtheit nach den Gesetzen der Wiederholung, der Symmetrie und Opposition gebaut. Er wendet oft Antonyme an, die Sätze werden so gebaut, um die zwei Gegenpole zu unterstreichen, die manchmal in einer symmetrischen Gegenüberdarstellung gezeigt werden. Nicht selten stellen sie ein Diptychon dar, indem eine der Seiten die genaue Umkehrung der anderen vorstellt¹⁴⁴.

Die Predigt „*Sermão da Sexagésima*“ ist ohne Frage eine doktrinäre Abhandlung und ein Beispiel für gute Predigtkunst. Es handelt sich um einen wegen seiner Einfachheit und schlichten Eleganz hervorragenden Text, der im Kontrast steht mit der Fülle sinnlicher und verzierender Bilder, so typisch für die unzähligen portugiesischen und spanischen Predigten seiner Zeit.

Im Kontrast zu vielen seiner zeitgenössischen Prediger-Kollegen, wendete Vieira weiter die mittelalterliche traditionelle Technik der *claves* an. In dem für die Predigt ausgewählten biblischen Texte findet man Schlüsselworte, das heißt die *claves*, deren Analyse es erlaubte, die Bedeutung zu begreifen, daraus Lehren zu entziehen sowie Verknüpfungen zwischen den unterschiedlichen Passagen der Heiligen Schrift zu etablieren. Auf den ersten Blick scheint es, als versuchte der Prediger den Sinn zu erklären, indem er ihn aus der Form holt. In Wirklichkeit sind aber diese Schlüsselworte nichts anderes als Anstöße für neue Themen.

Die Konjugation des Verbs „stehlen“

Einer der Texte, die von Anfang an Ironie und bissige Anklagefunktion am deutlichsten zeigt, ist die berühmte Predigt „*Sermão do Bom Ladrão*“¹⁴⁵, welche 1655 in der Kirche der Barmherzigkeit gehalten wurde. Es scheint, dass der Name der Kirche, in der er die Predigt hielt, ihn besonders inspirierte.

Vieira beruft sich unter anderem auf einen Brief des Heiligen Francis Xavier an König João III., worin der Heilige dem Monarchen ironisch erklärt, dass in Indien das Verb „*rapio*“ (stehlen) in

allen *modi* und in allen Personen konjugiert wird. Vieira nimmt das Briefmotiv auf und transportiert es von Indien nach Brasilien.

Dabei vergisst er nicht den Zuhörer auf ironische Weise darauf hinzuweisen, dass der Satz des Heiligen Xavier vielleicht etwas übertrieben sein könnte. Aber da es sich um einen Satz eines Dieners Gottes handelt, soll es so hingenommen werden. Dann, durch sukzessive polysemische Anwendungen verschiedener Deutungen, die in Verbindung mit dem Verb „stehlen“ stehen, beginnt er mit der Aufzählung verschiedener Arten des Diebstahls in Brasilien.

„[...] Was ich nicht ergänzen darf, trotz meiner Erfahrung, ist, dass nicht nur hinter dem Kap der Guten Hoffnung, sondern auch in den Gebieten davor, die selbe Konjugation angewandt wird. Alle konjugieren das Verb *stehlen* auf gleiche Weise. [...]“

„Sermão do Bom Ladrão“, 1655, Kirche der Barmherzigkeit, Lissabon,
(in Sermões, Band 2 [IV-V-VI], S. 546), (Übers. AP)

Vorher, im sarkastischen Ton, macht Vieira darauf aufmerksam, dass nicht nur in den aus der Grammatikkunst bekannten *modi* gestohlen wird, man hat diese „Kunst“ darüber weit hinaus perfektioniert.¹⁴⁶

Vieira durchläuft dann die verschiedenen existierenden *modi* der Verben (Indikativ, Imperativ, Konjunktiv), schreitet von Erfindung zu Erfindung, kreierte ein „*Mandativ*“, geht über in den „*Optativ*“ und „*Potenziell*“, ergänzt weiter mit „*Permissiv*“ und endet mit dem Infinitiv:

Nicht zufrieden mit den Modi, geht er über zu den verschiedenen Verbalpersonen; dann kommen die Zeitformen an die Reihe, und als Fazit sagt Vieira, dass diese rasche Konjugation letztendlich dem „*supinum*“¹⁴⁷ des behandelten Verbs entspricht: „*a furtar para furtar*“, das heißt stehlen aus Gewohnheit. Vieira ironisiert dann die übliche Art der kolonialen Politik:

Anhand der Formen Aktiv und Passiv klagt er die praktizierte Politik der Metropole in Bezug auf die Kolonie an: während die korrupten Beamten (aktiv) stehlen, wird Brasilien (passiv) bestohlen. Mit der Beschreibung der passiven Erduldung seitens der Kolonien beendet er diese ironische Darstellung. Ebenso ironisch bemerkt Vieira, dass er eventuell etwas zu weit gegangen ist.

Als er sagt, dass solch nationaler Raub gegen den Willen von Königen geschieht, ist es eine weitere satirische Beurteilung der praktizierten Politik. Vieira gibt deutlich zu verstehen, dass es die Reichen, die Heuchler, die Kriminellen sind, die letztendlich das Sagen im Lande haben. Er stellt eine Frage in den Raum: Was kann man da von der Regierung erwarten? Die Ironie ist ein weiterer Stachel gegen die Heuchlerei der Machthabenden.

Man kann nicht die Predigt lesen, ohne an das Werk „*Arte de Furtar*“ zu denken, dessen Autorschaft, eine zeitlang, Vieira zugesprochen wurde.

Eines der bedeutendsten Beispiele für das satirische Genre in der Zeit des portugiesischen Barocks ist das Werk „*Arte de Furtar*“¹⁴⁸, des Jesuiten Manuel da Costa (1601-1667). Es handelt sich um eines der emblematischsten Werke der Periode der Restauration und das wichtigste literarische Werk über die Bräuche und Laster des Zeitraums zwischen dem 16. und 18. Jahr-

hunderte. Es beschreibt vielfältige Formen des Raubens und entlarvt die unterschiedlichsten Sorten von Räuber. Vom Klerus bis zur Bourgeoisie, über das Militär und der Adel, alle werden vom Autor entlarvt.

Der Titel des Werkes wurde von einer Anreihung anderer Werke didaktischer Natur über verschieden „Künste“, welche während des ersten Teils des 17. Jahrhunderts, unter den Habsburgen, und zum Teil schon nach der Restauration, herausgegeben wurden, wie zum Beispiel „*Arte de Navegar*“ (1606), die „*Arte de Canto-chão*“ (1618), die „*Arte de Orar*“ (1630) und insbesondere, die „*Arte de Reinara*“ von António Carvalho da Parada (1643).

In Wirklichkeit spricht die „*Arte de Furtar*“ über Politik, worüber der Autor angeblich „wenig Kenntnis“ besitzt, über die er aber eine diabolische Genealogie verfasste. Es handelt sich hierbei um eine moralisierende Kritik, typisch für den jesuitischen Anti-Machiavellismus. Das Werk befasst sich sowohl mit dem Restaurationskrieg, als auch mit den politischen Verhältnissen zwischen Portugal und Kastilien. Der Autor setzt sich mit der universellen Gier auseinander, prangert die unersättliche und ausdauernde Wucherei an, beginnend bei den Individuen, die nie müde werden hinter Reichtum, Gönnerschaft, Protektion und Titeln herzujagen und endet bei den Erobererländern, die wegen der Gier nach Gold und Silber bereit sind, überall in der Welt schutzlose Bevölkerung zu unterdrücken, auszurauben und zu massakrieren (damit war eher Spanien gemeint als Portugal).

Wie in „*Arte de Furtar*“ prangert auch Vieira die „Unterlassungssünden“ als „*os mais perigosos de todos os pecados*“ (die gefährlichsten aller Sünden) an, und stellt dabei Fürsten und Minister mit Straßenräubern und Übeltätern auf eine Stufe.

In einer anderen Passage spricht Vieira über die etymologische Entwicklung des Wortes „*ladrão*“ (Räuber), um die Quelle von Staatsdelikten noch deutlicher zu hervorzuheben:

Das heißt, er nimmt das Wort „*laterones*“ – ursprünglich die Bezeichnung für die Berater des Prinzen – und auf spielerische Art behauptet er, dass dieses Wort sich nur entwickeln könnte, weil es mit dem Verb „*corrumper*“ zusammen eingebracht wurde. Diejenigen, die den Prinzen bei den Staatsgeschäften unterstützen, konnten nur durch Korruption zu *latrones* aufsteigen. dieses Wort *laterone* entspricht der Wurzel des portugiesischen Wortes „*ladrão*“ (Räuber). Vieira stellt somit den Glauben an die Gerechtigkeit von Entscheidungen des Fürsten in Frage. Die Reflexion über die Blindheit einiger Fürsten in Bezug auf das Regieren führt zu der Erkenntnis, dass diese Blindheit nicht von der jeweiligen Herkunft abhängt, sondern vom Charakter eines Individuums.

Auf allen Ebenen werden Staatsgelder gestohlen, ohne die Schuldigen dafür zur Verantwortung zu ziehen. Eine allseits bekannte und letztendlich tolerierte Situation – der gesellschaftliche Zustand der portugiesischen Monarchie. Wenn man bedenkt, dass solche Bemerkungen, angesiedelt zwischen Ironie und direkter Anklage, vor dem König, den Ministern und anderen wichtigen Persönlichkeiten gemacht wurden, versteht man den Ursprung für viele Schwierigkeiten, die den Lebensweg Vieiras pflasterten. Man kann Vieira nicht vorwerfen, er hätte nichts unternommen, um den König von solchen Machenschaften in Kenntnis zu setzen. Leider hatte der Monarch wahrscheinlich nicht die Kraft oder Möglichkeit, diese Missstände zu beseitigen.

Vieiras Aufenthalt in Portugal endete mit der Genesung des Königs. Mit dem Dekret, entsprechend dem die Dörfer der Indios ohne Einmischung von außen den Jesuiten unterstellt werden

sollten, kehrt er nach Brasilien zurück. Seine Rückkehr nach Maranhão bedeutete gleichzeitig einen endgültigen Abschied von seinem Freund, dem König João IV., der im Jahre 1656 sterben sollte.

Im Gepäck hat er noch andere königliche Zusagen, wie zum Beispiel die Schaffung einer zentralen Verwaltung für die Missionen, unter der Führung des Titularen Bischofs von Japan, André Fernandes (ein Freund Vieiras).

Außerdem wurde eine gemeinsame Verwaltung für Pará und Maranhão geschaffen, die einer wesentlichen Unterstützung der missionarischen Arbeit dienen sollte. Gemeinsam mit dem Gouverneur André Vidal de Negreiros, einem Helden der Befreiung von Pernambuco und ebenfalls ein Freund von Vieira, wurde endgültig ein Weg festgelegt, um den Indios ein Leben außerhalb der Sklaverei zu garantieren. Unter anderem wurde die Entlohnung für ihre Arbeit sowie andere schützende Klauseln geregelt. Für Vieira war dies ein großer Sieg, aber das schwierigste, das heißt die Implementierung des Dekrets, stand noch bevor.

Aber sehr bald stellten sich neue Probleme. Mit dem Argument, die Wirtschaft der Kolonie würde einen Kollaps erleiden, falls man das Arbeitskräfteproblem nicht auf andere Weise löste, bat das Rathaus, unter dem Druck der Großgrundbesitzer, im Januar 1661 die Missionare mit Nachdruck um die Erlaubnis, „Waldbewohner“ für die Sklavenarbeit zwingen zu dürfen. Die Jesuiten lehnten dieses Gesuch ab.

Es kam zu Protesten und von den Siedlern angezettelte Aufrufen unter der Bevölkerung in Pará und in Maranhão. In São Luiz do Maranhão überfielen die Siedler das Kolleg und stellten die Jesuiten unter Arrest. 1661 musste Vieira gemeinsam mit vielen seiner Brüder Brasilien verlassen und nach Europa zurückkehren.

Viele Köche verderben den Brei

Bei seiner Ankunft im November desselben Jahres in Lissabon, traf er am Hof auf eine komplizierte Situation – die Krise der Thronfolge. Nach dem Tod des Königs (1656) und seines ältesten Sohnes Teodósio, wurde der geistesranke Afonso VI. gekrönt (1656-1683). Da er erst dreizehn Jahre alt war, übernahm seine Mutter Luiza de Gusmão die Regentschaft. Die regierende Königin hatte nicht die Absicht, die Macht an diesen offensichtlich unfähigen Sohn abzutreten, und infolgedessen war sie der Auffassung, dass der jüngste Bruder Pedro, zum König akklamiert werden sollte. Von Intrigen umgeben, benötigte die Königin dringend den Rat eines erfahrenen Mannes wie Vieira. Er erkannte schnell die sich ausweitende politische Krise und stellt sich an die Seite der Königin (Besselaar, 1981: 45).

Unter dem Motto „Viele Köche verderben den Brei“ scherzte er über die unterschiedlichen und widersprüchlichen Ratschläge der Minister, die nicht in der Lage waren, Klarheit in die Situation zu bringen und stattdessen sich um ihre eigenen Interessen besorgt zeigten. Dies ist das Hauptmotiv seiner Predigt „*Sermão da sexta Sexta-feira de Quaresma*“¹⁴⁹. Mittels der Homophonie, die zwischen den Worten „*conselho*“ (Ratschlag) und „*concelho*“ (Rat als Institution) besteht, stellt Vieira seine ironische Betrachtung zu dieser Angelegenheit an. Bei der Anhäufung von Beratern und entsprechenden Ratschlägen – „*Ainda mais conselhos? Bem aviados estamos!*“ (Übers.: noch mehr Ratschläge? Wir sind erledigt!) – plädiert er für ein neues Funktionie-

ren der Institutionen. Dabei sieht er in der Schaffung einer anderen Form der Beratung die Lösung für die vielen Probleme der Monarchie.

Als Vorbild wird Salomon beschworen. Vieira erwähnt die mythische Kreation Salomons – den so genannten „Rat der Hände“ –, dass heißt, Berater, die tatsächlich handeln und nicht nur palavern:

„[...] die glücklichsten Reichen sind nicht die, die mit den klügsten Köpfen, sondern die, die mit den geschickten Händen. Durch die Begabung der Hände entstehen die weisen Ratschläge [...]”

„Sermão da sexta Sexta-feira de Quaresma“, 1662, Königl. Kapelle, Lissabon, (in Sermões, Band 2 [IV-V-VI], S. 229); (Übers. AP)

Leider kommt es trotz aller Bemühungen seitens Vieiras zu keiner Verbesserung der Situation. Alle wollen Macht und achten auf die eigenen Gewinne. Ein Jahr später kommt es zu einer Art Palastrevolte und eine Fraktion der Hofaristokratie macht sich für Afonso stark. Sie überzeugen den Prinzen, in Alcântara (ein Bezirk von Lissabon) seine Regierung aufzustellen und verkomplizieren damit die dynastische Krise. In dieser Situation hat die Königin keine andere Alternative, als das Staatssiegel an Afonso abzutreten. Die Anhänger von Pedro werden bestraft und Vieira wird in Porto unter Hausarrest gestellt.

Die Verkehrung der Macht und das Reich der Blinden

Als Vieira im Jahre 1665 mit nur wenigen am Hofe verbliebenen einflussreichen Freunden rechnen kann, nutzt das Heilige Offizium der Inquisition die Gelegenheit, um ihn in Gewahrsam zu nehmen. Einer der Vorwände war seine Arbeit am Werk „*História do Futuro*“ und die darin enthaltene messianische Apologie, wonach wie Siepmann beschreibt, es sich um Reinkarnationstheorien und Gedankengänge einer Metapsychose handelt.

Obwohl die Inquisition ihn bedrängte zuzugeben das Reich Jesu sei nur ein spirituelles, beharrte Vieira bis zur letzten Anhörung auf der These, wonach Christus während seines irdischen Lebens ebenso eine weltliche Macht ausübte und verteidigte damit, mindestens zum Teil, den Glauben an die Errichtung des Fünften Imperiums.

Erst nach dem Sturz Afonsos VI. durch seinen Bruder Pedro (zukünftiger Pedro II.), wird Vieira amnestiert. Das ganze war ein Racheakt gegen ihn, womit die Inquisition die Gründung der Handelsgesellschaft mit jüdischen Geldern abstrafte. Trotz der Freilassung sollte er nie wieder sein früheres Prestige, welches er zuvor am Hof genossen hatte, wiedererlangen.

Der Prinz-Regent hielt ihn vom Hofe fern und war seiner Person gegenüber indifferent. Vieira fühlte sich in Portugal zurückgesetzt und gedemütigt. „Als Diplomat und Berater des Königs João IV. wurde er in seiner Ehre als Patriot verleumdet; als Missionar würdelos aus Maranhão gejagt; jetzt sah er sich als Opfer einer Anklage durch die Inquisition, die ihn als Theologen kompromittierte, ohne dass jemand etwas dagegen tat. (Besselaar, 1981, S. 53).

Traumatisiert entscheidet er sich, Portugal zu verlassen und reist nach Rom. Vor seiner Abreise hält er noch eine wichtige Predigt in der Kirche der Barmherzigkeit in Lissabon, in der er sich enttäuscht und verbittert über die Umstände und letztendlich die Undankbarkeit seiner Heimat äußert¹⁵⁰.

Hier zeigt Vieira uns eine Welt, die von Fürsten regiert wird, aber nicht von weisen und gemäßigten, sondern von Despoten, die für die Probleme ihrer Untertanen blind und taub sind.

„[...] Prinzen, Könige, Kaiser, Monarchen der Welt, seht die Misere eurer Reiche, seht die Sorgen und Not eurer Untertanen, seht die Gewalt [...] Wenn ihr das seht, warum unternehmt ihr nichts dagegen? Und wenn ihr nichts dagegen unternimmt, wie könnt ihr dann behaupten, ihr könntet sehen? Ihr seid blind!. [...] Minister der Republik, der Justiz [...] seht die Ungerechtigkeiten [...] wenn ihr das seht, warum unternimmt ihr nichts dagegen? [...]“

„Sermão de Quinta Quarta-Feira da Quaresma“, 1669, Kirche der Barmherzigkeit, Lissabon, (in Sermões, Band 2 [Vol. IV-V-VI], S. 122-123), (Übers. AP)

Vieira spricht von einer „Erblindungsepidemie“, die später von anderen Autoren wieder aufgenommen wird (wie José Saramago in seinem Roman „*Die Stadt der Blinden*“), und zeigt uns eine Welt, in der die Menschen die Dinge mit falschen Augen sehen, aber trotz ihres Schauens nicht begreifen, was sie sehen.

Es handelt sich um eine Welt, in der uns das Absurde geboten wird, wo die Figuren ihre Augen verkaufen, wo sie aus Hass, Gier und Neid erblinden, aber sich ihrer Blindheit nicht bewusst sind:

Vieira äußert mit dieser Predigt eine weitere Kritik an der politischen Macht und an deren Verwaltung und richtet sich gegen die geistige Macht des Klerus. Die Macht, sagt Vieira, eine von Gott den Menschen verliehene Gabe, wurde im Laufe der Zeit korrumpiert:

Obwohl die Spuren des Heiligen Offiziums noch sehr gegenwärtig waren, bewies Vieira genug Mut, um auch die Geistlichkeit nicht zu schonen und richtet an sie einige unangenehme Wahrheiten:

Es handelt sich um eine scharfe Kritik an der Untätigkeit der Kleriker, welche sich um den Verfall der Sitten und des Glaubens nicht kümmerten, da sie zu sehr mit sich selbst beschäftigt waren. Außerdem trügen sie selbst zur Dekadenz der Moral bei.

Diese Welt, trotz der typischen Melancholie, Pessimismus und Pseudo-Frömmigkeit so typisch des Barocks, ist auch eine Welt des Festes, des schnellen Reichtums und einer korrupten Politik. Diese Mannigfaltigkeit bzw. ein Überborden der Bilder und Impressionen verursacht gewollt/ungewollt eine Tendenz zur Oberflächlichkeit und zum Kult des Scheins. Folglich ist diese Neigung der portugiesischen Oberschicht, eingesetzt mit dem Tod von João IV., zu einem Bilder-Universum und dem Rausch des höfischen Rituals, ein ideales Terrain für den Triumphzug der „Blinden“, das heißt derjenigen, die die Tiefe der Dinge ignorieren, weil sie nur die Oberfläche begreifen. An diesem Gedankenfluss entdeckt man die implizite Enttäuschung Vieiras gegenüber dem Hof und den Schicksalsschlägen, die er durch die „Blinden der Macht“ erdulden musste.

Man schrieb das Jahr 1669. Vieira hoffte in Rom auf die Revision seines Prozesses und suchte in der heiligen Stadt nach Unterstützung. Um ihm den Umzug nach Rom zu erleichtern, beauftragte ihn der Orden mit einer wichtigen Angelegenheit. Er sollte mit der päpstlichen Kurie über die Heiligsprechung des Jesuiten Inácio de Azevedo verhandeln, der gemeinsam mit anderen jesuitischen Patres 1570 von calvinistischen Piraten während der Überfahrt nach Brasilien ermordet worden war.

In Rom angekommen, wurde er von seinen Ordensbrüdern mit Ehren empfangen. Die Patres wollten, dass er für die Kardinäle und den römischen Adel - ein erlesenes Auditorium - predigte. Und das Interesse war so groß, dass die Ordensoberen ihn beauftragten, Italienisch zu lernen, um dieser Aufgabe nachzukommen. Auf Italienisch predigte Vieira zum ersten Mal im Oktober 1672 während der Feierlichkeiten für den Heiligen Franz von Assisi (Azevedo, 1992). Die Begeisterung, die seine Predigten hervorriefen, war so groß, dass man Soldaten postieren musste, um zu verhindern, dass die Plätze der Honoratioren besetzt wurden. Um eine Vorstellung von diesem Enthusiasmus zu bekommen, soll Azevedo erwähnt werden, der berichtet, dass ein Jahr später, in die Kirche des Lorenz in Damaso, neunzehn Kardinäle kamen, um Vieira predigen zu hören.

Wegen des Todes von Papst Clemens IX. und der anschließenden Wahl von Clemens X., konnte er seine Arbeit an der Kurie nicht beginnen. Er nutzte jedoch seinen Aufenthalt, um sich seinem Hauptanliegen zu widmen, der Wiederaufnahme seines Prozesses und der Rehabilitierung seines Rufes als Theologe.

In Rom macht er die Bekanntschaft der ehemaligen Königin Christina von Schweden, die überraschend abgedankt und sich 1655 in der ewigen Stadt niedergelassen hatte¹⁵¹. An ihrem Hof traf sich ein auserwählter Kreis der römischen Aristokratie – die so genannte „Akademie der Arkadie für Philosophie und Literatur“ –, wo Gelehrte über die unterschiedlichsten Themen diskutierten. Bereits bei seiner Aufnahme in diesen erlauchten Kreis wurde Vieira aufgefordert, in einer Abhandlung die Tränen von Heraklit gegen das Lachen von Demokrit zu verteidigen, wofür er großen Beifall erntete.

Vor einem vergnügten Auditorium hielt er ebenso einer Reihe von Predigten, unter dem Titel „*As cinco pedras de David*“, welche 1676 gedruckt wurden und die er ins Spanische übersetzte. Erst später werden sie vom Grafen von Ericeira ins Portugiesische übersetzt und dann seinen „*Sermões*“ hinzugefügt (Besselaar, 1981: 54).

Bereits in seiner Predigt „*Sermão do Santíssimo Sacramento*“ stellte Vieira eine Assoziation zwischen der Welt, die aus den Fugen geraten ist, und dem Lachen dar, als Sinnbild für eine 'unverantwortliche Gesellschaft'; somit setzt er seine Diskussion über die Thematik der Verkehrung der Welt fort¹⁵².

Seiner Meinung nach sollen die Menschen lachen, zum Beispiel in den Theatern, aber nicht über das Leiden des Nächsten. Wenn sie sich auf Plätzen und Straßen über das wahre Leid lustig machen, dann beweisen sie nur, dass sie dumm oder verantwortungslos sind. Vieira setzt die Tradition des *Disputatio* fort, womit die jesuitischen Professoren die Intelligenz ihrer Studenten schärfen. So in einem philosophischen „Wettstreit“ über die „*Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma contra o riso de Demócrito*“¹⁵³ (AP: die Verteidigung der Tränen von Heraklit, gegen das Lachen von Demokrit), in Rom am Hofe der im Exil lebenden Königin Christina von

Schweden, verteidigte der jesuitische Pater Jerônimo Cataneo die Position von Demokrit, wonach das Lachen, das Sinnbild der Lebensfreude, über den Tränen steht, während Vieira die Ansicht vertrat, die Misera der Welt sei der Grund für Heraklits Tränen.

Der Widerspruch zwischen dem Lachen und seinem Kontrapunkt, den Tränen, war im Übrigen ein beliebtes Thema der Barockautoren. So wurde das Thema des Lachens von Demokrit und der Tränen von Heraklit, unter anderem bereits von António López de Vega¹⁵⁴ in seinem „*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*“ behandelt.

Demokrit lachte immer und Heraklit weinte. Aber ob man lacht, oder weint, ist von der Kontextualisierung abhängig.

„Wenn im Paradies der Antrieb für das Weinen eingeschlummert war, ist bei dem heutigen Elend die Fähigkeit zum Lachen vergangen“

(Sermões, Porto, 1909, vol. XV, p. 399), (Übers. AP)

Als Vieira sich auf die Bosheit des Menschen bezieht und seinen Unwillen am Lachen signalisiert, erklärt er somit, dass man viel mehr Grund zum Weinen als zum Lachen hätte.

So wie Jesus in der Bergpredigt, laut Lukas Evangelium, die Reichen mahnt, und ihnen prophezeit, die Armut könne auch sie jederzeit einholen – „*Wehe Euch, die Ihr jetzt lacht, denn Ihr werdet klagen und weinen*“ (Lukas – Evangelium, Kap. 6, „Die Feldpredigt“) –, ermahnt auch António Vieira seine Zuhörer vor der Leere und Ausschweifung der oberflächlichen Gesellschaft und verlangt ihre Rückbesinnung auf die ethischen Prinzipien.

Wenn das gemeinsame Ziel von Heraklit und Demokrit auf einer Demonstration der verkehrten Welt beruhte, wie konnte dann der eine lachen und der andere weinen? Vieira ist der Meinung, dass jeder von ihnen auf seine Weise weinte. Dann stellt er die Frage, wer von ihnen mehr Vernunft hat, der lachende Demokrit, oder der weinende Heraklit.

Wieso entspricht, laut Vieira, das Weinen der Vernunft, während das Lachen das Ende dieser Vernunft bedeutet? Und er gibt sofort eine Antwort darauf, wonach diejenigen, die die Welt tatsächlich kennen, nur weinen, während diejenigen die lachen, oder nicht weinen, die Welt nicht kennen¹⁵⁵.

Es handelt sich auch hier nicht um die Verbote und Strafen, die von der Kirche, seit der Spätantike bis zum 10. Jahrhundert erlassen wurden, um durch Kirchen und Ordensgemeinschaften das Lachen zu unterdrücken. Demgemäß wurden Passagen aus der Bibel, die das Lachen positiv darstellen, von den Mönchen verheimlicht. Lachen galt als ein Vergnügen für Ungläubige. Am Rande ist auch zu erinnern an die festen Regeln, die von dominikanischen und franziskanischen Mönchen ab dem 11. Jahrhundert entwickelten wurden, wodurch sie ethische Kriterien für das Lachen aufstellen wollten um zwischen moralisch guten und schlechten Lachen unterscheiden zu könne¹⁵⁶.

Mit diesen Prämissen im Hintergrund erklärt Vieira, gehörte das Lachen von Demokrit nicht zum gewöhnlichen Lachen der Straße, es war eine höhere Form des Weinens; er lachte über die üblichen Verwirrungen bzw. Verkehrungen der Welt; und da das Übliche und ständig Sichtbare kein Erstaunen provoziert, bedeutete es, dass er in der Tat niemals tatsächlich lachte. Was war es dann? Es handelte sich um eine Mischform aus Weinen und Lachen, welche einen großen Schmerz zum Ausdruck bringt:

Nach dem Prinzip, dass die Ironie unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes, in Wirklichkeit das Gegenteil des Gesagten meint, ist das Lachen von Demokrit reine Ironie des Weinens, weil sein Lachen aus der Trauer geboren ist und viel besser sein wahres Gefühl zum Ausdruck bringt, als Tränen, die aus den Augen rollen. Es war ein Schmerz, welchen man nicht sah und deshalb viel tiefer und qualvoller.

„[...] die Ironie hat eine andere Bedeutung als es scheint; das Lachen des Demokrit war die Ironie des Weinens; er lachte, ja, aber ironisch, weil sein Lachen der Trauer entsprang und traurig war [...]“¹⁵⁷

Durch die Metamorphose des Schmerzes verwandelten sich die Tränen in Lachen. Das war es, was Demokrit empfand. Außerdem, ergänzt Vieira, dass Heraklit mit den Augen weinte, während Demokrit es mit dem Mund tat, er brachte mit Sarkasmus sein Weinen zum Ausdruck. Ein seltsames Lachen. Aber diese seltsame Welt verlangte auch etwas Seltsames.

Vieira vertieft seinen philosophischen Standpunkt, indem er behauptet, dass diejenigen, die am meisten lachen, jene sind, die am meisten weinen. Es gibt außerdem niemanden, der von sich behaupten kann, er könne nicht weinen.

Wer lacht, versucht sein Leiden zu mildern; wer weint vergrößert dieses Leiden. Dadurch, dass die Welt von Paradoxen regiert wird, überzeugte Heraklit mehr mit Weinen, als Demokrit mit Lachen:

„[...] weil wer lacht, vermindert und mildert sein Leiden; wer weint, vergrößert es und macht es noch tiefer; wer lacht, zeigt, dass dieses Leiden würdig des Spotts ist; wer weint, beweist, dass es würdig des Trosts ist [...]“¹⁵⁸

Trotz seines Aufenthalts an einem der interessantesten intellektuellen Zentren Europas, konnte Vieira die Probleme seiner fernen Heimat nicht vergessen, welche ihn immer wieder einholten. Im Sommer 1671 hatte sich in der Kirche des Klosters von Odivelas ein gewöhnlicher Diebstahl ereignet, den man jedoch sogleich den Neuchristen anlastete. Als hätte man nur darauf gewartet, entflammte im Land eine neue Welle des Antisemitismus. Der Prinz-Regent, der mit aller Macht Sympathien innerhalb der Bevölkerung gewinnen wollte, ergriff populistische Maßnahmen gegen die „*conversos*“: Am 25. August kam ein Erlass heraus, wonach alle von der Inquisition angeklagten Individuen sowie deren Kinder und Enkelkinder aus dem Land gejagt sowie ihr gesamtes Hab und Gut konfisziert werden sollte (Besselaar, 1981: 55). Diese Anordnung war nicht nur ungerecht, sondern auch unvernünftig; selbst das Heilige Offizium der Inquisition hatte sie nicht gutgeheißen, da es dadurch seine lukrative Gerichtsbarkeit über diese Menschen zu verlieren fürchtete.

In Rom erhebt Vieira seine Stimme gegen die Unmenschlichkeit solcher Bestimmungen und verteidigt die Konfessionsfreiheit. Hier wirkt die Predigt als theatrales Prinzip und nimmt Einfluss auf die Politik. Sich der schwierigen Lage des Imperiums bewusst – ständige Angriffe der Niederländer, Bedrohung durch England und mögliche Gefahr aus Frankreich –, sah er in der Gründung einer Handelsgesellschaft für Indien (ähnlich der, die João IV. 1649 für Brasilien gegründet hatte), die einzige Lösung für die Restaurierung des Imperiums. Dafür benötigte man aber das Engagement und die unternehmerische Fähigkeit der Neuchristen für die Verteidigung der Interessen ihrer Heimat. In Briefen versuchte er dem Prinzen das Vorbild von König João IV. nahe zu bringen, was den Prinz-Regenten Pedro schließlich nach großem Zögern und vielen Zweifeln zum Umstimmen brachte. Aus verschiedenen Gründen nahm Vieira wieder aktiv an den Beratungen teil: Einerseits, weil er die Inquisition schwächen wollte, andererseits, weil er nicht einen Augenblick aufgehört hatte, an seinen messianischen Traum zu glauben und eine wichtige Rolle für die Juden in Portugals Zukunft sah. Demzufolge bekämpfte er alle Manifestationen des christlichen Fanatismus und alle Institutionen, die ihn unterstützten.

In dieser Zeit befand sich in Rom unter den Teilnehmern einer Abordnung der portugiesischen Kirche, die in den Vatikan gereist war, auch ein ehemaliger Sekretär der Inquisition. Gemeinsam mit ihm bereitete Vieira 1673 ein Dokument vor, in dem die grausamen Methoden der Inquisition entlarvt wurden. Dieses, sowie die vielen Klagen von Neuchristen, veranlassten den Papst, alle Gerichtsprozesse und Autos de Fe zu unterbinden. Pedro II., der inzwischen anscheinend seine Meinung wieder geändert hatte, und wieder aktiv an der Seite der Inquisition stand, forderte Vieiras Rückkehr nach Portugal. Viele in Rom warnten ihn vor diesem Schritt. Selbst der General des Jesuitenordens, der früher versucht hatte, Vieira davon abzuhalten, den Papst gegen die portugiesische Inquisition aufzubringen, setzte sich nun, angesichts der gefährlichen Lage von Vieira, für ihn ein. Ein Argument bei Vieiras Verteidigung war die vorherige fehlerhafte Anklage, welche nur auf Vermutungen und Übertreibungen basierte und zu seiner Verhaftung geführt hatte. Der Pater-General brachte auch die erduldeten Misshandlungen und die dreizehn Monate Haft in Erinnerung. Darüber hinaus hatte man ihm verboten zu predigen und die Messe zu zelebrieren; dabei hatte er Beichtverbot und durfte, abgesehen von einem Mal während der Fastenzeit, keine Kommunion erhalten. Man hatte ihm damals die Papiere weggenommen, die er für seine Verteidigung vorbereitet hatte, sowie die Lektüre aller Bücher, einschließlich der Bibel, untersagt.

Dank seiner Hilfe erhielt Vieira ein vom 17. April 1675 datiertes päpstliches Schreiben, welches ihm für die Zukunft Immunität vor den portugiesischen Inquisitoren zusicherte, und wurde der Kongregation der Inquisition in Rom unterstellt; außerdem wurde er von allen Vorwürfen, Verboten oder ekklesiastischen Strafen, die bis dahin gegen ihn noch bestanden, freigesprochen.

Damit ausgestattet kehrt er nach Portugal zurück. Auch wenn er bei der neuen politischen Konstellation kein herzliches Willkommen erwartete, war die Kälte des Prinz-Regenten bei seiner Ankunft etwas Schockierendes. Trotz einer jetzt 'gebändigten' Inquisition fand er in Portugal nicht die Bedingungen vor, die seinen Fähigkeiten und Talenten hätten günstig sein können. Außer Predigten, die weiterhin großen Beifall der Zuhörer erhielten und mit deren Veröffentlichung er beauftragt wurde, konnte er nichts tun. Der erste Band seiner Predigten kam 1679 heraus. Zwei Jahre später verlässt er Europa für immer, um endgültig nach Brasilien zurückzukehren, wo er bis zu seinem Tod, im Jahre 1697 an der Aufbereitung seiner Predigten für eine Publikation und am „*Clovis Prophetarum*“ arbeitet.

Nach dem einige Beispiele für die Anwendung der Ironie als Form sozialer und politischer Anklage im Werk Vieiras angeführt und belegt wurden und nach dem klargestellt wurde, dass sich seine Art der Predigt von der konventionellen, sakralen und oratorischen Praxis unterscheidet, steht als Schlussfolgerung, dass die soziale und politische Anklage die Fundamente seiner Oratoria bildet. Sein Bestreben war auf das politische und soziale Geschehen gerichtet. Im Herzen der Macht, als Berater des Königs und Diplomat, eine berühmte Persönlichkeit dank seiner vehementen Predigten, nutzte Vieira die Kanzel als wichtiges Kommunikationsmittel, um auf die öffentliche Meinung Einfluss zu nehmen. Eine Neigung, die auf alle Fälle durch seine sehr spezifische Biographie kultiviert wurde.

V. Kapitel

Die Polit-Satire: zwischen Gefangenschaft und Kosmopolitismus

die Welt ist „ein verbreiteter Markt, in dem nur die Charlatane und Charlatane ihre Waren gut verkaufen, die sie mit Geschreie, *Tricks und Grimassen empfehlen*“

Manuel de Melo

Wenn Francisco Manuel de Melo (1608-1666) nicht der Begründer des Barocks in Portugal wie Lobo ist und auch nicht das Genie der Rhetorik wie Vieira, ist er auf jeden Fall einer der wichtigsten Autoren des Barocks innerhalb der portugiesischen Literatur. Ihm verdanken wir mehr als hundert Titel, welche im Wesentlichen dazu beitragen, dass wir heute die politisch-historische Konjunktur der Halbinsel besser verstehen können. Humanist, Kosmopolit und Edelmann reflektiert er in seinem Werk die mentale und kulturelle Krise des 17. Jahrhunderts in Portugal¹⁵⁹.

Das vielfältige Werk des Autors umfasst die unterschiedlichsten Bereiche der Geschichte, Politik, Diplomatie, Ökonomie, Geschichte, Anthropologie, Militärstrategie, Religion, Moral und dem Rechtswesen. Parallel zur Prosa, Poesie und Theater (Komödien), sowie Biographien, und Novellen. Wegen diese Komplexität wird er selbst gezwungen einen Vorschlag für eine mögliche Klassifizierung seiner Texte nach verschiedenen Genres zu suggerieren, in „*obras métricas, históricas, políticas, demonstrativas, solemnes, esquisitas, familiares, varias e imperfeitas...*“. Dafür erstellte Melo einen Katalog, welchen er den „Obras Morales“ (Rom, 1664, in zwei Bd.) hinzufügte. Auch wenn die Kriterien für die Gliederung von ihm nicht belegt wurden, ist diese Klassifizierung eine wichtige Aufzeichnung der literarischen Theorien im 17. Jahrhundert in Portugal.

Vieles blieb jedoch in den unzähligen, leider unveröffentlichten Manuskripten ungesagt. Noch heute tauchen neue Schriften von ihm auf und einige werden als wichtige Quelle für die politische, soziale, ökonomische und diplomatische Geschichte des 17. Jahrhunderts herausgegeben¹⁶⁰. Außerdem war er ein Vorreiter poetischer und bibliographischer Sammelwerke.

Die Komplexität seines Werkes zwang den Autor selbst einen Vorschlag für eine mögliche Klassifizierung seiner Texte nach verschiedenen Genres zu suggerieren, in „*obras métricas, históricas, políticas, demonstrativas, solemnes, esquisitas, familiares, varias e imperfeitas...*“. Dafür erstellte Melo einen Katalog, welchen er den „Obras Morales“ (Rom, 1664, in zwei Bd.) hinzufügte. Auch wenn die Kriterien für die Gliederung von ihm nicht belegt wurden, ist diese Klassifizierung eine wichtige Aufzeichnung der literarischen Theorien im 17. Jahrhundert in Portugal.

Sein bewegtes Leben ermöglicht ihm einen großen Teil von Eindrücken und Erfahrungen, die er auf eloquente Weise seiner Zeit und der Zukunft zu übermitteln wusste.

Als Kosmopolit, ein durchaus für das Barock sehr typisches Phänomen, hatte er die größten europäischen Intellektuellen seiner Zeit kennen gelernt. Dieser Austausch von Ideen und Kenntnissen trug dazu bei, dass aus ihm ein aufmerksamer Beobachter philosophischer und politischer Strömungen seiner Zeit wurde.

Seine Biographie hilft uns zu verstehen wie wichtig es für den Barockmensch war seine Welt zu kennen. Neben der Theatralität war auch der Kosmopolitismus von abdingbarer Wichtigkeit, als Vehikel der Kommunikation und der Entdeckung neuer Errungenschaften. Es handelte sich um eine Periode, in der der ständige Versuch und Drang spürbar war, ihre Bühnen durch die postmittelalterliche Praxis der transkontinentalen Pilgerreisen sowie der internationalen Zirkulation von Reliquien und seltenen Juwelen zu erweitern:

Obwohl die Untersuchung über das Theatrale des Barocks in diesem Kapitel anhand eines Theatertextes – der Farce „*O Fidalgo Aprendiz*“ (1646) fortgesetzt wird, ist es trotzdem wichtig, dieses Werk innerhalb eines globaleren Kontexts seiner Biographie und seines literarischen Schaffens einzuordnen.

Der Autor, zusätzlich ein erfahrener Diplomat, gibt sich nicht nach jeder Reise mit einem einfachen Bericht zufrieden. Er versucht ein von ihm kommentiertes Bild wiederzugeben, weil „das ehrliche Ziel der Historie nicht nur als Bericht über Verhältnisse und Fakten der Unterhaltung dienen soll, sondern man muss daraus eine Lektion für nachfolgende Generationen machen, was von größerem Nutzen ist“¹⁶¹.

Die Aktion und die literarische Produktion sind „komplementäre Elemente dieses ungewöhnlichen Intellektuellen, der uns sowohl als offenkundiger Protagonist seiner Texte fasziniert“¹⁶². Francisco Manuel de Melo ist ein Autor der Zweisprachigkeit, in dessen Werk neben den Einflüssen von Gôngora, Quevedo, Vega und Calderón auch die Sympathie für italienische Formen nachweislich ist.

Er ist ein Klassiker beider Literaturen – der Portugiesischen und Kastilischen – dessen Leben und Werk als paradigmatisch betrachtet werden kann. Über seine unermüdliche literarischer Kreativität sagte Ramón Pidal, dass „[...] *su lenguaje es castizo y elegante castellano, modelo en la expresión feliz y acertada*. [...]“¹⁶³.

Seine Werke sind in kastilischer Sprache verfasst. Jedoch der von ihm praktizierten Bilinguismus entspricht keinesfalls eine Anbiederung an Kastilien. Man muß eine starke Differenzierung zwischen der Diglossie und dem Bilinguismus setzen: Während der erste Fall oft mit irgendwelcher Art von Opportunismus zusammengebracht werden könnte, beweist, im zweiten Fall, diese Zweisprachigkeit nicht etwas Negatives. Gerade anhand seiner literarischen Praxis wirkt sie viel mehr als etwas Konstruktives. Es ist als ob sein Horizont bereichert wurde. Er war eigentlich ein Iberer. Kein Wunder, an Betracht seiner Herkunft. Durch beide Elternteile – der Vater Portugiese, die Mutter Spanierin – war er sowohl mit dem Haus von Bragança verwandt als auch mit dem kastilischen Königshaus.

Vielleicht gerade deshalb ernte er so viele Feindschaften. Über ihn äußert sich Óscar Lopes: „[...] er ist ein Aristokrat der Barockepoche, diskret, begabt in der Übung der Waffen, der Literatur und alle weitere Erfindungsgabe höfischer Manifestationen; trotzdem fiel er als Opfer des selben Spiels der höfischen Intrige, indem er scheinbar ein geübter Mensch war [...]“¹⁶⁴.

Während der Regentschaft von Felipe II. (III. von Kastilien) in Lissabon geboren, wurde er von der Dualität, die die portugiesische Kultur während der kastilischen Okkupation charakterisierte,

geprägt und gehörte zu den Intellektuellen, die im Zwiespalt zwischen der Anhängerschaft zu Kastilien und der nationalen Autonomie lebten, was ihn häufig den Angriffen seiner Feinde und der jeweiligen etablierten Macht aussetzte.

Obwohl er bereits als Zwanzigjähriger im spanischen und portugiesischen literarischen Milieu, als Dichter, Komödienschreiber und Prosaautor bekannt ist, hat er durch den Militärdienst nur wenig Zeit, sein Werk zu publizieren¹⁶⁵.

Zuerst mit der Rekrutierung portugiesischer Truppen, für den Dienst im Dreißigjährigen Krieg beauftragt, kommandiert Melo sein Regiment in mehreren Schlachten gegen die Niederländer. Er dient in der Armada unter dem Kommando von Manuel de Meneses im Golf von Biscaya, wo er sich in der Seeschlacht von Dunas (1639) gegen die Niederländer auszeichnet.

An Land nimmt er unter dem Kommando von Jorge de Noronha, dem Grafen von Linhares, an der Niederschlagung der Rebellionen von Évora gegen die königliche Besteuerung von 1637 teil¹⁶⁶. Als erster Adjutant des Marquis de los Vales nimmt er an der Niederschlagung des Aufstandes von Katalonien teil und verfasst dann im selben Jahr, unter dem Pseudonym Clemente Libertino, das berühmte und kontroverse Werk (mit einigen chronologischen Fehlern) „*Historia de los movimientos y separacion de Cataluña...*“¹⁶⁷, was dazu führt, dass er in Ungnade fällt.

Es handelt sich um ein Werk von tiefer sozi-politischer Reflexion, das die komplexen Verflechtungen verschiedener Konfliktparteien in den Autonomieversuchen Kataloniens aufmerksam beobachtet und analysiert. Mehr als nur eine Aufzählung der zahlreichen militärischen Ereignisse, stellt dieses Werk gemeinsam mit dem „Epanáfora Política“ (1637) eine klare Positionierung betreffs der iberischen Union dar. Beide Werke setzen sich mit Revolten gegen die Herrschaft Kastiliens auseinander. Dank seines hohen Niveaus wurde das Werk zu einem wichtigen Zeugnis der spanischen Literatur. Unter den vielen Neuauflagen soll seine Aufnahme in die „*Collecion de los mejores autores do Tesoro de Historiadores Españoles*“ unterstrichen werden, die 1840 von Baudry in Paris herausgegeben wurde.

Wegen seiner kritischen Haltung wird er 1638 und 1640 verhaftet und kann nur dank unzähliger Petitionen die königliche Gnade wieder erlangen. Rehabilitiert, wird er mit dem Titel *Mestre de Campo* (ein höherer Offiziersgrad) ausgezeichnet und nimmt im Dienste Spaniens am Krieg gegen Flandern teil. Nach der Wiedererrichtung der Unabhängigkeit wird er in Spanien angeklagt, von den Unabhängigkeitsbestrebungen der portugiesischen Aristokratie gewusst zu haben. Es wird ihm dann erlaubt nach Flandern umzusiedeln, wo er nach England flieht und sich als Anhänger der Unabhängigkeitsbewegung Portugals erklärte. Erst 1641 kehrt er nach Portugal zurück und erhält vom neuen König João IV. den Auftrag ein Geschwader der Alliierten und Waffen aus den Niederlanden nach Lissabon zu begleiten. Außerdem wird er mit diplomatischen Missionen – um die internationale Anerkennung der Restauration – in Paris, London, Rom und Den Haag beauftragt.

Nach dem er 1644 nach Portugal zurückkehrt, wird mit einer Pfründe des *Ordem de Cristo* belehnt. Wird aber kurz danach verhaftet, da er in einem Mordfall verwickelt wurde. Aber das ganze schien ein 'böses Spiel' zu sein. Es bestehen Zweifel an der Anklage, welche ohnehin von seinen Feinden genutzt wurde, um ihm aus dem Spiel zu ziehen. Es wird vermutet, dass die eigentliche Ursache einer Rivalität zwischen dem Monarchen und ihm wegen seiner Liebesbeziehung zu der Gräfin von Vila Nova liegen könnte. Aber genaueres ist nicht bekannt¹⁶⁸.

Seine Gefängnishaft (1644-1648) verbüße er zuerst im Turm von Belém und später in einem Kerker auf der anderen Uferseite des Tejo. Anschließend wird er zur lebenslänglichen Verbannung nach Afrika verurteilt. Die Strafe wurde aber am 2. März 1648 nach Indien geändert, und am 21. Mai 1650 kommt es zur dritten Revidierung, worauf er lebenslänglich nach Bahia (Brasilien) verschickt wird¹⁶⁹. Nur dank der Intervention Ludwig XIV. und aller Gouverneure des Kriegsrates kommt es zur Strafmilderung und Amnestie. Mit dem Tod von João IV. wird Melo vom Staatsminister Graf von Castelo Melhor rehabilitiert und reist im diplomatischen Auftrag nach Frankreich, England und Italien.

Es ist fast eine Ironie des Schicksals, dass er zwischen zwei Extremen leben musste: einerseits die langen Gefängnisjahre, deren Ursachen bis heute nicht ausführlich erklärt sind, andererseits sein Kosmopolitismus, geprägt von einer urbanen europäischen Haltung, die ihn gegenüber anderen Landschaften indifferent ließ (zum Beispiel gegenüber dem Leben auf dem Land, oder gegenüber der wuchernden tropischen Landschaft in Brasilien, wo er einige Zeit in Verbannung leben musste). Die Zeit seiner Gefangenschaft hatte Melo so gut wie möglich produktiv genutzt: „seine besten polymorphischen und größtenteils subtilen Werke hatte er hier geschrieben“¹⁷⁰.

Wenn auch Aristokrat, begreift Melo, dass die wahre Elite von den Gebildeten gestellt wird. Den Kosmopolitismus versteht er als ein Sonderrecht der Auserwählten.

Vielleicht war diese Gleichsetzung der Freiheit mit der Weisheit die einzig mögliche Flucht aus den Kümernissen und dem Trübsinn in die intellektuelle Welt¹⁷¹. Er vertrat eine stoische Konzeption. Bei Seneca fand er die Fundamente und die Inspiration für seinen ethischen Universalismus. Für Melo ist es allein der intellektuelle Kosmopolitismus, der den gebildeten Menschen von der Masse abhebt und ihm das Recht verleiht, sich in jedem Bereich der Intelligenz zu Hause zu fühlen. Sicher war diese kosmopolitische Überzeugung nicht nur das Ergebnis einer theoretischen Einstellung, sondern auch eine direkte Konsequenz seiner Lebensstationen: Mitwirkung am Madrider Hof als Militär in Katalonien, Diplomat in London, Paris, Rom, Parma, Pisa, Den Haag, Flandern und überdies sein Leidensweg in der Verbannung, von Afrika nach Indien und von Indien nach Brasilien. Gewiss haben solche Eindrücke seine Sicht auf die Welt geprägt, und die vielen Seiten seines vielfältigen Werkes vermitteln uns Einblicke in diesen intellektuellen Kosmopolitismus und Humanismus, wie zum Beispiel in seine Beschreibung Brasiliens „*Descrição do Brasil: Paraíso de Mulatos, Purgatório de Brancos e Inferno de Negros*“¹⁷².

Über Melos Werk schrieb Cidade folgendes: „[...] Don Francisco Manuel de Melo weilte an ausländischen Höfen und erlebte Schmutz und Enge von Kerkern und die Hitze der Tropen, an die er sich nicht gewöhnen konnte. [...]“¹⁷³. Es ist nicht nur ein Zustand der nicht Akzeptanz der Einkerkering, was ihn innerlich bewegt. Letztendlich entspricht diese Unruhe einem Wunsch nach Gerechtigkeit, nach Rehabilitation, nach dem Verstanden-werden.

Die Widersprüchlichkeit seines Lebens wird der Motor für sein umfangreiches Werk und sein Theater als das Medium, wodurch ein solches Gefühl zum Ausdruck plastisch gemacht werden kann.

Demzufolge ist kein Wunder, wenn Melo oft das Theatrale suchte, um seine Kritik an die sozialen und politischen Umstände zu manifestieren. Selbst Prosatexte wie „*Apólogos Dialogais*“, welche eine Dialogstruktur nachweisen, werden durch eine sehr bildhafte Sprache charakteri-

siert. So ist die Behauptung von Picchio, wonach er „[...] am Himmel des armen portugiesischen Theaters des 17. Jahrhunderts wie ein Stern erster Größe leuchten würde [...]“¹⁷⁴, sehr passend.

Seine Persönlichkeit wurde von allen akzeptiert aber von wenigen verstanden. Als Politiker diente er zwei verfeindeten Nationen. Seine Haltung und die Fähigkeit politische Hindernisse zu überwinden, machte aus ihm einen Botschafter. Als Soldat erlitt er die Bitterkeit des Krieges und übte deshalb herbe Kritik am Krieg. Er beriet Könige, führte sie in die Geheimnisse der Politik und Diplomatie ein, wurde dann aber von ihnen verraten. Gerade deshalb verstand er die Welt als eine Komödie der Irrungen:

„[...] Wenn Ihr eine Konferenz mit der Welt abhaltet, / Ihr werdet diskutieren, Lösungen finden, was erledigen und dann wird alles falsch sein! [...] Wen belügst Du Welt, in Deinem Theater? / Mich, zumindest nicht, da ich sehe / Ins Innere dieser Machenschaften.“¹⁷⁵

Die Betrachtung der Welt als eine große Bühne, auf der Interessenkonflikte ausgetragen werden. Selbst Protagonist des europäischen Dramas seiner Epoche, legt er die Schachzüge der sozialen und politischen Dramen offen und entlarvt ihre Mechanismen.

Das Theatrale in Melos Werk

Portugal ist in dieser Zeit Szenarium eines regen Besuchs spanischer Theaterkompanien, die sowohl alte Themen der Vicentinischen Schule aufgreifen, als auch neue mitbringen. Obwohl das auf Portugiesisch verfasste Theater in die Enge getrieben wurde und allmählich in die ruralen Gemeinden verdrängt wurde, erlebte man noch zur Zeit der kastilischen Okkupation den Beginn der Professionalisierung des Theaters in Portugal. Angelehnt an den kastilischen „*corros*“ oder „*corrales*“ wurden auch in Portugal die „*pátios das comédias*“ errichtet und von einem begeisterten Publikum aufgenommen. Von diesen „*pátios*“ ist das *Pátio do Borratém*, auch *Pátio da Moraria* genannt, das älteste. Wie bereits erwähnt gewährte Felipe II. 1588 dem *Hospital de Todos-os-Santos* in Lissabon (wo Gil Vicente sein zweites Auto, das *Barcas*, aufgeführt hatte), das Privileg, von jeder Vorstellung einen Teil der Einnahmen zu behalten. Im Übrigen, eine in Spanien übliche Maßnahme.

Laut einem vereinbarten Protokoll zwischen dem Hospital und dem Theaterunternehmer Fernão Dias Latorre, verpflichtete sich dieser Theatermann 1591 zwei weitere *pátios*, dieses Mal mit Wänden aus Mauerwerk und mit überdachten Veranden aus Ziegelstein und Holz zu bauen. Außerdem sollte das Hospital zwei Fünftel der Einkünfte erhalten. Latorre hatte das erste – „*Pátio da Betesga*“ auch „*Pátio das Arcas*“ genannt – um 1594 bauen lassen. Nach seinem Tod im Jahre 1604 musste sich seine Witwe mit der Errichtung des zweiten – „*Pátio das Fangas da Farinha*“ – befassen, welches aber vier Jahre später wegen Fehlkonstruktion abgerissen werden musste.

Jahre später wurde es erneut gebaut und wurde im 17. Jahrhundert gewissermaßen ein theatrales Zentrum in Portugal, bis es vom Feuer zerstört wurde. Wiederaufgebaut vom *Hospital de To-*

dos-os-Santos, behielt es seine Funktion bis zum Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755, obwohl es nicht mehr die erfolgreichen Zeiten der spanischen „*mogigangas*“ mit ihren hervorragenden Repertoires mit Autoren wie Calderon, Vega, Rojas Zorrilla, Tirso de Molina Cadamo, Guillén de Castro und des Portugiesen Jacinto Cordeiro erreichte.

Als Reaktion auf die spanische Okkupation ist ab der zweiten Hälfte der dualen Monarchie eine nationale Satire (wenn auch arme) über politische und soziale Probleme entstanden. Nach der Restauration richtete sich unter anderen diese Satire auch weiterhin gegen die Korruption im Land und führte die Theaterbewegung zu einem bescheidenen Aufschwung. Wahrscheinlich hätte die Situation anderes sein können, hätte die königliche Unterstützung nicht so massiv den Import des Musiktheaters aus Italien und Frankreich bevorzugt bei gleichzeitiger Benachteiligung des nationalen Sprechtheaters.

Häufig war diese Art der Satire anonym. Nichtsdestotrotz taten sich bedeutende Autoren, unter anderem Jerónimo Baía und Francisco Manuel de Melo, hervor.

Innerhalb dieses Kontextes bildet das Stück „*O Fidalgo Aprendiz*“ von Manuel de Melo ein besonderes Moment der portugiesischen Dramaturgie, sowohl wegen seiner Position in der literarischen Produktion Melos, als auch wegen der darin enthaltenen Einflüsse, die seinen Barockcharakter offenbaren und nicht zuletzt wegen der ideologischen Implikationen, die das Auto als Manifestation der traditionellen nationalen Dramaturgie übernahm. Angesichts der armen Theaterlandschaft während der kastilischen Okkupation und in den ersten Jahren unmittelbar nach der Wiederherstellung der Unabhängigkeit wuchs die Bedeutung dieses Textes. Das zeigt der Vergleich mit den Stücken, die von Manuel Coelho Rebelo in seiner „*Musa Entretenida*“¹⁷⁶ gesammelt wurden.

Er besaß ein genaues Gespür für das richtige Maß des Wortes und des Satzbaus, für den Fluss und die Eleganz seines Diskurses, und die Expressivität seines Stils. Seine gesamte literarische und insbesondere satirische Produktion, unter anderem die Farce „*O Fidalgo Aprendiz*“ ist Ausdruck einer ererbten Tradition, wo aber, wie auch bei anderen portugiesischen Autoren, der Wunsch nach Innovation explizit ist. So erlebt man bereits bei ihm die ersten Anzeichen des „französischen Klassizismus“, so typisch für die akademischen Salons von Paris; in der Tat eine innovative Tendenz, die später viele portugiesische Autoren ins Ausland locken sollte.

Aus all diesen Motiven heraus nahm die Farce „*Auto do Fidalgo Aprendiz*“, „[...] *das interessanteste Stück des portugiesischen Theaters dieser Epoche* [...]“¹⁷⁷, wie Picchio betont, einen besonderen Platz in der portugiesischen Dramaturgie ein. Es erinnert durch seine Lebendigkeit und seine satirische Komponente an Gil Vicente. Wobei an der Struktur und der direkten Inspiration einiger Vorgänge auch der Einfluss von Lope de Vega erkennbar ist, was wiederum nicht verwunderlich ist, da Melo mit ihm in Madrid verkehrt hatte. Obwohl der Autor bereits Anfang Februar 1646 das Stück verfasste, wurde dieses erst als postume Ausgabe 1676 von Domingos Carneiro gedruckt.

Die bemerkenswerte Qualität des Autos „*O Fidalgo Aprendiz*“ befreit dieses Genre aus der Mittelmäßigkeit und Degradierung, in das es durch die langen Jahre der Anonymität allmählich versunken war. Zugleich erneuert Francisco Manuel de Melo eine Tradition, die viele und her-

vorrangende Früchte in der Vergangenheit gebracht hatte und äußert seinen Respekt und große Bewunderung gegenüber dieser faszinierenden Tradition.

Diese Haltung kommt in seinem Werk „*Apólogos Dialogais*“¹⁷⁸, welches 1721 postum herausgegeben wurde, erneut zum Ausdruck.

Dieses Werk, alias die Zusammensetzung aus den vier Texten – „*O Hospital das Letras*“, „*Relógios Falantes*“, „*Escritório do Aparento*“ und zum Schluss „*Visita das Fontes*“ –, bildet einen wichtigen Kern seines gesamten Werkes und wurde von ihm mit der Klassifizierung „*obras esquisitas*“ (Übers. AP: „Sonderbare Werke“) belegt. In diesem Sammelwerk, welches zum figurativen Narrativgenre gehört, versucht der Autor mittels des Dialogs verschiedener Persönlichkeiten unterschiedlicher Herkunft, oder diverser Objekte, seinen Leser auf bestimmte soziale, politische, militärische und didaktische Aspekte aufmerksam zu machen. Die Theatralität und die theatralischen Mittel deren sich der Autor bedient, dienen in einer sehr effizienten Weise der kritischen Auseinandersetzung mit dem Sujet. Melo lehnt sich hier an den „*Apologos de Los Sueños*“ von Quevedo und an den „*Coloquio de los Perros*“ von Cervantes an, welche während des 17. Jahrhunderts Schule gemacht haben. Die Dialoge haben also eine ähnliche Funktion wie bei Lobo, wonach er durch den Mund seiner Figuren seine eigene Sicht über verschiedene Umstände zum Ausdruck bringen lässt.

Die gesamte Handlung beim „*O Hospital das Letras*“ (1657) findet während des Besuchs einer Buchhandlung statt. Hier tritt der Autor selbst in Dialog mit dem belgischen Philosophen und Humoristen Justus Lipsius, dem Italiener Trajano Boccalini, einem sarkastischen Kommentator der Sitten und Künste, und dem spanischen Satiriker Francisco y Quevedo (der letzte befreundet mit Melo), wo sie sich unter anderem mit literarischer Kritik, Privilegien und Träumen auseinandersetzen. Die vier Männer tauschen ihre Sichten über die verschiedenen Probleme aus und dabei rühmt Manuel de Melo die alte Theatertradition Portugals. In diesem Vorgang geht es um einen Anschlussversuch zu der in den letzten sechzig Jahre der Okkupation malträtierten Nationalkultur. Das ganze entwickelt sich zu einer Art 'literarischem Defilee', bei dem ebenfalls Lope de Vega auftaucht; es ist eine Abhandlung über Gelehrsamkeit, in der sich der ästhetische Geschmack des Autors offenbart. Es handelt sich im gewissen Sinne um ein bewandertes und qualifiziertes Gespräch zwischen eleganter Menschen, die man zu höfischen Menschen eingliedern könnte. Aber im Unterschied zu Lobos Figuren sind diese viel mehr bewandert und intellektuell erfahrener.

Im Gegensatz zu Rodrigues Lobo in „*Corte na Aldeia*“, legt Manuel de Melo in seinen *Apólogos* die poetische Begründung seines Werkes nicht fest. Jedoch verleiht er seinen Figuren durch die Anpassung an die zu erörternden Themen, eine große Authentizität.

So bestimmt die Zeit (Vergangenheit und Gegenwart sowie das spezifische Zeitgefühl der Stadt und des Dorfes) den Dialog – „*Relógios Falantes*“. Zwei Uhren (eine Uhr aus der Stadt und die andere aus dem Dorf), die in der Werkstatt eines Uhrmachers auf ihre Reparatur warten, führen zu verschiedenen Themen einen Dialog und äußern dabei auch ihre Enttäuschung. In der Hauptsache wird über die Fehler der Gesellschaft geredet und kritisiert. Statt der erhofften Erleichterung kam es nach der Wiedererrichtung der Unabhängigkeit zu einer Verkomplizierung der

Situation und zu vermehrten Korruptionsfällen. Die soziale Lage schien außer Kontrolle zu geraten und sich zu einem verfahrenen Chaos zu entwickeln, in dem das Geld das Leben regiert und die moralischen Tugenden immer mehr missachtet werden. Die Uhren kommen zu der Schlussfolgerung, dass man am besten an der Menge der Münzen die Qualität von Höflingen erkennen kann. Des Weiteren stellen die Uhren fest, dass im 'neuen' Portugal die gleiche Unterdrückung der sozial Schwachen zu verzeichnen ist, wie zu Zeiten der Besatzer.

Mit Harmonie und stilistischer Perfektion inszeniert der Autor in „*Escritório do Avarento*“ (1655) einen Wortwechsel zwischen einigen Münzen - einer portugiesischen aus purem Gold (eine von denen, die während der Regentschaft von João II. geprägt wurden), einer kastilischen Dublone (auch aus Gold), einem modernen Cruzado (aus Silber) und einer navarrischen Vintém (Kupfermünze). Ähnlich wie zuvor, behandelt hier der Autor das Thema Gier, prangert an und demontiert dabei die allgemeine Korruption in der Stadt und moralisiert durch spöttische Kritik. Als Melo dies schrieb, befand er sich in Brasilien, wo er seine Strafe als lebenslänglich Verbannter verbüßte, und sicherlich widerspiegelt die bissige Haltung im Text sein Gefühl gegenüber der Ungerechtigkeit, deren Opfer auch er wurde.

In dem Dialog, „*Visita das Fontes*“ (1657), erlebt man ein Lissabon in der Periode nach der Wiedererrichtung der Unabhängigkeit und dabei ein Gespräch zwischen dem alten Zierbrunnen vom Rossio und der neuen Fontaine vom Terreiro do Paço. Desgleichen beteiligen sich am Gespräch die Apollostatue, die auf der neuen Fontaine gipfelt, sowie die Wache derselben Fontaine. Ort der Aktion ist der Terreiro do Paço und die Diskussion dreht sich um die Vorgänge und Bräuche der Zeit in der Hauptstadt.

Die Bissigkeit in „*Apólogos Dialogais*“ ist nicht grob, die Kritik immer gerecht, die Sprache fließend und klar. Die Bräuche werden mit milden spöttischen Bemerkungen kommentiert, die Sprüche voller Ironie.

Die Tatsache, dass er ein überzeugter Katholik ist, macht ihn nicht blind für die Korruption innerhalb der Kirche. Melo beschreibt und entlarvt diejenigen, die sich trotz ihrer religiösen Gewänder ihren Pflichten entziehen und verachtet zugleich die falschen Devoten, die auf Kosten der Gesellschaft leben¹⁷⁹. Mit gleichem Eifer prangert Melo Vertreter des Klerus an, welche sich in weltliche Geschäfte verwickeln. Auch von seinem Stand erwartete er mehr soziales Engagement und bedauert, dass die Großen seiner Zeit nicht mehr das Format früherer Aristokraten besitzen, die die 'kleinen Leute' beschützten. Auch wenn er im Klassenunterschied einen Garanten für soziales Gleichgewicht sieht, verurteilt er Adlige, die sich nicht sozial nützlich machen und wagt sogar tollkühn zu behaupten: „[...] *große Bäume, die weder Schatten, noch Früchte geben, gegen diese soll man mit der Axt [...]*“ (in „*Visita das Fontes*“).

Im Bereich der Politik, ist er für ein Verhältnis zwischen König und Königreich ähnlich dem, des zwischen Arzt und seinen Patienten. Dabei bedauert er, dass Könige, auf Grund falscher Ratschläge ihrer Minister, manchmal Gräueltaten begehen und spricht sich für die Bestrafung derjenigen aus, die ihren Aufgaben nicht nachkommen.

Seine Kritik umfasst ebenso andere Bereiche des öffentlichen Lebens. Mit großer ästhetischer Unabhängigkeit und intellektueller Freiheit, schreibt Manuel de Melo „*Tratado de Cabala*“¹⁸⁰ (Übers. AP: „*Essay über die Kabbala*“), eine Abhandlung über die Kabalistische Kunst, die erst 1724 erstmalig veröffentlicht wurde (in Lissabon von Bernardo da Costa Carvalho).

Es handelt sich jedoch um ein riskantes Thema, da für die Inquisition die Auseinandersetzung mit der Mystik des Judentums ausgeschlossen war. Deswegen spürt man bei der Lektüre des Werkes mit welcher Vorsicht der Autor seine Kenntnisse äußert.

Obwohl Kosmopolit und demzufolge offen für das Neu, solange dieses seinen sozialen Status nicht verletzt, kritisiert Melo die unbegründete Übernahme fremdländischer Bräuche und Traditionen und die gleichzeitige Ablehnung, der eigenen Kultur. Dabei bestreitet er jedoch keinesfalls, wie wichtig die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen und Verhaltensweisen anderer Völker ist. Demgemäß lehnt er nicht ab, die Übernahme des einen oder anderen Brauchs, solange dieser dem Gemeinwohl dient oder das Spezifische der nationalen Identität berücksichtigt:

Der Respekt gegenüber der eigenen Geschichte und Kultur, sowie das Rühmen der Vergangenheit sind für ihn von höchstem Wert, was uns an die Maxima erinnert, welche Melo ebenso in „Hospital das Letras“ Boccalini in den Mund legt: „[...] Achtet, Herr die Vergangenheit, damit Ihr durch die Nachkommenschaft ebenso verehrt werdet; dennoch keinesfalls sollen wir eine der Seiten loben, indem wir die andere entehren [...]“.

Auch in einer anderen Passage des selben Werkes erinnert der Autor Quevedo an die glorreiche Vergangenheit:

„[...] Ihr Don Francisco, Ihr wollt für Eure Nation immer mehr und mehr den Ruhm der Urheber des Fürstentums der Komödie sammeln, und Ihr erinnert Euch nicht mehr der Portugiesen, als ob Gil Vicente nicht der erste gewesen wäre, der höfliche und lustige Komödiant, der auf dieser Seite der Pyrenäen geboren ist, und nach ihm kamen [...] António Prestes, António Ribeiro, der berühmte Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado in den Komödien „Dio“ und „Alfeia“; und [...] der illustre Jorge Ferreira, Autor der [...] Eufrosina, [...] Luís de Camões mit seinem „Anfitrião“ [...]“.¹⁸¹

(Übers. AP)

Diese Wertschätzung der portugiesischen Theatertradition ist eine Antwort an die Adresse derjenigen, die bei all dem Glanz und Prestige des spanischen Theaters, des 'Siglo de oro', die frühere Vitalität der portugiesischen Dramaturgie vergaßen, welche, obwohl als zweitrangig angesehen, die Sympathie und Begeisterung des Publikums weiter erntete.

Obwohl er aus Bescheidenheit auf die Nennung seines Namens neben dem von Gil Vicente verzichtet, setzt er sich für die Wiederbelebung des komischen Stils im portugiesischen Theater ein.

Die vier *Apólogos* zeigen uns einen aufmerksamen Autor, der sowohl die zeitlichen gesellschaftlichen Zustände als auch deren Veränderung und Entwicklung beschreibt und kritisiert. Aber er äußert auch eine gewisse Hoffnung auf die gesellschaftliche (kollektive) Veränderung. „[...] wir befinden uns hier, um auf irgendwelche Weise unser Unglück zu überwinden [...]“ (in „Escritório do Aparento“).

Mit dieser Kritik will Melo aber nicht eine Veränderung des status quo. Wie alle satirische Autoren des Barocks ist er ein Reformist und versucht daher – natürlich in der Tradition der „*literatura moral*“ – die soziale, politische und ethische Situation zu verbessern, ohne dass auf kei-

nen Fall den *status quo* zu gefährden. Im Übrigen entspricht dies dem literarischen Weg der Satire in der Barockzeit, der so genannten pikaresken Literatur.

Die Intertextualität wird in vielen Werken dieser Epoche sichtbar, und nicht selten gab es Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, teilweise auch in Form von Zitaten. Auch treten bei Melo Einflüsse aus „*Corte na Aldeia*“ von Lobo hervor, welche bei der Entwicklung von Themen zum Beispiel über die Macht des Geldes deutlich werden, mit entsprechenden moralischen Überlegungen über die Freiheit und die Gier des Menschen.

Weitere Themen sind das Verhältnis zur Dienerschaft (ein Thema, das ebenso in „*Cartas Familiares*“ oder im Stück „*O Fidalgo Aprendiz*“ aufkommt), oder über das Militär, den Krieg, den diplomatischen Dienst oder Höflichkeitsnormen lassen uns annehmen, dass Melo sich auch von „*Piazza Universale*“ von T. Garzoni inspirieren ließ.

Manuel de Melo erwähnt im „*Hospital das Letras*“ weitere Werke seiner Autorschaft, die er in unterschiedliche Genres unterteilt: „*Laberinto de la Fortuna*“, Komödie; „*Los Secretos Bien Guardados*“, Komödie; „*El Domine Lucas*“, Komödie; „*De burlas Hace Amor Veras*“, Komödie; „*Lo Imposible*“, unvollkommene Tragödie; [...] „*Entremés de los Entremeses*“, Farce; „*La Vida de D. Establo*“, Zwischenspiel; „*O Fidalgo Aprendiz*“, Farce.

Oliveira Barata trifft genau den Punkt, als er die Hypothese aufstellt, dass diese Gliederung der Ausgangspunkt für eine neue Strukturierung des portugiesischen Theaters ist (Barata, 1991: 194).

Aber er offenbart uns Schwierigkeiten, die sich bis heute bei der genauen Definition des dramatischen *corpus* von Manuel de Melo herausstellen. António Correia de A. Oliveira, einer der prominentesten Literaturwissenschaftler, der sich mit ihm befasste, bestätigt die vom Autor verfasste Auflistung und ergänzt sie mit einem weiteren Titel „*Más merece quién más ama*“ (*Cartas Familiares*, 522), einer Komödie, welche der Autor in einem undatierten Brief erwähnt, als er auf der Burg von Lissabon in Gefangenschaft war¹⁸².

Später wird Oliveira diese Informationen präzisieren und sagt, dass „*Labirinto da Fortuna*“, „*Los secretos bien guardados*“ und „*El Domine Lucas*“ verschwunden sind und vom Stück „*De burlas hace amor veras*“ nur zwei Akte (der zweite unvollständig) in Form eines eigenhändig vom Autor verfassten Manuskripts uns erreichten und sich in der Nationalbibliothek von Lissabon befinden. Laut Oliveira publizierte Manuel de Melo in seinen „*Obras Métricas*“¹⁸³ Operettenfragmente auf Kastilisch und ein Vorspiel für „*Comédia de Job*“ auf Portugiesisch (Barata, 1991: 195).

Bedauerlich ist die Tatsache, dass manche Texte nicht in unsere Zeit gelangten und uns allein Titel bekannt sind. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Theater des 17. Jahrhunderts, und eines der besten Beispiele dafür ist der große Lope de Vega, ein so genanntes Gelegenheits-theater war. Dessen ungeachtet macht sich Melo Gedanken über die „*arte nova de fazer comédias*“, wie in seinem Sonett „*En a labança de una comedia*“ (*Obras métricas - El harpa de Melpomene*, I Musa, Sonett 25) formuliert steht. Hier hinterließ der Autor andere Beweise seines Theaters - unter anderem „*La imposible*“, „*Idílio cómico real*“ und „*La cena en los Montes de la Luna*“ (*La tiorba de Polimia*, III Musa) - oder weitere Theatertexte, die bei Aufführungen am Hofe dargestellt werden sollten, wie „*El Juicio de Páris*“ und ein „*Prólogo heroico*“ (*La Fístula de Urania*, IX Musa).

Über die Genese der Farce „O Fidalgo Aprendiz“

Die Jagd, der er sich ausgesetzt sah, hinterließ tiefe Spuren. Er wusste, dass er Opfer der königlichen Eifersucht geworden war, da er und der König leidenschaftlich dieselbe Frau begehrt hatten.

Daher wird häufig angenommen, dass „*O Fidalgo Aprendiz*“ eine versteckte Kritik an König João IV. war, wegen der ungerechten Freiheitsberaubung und dem Exil, zu dem er verurteilt worden war. Seit Teófilo de Braga wird diese Vermutung von vielen Literaturwissenschaftlern angenommen, und das Stück als eine dramatisierte Botschaft an den König betrachtet. Die Frage, ob es sich um eine Art dramatisierte Petition, oder wie Braga vermutete, um einen Protest handelt.

Die Tatsache, dass es im Turm von Belém geschrieben und am 3. Februar 1646 fertiggestellt wurde – dass heißt zwei Jahre nach seiner Verhaftung – und dass der Autor in der ersten Auflage (*Edição Princeps*) den Wunsch äußerte, man möge das Stück dem Herrscherpaar vorlegen – „*Farsa que se presente a suas Altezas*“ – verleitet automatisch einen Zusammenhang zwischen der Genese des Autos und der Verhaftung des Autors zu sehen.

Eine kleine Notiz in der zweiten Auflage (1676) dient als Hinweise dafür, dass die Farce tatsächlich vor dem Königspaar aufgeführt wurde¹⁸⁴, sowie ein Brief an einen seiner Verwandten, der als Vermittler zwischen Autor und Hof fungierte, in dem Melo sich erkundigt, wie sein „*Fidalgo Aprendiz*“ vom Hof aufgenommen wurde.

„[...] Es soll auch berichten werden, wie dieser Lehrling des Aristokratenseins angekommen ist [...] (dass er von Eurer Majestät das Vergessen gelernt hat, wissen wir sehr gut) und von der Achtung, die er dort bekommt [...]“¹⁸⁵

Melo, Francisco Manuel de, (1980). „*Cartas Familiares*“, Einleitung und Notizen Maria da Conceição Morais Sarmento. Lisboa: INCM, S. 119, (Übers.AP).

Wenn Francisco Manuel de Melo hier auf sarkastische Weise den König mit dem Attribut des 'Vergessens' in Verbindung bringt, hat man in der Tat Grund, Correia de Oliveira zuzustimmen, wonach hinter den literarischen Bestrebungen des Autors auch eine Zurechtweisung an den König enthalten ist. So konnte seine Biographie zum Teil als Leitmotiv für das Stück dienen.

Bestimmte Parallelen zwischen dem Auto und der Wirklichkeit, zwischen der Handlung der Figuren und dem realen Leben tragen dazu bei, dass eine gewisse dramatisierte biografische Projektion Melos hineininterpretiert wird. Im gewissen Sinne ist Don Gil Cogominho eine Karikatur des Königs: So wie G. Cogominho ist auch der Monarch aus der Provinz (Hof von Vila Viçosa) in die Hauptstadt gezogen und damit auf der sozialen Leiter aufgestiegen; beide hegten künstlerische Bestrebungen und nutzten die Nacht für ihre Liebesaffären; und sollte nur etwas Wahres am Kampf mit dem Dolch zwischen Francisco Manuel de Melo und dem König enthalten sein, welcher auf den Stufen des Schlosses der gemeinsamen Geliebten stattfand, dann wäre auch Gil Cogominhos Streit mit dem Dolch in der Hand, eine Andeutung auf den König¹⁸⁶.

Die Tatsache, dass keine Gerichtsverhandlung stattfand, öffnete Spekulationen Tür und Tor und führte dazu, dass man sich für eine bestimmte Lesart des Autos entscheiden würde. Ohne Frage geht es hier sowohl um eine dramatische Umsetzung der Biographie des Autors, als auch um eine Übersetzung des höfischen Alltags des 17. Jahrhunderts. „[...] Mehr als eine unterhaltsame, spöttische und bezaubernde Farce in ihrer Erfindungsgabe und Art, die sie auszeichnet, ist sie insbesondere ein lebendes Portrait – die kleine Welt jener Zeit wird auf diese Weise szenisch dargestellt.“¹⁸⁷.

Der Vorzug der Farce liegt vor allem in Melos Talent, eine Brücke zwischen der sozialen Satire mit burleskem Charakter und der typologischen Universalität zu schlagen, die die Figur den dramaturgischen europäischen Vorbildern näher bringt. Vielleicht, sagt Barata, entfernt sich „*O Fidalgo Aprendiz*“ deshalb von der Monotonie, des portugiesischen Theaters (Barata, 1991: 197).

Wenn das Stück sich auf die Ereignisse der portugiesischen Realität begrenzt hätte, würde es sicherlich ins satirische Pamphlet herabsinken und dann würde man tatsächlich nur eine Äquivalenz zwischen den Figuren der Farce und den Figuren aus der Realität gleichsetzen. Dies würde das Spektrum des Autos einschränken, sowohl in seiner Originalität, als auch im globalen Panorama des portugiesischen Theaters des 17. Jahrhunderts. So kann dieses theatralische Leuchten – wie Stegnagno Picchio sagt – in zwei Vektoren perspektivisiert werden, welche, statt sich gegenseitig auszuschließen, ergänzen: die Treue zu den traditionellen Vorbildern und der innovative Geist des nationalen Theaters. Der Typus von Don Gil findet gewiss ein Pendant in der breiten vicentinischen Galerie. Er wurzelt in der konkreten sozialen Realität, da diese Art von 'Edelleuten' seit dem 16. Jahrhundert eine portugiesische 'Erscheinung' wurde. Leute, die mehr scheinen wollten, als sie tatsächlich waren, kurz '*fidalgos aprendizes*'. Mit den Seefahrten kamen viele Laster nach Portugal; die Verfügbarkeit von Sklavenarbeit (von Schwarzen und Maueren), führte unter anderem zu einer strikten Ablehnung der eigenen körperlichen Tätigkeit. Ein kollektiver Wahn hatte sich ausgebreitet und alle wollten „aristokratisch“ sein (man entdeckte plötzlich irgendwelche Verwandtschaft, die einen zum Adlerstand erheben könnte), und niemand dachte daran, seine Hände zu bewegen. Leider ein Habitus, der bis heute in Portugal besteht. Auch Melo geht auf diese Problematik ein; er legt Isabel entlarvende Worte in den Mund, die zeigen, wie sie sich vor der Arbeit fürchtet und schämt. Nur deshalb will sie die Dunkelheit der Nacht nutzen, um von niemand bei der Verrichtung von Handarbeit überrascht zu werden:

„Isabel: [...] ir-nos hemos em profia: / a noite a todos confia, / que este andar co fato às costas / não honra a gente de dia.“¹⁸⁸

Melo, „*O Fidalgo Aprendiz*“, II Jornada, S. 78, (Übers. AP)

Picchio und Barata unterstreichen ebenso die Vermischung vicentinischer Elemente mit dem kastilischen Erbe und italienischen Vorbildern. Insbesondere in der szenischen Darstellung (zum Beispiel in den Regiehinweisen und in allen Aspekten, die bei der Charakterisierung der Figuren behilflich sein könnten) wird diese Nähe zu den spanischen Vorbildern (Lope und Calderon) durch unterschiedliche Requisiten (Bart, der Stab eines Burggouverneurs, Büttelspieß, etc.), die an die Figuren der kastilischen Komödie erinnert, verstärkt.

„*O Fidalgo Aprendiz*“ Bedeutung erwächst aus dem sozio-politischen und kulturellen Kontext der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dem es entstammt. Vielleicht liegt hier der Grund, weshalb es sich für mehrere Interpretationen empfiehlt. Sogar seine Klassifizierung innerhalb der verschiedenen dramatischen Genres gestattet mehrere Alternativen. Während der Autor in der ersten Version, die in den „*Obras Métricas*“ (1665) veröffentlicht wurde, „*O Fidalgo Aprendiz*“ als Auto bezeichnet, entscheiden sich seine Buchdrucker in den Auflagen von 1676 (Druckerei von Domingos Carneiro) und 1718 (Druckerei von Bernardo da Costa Carvalho) für die Klassifikation Farce. Dessen ungeachtet enden alle Auflagen mit dem Regiehinweis „*Es treten alle auf und so endet die Farce*“.

Dies gestattete die Benutzung einer zweifachen Terminologie, um das Werk zu benennen. Die Bezeichnung „Auto“ war durch seine stilistische Nähe zu Gil Vicente begründet, während „Farce“ sofort auf die Unterhaltungsebene hinweist. Die burlleske Komödie war in Mode.

Wenngleich es formell eine gewisse Kohärenz aufweist, ist das Stück, stilistisch betrachtet, ein Reflex unterschiedlicher Einflüsse, die beim Verfassen des Autos eine Rolle gespielt haben – von der Volkssprache bis zur Sprache der Gelehrten sowie der Vermischung unterschiedlichen Verhaltens in den Figuren, die sich zwischen dem vicentinischen Vorbild und dem klassischen humanistischen Modell bewegen.

Nachdem er wahrscheinlich mehrere Stücke auf Kastilisch geschrieben hatte, empfand Melo das Bedürfnis, die noch skizzenhafte portugiesische Theaterproduktion zu aktualisieren und baute seine Farce auf Grund der Konzepte des spanischen Theaters seiner Zeit auf. Was die Struktur des Stückes betrifft, teilt er die Aktion in drei *jornadas*, eine Bezeichnung, die die traditionelle Benennung in Akte ersetzt. In der ersten *jornada* legt er die Situation und den Charakter der Figuren fest, in der zweiten entwickelt er die Argumentation, und in der dritten bringt Melo die Aktion zu einem dramaturgischen Schlusspunkt. Überdies überwandt er die lyrische Komponente, die für das vicentinische und spanische Theater so charakteristisch war. Außerdem verlieh er der Aktion Einheit. Deshalb ist „*O Fidalgo Aprendiz*“ ein viel besserer Theatertext als alle anderen portugiesischen Komödien, die bis dahin produziert worden waren.

Man ahnt hier und da (wie im Fall der Kupplerin Isabel) eine Nähe zum „*La Celestina*“. Selbst eine Figur wie Don Gil Cogominho – von der man von vornherein sagen würde, sie wäre der italienischen Dramatik entsprungen – weist in ihrer pathetischen Haltung Spuren spanischer Vorbilder auf und wirkt teilweise wie ein Don Quixote:

„[...] Et les pantoufles qu'il porte pendant la leçon d'escrime du premier acte ont la même valeur symbolique que le bouclier de fer-blanc du héros de Cervantes [...]”¹⁸⁹

Sowohl formell als auch thematisch ist „*O Fidalgo Aprendiz*“ ein Paradigma des barocken Spiels zwischen Sein und Schein. Es ist der Ausdruck eines geteilten Menschen zwischen gegensätzlichen Kräften und rivalisierenden Prinzipien. Der Körper verführt die Seele mit dem Feuer der Leidenschaft; jedoch die Seele will den sündigen Körper züchtigen, um ihn zu reinigen. „*O Fidalgo Aprendiz*“ erhellt die Duplizität eines gespaltenen Menschen.

Der intellektueller Kosmopolitismus und die europäischen Vorbilder

Angesichts der vorhandenen politischen und kulturellen Verflechtungen, ist es nicht verwunderlich, dass die literarischen Vorbilder aus Italien und Spanien auch in der portugiesischen Literatur sich widerspiegeln, wenn man in Erwägung zieht, dass Portugal sich gerade von der kastilischen Okkupation befreit hatte. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, dass „*O Fidalgo Aprendiz*“ Einflüsse aus anderen Dramaturgien reflektiert. Diese Intertextualität mindert weder den Wert des Autos, noch macht es aus ihm ein weniger innovatives Werk. Mehrere Literaturwissenschaftler stellen einen Zusammenhang zwischen dem Text von Melo und anderen Werken der europäischen Literatur her, wie zum Beispiel Stegnagno Picchio, die diese Parallelismen zwischen „*Ementita Nobilitas*“ (1536) von Erasmus, dem Stück „*La Cortigiana*“ (1526) von Pietro Aretino und dem späteren Werk „*Le Bourgeois Gentilhomme*“ (1670) von Molière (Picchio, 1982: 227) nennt.

Auch innerhalb der spanischen Dramaturgie gibt es mehrere Beispiele dafür, dass sie sich mindestens Bruchteile portugiesischer Stücke als Inspirationsquelle bedient hatten: die Stücke „*La dama boba*“ und „*Marquês de Alfarache*“ von Lope de Vega, auch „*El maestro de danzar*“ von Calderón oder „*D. Lucas de Cigarral*“ von Rojas Zorrilla sind nur einige der spanischen Beispiele, die auf Anknüpfungen aufweisen, mindestens mit einigen Szenen. Der Kontakt des Autors zur italienischen Kultur, oft in seinen Werken zitiert, führt ebenso zu der Annahme, dass außer dem „*La Cortigiana*“ auch „*Il Candelaio*“ (1582) von Bruno Nolano als wesentliche Vorbilder für einige Szenen gedient haben könnten¹⁹⁰.

Zu den literarischen Quellen, die Francisco Manuel de Melo inspirierten und die ihm zur Entwicklung bestimmter dramaturgischer Motive verhelfen, könnten kurzgefasst, folgende Punkte erwähnt werden:

a) Der verarmte und dörfliche Schildträger Don Gil Cogominho, der den Sinn für die Realität verloren hat, literarische- und Liebesansprüche hegt und in permanenten Träumereien lebt (typische Kreation von Gil Vicente), steht im Kontrast zu seinem Kammerdiener Afonso Mendes, der wiederum vernünftig ist, dabei hungert und keinen Lohn erhält, sich aber revanchiert und über seinen Herrn spottet.

b) Aus der Diskrepanz zwischen dem nicht sehr hellen Geist von Don Gil und seinen Versuchen, trotz seines reifen Alters, eine Reihe von Fertigkeiten (Tanzen, Fechten, Poesie) zu erlernen, mit denen er dann prahlen will, entsteht das Komische in der Figur. Dieses Sujet wurde zum ersten Mal von Aristophanes in seinem Stück „*Die Wolken*“ aufgegriffen und später von Aretino in „*Cortigiana*“ wieder aufgenommen. Melo verteilt die Lektionen auf die drei Meister, bei denen es sich ebenso um komische Typen handelt. Auch Molière wird dieses Thema ausführlich in seinem „*Bourgeois Gentilhomme*“ (1670) behandeln.

c) Auch als aretinische¹⁹¹ Kreation ist die komische Situation zu unterstreichen, wonach der aus der Provinz kommende, noch rohe und einfältige Mensch den Hof in der Hoffnung auf sozialen Aufstieg, aufsucht. Er verwickelt sich in ein Liebesabenteuer und wird am Ende, entgegen seiner Erwartungen, zum Objekt des Spotts.

Don Gil ist letztendlich in seinem Wahn ein Megalomane, der über seine finanziellen Möglichkeiten lebt und nach einem höfischen Lebensstil strebt. In seiner Naivität glaubt er, um ein wirklicher Edelmann zu werden würde es genügen, etwas Unterricht zu nehmen und engagiert dafür

drei Lehrer, die sein Auftreten aufpolieren sollen. Anscheinend sind diese Meister wie ihr Schüler nur Hungerleider. Insbesondere der junge Student, der Don Gil in der Kunst des Versemachens unterrichten soll. Viel können sie ihm nicht vermitteln; aber viel ist er auch nicht in der Lage zu erlernen.

In Wirklichkeit ist er ein begriffsstutziger Provinztrottel, der vielleicht etwas geerbt hatte, sich aber aufspielt, als würde Armut für ihn ein unbekannter Zustand sein; er tut, als stünden viele Diener in seinem Dienst und in Wahrheit besitzt er nicht einmal Geld, um seinen einzigen Diener Afonso– einen Mann um die dreiundsiebzig und 'Mädchen für alles' – den Lohn zu bezahlen.

Don Gil Cogominho (auch der Name ist grotesk) verwechselt den Spott, den man ihm entgegenbringt, mit der Achtung, nach der er strebt; es verlangt ihn ein vorbildlicher Edelmann zu sein, aber aus Ignoranz begnügt er sich mit Oberflächigkeit. Aus dem Missverhältnis zwischen Wunsch/Traum und Unmöglichkeit/Unfähigkeit, aus der Gegenüberstellung der Widersprüche entsteht ein großes komisches Potenzial, welches zunimmt, je mehr Don Gil sich bemüht, seine neu erworbenen 'Talente' vorzuführen.

Um an das angeblich viele Geld von Don Gil zu gelangen, schmieden Brites und ihre Mutter Isabel, gemeinsam mit dem ewig unbezahlten Afonso Mendes sowie dem galanten Don Beltrão (auch er ist in Brites verliebt) einen Plan, bei dem sie Don Gil die Taschen leeren wollen. Die Kupplerin Isabel lässt es geschehen, dass Don Gil mit ihrer Tochter Bekanntschaft schließt. Er verliebt sich in die sechzehnjährige schöne Brites, die wiederum so tut, als würde sie seine Liebe erwidern (Thema der zweiten *Jornada*).

Brites täuscht vor, ihn in der Nacht empfangen zu wollen. Don Gil ist euphorisch, aber auf dem Weg (so beginnt die dritten *Jornada*) zu ihr, und je länger dieser dauert und die Gassen von Lissabon dunkler werden, umso mehr wachsen seine Angst vor jedem Geräusch der Nacht und überall sieht er Gespenster. Inzwischen hatten sich Afonso und Beltrão als *alcaide* (Festungskommandant) und *beleguim* (Wächter) verkleidet und sich neben der Tür von Isabel/Brites versteckt. Als Don Gil durch das Fenster ins Haus einsteigt, schreit Isabel um Hilfe, und die beiden Gauner durchsuchen den vor Schreck zitternden Don Gil; sie finden aber nur einen einzigen Cruzado. Alles ist grotesk. Die Ironie, die Sprüche, die widersprüchliche Situation machen aus dem Stück eine Burleske. Die Verse fließen und die Vorgänge sind voller Witz.

Don Gil versucht sich mit aller Kraft an die Ideale der Zeit anzupassen. Aber die Mittel, die er wählt, verwandeln sich in Fallen, in die er ausnahmslos gerät. Die Lektionen, die *Rendez-vous*, die literarischen Dialoge, all das löst das Komische aus, da die Figur immer in das Gegenteil dessen, was sie wünscht, tappt. Falls diese Widersprüchlichkeit nicht vorhanden wäre, würde keine Komik entstehen und es gäbe deshalb keine Farce.

Als die Farce noch vor Ende des Stückes endet und zur Moralität wird, verschwindet natürlich auch das Komische. In diesem Moment werden der Figur die begangenen Fehler bewusst – sie überlegt und lernt aus der Erfahrung und das ganze gestaltet sich zu einer sozialen Belehrung.

Dies ist sicherlich das Resultat einer stilistischen Vermischung durch verschiedene Einflüssen, die Picchio resümiert¹⁹².

Am häufigsten, sagt sie, wird die Farce „*O Fidalgo Aprendiz*“ betrachtet, als wäre sie eine Thematisierung des vicentinischen Typus des armen Edelmannes und dessen Projektion im 17. Jahrhundert. Die Existenz von Typen im Stück, die aus der portugiesischen Theatertradition

kamen, bestärkt diese Meinung. Sie wird jedoch durch die Quintessenz des Stückes widerlegt, da Don Gil Cogominho statt Ähnlichkeiten mit einem vicentinischen Ayres Rosado oder mit anderen Schildträgern aufzuweisen, seine Verwandtschaft in Neureichen wie Messer Maco von Aretino findet.

Die im Stück enthaltenen anti-kastilischen Sprüche könnten auf eine zweite Interpretation hinweisen, wonach „*Fidalgo Aprendiz*“ auf einen scheinbaren 'Widerruf' reduziert wurde, als wollte Manuel de Melo angesichts der wiederhergestellten Unabhängigkeit Portugals seine iberische Vergangenheit bereuen, um sich so in den Augen seiner Landsleute zu rehabilitieren. Aber diese Lästereien gegen den ehemaligen Besitzer werden Figuren in den Mund gelegt, die durch ihren beschränkten und provinziellen Nationalismus nichts weiter als Karikaturen sind und deshalb von vornherein das Gesagte diskreditieren und folglich die anti-kastilische Haltung zunichte gemacht wird. Dieser Interpretation wird außerdem durch die Tatsache widersprochen, dass das Auto eigentlich als eine wahre kastilische Komödie konzipiert wurde.

Alle diese kulturellen Komponenten, die aus den unterschiedlichsten portugiesischen und kastilischen stilistischen Traditionen genommenen wurden, tragen zur dramaturgischen Struktur bei.

In der ersten *jornada* wird uns ein sehr armer 'Edelmann' gezeigt, der in einem leeren Haus wohnt. Aber in den zweiten und dritten *jornadas* ändert sich die Perspektive um dreihundert-sechzig Grad. Don Gil entwickelt sich zum Opfer eines Schwindels, in dem er die Rolle eines betrogenen reichen Mannes spielt. Die Konvergenz der vicentinischen Ader mit dem italienischen Stoff wird sich später bei Molière widerspiegeln. Frei von jeglicher vicentinischen Reminiscenz und kohärent in seiner sozialen Analyse, konzipiert Molière seinen Mr. Jourdain (le bourgeois) als Sohn reicher Kaufleute; zu einer Figur, die in der Gesellschaft mit der Macht des Geldes auftreten und auf der sozialen Leiter aufsteigen will. Sowohl der Musik-, Tanz- und Philosophieunterricht, als auch der Spott, mit dem er gemustert wird, bekommen eine andere Dimension und alles wirkt viel stimmiger.

Außerdem sorgen die Handlung und die Art der Partnerbeziehung für weitere Verwirrung. Da keine einzige sympathische Figur interveniert – sie alle sind ein Haufen von Betrügern, Heuchlern und Halunken –, fühlt man sich instinktiv mit dem armen Don Gil Cogominho solidarisch, obwohl er bei weitem kein positiver Held ist, sondern der Inbegriff eines Anti-Helden. Alle machen sich über ihn lustig. So spottet auch Brites über ihn und macht seinen Namen lächerlich: „*Sêde antes Gil Cogumelo / ou Çaramago*“. Hier handelt es sich um ein Wortspiel, da sein Familienname Cogominho dem Wort Cogumelo (Übers.: Pilz) ähnelt. Nach ihr wurde er dann Gil Pilze heißen.

Am Ende moralisierend und mit erhobenem Zeigerfinger, legt Melo Don Gil eine Moral in den Mund, die den Versuch verurteilt, die soziale Leiter mit aller Kraft – kostet was es wolle –, erklimmen zu wollen¹⁹³:

Es handelt sich um eine Farce, sagt Picchio, bei der man nicht genau weiß, wen sie zum Lachen bringen soll. Die dramaturgische Zusammenhanglosigkeit, ist sehr wahrscheinlich dafür verantwortlich, dass „*O Fidalgo Aprendiz*“ nie zu einem großen Theatererfolg wurde, trotz der literarischen Qualitäten des Autors.

Darüber schreibt Correia de A. Oliveira in einer komparativistischen Analyse, welche sich mit dem Einfluss spanischer und italienischer Quellen auf das portugiesische Auto untersucht, dass Manuel de Melo „[...] *sich an der „Cortigiana“ inspirierte, als er seine Farce schrieb* [...]“¹⁹⁴.

Tatsächlich ist es nicht schwierig festzustellen, dass zum Beispiel die erste Replik von Don Gil, als er nach den imaginären Lakaien ruft, aus „*Marquês de Alfarache*“ von Vega stammt; aus der Komödie „*La Dama Boba*“ des selben Autors nimmt sich Melo den Unterricht in Verseschmieden; aus „*El Maestro de danzar*“ von Calderón inspirierte er sich für den Tanzunterricht; für den Dialog zwischen Brites und Isabel schaut er bei „*D. Lucas de Cigarral*“ von Rojas Zorrilla nach und die Kerkerszene und die Plünderung Don Gils nimmt Melo aus „*Il Candelaio*“ von Bruno Nolano. Angesichts all dieser fremden Einflüsse ist „*O Fidalgo Aprendiz*“ ein richtiges portugiesisches Stück, mindestens was seinen vicentischen Charakter anbelangt (Oliveira, 1963: 12).

Sogar in den Figuren sieht Oliveira eine gewisse Äquivalenz und vergleicht Don Beltrão mit Beltrame, einer Figur aus der italienischen Komödie (Oliveira, 1963: 40, Notiz 51); Mestre Jaques, der typische unterwürfige Bauer findet sein Pendant im Jacques Bonhomme den Franzosen (Oliveira, 1963: 49, Notiz 190).

Die Zirkulation solcher literarischer Vorbilder in Europa vereinfachte diese Art von Intertextualität. Und was man heute als Plagiat begreifen würde, wurde im 17. Jahrhundert als Bestandteil der literarisch-ästhetischen Werte begriffen. So bedeutete die Bewunderung der Werke von Lope, Calderón, Aretino oder Bibbiena, etc. oft den Ausgangspunkt und ein Stimuli, nicht um sie nachzuahmen, sondern um sie an Perfektion zu überbieten.

Die Übernahme bestimmter dramatischer Situationen oder dramaturgischer Typen, die teilweise bereits wegen ihrer garantierten Komik und Erfolgs zum Klischee geworden sind, war eine übliche Handhabung unter den Autoren dieser Epoche. Daher ist es oft schwierig die wahre Autorschaft nachzuweisen. Trotzdem sollen die komparativistischen Analysen immer mit Vorsicht behandelt und die Schlussfolgerungen, die daraus entstehen, relativiert werden. Diese Vorsicht wird von Stegnagno Picchio sehr deutlich wahrgenommen und ohne zu bestreiten, dass sich Melo der erwähnten Quellen bedient hatte, bringt er neu in die Diskussion:

„[...] Et il est fort probable que Melo connaissait la comédie italienne, qui utilise notamment l'espagnolisme comme moyen stylistique pour une caractérisation expressive de la babèle romaine.“¹⁹⁵

Dabei kann es aber vorkommen, dass selbst aus einem einzigen Vorbild, sehr unterschiedliche 'Früchte' entspringen können. Aber in dieser kulturellen Intertextualität kommen zwei Fragen auf, scheinbar verwandt, die jedoch eine unterschiedliche Analyse verdienen. Die erste Frage dreht sich um die portugiesische Substanz des Stückes, das heißt um seinen vicentinischen Charakter. Die zweite betrifft die Verknüpfung der Thematik mit der antikastilischen Haltung, die unterschwellig dem Stück zugrunde liegt. Dementsprechend hat die Suche nach einer Übersetzung der Mehrheit der Figuren von „*O Fidalgo Aprendiz*“ im Panoptikum der vicentischen Typologie für diejenigen, die diese These verteidigen, nicht nur eine literarische Absicht.

In dieser Hinsicht handelt es sich praktisch um ein Wiedersehen mit dem Ursprung. Vor Garrett entwickelt Manuel de Melo ein Projekt, wodurch er die portugiesische dramatische Produktion mit ihrer primären Identität in Einklang bringen will. So versuchte er der nationalen Dramatur-

gie ihre ursprüngliche Persönlichkeit, Würde und Charakter wiederzugeben, Attribute, die scheinbar in der nationalen Produktion in Vergessenheit geraten waren.

Francisco Manuel de Melo war der Dramatiker, der den Mut und die Kreativität besaß, das nationale Theater wiederzuerrichten. Es darf nicht vergessen werden, dass das, was in der Zeit als spezifisch portugiesische Theatertradition betrachtet wurde, nur in den Flugblättern der '*Literatura de Cordel*' zirkulierte und dort aufbewahrt wurde. Dank eines konstanten Drucks war das das Vehikel für die Weiterverbreitung der Produktion von Gil Vicente und seine Nachfolger.

Auf den ersten Blick war die These, wonach die Figuren des Stückes „*O Fidalgo Aprendiz*“ ihre Herkunft in der reichen Galerie vicentinischer dramaturgischer Typen finden, sehr glaubhaft und durch die Ansammlung von Beispielen einfach zu belegen. Diese Meinung wurde ohne jegliche Bedenken für lange Zeit von allen akzeptiert.

Stegnagno Picchio bringt neues Licht in diese Problematik und erklärt die Eingliederung des Stückes in einen breiteren literarischen, politischen und ästhetischen Kontext:

„[...] Dans cette œuvre, l'utilisation du portugais à une époque (l'année de Grace 1646) où l'option linguistique devenait aussi choix politique, et la reprise de personnages et de formules littéraires cristallisés par une longue tradition de théâtre populaire, ont fait croire que l'auteur docte et cosmopolite qu'était Francisco Manuel de Melo rompait avec sa manière pour s'insérer consciemment dans un genre ibérique: celui de l'entremes de goût populaire, de la farce, illustrée au Portugal par un dramaturge de l'envergure de Gil Vicente.“¹⁹⁶

Picchio tritt der über Jahre akzeptierten Meinung entgegen. Sie erläutert, dass als Konsequenz dieser Interpretation, wonach das Stück „*O Fidalgo Aprendiz*“ sich in eine literarische und stilistische Strömung eingliedert, welche die ganze portugiesische dramatische Literatur durchquert – von den mittelalterlichen *cantigas* (Spottdichtung) bis zu den Farcen seiner Zeit – im gewissen Sinne die poetische Realität und den Gehalt des Textes entwertet, da es sich hier um etwas neues handelt. Wenn wir uns jedoch von solchen enthusiastischen Formeln und Stereotypen befreien, sagt sie, werden wir, ein neues Licht in den Gegensätzlichkeiten des Stückes entdecken (Picchio, 1982: 220). Damit bringt sie uns die textuelle Struktur des Stückes näher und sucht nach allem, was zweideutig und widersprüchlich in dem Verhältnis Autor / Publikum ist. Obwohl diese Widersprüche gleichzeitig im selben kulturellen Raum vorkommen, offenbaren sie unterschiedliche Sichten auf die Darstellung der Realität.

Die Analyse der Figuren und des sozialen Kontexts, widerlegt zum Teil die Lektüre des Stückes „*O Fidalgo Aprendiz*“ als legitimen Nachfolger einer vicentinischen Tradition, welche wiederholt die Thematik des mittellosen Edelmannes aufgreift.

In der Einleitung der Auflage „*O Fidalgo Aprendiz*“ geht Correia de Oliveira auf den vicentinischen Einfluss ein und untersucht, inwieweit dieses Erbe auf das Verhalten der Figuren von Melo ausstrahlt. Obzwar er mit einigen Figuren so umgeht, hindert ihn nichts daran, Don Gil an vielfältige Beispiele des 'armen Edelmannes' anzuknüpfen, die uns vom vicentinischen Theater geliefert werden. *D. Gil Cogominho* ist für ihn zum Beispiel ein Vertreter des Oberstallmeisters *Aires Rosado* aus der Farce „*Quem tem Farelos?*“, so wie *Brites* ein Echo von „*Inês Pereira*“ ist. Im ersten Fall scheint es, dass Oliveira eine Fehlanalyse getroffen hat, da *D. Gil* uns mit

seiner unbeholfenen Sprache und rustikalen Gesten vielmehr an den naiven Pêro Marques aus „*Inês Pereira*“ erinnert. Im Übrigen sieht auch Stegnagno Picchio eine große Nähe zwischen Don Gil und *Pero Marques*, da beide Figuren eine ausgesprochene Unfähigkeit im sozialen Umgang zeigen.

Correia de Oliveira bringt weitere Beispiele aus anderen vicentinischen Szenen, in denen der verarmte Edelmann, jedoch mit überheblichem Auftreten, Objekt des Spottes ist: so erinnert er sich an den Edelmann aus der Farce „*Almocreves*“, an Pero Marques aus der Farce „*Juiz da Beira*“, oder an das Auto „*Inês Pereira*“, den Edelmann aus „*Barca do Inferno*“, oder an den Höfling aus „*Auto da Lusitânia*“ und darüber hinaus an ähnliche Beispiele in den Autos der wichtigsten Nachfolger von Gil Vicente. Wie man feststellen kann, diese Maske, die auch Don Gil Cogominho ohne weiteres aufgesetzt werden könnte, entspricht einem typologischen Muster, das von einem zum anderen Stück wandert und einfach den Namen austauschen kann.

„*La Celestina*“ von Fernando Rojas funktioniert ebenfalls als Vorbild für Melos Farce. Der junge, reiche und intelligente Calisto verliebt sich in Melibea. Seine Liebe wird aber nicht erwidert, und nachdem er seinem Diener Sempronio von seiner Leidenschaft berichtet, engagiert dieser die alte Kupplerin Celestina, um das Eis bei seiner Geliebten zu schmelzen. Letztendlich schafft es die Alte, dass die schöne Melibea Milde zeigt und sich für den jungen Calisto öffnet. Die Gemeinsamkeit mit Melos Text ist, dass bei Rojas der Diener (Sempronio), genauso wie später Afonso Mendes, zusammen mit seinem Kollegen (Pármeneo) versucht, die Leidenschaft seines Herren für sich zu nutzen.

Auf alle Fälle sind beide Stücke eine Demonstration der Macht der Diener, welche nicht zögern, selbst Henker ihrer Herren zu sein. Für Rojas ist sein Stück insbesondere eine Warnung vor Kupplerinnen und schmeichelhaften Dienern, was Melo ebenso als eines seiner Ziele hätte nennen könnte. Dennoch sind bei ihm die Akzente anders: Don Gil lernt in der Tat nicht, was er eigentlich lernen wollte; man wird nicht durch das Erlernen von Tanz, Fechten, Poesie, etc. zu einem wahren Aristokraten, sondern durch die Tricks, die er bei seinem Diener und seinen Alliierten bei Hofe mitbekommen. Es scheint uns, dass Melo im Grunde bewusst die Vorschläge von Rojas einbaute, welcher sich wiederum bei der Tradition von Plautus bedient hatte.

Picchio erklärt, dass es sich unleugbar um zwei Arten des Komischen handelt, dennoch war die Haltung der Autoren zu ihren Figuren unterschiedlich. Wegen ungleicher Schwerpunkte, unterscheiden sich auch ihre Stile und Botschaften, und das Komische, das sie transportieren, operiert in entgegengesetzten Richtungen. Die Option von Melo ist anders als bei Vicente. Er behandelt seine Thematik als bissige Farce innerhalb des Spektrums der iberischen Farce-Tradition, die sowohl portugiesisch, als auch kastilische oder katalanische Elemente verkörpert (Picchio, 1982: 224).

Einige Anmerkungen zum Stückinhalt und zur Figurenanalyse

Was hier letztendlich das vicentinische Vorbild widerlegt, ist die interne dramatische Struktur der Figur und ihr Leitmotiv. Es handelt sich hier um den Gestus der Figur und deren Haltung in der Gesellschaft. Anders gesagt, sind wir mit zwei Autoren konfrontiert, die die Realität des verarmten Edelmannes in unterschiedlichen Momenten seiner Evolution innerhalb der sozialen Hierarchie unterschiedlich bewerten.

Während Gil Vicente von der Richtigkeit einer sozialen Hierarchie ausgeht, den verarmten Edelmann als Metapher für die Dekadenz der Aristokratie nimmt, die nostalgisch ihrem verlorenen Glanz nachweint und ihre Unfähigkeit vor dem Aufstieg der Bourgeoisie in der Art der Ständesatire kritisch präsentiert, greift Francisco Manuel de Melo das selbe dramaturgische Muster auf, passt aber seine Figur an das Spezifische seiner Zeit – den ländlichen Mann, der bei seiner Ankunft am Hof, in der Hoffnung man möge ihn ernst nehmen, hinter künstlichem Verhalten seine Tollpatschigkeit und Ungeschliffenheit verbergen möchte. Er setzt alle Karten auf den Schein, da er nichts anderes aufzuweisen hat.

Wenn im ersten Fall das Komische um den Zustand 'in-Ungnade-fallen' aufgebaut wird, könnte man im zweiten Fall von einer tragikomischen Burleske sprechen, die immer von dem Bestreben nach sozialem Aufstieg begleitet wird.

Andererseits ist das Register bei der Entlarvung der Situation ungleich. Der ruinierte Edelmannstypus bei Vicente wird zwar immer von einem Bedientesten begleitet, der trotz Sarkasmus und einem natürlichen Bedürfnis seinen Herren lächerlich zu machen, nicht fähig wäre ihn, zu verraten.

Solches 'Glück' genießt Don Gil Cogominho nicht. Sein Kammerdiener Afonso Mendes, der viel näher dem Modell der spät-humanistischen italienischen Komödie entspricht, ist im Gegenteil bereit, seinen Herrn ins Verderben zu stoßen. Äußerlich gibt er sich als respektvoller Mensch, trägt sogar einen Bart, was in der Zeit ein Synonym für Würde war. Im ersten Augenblick könnte man in ihm ein nostalgisches Sinnbild eines nach missglückten Abenteuern von *Ksar el-Kebir* verlorenen nationalen Stolzes sehen. Bereits am Anfang tritt er in alter Montur auf und setzt damit ein Zeichen seiner sozialen und ideologischen Haltung. Durch Afonso führt uns der Autor zu einer Vergangenheit noch vor der Zeit der Habsburgischen Okkupation, in der alles in Ordnung zu sein schien, und selbst in den Regiehinweisen unterstreicht er die Attribute der nationalen Identität wie die Kleiderordnung seiner Figur: „*Auftritt Afonso Mende: gekleidet 'à portuguesa antiga'* (Übers.: auf alt portugiesische Manier) – *Stiefel, Bart, Umschlag an den Ärmeln, Überrock mit breiten Revers, Käppchen, Schwert und Schwertkoppel*“¹⁹⁷.

Aber der Schein trügt, und von Anfang an lüftet er seine Maske, und unter der angeblichen Fassade der Ehrerbietung entdeckt man den Schuft. Mit Nachdruck versucht er Don Gil in ein schlechtes Licht zu stellen und somit den Zuschauer/Leser gegen seinen Herrn zu beeinflussen:

„[...] heute diene ich einem Schildknappen / unbekannt, woher der stammt, / als Ritter verkleidet, / und will sich als Graf ausgeben [...] von nichts hat er Ahnung, / und alles beschmutzt er, // er würde sich ein Bein ausreißen, um ein Weib zu bekommen [...]"

Melo, „O Fidalgo Aprendiz“, I Jornada, S. 38-39

Und bereits in diesem Monolog, der im Text eine Prologfunktion hat, verkündet Afonso Mendes den Zuschauern bzw. Lesern, dass er zu allem bereit ist, um seinen Herrn zu verderben, einschließlich sein „*pacheco*“ zu sein. Damit bezieht er sich auf Diogo Pacheco, einen der Mörder von Inês de Castro. Dieser Name war in der Zeit Synonym für Henker, Folterknecht, etc.

Auch wenn er der Namensgeber des Stückes ist, ist Don Gil in Wirklichkeit nicht der Protagonist. An seiner Stelle tritt Afonso Mendes in dieser Funktion auf. Durch ausgemachte Intrigen

mit Don Beltrão, Isabel und Brites wird er, Afonso Mendes, seinen Herrn bis ins Unendliche um den Finger wickeln und letztendlich ihn entehren.

Wiederum ist Isabel, die Mutter von Brites, ihrer Art nach mehr eine Kupplerin oder Celestina. Hier unterscheidet sich auch das Stück vom reinen vicentinischen Modell. Während die Mutter aus „*Inês Pereira*“, „*Quem tem farelos?*“ und „*Auto da Lusitânia*“ sich tatsächlich um die Interessen und das Wohlergehen ihre Tochter kümmert, kümmert sich die Mutter bei Melo in erster Linie um die beste Strategie, um die Tochter zu bewegen Don Gil auszunehmen¹⁹⁸, als sie noch denkt, er wäre eine gute Partie:

„Isabel: Brites, sei nicht ein Kind! [...] Dieser Don Gil, den Du beleidigst, / ist ein sehr reicher Mann, / und ist noch jung! [...]“

Melo, „*O Fidalgo Aprendiz*“, II Jornada, S. 66-68

Später, als sie merkt, dass Don Gil in der Tat ein Aufschneider ist, ändert sie ihre Meinung und zeichnet nun von ihm ein ganz anderes Bild. Dann nennt sie ihn „*Fidalgo de colher*“, eine Bezeichnung für „neugebackene“ Aristokraten, die in Wirklichkeit nichts besaßen. Es ist kurios dieses Attribut 'de colher' (AP: vom Löffel), welches sinngemäß bedeutet, Don Gil ist jemand, der ständig auf der Suche ist, von jemanden zu einer Mahlzeit eingeladen zu werden.

Was Brites betrifft, ausgenommen von ihrem Respekt vor einem erfahrenen und älteren Menschen, zeigt Brites keinerlei Gefühle als Tochter und akzeptiert es schließlich, sich am Plan von Afonso Mendes zu beteiligen, wodurch Don Gil ausgeplündert und erniedrigt werden soll.

Mit dem Stück „*O Fidalgo Aprendiz*“ erschuf Francisco Manuel de Melo eines der vielen Theaterfiguren, mit denen er gleichzeitig die Zuschauer in Erstaunen versetzt. Vor allem liegt der große Verdienst Melos in der Tatsache, dass er meisterhaft die alten dramaturgischen Formen anwandte und sie nutzt, um sich mit seiner Realität auseinanderzusetzen. Vielleicht kann das Stück von Melo aus diesem Grund als eine Osmose betrachtet werden, in der das vicentinische Erbe und die spanische Ritterkomödie des 17. Jahrhunderts aufeinander treffen. Als traditionsbewusster Autor erinnert sein Stil in angenehmer Weise an die ernste und sentenziöse Weisheit der Sprichworte und alten Volksapologien¹⁹⁹.

Das Bekenntnis der Figuren zu einem beinahe patriotischen Standpunkt wurde von vielen interpretiert, als wollte er sich sozial vor dem Publikum Lissabons rehabilitieren. Dies kann in der Tat für Melo eine gewisse Rolle gespielt haben. Parallel zu der Tatsache, dass er im Gefängnis war, gab es noch eine zusätzliche Unzulänglichkeit, die den Autor betraf – seine Vorliebe für die kastilische Sprache. Dessen ungeachtet muss hier erwähnt werden, dass für Melo auf kastilisch zu schreiben mehr mit ästhetischen Kriterien der Poetik zu tun hatte, als mit nationalistischen Prinzipien und ob wir wollen oder nicht, das Kastilische wurde als die Theatersprache überhaupt angesehen.

Trotzdem verstärkte er den Anschein, dass er durch ein Bekenntnis zur Heimat seine Freiheit wieder erlangen würde. Deshalb deutet alles darauf, dass das Werk zu einer Annäherung an den

portugiesischen Leser gehörte. Demzufolge gibt es einige Beispiele im Stück, die uns zu dieser Annahme bewegen.

Brites (nicht vergessen, dass sie eine Vertreterin einer jungen Generation ist, die mit der Restauration geboren ist) stellt die wichtigste Bedingung an ihren zukünftigen Bräutigam, dass er gut Portugiesisch spricht: „[...] *sie* (hier werden die in sie verliebten Männer gemeint) *nicht Geld besitzen brauchen, / solange sie Portugiesisch sprechen können [...] mit Kunst! [...]*“²⁰⁰. Die Sprache wird dadurch als wesentlicher Faktor der nationalen Identität dargestellt, ein Gesichtspunkt für den früher bereits Sá de Miranda, Jorge Ferreira, João de Barros, Fernão Oliveira und viele andere plädiert hatten.

Gleichmaßen versichert Gil Cogominho, dass er trotz der modischen Verschnörkelungen des Poesiemeisters nur das „[...] gute alte Portugiesisch sprechen [...]“²⁰¹ möchte.

Auch beim Anfangsmonolog spricht der alte Bedienstete nicht ohne Sehnsucht über die Zeit, als er noch Herr seiner Kräfte war und das Land noch einen König hatte. Afonso war Zeuge der Ära von König Sebastião und des Desasters von Ksar-el-Kebir sowie der darauf folgenden Okkupation. Nostalgisch, guter Kenner der historischen Ereignisse, drückt er sich in einer Art und Weise aus, dass man sofort verleitet ist anzunehmen, er wäre gegen Kastilien eingestellt:

Das Berufen auf biografische Quellen kann bestimmte Vorgänge im Stück aufklären; kann ebenso klarlegen, wie sich zwischen Autor und Figuren ein fiktionelles Verhältnis festigt, welches einem Automatismus Ursache / Wirkung entsprechen kann.

Aber das Bestreben eine ideologische Absicht hinter dem Stück sehen zu wollen – eine Gegenhaltung gegen Kastilien oder ein Pro-Haltung für die Restauration –, kann in gewissem Maße die Lektüre des Autos einschränken. Es wendet sich kritisch nach allen Richtungen, einschließlich gegen den Nationalismus bestimmter Portugiesen, wie des Kammerdieners *Afonso Mendes* (Picchio, 1982: 233).

Die Andeutungen über Madrid und die Kastilier sind keinesfalls ausreichend, um eine beabsichtigte Haltung gegen Kastilien zu beweisen. Ebenso sind die Argumente von Teófilo de Braga weder überzeugend noch plausibler, als er die Bemerkungen bestimmter Figuren interpretiert, als würden sie zu einer Strategie der nationalen Bewusstseinswerdung nach der Okkupation gehören, in der der 'Edelmann' und Portugal sich in einer ähnlichen Situation befand (Barata, 1991: 205):

Statt Theorien über nationalistische Manifestationen des Autors zu schmieden und seine Farce in diesem Kontext zu betrachten, ist die von Oliveira Barata uns suggerierte Einsicht viel produktiver, wonach er uns das Auto „*O Fidalgo Aprendiz*“ als ein ludisches Intermezzo des Autors vorführt. Dazu legt er einige wesentliche Prämissen auseinander: Er bezieht sich zuerst auf das vielseitige Talent des Autors und beweist damit, dass für Melo es kein Problem wäre, auch in der satirischen Theaterliteratur sich glänzend zu präsentieren; dann zieht er eine Schlussfolgerung und argumentiert: wenn das Auto von vornherein mit politischer Absichten konzipiert worden wäre, hätte der Autor noch besser auf die Harmonie, sowie auf die innere Kohäsion, bei der Konfrontation mit den kastilischen Vorbildern geachtet (Barata, 1991: 206).

Es handelt sich in der Tat um eine Farce, die innerhalb der aristotelischen Regeln der aristotelischen Poetik konzipiert wurde. So steht Lissabon für die Einheit des Ortes; die Zeit zwischen

Vormittag und Nacht liefert den Rahmen für den dramaturgischen zeitlichen Ablauf, in der die Aktion abläuft; die Einheit der Aktion findet ihren Kern um die Figur des Don Gil Cogominho, Protagonist und Opfer der Geschehnisse des Stückes. In seiner Lächerlichkeit erinnert er uns zu Beginn des Stückes an eine Figur der Komödie, die sich jedoch am Ende des Stückes in eine Figur der Tragödie verändert, ein unschuldiges Opfer einer Farce der Justiz.

VI. Kapitel

Die Theatralität der Tropen und der Höllenschlund

Die portugiesische Kolonie Brasilien des 17. Jahrhunderts ist eine raue Welt, die von gravierenden Widersprüchen charakterisiert wird; eine Welt großer sozialer Unterschiede, in der die Schere zwischen Armen und Reichen enorme ist. Es ist eine Welt, in der Religiosität und Sinnlichkeit, Mystizismus und Erotik, geistige Ansprüche und irdische Werte, literarisch modische Verschnörkelungen und sprachliche Grobheiten koexistieren. Es ist eine Welt, in der alles vorhanden ist: von korrupten Politikern und ehrlosen Mitgliedern des Klerus bis zu brutalen Piraten, skrupellosen Abenteurern, unsittlichen Nonnen und unersättlichen Mönchen. Grausame Menschen, Mörder, Prostituierte, Säufer, Syphilitiker, Laster und Krankheiten aller Art ersetzen die leeren Plätze der Prinzipien und Tugenden; grassierende Epidemien suchen sowohl die Armenviertel als auch die luxuriösen Salons der Paläste auf... Das ist die gefährliche, exotische und zugleich faszinierende Welt des Dichters und Boehms, Gregório de Matos e Guerra (1636-1696), ein: „Anarchistischer“, der alle Winkel des Lebens durchquerte und alle Milieus in vollen Zügen einatmete.

Um sein Werk genau zu verstehen, ist es notwendig, die Philosophie und literarische Tendenz der Zeit zu begreifen, sich mit der Mentalität unterschiedlicher sozialer Schichten seiner Zeitgenossen auseinanderzusetzen. Er ist ein Menschenkenner und profunder Analytiker jener Zeit, in der die brasilianische Gesellschaft ihre ersten Schritte ausprobiert.

Mit seinen Texten wusste er genau die gesellschaftlich Krisen mit starken Farben zu beschreiben und auf die Drehpunkte präzise hinzuweisen; er nannte die Dinge beim Namen, schonte niemanden mit seinen treffenden Worten – von einigen wird er als „boca do inferno“ (Höllenschlund) genannt – und dementsprechend provozierte und polarisierte er seine Mitmenschen. Gregório de Matos hatte die Begabung und das Glück oder Unglück sich in Konflikte hinein zu begeben; in solchen Momenten fürchtete er nichts und niemanden. Er mischt sich in die politischen Probleme im Gouverneurspalast ein, kritisiert die kirchlichen Würdenträger, um sich kurz in die Arme einer verheirateten Frau zu stürzen, oder auf dem Schoß einer Prostituierten seinen Rausch auszuschlafen. In seinem von dieser Dialektik geprägten Werk findet die Polarisierung der Gegensätze immer einen Weg, um sie zusammenzubringen.

Es gibt eine Gemeinsamkeit zwischen ihm und anderen „*enfants terribles*“ der Weltliteratur, wie Marga Graf sehr stimmig notiert. In der Tat könnte Gregório de Matos mit einem François Villon, der vor allem durch seine parodistischen Gedichte – meist Balladen, wie zum Beispiel sein Vermächtnis in 320 Versen „*Le Lais*“ – über das Pariser Gaunermilieu bekannt wurde, verglichen werden; auch mit einem Francisco de Quevedo, der durch den Biss seiner Kritiken, sowie die vielfältigen Intrigen in denen er verwickelt war, seine Berühmtheit erlangte, könnte man ihn in Verbindung bringen; natürlich wäre es denkbar, auch wenn hier etwas ferner, wäre auch denkbar ihn neben Heinrich Heine, der Inbegriff des revolutionären Humanismus in Deutschland, zu stellen. Jeder dieser Unkonformisten waren „gnadenlose Analytiker ihrer Epoche und der Gesellschaft, in der sie gelebt haben.“ (Graf, 1999:897)²⁰².

Aber im Gegensatz zu Heine, der den Rest seines Lebens in Frankreich verbringen musste, weil er voller Spott und Sarkasmus die Deuschtümelei bloßstellte, war Gregório de Matos kein Revolutionär. Sicher entlarvte er auch die Umstände seiner Heimat Brasilien. Aber Matos deckt nur zum Teil die politische Misere, in die Bahia geraten war, auf. Sein schräges und satirisches

Lachen ist nicht programmatisch im Sinne, die Sozialmechanismen enthüllen zu wollen und das politische System in Frage zu stellen, wie es zum Beispiel Jonathan Swift in seinem „Gulliver“ oder Aristophanes in seiner Frauenvolksversammlung (bei „Lysistrate“) getan haben.

Nichtsdestotrotz ist sein Werk das Manifest einer zerrissenen Welt, welches die Korruption der Machthaber bloßstellt.

Wie António Vieira ist Gregório de Matos eine der faszinierendsten Figuren des Barocks in der Literatur der portugiesischen Sprache. Aber trotz vorhandener Gemeinsamkeiten setzt sich Matos im Gegensatz zu Vieira, nicht mit den großen Fragen der Politik auseinander; ihn interessieren nicht die Indianer, sondern die Mulattenfrauen; ihn haben nicht die Niederländer geärgert (obwohl seine Kindheit und frühe Jugend durch diesen Krieg mit Niederlanden geprägt wurde), sondern die Portugiesen; er kultiviert nicht die Politik, sondern die Bohème; er fixiert nicht die „Syntax der reinen Sprache“, sondern bereichert die Lexika; er bereist nicht ausländische Höfe, sondern geht durch die Hölle. Er ist eine Art „poet maudit“, wie Carlos Alberto Azevedo ihn nennt²⁰³, der ein Vergnügen am Provozieren offenbart und trotzdem von der Leidenschaft der menschlichen oder religiösen Seele nicht ungerührt bleibt.

Seine Absichten sind ohne erkennbare politisch subversive Motivation und er greift mit bleibenden Inbrunst sowohl die Mächtigen, als auch Nonnen, Mulatten und Prostituierten an; er sagt die 'Wahrheit', aber nicht um etwas zu zerstören und neues aufzubauen, sondern sehr oft, um den Spott wegen.

Trotzdem schafft er, dass durch seinen parodistischen und grotesken poetischen Diskurs, besser gesagt, durch seine herabsetzende Art im Umgang mit politischen Dogmen, das angeblich unveränderliche Bild der offiziellen Gesellschaft zerstört wird. Das Lachen, welches seinem Werk entspringt, zerstört daher die Bestrebungen der Mächtigen seiner Zeit, das Ernste darzustellen. Zugleich schenkt es dem Leser ein sehr genaues Bild jener Gesellschaft.

Matos lieferte uns ein unvergleichbares Portrait Bahias, die in der damaligen Zeit wichtigste Stadt Brasiliens, Regierungs- und Bischofsstadt. Für seine Leser zeichnet er in lebendigen Farben die bahianische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts; eine Gesellschaft, der kirchlichen Gewalt unterstellt, die gegen die Ideen von Erasmus, Luther und Calvin, ganz im Geist der Gegenreform eingestellt, sich nicht geniert, Massaker an Indios zu praktizieren und Quilombos²⁰⁴ geflohener schwarzer Sklaven zu zerstören. Jene Gesellschaft, voller Jagdfieber nach Ketzern, antijüdisch, durchsetzt mit falschen Aristokraten, Falschspielern, Steuerhinterziehern und Schmugglern, Soldatenrebellionen, Nonnenliebschaften, ruchlosem Sex, Blasphemie und Hexerei, lieferte genügend Zündstoff für die Sittensatire von Matos. Mittels seiner Poesie, insbesondere durch die Satire, bringt er die Gegensätzlichkeit seiner Welt zum Ausdruck. Manchmal scheint er aus der sozialen Unterschiedlichkeit ein Panoptikum sozialer Identität entwerfen zu wollen. Wie ein vom Spiegel abgebildete Darstellung entfaltet sich diese Identität mittels seiner Bilder und Metaphern.

Schicksalsschläge und andere Ereignisse als Hauptquelle Matos' Werkes: Eine kontroverse Biographie

Als Spross einer wohlhabenden, katholischen, portugiesischen Familie kam Matos zur Welt, was ihm eine gute Ausbildung ermöglichte²⁰⁵.

Gemeinsam mit seinen zwei Brüdern - Pedro, der sein Studium unterbrach, um Kaufmann zu werden und Eusébio, der später ein begnadeter Prediger wurde - besucht er zwischen 1642 und 1650 ein Jesuitenkolleg²⁰⁶. Es handelte sich um ein Kolleg für die Söhne der Privilegierten von Bahia, die sich entweder dem Priesteramt widmen, oder an der Universität von Coimbra studieren wollten. Laut Spina, soll hier bereits seine kritische Abneigung gegen die Patres entstanden sein²⁰⁷.

Dort kam Matos mit Texten der klassischen griechischen und lateinischen Kultur in Kontakt und lernte unter anderem Rhetorik und Grammatik. In den Archiven der Universität von Coimbra fand man einen Beleg für seine Immatrikulation im Studienjahr 1652-53. Im Dezember 1652, im Alter von 16 Jahren geht er nach Portugal, um zwei Jahre darauf an der Universität von Coimbra Instituta (Römisches Recht) zu studieren. In den folgenden Jahren (1653-1660) absolviert er seine Ausbildung im Kanonischen Recht (Peres, 1983:57 / Graf, 1999:899). Er studiert auch „*Artes*“, was zu jener Zeit die Kunst des Verseschreibens bedeutete, vorwiegend nach dem Vorbild der „*Comentários*“ des berühmten italienischen Juristen Bartolo de Sassoferrato. Während seiner Zeit als Student lernt er die Poesie von Camões, Gongora, Quevedo, Lope und anderen kennen und schätzen, deren Lektüre zu der Zeit große Popularität genoss.²⁰⁸ Er transportiert mit sich zugleich eine poetische Tradition, die durch die thematische Trivialität und die Zote, so typisch im „*Cancioneiro*“, geprägt ist. Gleichzeitig übt er sich in der Metapher:

„[...] 'Gib dem Papagei zu Fressen.' / Lieber würde ich, meine Dame / an diesem Hals, so weiß wie Schnee, / mit Freude saugen. [...]“

„Retrato de huma Dama em methaforicas doutrionas que se dão a um Papagayo.“, Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: Armazém de Pena e Dor / 3 Portugal, Band 7, S. 1660)²⁰⁹

Im Jahr 1661, nach Abschluss des Studiums und mit dem Examen als „*Batchelor*“ in Zivil- und Kirchenrecht und nach einem kurzen Besuch in Bahia beginnt er seine berufliche Laufbahn in der Hauptstadt Lissabon, wo sich seit dem Tod von João IV. (1656), wie eigentlich im ganzen Land, eine wachsende Korruption bemerkbar macht und die politische Situation aus den Fugen zu geraten schien. Da König Afonso VI. psychisch und physisch unfähig war das Land zu regieren, hatte der junge Graf Castelo Melhor das Zepter an sich gerissen. Vetternwirtschaft, Bestechlichkeit und Veruntreuung werden zum Wesensmerkmal der Gesellschaft, die Machtstellen werden oft von unehrlichen Beamten besetzt.

Über einen dieser Fälle schreibt Matos vielleicht die beste seiner Satiren, unter dem Titel „*Marinícolas*“, in der er den Vorsteher des Münzhauses denunziert und der Pädophilie anklagt, da er sich Knaben aus dem Volk für bestimmte sexuelle Praktiken bediente²¹⁰; in dem Gedicht geht es

ebenfalls um die Liebesaffäre und lüsterne Ausschweifungen zwischen „Marinicolás“ und seinem Diener und Liebhaber Marcos²¹¹.

Mit goliardischer Sprache greift er einen arroganten Beamten an, der seine soziale Stellung missbraucht, um bestimmte sexuelle 'Dienste' armer Jungen in Anspruch zu nehmen. Aber diese Schärfe brachte ihm Antipathie und Feindschaften seitens anderer korrupter Politiker ein, die ebenso unmoralisches Verhalten an den Tag legten.

Inzwischen heiratet Gregório de Matos in Lissabon Michaela de Andrade, die Tochter eines renommierten Magistrats (Graf, 1999: 900). Ob dies seiner Karriere als Richter dienlich war bleibt ein Geheimnis, fest steht, dass er 1663 nach der Überprüfung der „Reinheit seines Blutes“, von König Afonso VI. zum „*Juiz de Fora*“ (Landrat) von Alcácer do Sal berufen wird²¹². Wie belegt, war zu dieser Zeit die Herkunft, bzw. die Überprüfung der Reinheit der Abstammung, bzw. des Blutes – „*sem sangue infecto judeu, negro, mulato, mouro*“ (Übers. AP: ohne infiziertes jüdisches, negroides, mulatten oder maurisches Blut) – neben dem Diplom, die Hauptvoraussetzung für eine Karriere und Berufsausübung²¹³. Vielleicht ist dies die Ursache dafür, weshalb noch heute in Portugal bei der Postenverteilung die Herkunft der Familie von so entscheidender Bedeutung ist.

In diesem Städtchen wird er außerdem zwei Jahre später zum *Provedor* (Spitalvorsteher) der Stiftung „*Santa Casa de Misericórdia*“ für den Zeitraum von 1665-1666 ernannt²¹⁴. Zwei Jahre darauf (1668), bereits während der Regentschaft des Prinz-Regenten Pedro II., wird Gregório de Matos die Ehre zuteil, Bahia in den am 27. Januar durchgeführten Cortes (gesetzgebende Körperschaften am Lissabonner Hof) zu vertreten.

Kein Wunder einer so großen Protektion! Afonso VI. (noch vor kurzem ein bekannter Wüstling) war ein Bewunderer des Dichters, und man berichtete, dass der König sogar seine Gedichte auswendig lernte. So steigt Matos 1671 in der Gunst des Regenten zum Kurator und Zivilrichter in einem Bezirk von Lissabon auf.

Trotz seines Rufs als Boehm und Lästermaul, der bereits in Portugal in seiner Dichtung die Heuchelei von Kirchenvertretern und die Käuflichkeit von Staatsbeamten bloßstellte, schafft er sich allmählich ein gutes Renommee als Magistrat. Ein Beweis dafür ist die Tatsache, dass zwei von ihm gefällte Urteile, aus den Jahren 1671 und 1672, später sogar vom Rechtsgelehrten Emanuel Alvarez Pegas, herausgegeben werden²¹⁵.

Gleichzeitig wird er durch den Senat der Abgeordnetenkammer von Bahia als Bevollmächtigter zweimal (1672 und 1674) eingesetzt. Man erhofft sich von ihm, dass er die Interessen Bahias gegenüber der Metropole besser vertritt. Diese Hoffnung erfüllte sich aber nicht.

Da die politische und ökonomische Situation Portugals einem Bankrott nahe war, erhält Bahias Bürgertum in Folge dessen statt einer erhofften neuen Universität, eine Erhöhung der Steuern auf ihre Tabak- und Zuckerproduktion. Als Konsequenz darauf wird Matos seines Amtes enthoben²¹⁶. Sicherlich ist das ein bitterer Schlag für den jungen, aufstrebenden Juristen, der noch lange daran „nagen“ wird. Weil kein Unglück allein kommt, wird er 1678, im Alter von 42 Jahren, Witwer.

Als 1667 Afonso VI. durch seinen Bruder Pedro (später Pedro II) zum Abdanken gezwungen wird, verliert Gregório de Matos seinen Befürworter. Die Situation verschlechtert sich für ihn,

als er sich dem neuen Prinz-Regenten (Pedro II) widersetzt, als dieser ihn zur Klärung von Schuldenfragen von Salvador Corrêa de Sá e Benavides nach Rio senden will. Als Ergebnis wird Matos nicht mehr an die „*Casa da Suplicação*“ (AP: Oberster Gerichtshof) berufen. Sei es aus Furcht vor diesem „*mächtigen und ungezügelten Häuptling*“²¹⁷, sei es aus Misstrauen Versprechungen gegenüber, die man ihm machte, – er akzeptiert nicht die Pfründe, die man ihm zum Geschenk machen will. Man spricht auch von Intrigen der von Matos in seinem Gedicht „*Marinícolas*“ Satirisierten. Wie auch immer, der Prinz wollte ihn loswerden²¹⁸.

Jedoch kommt es zu einer glücklichen Fügung: Der alte Erzbischof Gaspar Barata de Mendonça bietet Matos die Stelle des Appellationsrichters des im März 1678 neugegründeten „*Tribunal Eclesiástico*“ im Kirchenbezirk von Bahia an. Nachdem er 1681 die Tonsur (niedere Weißen) empfangen hat, wird er 1682 vom Prinzregenten Pedro II. zum Hauptschatzmeister des dortigen Doms ernannt. So befreit sich der Regent von der Lästertzung Matos'.

Enttäuscht, vielleicht weil er in der Metropole nicht Fuß fassen konnte, kehrt er nach einer langen Abwesenheit nach Bahia zurück, wo er zu Beginn des Jahres 1683 landet. Inzwischen hatte sein Förderer, der Erzbischof Barata de Mendonça, aus gesundheitlichen Gründen auf sein Amt verzichten müssen, noch bevor er seine Reise antreten kann.

Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts gewinnt Bahia, dank der protektionistischen Politik der portugiesischen Krone, an Bedeutung und wird dadurch zu einer reichen und wichtigen Stadt. Mit dem Ansteigen der Zuckerpreise auf dem internationalen Markt, akkumulieren die „*senhores de engenho*“ (AP: Zuckermühlenbesitzer) großen Reichtum, so dass sie im 17. Jahrhundert ihre ursprüngliche Gier mit dem 'Deckmantel' des kolonialen höfischen Lebens zu verdecken suchen. Das luxuriöse Leben dieser Latifundienbesitzer kontrastiert mit dem Elend, in der die Mehrheit der Bevölkerung lebt. Der Überfluss, die Verschwendungssucht und insbesondere die soziale Diskrepanz wurden zum Nährboden für unterschiedliche Probleme und für eine Entgleisung der Sitten.

Die Begegnung mit einer solchen Gesellschaft, mit einem solchen sozial kranken Klima, das von Korruption und lockeren Sitten gekennzeichnet war, konnte Gregório de Matos nicht gleichgültig lassen. Schmeichelei, Lügen, Prahlerei, Despotismus, Nepotismus, Klatschsucht, Heuchelei, etc, werden als Wahrzeichen der Stadt dargestellt. Diese Situation spornt ihn geradezu an, sein satirisches Talent zu schärfen. Das Bedürfnis nach Entlarvung korrupter Sozialmechanismen und Unterwürfigkeitsverhältnissen, wird zu einem wesentlichen Aspekt seiner Satire. In einem Text stellt Matos Bahia vor und setzt die Stadt mit einem Ort gleich, wo die Lobhudelei gepriesen wird und die Heuchelei als Tugend betrachte wird:

„[...] Eh! wir sind in Bahia, / wo die Schmeicheleien gefallen, / wo die Wahrheit eine Schwäche ist / und die Tugend eine Heuchelei [...]“

„Expoem esta doutrina com miudeza, e entendimento claro...“, *Décimas* (Matos/Amado, 1968, in „*Obras Completas*“: II Os Homens Bons / 8 A Musa Pragajadora, Band 2, S. 448)

Die Probleme, die bei einer solch heterogenen Zusammensetzung der Bevölkerung entstanden, waren zu komplex, um ihn einfach nur als Rassisten abzustempeln. Bereits mit der Errichtung des Landgerichts (1609) kamen Leute aus liberalen Berufen in die Kolonie, um ihre Lebens-

chancen zu verbessern. Aber darüber hinaus kamen auch viele Rechtsverdreher, Abenteurer und Opportunisten, die durch ihre Gier nach den Reichtümern Brasiliens angelockt wurden. Der Ansturm von Menschen aus allen Schichten wuchs mit der kastilischen Okkupation und den niederländischen Invasionen. Mit der Gründung der Vereinigten Westindischen Compagnie (1621) erlebt das portugiesische Amerika eine ständige Belagerung. Bahia wird von 1624 bis 1625 okkupiert. Das selbe Schicksal erfährt Pernambuco von 1630 bis 1654. Die Niederländer konsolidieren ihre Position in Ostindien, auf den Antillen, im Nordosten Brasiliens und in Angola und errichteten eine mächtige merkantile Meeresherrschaft. Überall werden katholische Portugiesen von calvinistischen Niederländern mit Hilfe von Kanonen verjagt, was dazu führt, dass Pater António Vieira 1640, aus Verzweiflung über die Siege der niederländischen Invasoren, die bekannte Predigt „*Bom Sucesso das Armas de Portugal*“ (AP: Der Gute Erfolg der Waffen von Portugal) verfasst.

Als großer Beobachter und scharfsinniger Kritiker lässt er seiner Ironie freien Lauf, um durch eine metaphorische Sprache die gesellschaftlichen Laster beim Namen zu nennen und zu kritisieren. Er stellt den Drang nach mehr Schein als Sein, die ethnischen Konflikte zwischen Menschen verschiedener Herkunft bloß.

Seine Kritiken richten sich sowohl gegen die Honoratioren und Machthaber der kolonialen Gesellschaft, als auch gegen die Neureichen, die noch vor kurzem Portugal in bitterer Armut verlassen hatten und sich jetzt als 'große Herren' aufspielen. Nur die Gier nach Gold und Reichtum hatte ihre Zweifel und Angst überdeckt und nach Brasilien gelockt, wo sie durch Machenschaften und vielerlei Abenteuer zu Geld gekommen waren.

Diese Habenichtse und Kriminelle, die in der Folge des Ansturms mit der Hoffnung auf eine glänzende Zukunft aus Portugal nach Brasilien gekommen waren, vergrößerten die politischen, sozialen und ethischen Probleme der Kolonie. In seinen Gedichten werden sie von Matos als „*reinóis*“ oder „*unhates*“ bezeichnet und mit Spott überzogen. Sie werden „*reinóis*“ genannt, weil dieses Wort vom „*rei*“ (König) abgeleitet – für solche Individuen sehr treffend ist, die sich wie kleine 'Könige/Häuptlinge' verhalten und dabei gierig (hier die Rechtfertigung für das Wort „*unhates*“) versuchen, soviel Geld wie möglich zusammenzuraffen; „*unhates*“ ist eine Phantasiewort, welches uns an „Fingernägel“ erinnert, da diese Leute sogar bereit sind den Boden mit den Fingernägeln aufzukratzen, das heißt, sie wären fähig über Leichen zu gehen, um ihr Ziel zu erreichen.

Als 1679 der Prinz-Regent Pedro II. einen Erlass herausgibt, wonach bei der Vergabe und Ernennung militärischer und ekklesiastischer Ämter die Einheimischen bevorzugt werden sollen, spitzt sich die Lage weiter zu. Ämter garantierten sowohl Prestige, als auch sicheres Einkommen und waren deshalb sehr begehrt. Es war daher kein Wunder, wenn um diese Posten mit aller Kraft und allen Mitteln gekämpft wurde. Es kamen Menschen an die Macht, die aufgrund ihres niedrigen Bildungsniveaus nicht in der Lage waren, ihre Aufgaben auszuüben. Inkompetenz und Korruption machte Schule und suchte nach jeder Art von Nischen. Wie häufig in solchen Fällen, tarnte sich Unfähigkeit hinter der Maske der Arroganz. Diese ignoranten Menschen werden von Matos als „große Berater“ bespöttelt; Berater, die uns alles anordnen wollen, schreibt er, aber nicht mal in der Lage sind ihre eigene Hütte in Ordnung zu halten; der Autor warnt auch vor Denunzianten, die diese neuen Beamten einsetzen und sich in allen Ecken verbergen, um das Leben der Nachbarn auszuspionieren und schlussfolgert, dass sie diejenigen sind, die nicht wenig rauben:

„An jeder Ecke ein großer Ratsherr, / der unsere Hütten und Weinhänge verwalten will, / obwohl er nicht auf seine eigene Küche aufpassen kann, / und denkt dabei, die ganze Welt regieren zu können [...]“

„Descrevo que era realmente naquelle tempo a cidade da Bahia...“, Soneto
(Matos/Amado, 1968: 1 O Burgo, Band 1, S. 3)

Da dieser Personenkreis in der Mehrzahl aus Mulatten bestand, wird die Kritik mit rassistischen Bemerkungen gespickt, wodurch das Sonnet eine gewisse Stigmatisierung gegen die Teilbevölkerung der Mulatten verbreitet. Wegen seiner ständigen Attacken auf die Schwarzen, Indios und Mulatten, ist Gregório de Matos, ohne Frage ein Rassist zu nennen. Dennoch sollte man den Kontext der damaligen Zeit und seiner Biographie als Altchrist nicht außer Acht lassen, bevor man übereilte Schlussfolgerungen zieht und ihn nur mit den heutigen Maßstäben misst.

Parallel zur Landaristokratie nimmt eine hochmütige soziale Gruppierung an Bedeutung zu, die sich für die Nachkommen von Álvares Correia hält und darauf ihren Anspruch auf „Möchtegern-Aristokraten“ basiert. Um sie zu verspotten bedient sich der Dichter eines aus der Tupi-Sprache abgeleiteten Wortes – „*caray-muru*“ (verportugiesiert: Caramuru) –, welches etwa „nasser Mann“ bedeutet. Semantisch wird hier laut dem „*Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*“ (AP: Etymologisches Wörterbuch der Portugiesischen Sprache) der Schiffbruch gemeint, bzw. der gestrandete portugiesische Seefahrer Diogo Álvares Correia (hier steht die Legende im Zusammenhang mit den wahren Geschehnissen), der ungefähr um 1510 an der Küste von Bahia Schiffbruch erlitt, wo er sich dann niederließ. Dort heiratete er die Tochter des Häuptlings der Paraguaçu.

Gregório de Matos nimmt diese Hintergründe, um daraus ein Gaudium zu veranstalten und bezeichnet die selbsternannten Aristokraten mit dem Begriff „*Caramurus*“²¹⁹.

Anhand folgenden Sonetts, in dem er sich spöttisch, ja zynisch, an die Caramurus wendet, bekommt man Einblick in seinen nicht selten angewendeten 'Sprachensalat'. Für Matos war die Tonalität der Worte eine wesentliche Komponente des poetischen Werkes und dementsprechend seiner Theatralität. So lässt er sich zum Beispiel von der Sprache Tupi inspirieren und findet darin eine fantastische Quelle für seine satirischen Ziele. Er setzt dieses Mittel bewusst ein, um die Aufgeblasenheiten und den Hang der Caramurus nach einer aristokratischen Herkunft zu karikieren²²⁰. Die Anwendung eines vielfältigen Vokabulars aus dem Tupi wirkt hier, als wolle Matos sagen, 'hört auf, Euch für große weiße Herren auszugeben und schaut lieber auf Eure tatsächliche Herkunft'²²¹.

„[...] Wie seltsam ist es einen *paiaia* (Indio) zu sehen / sehr stolz, weil er sich als *Caramuru* fühlt / Nachfolger des Blutes eines *Tatu* [...]“

Sonett (Matos/Dias, 1985, in „GM Sátira“, S. 99-100)

Indem Matos den Begriff der linguistischen „Einheit“ und „Reinheit“ relativiert, lästert er über die Überheblichkeit dieser Gruppe und gleichzeitig über ihre Ansprüche, sich auf die selbe soziale Stufe mit den Weißen stellen zu wollen.

Nichts bindet ihn an irgendwelche sozialen Konventionen. Und weder der Status als Jurist, noch als Kleriker ist für ihn hinderlich, eine bissige und messerscharfe Kritik an den sozialen oder politische Missgeschicken zu machen, unabhängig wen er damit in erster Linie direkt trifft. Matos möchte das Bedürfnis nach Narrenfreiheit auskosten und seinen Feldzug gestalten. In Brasilien spielt er die Rolle des Satirikers und Zynikers. Sein poetisches Talent und sein Mut helfen ihm, diese selbst auferlegte Aufgabe meisterhaft zu bewältigen. So zirkulieren seine satirischen Gedichte zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert und werden von den Einwohnern Bahias handschriftlich kopiert und heimlich an die Wände öffentlicher Gebäude oder an die Domtür befestigt. Es waren satirische oder burleske Gedichte mit kritischen Inhalten gegen die zivilen, militärischen und ekklesiastischen Autoritäten, die den Menschen als politisches und soziales Ventil dienen. Fast könnte man sagen, dass seine Poesie, provozierend, durchdringend und bissig, wie die Auferstehung eines kollektiven Gedächtnisses fungierte; wie ein Skalpell, welches die Gesellschaft von oben bis unten seziert.

Trotz mahnender Ratschläge seiner Brüder Pedro de Matos und Pater Eusébio de Matos, tragen sein unstetes Temperament, seine Exzentrik und polemisierende Haltung zum Verlust seiner Ämter bei. Insbesondere die Mitglieder des hohen Klerus sind nicht bereit, seine scharfe und spöttische Satire zu ertragen und schmieden Verunglimpfungen gegen ihn. In diesem Sinne, einige Monate nach seiner Ankunft wird er vom neuen Erzbischof, Fr. João da Madre de Deus, seiner Ämter an der Kurie von Bahia enthoben. Sei es wegen der Abneigung des Erzbischofs gegen sein widerspenstiges „Schaf“, sei es, weil Matos es ablehnte, außer bei bestimmten Feierlichkeiten, Talar zu tragen sowie die höhere Weihe zu empfangen, wodurch er sich bei der kirchlichen Hierarchie unmöglich machte – auf einen solchen Unruhestifter am Erzbistum konnte die konservative Kirche sehr gut verzichten. Insbesondere, da Matos auch den großen Reichtum der Kirche kritisiert, unter anderem den Besitz großer Zuckerrohrplantagen im Umkreis von Bahia.

Dem Widerwillen des Erzbischofs gegen seine Person, setzt Matos Sarkasmus und Spott entgegen und tadelt mit bissiger, satirischer Kritik. Als zum Beispiel Frei João da Madre de Deus einen neuen Palast bauen lässt und sich voller Prunk dort einrichtet, verfasst er ein Sonett voller Ironie, in dem er auf antithetische Weise den Palast des Bischofs zu einem sakralen Ort erklärt:

„[...] Heiliger Hirte des blühenden Amerika [...] Andere sollen deine leuchtende Tugend / besingen: aber dein heiliger Palast / soll von Apollo gepriesen werden [...]”

„Ao Ilustrissimo D. Fr. João da Madre de Deus mudando-se para o seu novo Palácio, que comprou”, Soneto (Matos/Amado, 1968: II Os Homens Bons / 4 A nossa Sé da Bahia, Band 2, S. 258)

Wie bereits von Aristoteles angelegt wurde, erhebt auch Matos den Witz zur Komödie. Dadurch, dass er die Figur des Erzbischofs lobt, demontiert er sie letztendlich auch. Es handelt sich um einen Verkehrungsmechanismus, wodurch eine gewisse Verfremdung bezweckt wird: wenn in einem Ort wie Bahia jemand sich traut den Luxus eines reichen Palasts zu genießen, hat dieser jemand sicherlich kein Gewissen.

Seine unerbittliche Haltung gegenüber Bestechlichkeit machte ihn sowohl für die Politiker und Würdenträger der Kirche als auch für die Geschäftsleute (in der Qualität eines Anwalts) nicht mehr tragbar, ihre Interessen zu vertreten. Demzufolge sieht er sich als Opfer eines kollektiven Komplotts seitens der Stadt. Indem er sich verteidigt, klagt er die lasterhaften Bewohner der Stadt an, die wahren Schuldigen für die allgemeine Verdorbenheit zu sein. So fühlt er sich unverstanden und verduzt als er das Paradoxe einer Stadt illustriert, die ihn verteufelt, nur weil er die Wahrheit ausspricht:

„[...] diese Stadt will mein Verderben... in der Tat / es gibt niemanden, der mich anspricht
oder der mich sieht... der nicht voll Neid wäre [...]”

„Queixas da sua mesma Verdade”, Epílogo
(Matos/Amado, 1968: 1 O Burgo, Band 1, S. 29)

Mit der Amtsenthebung und dem Verlust aller anderen Möglichkeiten seinen Lebensunterhalt zu verdienen, gerät er in immer größere ökonomische Schwierigkeiten, die ihn in ein Leben von Bohème und Abenteuer führt. Wie er dies überstand und wie seine seelische Verfassung war, lässt sich nur anhand seiner Gedichte vermuten. „Der Dichter gerät mehr und mehr in den Zustand masochistischer Selbsterstörung im materiellen ebenso wie im geistig-seelischen Bereich“, schreibt Marga Graf (1999:906). In der Tat ist bei ihm oft solch ein Zustand festzustellen. Er erkennt, dass das Rudern gegen den Strom ihn fast überfordert und ironisiert deshalb, ob es nicht einfacher wäre, statt in Dissonanz zu leben, seine Stimme mit den anderen zu vereinen:

„[...] Satt von mir bin ich in der Welt, / Und das große Gewicht hindert meine Schritte, / Da
ich ungewohnte Wege gehe, / Wächst mein Gewicht und, ich versinke [...]”

„Queixa-se o Poeta em que o Mundo vay errado...”, Sonett
(Matos / Amado: II Os Homens Bons / 8 A Musa Praguejadora, Band 2, S. 442)

In dieser Zeit regiert in Bahia der Gouverneur Antônio de Sousa Menezes, ein offener Gegner der Exzesse des Dichters, der für seine Kritik kein Verständnis entgegenbringt. Natürlich unternimmt Matos nichts, um von den Mächtigen geliebt zu werden. In seiner oft obszönen Sprache greift er gnadenlos ihre Unarten und unsittliches Verhalten an und verlacht die Autoritäten, um die sozialen Sünden aufzudecken. Inzwischen ist er eine populäre und beliebte Figur bei den einfachen Bürgern. Es ist symptomatisch, dass viele Menschen die Gelegenheit ergriffen, um Kopien der Apokryphen zu verbreiten, mit der Absicht, die sozialen Ungereimtheiten zu entlarven. In einer Zeit von Presseverboten zirkulieren Kopien seiner Gedichte, als wären sie die erste Zeitung Brasiliens. Gerade die Entstehung einer neuen Vorstellung von der Welt, sowie der Anspruch auf Erklärungen verschiedener Probleme, verursachen das Auftauchen solcher polemischer Blätter noch bevor die monatliche Zeitung „*Mercúrio Português*“ (1663-1666)²²², erschien.

Von einigen wird Gregório de Matos als „boca do inferno“ (Höllenschlund) betrachtet, weil er liederliche Dinge sagt. Für andere ist er ein Volksheld, da er die Institutionen und deren korrupte Vertreter entlarvt. Nicht selten war selbst der Gouverneur Antônio de Souza de Menezes Zielscheibe seines Sarkasmus. Da er im Krieg gegen Niederland einen Arm verloren hatte und

jetzt eine Prothese trug, wurde er „*Silberarm*“ genannt. Bereits António Vieira erwähnte in einem Brief an den Marquis von Gouveia (1682, Juli 23)²²³ die Präpotenz des Gouverneurs, als dieser, um die Kriminalität zu senken, den Männern verbot, in der Nacht ein Cape zu tragen, damit sie keine Waffen verstecken konnten. Voller Ironie sagt Vieira, er könne sich nicht vorstellen, dass ein solcher Mann in so reifen Jahren, von dem man nur Seriosität erwarten kann, und außerdem keinen Erben hat für den er sorgen müsste, dadurch frei ist zu schalten und walten, so von der Stadt beschimpft wird. Aber die Leute sind eben schwer zufrieden zu stellen.

Matos mischt sich ebenfalls in diese Cape-Angelegenheit ein und brüskiert damit den Gouverneur, der voller Zorn antwortet. Zu Beginn begnügt sich Matos mit dem Scherzen über den Gouverneur, wie zum Beispiel in den *Liras*, in der er das Aussehen und die Arroganz von António de Souza de Menezes zum Sujet der Parodie macht. Zum Beispiel als dieser nach Brasilien kam, verglich ihn Matos mit einer von der Inquisition geschickten Statue.

Später aber wird Matos aggressiver und beschuldigt ihn der Blindheit für die Probleme des Landes; dabei entnimmt er seinem Verhalten, dass es für den Gouverneur viel lukrativer ist, aus seinem Palast eine Spielhöhle zu machen und dort als Fettsack zu verweilen, als die vielen Probleme Brasiliens anzugehen. Seine Beschreibung der Ankunft des Gouverneurs, der Vergleich mit einer Statue, um dann diese Gestalt mit einem Fettsack gleichzusetzen, kommt durch die Verschmelzung des Erhabenen und Grotesken einer Synthese der Gegensätze und einem Verkehrungsmechanismus gleich; einer Art profaner '*coincidentia oppositorum*', in der die Rolle Gottes durch die Personifizierung des Teufels (im Gouverneur) gespielt wird:

„[...] als du von der Fregatte verließest, / mein Don Silberarm [...] in deinen Palast dich sofort begabst, und daraus / eine Spielhöhle machtest[...] „,

„Discrição... do Braço de Prata... Governador deste Estado“, *Liras*
(Matos/Amado, 1968“: II Os Homens Bons / 3 Homens de Bem, Band 1, S. 155-158)

Wenn er seine Figuren übertreibt oder verunstaltet, versucht er eine gewisse Ähnlichkeit mit Adressaten herzustellen, damit der Satirisierte noch identifizierbar bleibt. So hat die groteske Charakterisierung bei ihm ein doppeltes Ziel: darstellen und analysieren, nachahmen und verurteilen.

Eines Tages lockte der *Alcaide*²²⁴ Francisco Teles die zwei Brüder Antônio und André de Brito in einem Hinterhalt und ließ sie durch seine Lakaien angreifen. Die Rache ließ nicht lange auf sich warten. Tage später wird Francisco Teles auf der Straße von Vermummten ermordet. Weil diese darauf im Kolleg der Jesuiten Unterschlupf bekamen, wuchs der Hass des Gouverneurs gegen den Orden, der ihr Haus von bewaffneten Truppen belagern ließ. Als Ergebnis kommt es zu einer Welle von Verhaftungen in der ganzen Stadt²²⁵.

Gregório de Matos verzeiht Souza de Menezes nicht die Politik seiner Regierungszeit und gibt ihm die Schuld für die wirtschaftliche Krise Bahias, derer Folgen unter anderem sich mit dem Verschwinden von Mehl, Zucker und Tabak und andere Erzeugnisse Brasiliens, widerspiegeln.

Für Matos ist Souza de Menezes ein Dieb der Jugend, ein Mörder des Fortschritts. Daher nennt ihn der Autor einen Vorreiter des Todes:

„[...] das sichere ist, dass du Scheiße bist, / und dazu ein Räuber der Jugend, / deshalb ist es kein Wunder, dass in dieser Stadt / eine so miese Zeit ist [...] und wegen deiner Maßlosigkeit / klagt dich ganz Brasilien an [...]”

„Subtileza com que o poeta satyriza a este Governador”, Décimas
(Matos/Amado, 1968: II Os Homens Bons / 3 Homens de Bem, Band 1, S. 160)

Man sollte schon die vorherigen poetischen Texte als „einen aktiven Bestandteil bei der Auseinandersetzung zwischen den Akteuren“ betrachten. Der Dichter entwickelt eine Dynamik, mit der er interveniert und zugleich richtet. Er benutzt sein dichterisch-satirisches Talent, um den „*Canalha Infernal*“ (Teufelsbraten), so nennt er die Bewohner Bahias, die Leviten zu lesen. Dadurch konfrontiert er den Leser mit der Verderbtheit der Gesellschaft und zwingt ihn zu reflektieren und Partei ergreifen. In einem, durch die poetisch-formale Struktur an Lope de Vega angelehntem Gedicht, kratzt er wieder an der sozialen Wunde²²⁶. Matos kennt die Missstände, die in seiner Heimat herrschen. Er weiß von den Ungerechtigkeiten sowie von den Problemen, die von einer käuflichen Justiz verursacht werden und mit Genauigkeit analysiert er die sozialkranken Verhältnisse, die eine solche Polarisierung provoziert. Matos spielt mit den Worten und deren Antithese, um eine Landschaft darzustellen, die von der „*injusta*“ (AP: Ungerechtigkeit) gelenkt wird und sich nach „*justiça*“ (AP: Gerechtigkeit) sehnt:

„[...] und die Justiz?. Bastarde / wird sie kostenlos verteilt?. verkauft [...] ungerecht. [...]”

„Torna a definir o Poeta os maos modos de obrar na governança...”, Epílogos
(Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas”: I O Burgo, Band 1, S. 31)

Während die Bevölkerung hungert, platzen die Bäuche anderer vor Überfluss. „Plündern und Lügen“ sind laut Matos die Leitworte dieser Gesellschaft, in der Wahrheit, Ehre und Scham ausgelöscht wurden.

Auch der aufgeblasene bürokratische Apparat, mit seinen despotischen und oft provinziellen Beamten, wird nicht verschont. Matos konnte nicht ertragen, dass Inkompetente Posten erhielten. Schonungslos zieht er gegen sie. Ein solcher Fall war der Notar Manuel Marques, welcher ohne Kenntnisse und ausreichendes Wissen seine Stelle durch Nepotismus bekam, und sich dabei als Wichtigtuer aufspielte.

Der Autor bedient sich nativistischer Elemente, um diesen „*Sô Mandu*“ (AP: Herr, der immer befiehlt) anzuprangern; dabei lässt er das Wort *Mandu* (eigentlich *Mandar* = befehlen) mit dem Wort *Pegu* (die Ortschaft, wo dieser Beamte tätig war) reimen; also tituliert Matos ihn als Monarchen von Pegu:

„[...] Herr Mandu / stolz seines Amtes als Notar / auf der Insel war er ein Nichts, / und sobald angekommen spielt sich als Monarch von Pegu auf: [...]”

„Ao Tabelaão Manuel Marques tendo sido Espadeyro...”, Soneto
(Matos/Amado, 1968: III A Cidade e seus Pícaros / 6 Letrados, Band 3, S. 737.)

Es ist kurios festzustellen, dass er sich statt Fremdwörter anderer europäischer Sprachen zu bedienen, wie es alle Autoren des Barocks praktizieren, das Sprachkolorit seiner Heimat aufgreift.

Er richtet seine bissige Kritik gegen Priester, Mönche, Nonnen und Vertreter der etablierten Macht, sowie gegen die neuen merkantilistischen Verhältnisse, die inzwischen die brasilianisch-portugiesische Wirtschaft prägen. Seine satirische und unerbittlich kritische Haltung gegenüber untugendhaften Bräuchen und Verhaltensweisen seiner Mitmenschen war unnachgiebig, vielleicht weil er keinen Ausweg aus dieser verfahrenen Situation sah. Vielleicht weil er sich durch sie benachteiligt fühlte. Aber Matos versucht mit aller Kraft die alten Werte zu restaurieren und tadelt dafür nach links und rechts die Pflichtvergessenen. Dies trifft nicht spezifisch auf ihn zu, sondern es ist eine geläufige Haltung aller großen Autoren des Barocks.

Der Egoismus und die Raffgier seiner Landsleute sind in seinen Augen unvorstellbar. Alle betrügen und stehlen, wo und was sie können. Die größten Gauner bekleiden am Ende die respektabelsten Stellungen und genießen das Leben im Reichtum:

„[...] in dieser Welt ist reicher, wer am meisten stiehlt [...] der größte Betrüger hält sich immer verborgen [...] wer Geld besitzt kann Papst werden[...]”

„Contemplando nas cousas do Mundo desde o seu retiro...”
(Matos/Antologia, 2001: 108)²²⁷

Zum Schluss kommt er zu der Feststellung, wonach sich ein Reicher sogar das Amt eines Papstes erträumen kann.

Vom Gouverneurs Antonio Luiz Gonçalves da Câmara Coutinho²²⁸ verfasst er ein Portrait, wodurch die Makel des Anvisierten bloßgestellt werden. Die Nase von Coutinho (als auch die Nase von Menezes) wird mehrmals in glänzenden Satiren zum Motiv des Spottes Matos'. Diese Nase wirkt als etwas Selbständiges und wird als Mittel eingesetzt, um den Gouverneur zu karikieren. Der Dichter verlacht seine Integrität und stellt den Gouverneur als „schwulen Betbruder“ (*fanchono beato*) dar. Als Krönung des Spotts widmet der Dichter die Werke dem verspotteten Gouverneur.

„[...] Ihr, mein Antônio Luís, / Ihr, mein Große Nase, / auserwählte Nase [...] Ihr, Scheiße der Fidalgos, / Ihr, Abschaum der Goten [...] Ihr, näselnder Bigotter, / Sodomid: [...] / Ihr, Parfumeur / Eures duftenden Pagen: [...]”

„Dedicatória Estravagante que o poeta faz destas Obras ao mesmo Governador satyrizado”,
Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas”:
II Os Homens Bons / 3 Homens de Bem, Band 1, S. 213-214)

Das Gedicht geht etwas weiter und erörtert die Herkunft des Satirisierten – „*merda dos fidalgos*“ –, damit stellt er den Vertreter der zentralen Macht als etwas Abstoßendes dar, nämlich „Kot der Aristokraten“. Nach dem Prinzip, dass die Kinder ihren Eltern ähneln, wirkt die Tatsache, dass der Dichter nach der Herabwürdigung ihn Sohn des Heiligen Geistes nennt, noch subversiver.

Ganz bestimmt war die Aversion Matos gegenüber dem Gouverneur zu groß. Aus diesem Motiv heraus und weil er ihn physisch nicht angreifen kann/darf, versucht Matos ihn durch Spott und Ironie zu schmähen und herabzusetzen. Matos erhofft, bildlich gemeint, dass sein 'Glied' vom Feuer Sodom und Gomorras verzehrt wird. Dies ist der Kontext Matos' „Gebets“ in eschatologischer Sprache, welches mit giftigen Angriffen den Gouverneur verwünscht. Es handelt sich um eine bestimmte Bildvorstellung, deren Verwirklichung, obwohl unmöglich und unglaublich zu geschehen scheint, gerade die Unzufriedenheit übersetzt, die der Dichter für den Vertreter der Krone empfindet:

Der sodomitische Gouverneur wird entthront, indem der Autor den ernstesten Diskurs, welcher normalerweise gewählt wird, um über einen Staatsmann zu sprechen, durch einen niedrigen und herabsetzenden Diskurs ersetzt. Der Dichter spielt mit den Worten „dianteiro/traseiro“ (Vorder-/Hinterteil); was den „traseiro“ betrifft, wählt er die doppeldeutige topographische Bedeutung, die gleichzeitig eine körperliche Herabwürdigung des Gouverneurs darstellt. Worte aus der Liturgie „sempiterna“ (in Ewigkeit) und „in secula seculorum“ werden in einem obszönen Kontext parodiert, und sollen dadurch die permanente und absolute moralische Entgleisung des Gouverneurs offen legen.

Nachdem der Dichter ihn als Abschaum der portugiesischen Aristokratie bezeichnet und ihn als Sodomit und Hurenbock verlacht, bringt er sich selber noch mehr in Gefahr als er dessen Liebesaffäre mit dem Pagen und dem Hauptmann der Garde entlarvt, sowie mit einem Soldaten, dessen Frau er nach Angola verschiffte:

„[...] was will von Euch dieses Gesindel? [...] ist es wahr, wie man spricht / dass der König befahl, / dass Euer Page Eure Mätresse wird, / Stiefmutter Eurer Kinder [...]“

„Apologia cavilosa em defença do mesmo Governador...“, Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: II Os Homens Bons / 3 Homens de Bem, Band 1, S. 215-217)

Er beginnt das Gedicht mit einer hinterlistigen Apologie an den Gouverneur, um ihn zum Schluss auseinander zu nehmen, indem er die Liebesaffäre zwischen dem despotischen Machthaber und seinem Pagen offenbart. Kein Wunder, dass man ihm nach dem Leben trachtet. Das Obszöne ist Allegorie der Todsünde, das heißt des Verstoßes, der die Einheit des Gemeinwohls korrumpiert. Nun, da sich der Autor über die Korruption seiner Welt entrüstet, beschimpft er diese Welt; er satirisiert sie und spottet über jeden, der sich seiner Meinung nach auf illegale Weise bereichert hatte, oder despotisch handelt.

Es ist nicht eindeutig, ob es ein bewusster Entschluss war, Chronist der Bräuche und Verhaltensweisen der Gesellschaft von Bahia zu werden. Aber in der Tat wurde er dies: die Neureichen und Machthaber, die Weißen und Schwarzen, die Mönche und Patres, der einheimische Adel und die Militärs, die Nonnen und Nutten, die Siedler, die Mulatten und Sklaven, niemand war vor seiner Feder sicher. Nur eine Gruppe wurde von ihm verschont, nämlich die Frauen, die er liebte.

Wegen seiner Provokationen wird Matos gezwungen, die Stadt zu verlassen und beginnt in Recôncavo (Randbezirk) seine Odyssee der großen hemmungslosen Nächte. Dabei handelte es sich um ein für die Zuckerproduktion sehr geeignetes Gebiet mit einem großen Anteil aus Sudan verschleppter schwarzer Bevölkerung, unter ihnen die „minas“, die er in seiner Poesie erwähnt.

Man berichtet von tellurischen Ausschweifungen in der 'Hölle', eigentlich der Bucht „Aller Heiligen“, wo er in Begleitung von Freunden, unter ihnen sein Jünger und Freund, der portugiesische Dichter Tomás Pinto Brandão (1664-1743), teilnahm²²⁹.

Hier beginnt er eine neue Phase seines Lebens. Er verlässt seine Stellung als Privilegierter und geht in die Marginalität über. Sein Diskurs wird angriffslustiger und er tadelt die Vertreter seiner Klasse, zelebriert das Leben, die Freiheit und die Triebe. Seine Kriegserklärung gegen die Korruption, Nepotismus, Machenschaften aller Art bringen ihm viele Feinde ein. Er kann seine Wut nicht verschweigen. Explosiv und spontan muss er sagen, was ihm in den Kopf kommt. Schreiben ist für ihn ein kathartischer Prozess der Auseinandersetzung mit seiner Wirklichkeit. Lieber aufs Papier bringen, als im Zorn ersticken. Er geht auf Konfrontation und packt die Probleme beim Schopfe, nennt die Dinge beim Namen, setzt sich mit der despotischen ekklesiastischen Hierarchie auseinander und verlacht die koloniale Gesellschaft. Gregório de Matos Guerra, der „Höllenschlund“, warnt vor den Vertretern einer fernen Metropole und deckt ihre Machenschaften auf. Vielleicht steckt in seinem Lachen bereits die erste, wenn auch unbewusste, Stellungnahme für ein freies Brasilien.

Nicht mehr jung, heiratet er in Bahia (1684) eine Witwe mit dem Namen Maria de Póvoas, mit der er einen Sohn, Gonçalo, hat. Vielleicht der letzte Versuch für die Rückkehr ins bürgerliche Leben. Aber die Ehe geht in die Brüche. Maria de Póvoas (oder „dos Povos“) ist die Muse, die ihn zu der bekannten Periphrase eines Sonetts von Gôngora über die Kürze und Flüchtigkeit der Schönheit vor der Unerbittlichkeit der Zeit inspiriert, übrigens ein beliebtes Thema des Barocks. Jedoch sowohl in der Form, als auch in den Ausführungen von Adonis, um das Sublime seiner Geliebten zu unterstreichen, erkennt man den Einfluss der camonianischen Lyrik und des Paganismus, typisch für die Renaissance:

Inzwischen kommt aus Lissabon der Sohn des satirisierten Gouverneurs Gonçalves da Câmara Coutinho, mit der Absicht, Matos zu töten und sich dadurch für die vom Dichter an seinem Vater begangenen Beleidigungen zu rächen. Ab diesem Moment schwebt ein Damoklesschwert über seinem Kopf.

Wäre da nicht der neue Generalgouverneur João de Alencastre, der zusammen mit anderen Freunden des Dichters, einen heimlichen Rettungsplan schmiedet, und Matos hätte nicht überlebt.

Aber der radikale Plan, obwohl in guter Absicht, versetzt einen harten Schlag im Leben von Matos. Zu seiner großen Unzufriedenheit wird er 1694 nach Angola (Benguela) verbannt, ohne das Recht auf Rückkehr nach Bahia. Dort soll er weiterhin als Anwalt arbeiten. Der Autor bringt darüber in einer Dichtung seinen Kummer zum Ausdruck, die er seinem Freund, dem Gouverneur João d' Alencastre, widmet²³⁰. Er erwähnt die Motive seiner Verhaftung und bittet den Gouverneur um Entschuldigung. Er weiß, dass sein Freund, um ihm das Leben zu retten, einen Vorwand finden musste. Trotzdem empfindet er dieses Täuschungsmanöver und die Verbannung nach Angola als zu grausam:

„Es gibt nichts Grausameres, / als Leiden und schweigen müssen / als einen Mund zum Sprechen haben / und aus Respekt nicht sprechen dürfen. [...]“

„Ao Governador D. João d'Alencastre quando mandou prender ao auctor para o degradar...“, Mote und Glosa (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: IV Armazém de Pena e Dor / 1 Angola, Band 7, S. 1600)

Als Matos im selben Jahr in Angola ankommt, ist es für ihn ein gewaltiger Schock. Wenn die Provinzialität von Brasilien für ihn ein Problem war, dann ist Benguela in Angola noch unerträglicher. In einem Gedicht beschreibt er einem Freund sein Unglück, in diesem Land leben zu müssen und berichtet vom Elend, der Unterdrückung, der Hitze, von wilden Tieren und Krankheiten.

Die in seinen Versen beschriebene Realität ist aber statt einer analytischen Beschreibung eine metaphorische Darstellung. Er vergleicht das Land seiner Verbannung mit dem Höllenreich, wo die Einheimischen von der schlimmsten „Schlacke aus Portugal“ unterdrückt werden. Dieses Leid kann er sich nur vorstellen, weil Gott wieder zu dem „rachsüchtigen und zornigen Gott der Juden“ geworden ist und den Menschen mit Krieg und einer solchen Pest und Fieber peinigt, dass selbst die Robusten nicht überleben können:

Kurz nach seiner Ankunft bricht eine Wirtschaftskrise aus. Das „*libongo*“, auch „*panos de palha*“²³¹ genannt, sollte durch die in Portugal geprägten Kupfermünzen ersetzt werden. Obwohl dies für die weißen Siedler vorteilhaft war, da das *libongo* der Regel des afrikanischen Marktes entsprach, bedeutete die Einführung dieser Münzen eine Entwertung der lokalen Währung. Dadurch sollte das Militär weniger Sold verdienen und was als Ergebnis zur Rebellion führte. Das ist das Thema eines der wichtigsten Gedichte (ein Roman) seiner poetischen Produktion in Angola, wo Matos die Aufruhr der Soldaten der Garnison von Luanda beschreibt.

Gregório de Matos wird von den revoltierenden Soldaten als Vermittler beim Gouverneur von Angola, Henrique Jacques de Magalhães, beauftragt. Jedoch entwickeln sich die Ereignisse nicht zu Gunsten der Soldaten, deren Anführer gefangen genommen und verurteilt werden²³². In einem anderen Gedicht berichtet er über diesen Aufstand und wie er von den Soldaten aufgesucht wurde, um sie zu beraten und beim Gouverneur zu vertreten. Sarkastisch parodiert er das afrikanische *libongo*, worauf die Bevölkerung auf keinen Preis verzichten will. Für sie und die Soldaten war dieses Stoffgeld viel wertvoller als die neuen Kupfermünzen, deren Wert noch nicht festgelegt war. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn Matos die alte Währung als „*das Beste von Angola*“ bezeichnet:

„[...] das Beste auf der Welt ist Angola, / und das beste von Angola sind die Lumpen / aus Lumpen war sein Geld [...] heute nicht mal Lumpen gibt's [...]"

„Descreve a hum amigo aquelle degredo...“, Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: IV Armazém de Pena e Dor / 1 Angola, Band 7, S. 1603)

An diesem Ort der Verdammnis empfinden die Machthaber eine panische Angst und zögern nicht, aus Furcht, die Aufrührer enthaupten lassen:

Sei es aus Zynismus oder aus Verzweiflung, um aus dieser verfahrenen Situation heraus zu kommen, arrangiert er sich bei den Verhandlungen mit der Macht und lässt seine Mandanten in Stich. Wegen seiner Dienste wird er mit der Rückkehr nach Brasilien belohnt.

Die ihm auferlegten Bedingungen damit er wieder brasilianischen Boden betreten kann, besagen, dass er sich bis zu seinem Tod in Recife ansiedeln muss und weder Satiren schreiben, noch Bahia wieder betreten darf.

In Recife, in dieser Zeit ein noch unbedeutendes Städtchen portugiesischer Händler (die mit dem Schimpfnamen „*mascates*“ bezeichnet wird) und auch ein Zufluchtsort für Abenteurer, Kriminelle und Freibeuter, entstehen wundervolle Gedichte über die Landschaft und die Menschen seines neuen Domizils. Nicht weit davon entfernt liegt Olinda, zur damaligen Zeit das wahre Machtzentrum der *Capitania*, das Zuckerreich der „*senhores de engenho*“ (Herren der Zuckermühlen)²³³. Diese Landaristokratie, deren Macht auf der Basis des Latifundiums und der Sklavenarbeit gewachsen ist, konnte jetzt, als Ergebnis der ökonomischen Entwicklung, im Luxus leben; ihr Prunk konnte mit dem, der in der Metropole bei den Neureichen praktizierten, konkurrieren. Hier am Ufer des Ozeans, wird Gregório de Matos seine letzten Tage verbringen. Sowohl den Überfluss der Reichen, als auch die Armut der Bevölkerung wird er mit prächtigen Farben beschreiben:

Recife war ein Ort voller Armut, sowohl ökonomisch, als auch kulturell, mit einer zahlreichen Mulattenbevölkerung. Laut Beschreibung des Dichters sind die Verhältnisse zwischen beiden Geschlechtern sehr zügellos und die Gefahr von Krankheiten groß. Die Sitten sind noch rauer als in Bahia und die Unbildung noch gravierender. Wegen des hohen Grads an ethnischer Mischung ist es gleichzeitig ein Ort mit einem großen kulturellen Austausch. Innerhalb dieser Multikulturalität ist es kein Zufall, dass Recife der Entstehungsort des „*Karnevals*“ im 17. Jahrhundert ist, als die Sklaven auf die Straße gehen, um die Feierlichkeiten der Heiligen Drei Könige zu veranstalten.

Der Autor verfasst ein Sonett, worin er dieses größte Ereignis des Jahres, diese Mannigfaltigkeit ausmalt. Einmal im Jahr nehmen die Menschen ihre bescheidenen Ersparnisse, um üppig essen und trinken zu können. Und der Autor beschreibt die Tafel, worauf sich alle erdenklichen Speisen befinden. Es entsteht ein Szenarium, als ob es sich um die Beschreibung einer von Pantagruel und Gargantua Mahlzeit handelte:

„[...] Alles ausgeben, um viel zu essen, / der Tavernenwirt rotiert, [...] man will an einem Tag. [...] alles essen[...]"

„*Descreve a Confusão do Festejo do Entrudo*“, Sonett
(Matos/Dias, 1985, in „*GM Sátira*“, S. 118-119)

Dabei tanzen sie und vergessen für einen kurzen Moment die Schwierigkeiten des Alltags, schieben das Grau des Lebens beiseite und geben sich der Phantasie ihrer Träume hin. In vibrierenden Zeilen beschreibt der Autor die Fröhlichkeit und den Rhythmus der Mulattenfrauen beim Tanzen des „*Paturi*“, einem Tanz, welcher uns an die Flucht der Sklaven erinnert.

Dort, in dieser Welt voller Gegensätze, bereits während der Regentschaft von João V., stirbt Gregório de Matos am 26. November 1696 an einem Fieber, das er sich in Afrika zugezogen hatte.

Gegen die Heuchelei der Kirche

Sowohl Pater Manuel Bernardes (1644-1710), als auch Pater Manuel da Nóbrega (1517-1570), überlieferten uns ein Portrait der Laster ihrer Epoche. Natürlich waren es Schilderungen aus ihrer subjektiven Sicht auf die Dinge. Sie berichteten von Nonnen, die Dienstmädchen und Begleitdamen unterhielten, im Überfluss lebten und einige sogar in Zügellosigkeit. Patres, die sich wie Wüstlingen verhielten, käufliche Nonnen, die ihre Klöster in Bordelle verwandelten. Es herrschte ein Mangel an Schamgefühl, dafür weit verbreitete Heuchelei im Überfluss unter den Mitgliedern religiöser Orden²³⁴).

Die Volks- und religiösen Feierlichkeiten, wie das Dreikönigsfest und andere, mit ihren Farcen, Turnieren (noch eine Reminiszenz des karolingischen Zyklus) und hemmungslosen Tänzen, von allen sozialen Schichten und Ethnien besucht, hatten den religiösen Charakter verloren und sich in profane Manifestationen verwandelt. Folgendes Sonett gibt uns eine wunderbare Vorstellung von der Säkularität, in die sich die Prozession vom Aschermittwoch verwandelt hatte:

„[...] ein Banner aus Baumwolle, / in einer Reihe zehn Minderjährige: // hinten ein Neger, ein Blinder, ein Mameluck, / drei Gruppen schreiender Jungen, / das ist die Aschermittwoch Prozession É a Procissão de cinza em Pernambuco”

„Procissão de Quarta-Feyra de Cinza em Pernambuco”, Soneto
(Matos/Amado, 1968: IV Armazém de Pena e Dor / 2 Pernambuco, Band 7, S. 1616)

Bei der Beschreibung des katholischen Rituals werden die Armut und die spärlichen Mittel der Gläubigen beschrieben, weswegen die Prozession nicht mit dem gewünschten Glanz durchgeführt werden kann. Es handelt sich um ein emblematisches Bild mit einem doppelbödigen Charakter: die beabsichtigte Religiosität, die jedoch nicht erreicht wird und das Volksfest, das nicht wirklich festlich ist. Das Sonett zeigt zwei Perspektiven: die Teilnahme an der Prozession und gleichzeitig die Perspektive desjenigen, der die Prozession beobachtet. Melancholisch schaut der Dichter auf diese Tristesse und denkt dabei sicherlich an das reiche Bahia.

Die Art der zwischenmenschlichen Beziehungen, sowie das korrupte Ambiente und die galoppierende Promiskuität, Herd allen Lasters, wurden Themen der Satire des Dichters in vielen seiner Gedichte.

Mit seiner Rückkehr nach Bahia wird er sich häufig dieses Genres bedienen, um oft und unerbittlich solche und ähnliche Zustände, bzw. Episoden aufzudecken. In seiner literarischen Produktion, vor allem in satirischer, erotischer und grotesker Poesie, entdeckt man eine erstaunliche, erneuernde Kraft. Für viele Literatur- und Kulturkritiker gehört sein Werk, in allen Aspekten zum wichtigen Markstein der brasilianischen Kultur. „Sein Werk ist eine komplexe Welt, und bildet dabei die reichste Synthese aller Etappen des sozialen Lebens Brasiliens als Kolonie“, schreibt João Carlos Teixeira Gomes über den Dichter (1985: 318).

Wie gesagt, alle Aspekte des sozialen Lebens wurden von Matos porträtiert und oft scharf kritisiert, verspottet, ironisch behandelt, lächerlich gemacht. Aber ein von ihm bevorzugtes Thema ist die Kritik am Verhalten der korrupten und unkeuschen Patres, Ordensmitglieder und Kirchendiener. Vielleicht weil er von seinen Ämtern enthoben worden war und seitdem mit der

Kirche auf Kriegsfuß stand, scheute Matos keine Mühe, um die unterschiedlichsten Facetten dieser höchst privilegierten Gruppe der Gesellschaft zu entlarven. Beginnend mit dem Bildungsmonopol der Kirche, an dem sie stark profitierte, bis zur hinterlistigsten Manipulation ihrer Mitmenschen, oder die libidinösen Praktiken in den Klöstern und Sakristeien. Eine gegenreformistische Kirche, die mit aller Macht auf einer Kontrolle der Gesellschaft beharrte und dabei mit allen sozialen Perversitäten paktierte, wird uns von ihm präsentiert. So spricht Matos über Beichtväter, die nicht nur die Sünden des Räubers vergibt, wie auch mit ihm paktiert und den Raub gemeinsam plant.

Der Jesuite Beichtvater, / der dem Dieb des Beichtenden / nicht nur die Sünde vergibt, / sondern die Früchte des Diebstahls verbirgt [...]"

„Como acreditou este prelado mais mexericos...“, Sátira
(Matos/Amado, 1968: II Os Homens Bons / A nossa Sé da Bahia, Band 2, S. 261-262)

Der Autor ist mit diesem korrupten Klerus verfeindet und weiß, dass sich der Klerus nicht daran hält, was er selber predigt. Die Demagogie der Doppelmoral einer Stadt – der Richter, der andere dafür verurteilt, was er selber begeht; der Kaufmann, der zweihundert Prozent Gewinn macht, etc.– wird von ihm entlarvt.

Von allen Gaunern sind für ihn die Kleriker die größten Heuchler und in gewisser Weise mitschuldig an seiner verwahrlosten Situation. Er macht seine Mitbrüder für seinen 'Rausschmiss' mitverantwortlich und will ihnen ihre hinterhältige Haltung nicht verzeihen. Er hält nichts von ihrer Kompetenz und macht sie dementsprechend zum bevorzugten Ziel seines Gespöts. Er setzt die Domprediger mit Ochsen und Eseln des „Weihnachtsstalls der Bibel“ gleich und behauptet der Dom wäre eine Krippe von Mauleseln.

Dem „*Caveira mula galega*“ (wörtlich übersetzt, würde dies etwa „Schädel eines galizischen Muli“ bedeuten) –, er zielt dabei auf den Vorsteher André Gomes Caveyra, der im starken Maße gegen den Dichter intrigiert hatte, – widmet er einige Zeilen, in denen er ihn als Klapperschlange bezeichnet und parodiert dessen Geltungsbedürfnis:

„[...] Hier ist er / immer knurrend unter uns, / der Domherr mit Henkersgesicht, / und Ambitionen zum Bischoff [...]"

„O Deão Andre Gomes Caveyra se introduzio... em desabono do Poeta...“, Glosa
(Matos/Amado, 1968: II Os Homens Bons / 4 A nossa Sé da Bahia, Band 2, S. 260)

Auch der Domherr, der für Geld Ämter verschachert und Wohltaten erweist und zudem auf alle schönen Mädchen seine Ansprüche erhebt, wird vom Dichter nicht vergessen. Da Matos ihm eine Mitschuld an den Krankheiten der Gesellschaft gibt, wobei er an eine Genesung nicht mehr glauben kann, spielt er durch Paronomasie mit dem ähnlichen Klang der Worte (*Cura* und *cura*), die aber für ihn eine gegensätzliche Bedeutung darstellen. Wie eine Pestilenz, die letztendlich ihr Medikament verdirbt, so zeigt Matos im Gedicht den hemmungslosen *Cura* (Pater), der sich einbildet, sich durch junges Blut verjüngen (sich kurieren) zu können:

Auch in den folgenden Zeilen parodiert Matos das unsittliche Verhalten der Mönche und Nonnen, die ihre Gebetsstunden mit Liebeleien verbringen und das Gotteshaus in ein Freudenhaus verwandeln:

„[...] Nonnen. / womit beschäftigen sie sich am Abend? Beten. / Beschäftigen sie sich nicht mit Disputen? - Nutten. / Mit Schimpfworten [...] die von einem Mönch vorgetragen werden / Nonnen, Gebete und Nutten. [...]“

„Torna a definir o Poeta os Maos Modos de obrar na Governança de Bahia...“, Epílogos. (Matos/Amado, Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: 1 O Burgo, Band 1, S. 31)

Einige Ekklesiasten litten an Selbstüberschätzung und krankhafter Eitelkeit. Wegen dieser Schwäche wird auch sein Verwandter, zugleich sein Widersacher, der Pater Damaso da Silva – ein lümmelhafter und selbstgefälliger Typ, eingebildet wegen der Tatsache Vikar zu sein –, ebenfalls Ziel seiner Kritik in mehreren Gedichten. Die Gewohnheit des Paters sich systematisch einladen zu lassen und seine notorische Faulheit werden zum Ziel seiner Verspottung:

„[...] der Mahlzeiten schnorrende Priester [...] der von seinen Freunden versorgt wird / [...] welche im Wechsel ihre fromme Pflicht erfüllen. [...]“

„Ao Padre Damaso da Sylva... desbocado e presunçoso com grandes implusos de ser Vigário...“, Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: II Os Homens Bons / 4 A nossa Sé da Bahia, Band 2, S. 277).

Angeblich wegen seines Lebensstils, aber wahrscheinlich weil er den Klerus gnadenlos brandmarkte und maßregelte, wird Matos 1685 durch Antonio Rodrigues da Costa, Ritter des Christusordens, bei der Inquisition in Lissabon angezeigt. Der kirchliche Anklagevertreter in Bahia wird der Lästerzunge des Dichters nicht entkommen. Der Anzeige wegen Ketzerei (Gregório de Matos spräche schlecht über Jesus Christus und lüfte nicht sein Baret, wenn eine Prozession seine Haustür passiert), wird nicht weiter nachgegangen, da ein Zeuge inzwischen aus Bahia abgereist und der andere verstirbt. Wahrscheinlich ist es neben anderen Faktoren der gesellschaftlichen Stellung der Familie Matos zu verdanken, dass gegen den Dichter keine Anklage erhoben wird (Peres, 1983).

Seine Antwort gegen den Intriganten ließ nicht lange auf sich warten, und so folgen einige Satiren, mit einem klaren Einfluss der mittelalterlichen Ständesatire des „*Cancioneiro*“, in denen Rodrigues da Costa, zum Witzmotiv gemacht wird. Der erwähnte Ritter wird als ungebildeter, gewöhnlicher und primitiver Angeber bezeichnet.

In einem satirischen Gedicht, voller Antithesen, parodiert er das Aussehen seines Verleumdners, seine Art sich wie ein Diener zu kleiden und auch seinen trunkenen Zustand. Er versäumt nicht die Gelegenheit, ihn „*mao letrado e jurista intruso*“ (unfähiger Akademiker und intriganter Jurist) zu nennen. In einer anderen Satire verspottet er den Denunzianten und Kollegen (Rodrigues da Costa war ebenso wie er Anwalt), nennt ihn Dr. Gilvaz (eine der Figuren aus dem Stück „*Guerras do Alecrim e Manjerona*“, von António José da Silva) wegen dessen Narbe im Gesicht, und parodiert, wie der *Cavalheiro do Habito de Christo* (AP: Ritter des Christusordens)

bei einem Erbschaftsstreit von der Gegenpartei (den Verlierern) mit einem Topf voll Scheiße beschenkt wurde und in dem Glauben es wären Krabben, seinen Kopf hineinsteckt²³⁵ .:

Gregório de Matos, der Zügellose, der Frauenheld, Bohème und Unehreerbietige, aber ebenso der Religiöse und Häretiker, der Lyriker und Erotiker, der Autor von erbauenden Gedichten und Verfasser von Goliardedichtung, erreicht bei seinen Zeitgenossen die Ebene der Mystifikation, setzt viele zivile und religiöse Beamte ins schlechte Licht, indem er sie entblößt und verhöhnt. Mittels seiner Satire stört er die Trennung von oben und unten, von Sakralem zu Profanem, von offiziell zu alltäglich.

Der Dichter und sein Verhältnis zu Frauen

Sein Verhältnis zu Frauen ist etwas kontrovers. Statt einer Auserwählten, wie Beatrice bei Dante oder Laura bei Petrarca, waren zahlreich die Frauen – seine berühmte Galerie – mit denen er ein Liebesverhältnis hatte oder mit denen ihn eine platonische Liebe verband, zu denen die schöne Ângela zählte, der er nie seine Liebe gestand, um nicht ihre Freundschaft zu verlieren.

Die Liebe in all ihren Facetten, die Faszination, die diese Frauen auf ihn ausübten, oder ganz einfach der sexuelle Geschlechtstrieb, spielen in seinem Werk eine wichtige Rolle. Manchmal beschränkt er sich auf die Beschreibung der Geliebten und ihrer persönlichen Reize; in anderen Situationen schildert Matos die Rückschläge, die ihm Cupido versetzt und bezieht sich auf eine hastige Leidenschaft, die nicht erwidert wird; dann verlässt er die Anständigkeit, um mit allen Einzelheiten ein ganzes Szenarium der libidinösen Ausschweifungen darzustellen. Vielleicht erzählt er in verschiedenen poetischen Strategien immer dieselbe Geschichte – die nicht erwiderte Liebe, die unbefriedigte Passion.

Sei es aus dem Gefühl der Liebe, aus Begierde, Neigung, oder einfach Trieb, er kostet alles bis zur letzten Konsequenz aus. Obwohl seine Gefühle nicht von Dauer sind und oft zu plötzlich entstehen, genießt er sie, als ob er Angst hätte, dass im nächsten Moment alles vorbei sein könnte. Er will alles erfahren und dies mit voller Intensität.

Manchmal ist er lyrisch und preisend, ein anderes Mal lacht er wild über seine orgiastischen Vorstellungen. Die Dualität ist die Natur der Poesie von Gregório de Matos, wie Antônio Sanseverino sagt. Sie pendelt zwischen zwei Polen, die normalerweise nicht innerhalb der Parameter des Barocks konzipiert werden. In seiner Definition der Liebe, anhand folgenden Gedichtes, widerspricht er den literarischen Kanonen seiner Zeit, indem er sie auf eine physische Ebene reduziert²³⁶ .

In einer Epoche, welche durch die Religiosität der Gegenreform und die zentralisierte Macht des Königs geprägt ist, könnte man seine Haltung im gewissen Sinne als innovativ betrachten. Diese Zurschaustellung der Körperlichkeit – wonach die Liebe mit einem Zittern der Ader, einer Konfusion der Munde und einem Schwänzeln der Hüften – widerspiegelt eine empirische Vorstellung von der Liebe, die auf einer konkreten Erfahrung beruht²³⁷ .

Die Deklassierung von Cupido auf eine materielle und körperliche Stufe hat in sich etwas Groteskes. Indem der Autor die Liebe/Cupido nur und einzig als eine erotische Schöpfung, als eine Mischung aus Sensualismus und Lyrik behandelt, entsakralisiert er die Liebe, zerstört er das religiöse Modell, und macht aus ihr einen rein sexuellen Akt. Die Liebe wird als nackter, natura-

listischer Ausdruck der Körperlichkeit abgestempelt und somit herabgesetzt. Auf diese Weise entleert der Autor die lyrische Konvention des Barocks von der Liebe. Der Autor stellt den Mythos in Frage und schlussfolgert, dass die Gegensätzlichkeit seiner Epoche jede Hoffnung auf die Sublimation der Gefühle zerstört.

Seine Sprache ist oft grotesk und ordinär, ganz im Bereich der Goliardedichtung, wenn er über Frauen spricht, die er nicht zu seinen Musen zählt, wie zum Beispiel als er sich über die schwarze Prostituierte Maria Viegas äußert²³⁸.

Aber Matos relativiert im Laufe des Gedichtes den aggressiven Ton gegen Maria Viegas und zeichnet sie zum Schluss aus, weil sie die Dinge bei ihrem richtigen Name nennt:

Wegen ihrer Direktheit bei der Benennung der Geschlechtsorgane, stellt Maria Viegas den vitalen Charakter der Sprache dar. Dafür soll sie gelobt werden. Aber hier verbirgt sich wieder die Dualität Matos'. Es findet gleichzeitig eine Herabwürdigung der Frau als Prostituierte und eine Anerkennung ihrer Fähigkeit, konkret zu sein.

Mit ganz anderen Tönen, sogar mit schmachtenden Worten wendet sich Matos an eine seiner Angebeteten, die schöne und junge Angela, am Tag Ihres Geburtstags. In der Lyrik äußert sich das Ausgleichen der Gegensätze durch eine übersteigerte Sinnlichkeit der Sprache.

Die Gegensätzlichkeit wird hier beiseite geschoben, und stattdessen erlebt man das Streben nach Harmonie durch die Aufwertung der Natur. Er benutzt unterschiedliche Formen, entsprechend seiner Gefühle und der Art des Verhältnisses, um die Frau darzustellen. Bei der Liebeslyrik, ganz im Geist der Renaissancetradition, appelliert der Dichter an die Musen und Nymphen, an eine idealisierte Vorstellung von Liebe und Frau. Dafür wählt er das Sonett als poetische Form und wendet dabei typische Bilder, wie Sonnenaufgang, Blume, Schönheit, Sterne und Frühling an. Jedoch gibt es bei ihm ganz andere Ebenen der Darstellung.

Von Vergötterung bis zur bissigen und scharfen Kritik mit Verwendung einer niedrigen eschatologischen Sprache zeichnen sich viele Nuancen, die Matos perfekt beherrscht. Manchmal kann es sogar geschehen, dass die idealisierte Frau herabgewürdigt wird. Verschont von seiner Satire werden einzig die Frauen, die er liebt und die Sakramente der Kirche.

Die Galerie seiner Auserwählten ist gleichzeitig ein wichtiges Bindungsglied zu seinem Mikrokosmos. Und der Autor verstärkt diesen Eindruck, indem er den Leser bzw. Zuhörer mit einer Sprachform von Dichtung konfrontiert, gespickt mit Worten aus den unterschiedlichen Sprachinflüssen. Dadurch entsteht ein multikultureller (tropischer) Gesang der Frauen seines Landes, welcher zum Teil sein Werk prägen wird. Über die Frauen zu schreiben bzw. das Verhältnis, welches er mit ihnen pflegt, ist ebenfalls ein Mittel, durch welches die Chronik Bahias weiter erzählt werden kann. Dies bedeutet nicht, dass Matos dieses Thema gegenüber der Sozialsatire privilegiert, dennoch füllt dieses Kapitel einen großen Teil seiner Poesie. Mit seiner Beschreibung der „*Baianas*“ lässt er die ganze Stadt in seiner Poesie tanzen. „Mischlingsfrauen, gekleidet wie Sudanesinnen, mit großer Eleganz, ragen aus dieser Vielfalt gemischter Ethnien als einzigartiger Typ hervor“²³⁹.

Wie viele Chronisten seiner Epoche, berichtet auch Gregório de Matos von seinen Erfahrungen. Seine Poesie lebt in seiner Gegenwart, sie ist wie eine Momentaufnahme der Bewegung seiner biographischen Erlebnisse. Aber für ihn transportiert die Gegenwart nicht mehr dieselbe erlösende Hoffnung wie bei Antônio Vieira. Bei Matos ist dieses Jetzt etwas Zerstörerisches. Seine Chronik ist ein semiotischer Bericht einer grausamen, anachronistischen Welt. Bahia, anstatt ein

Denkmal der Zivilisation zu sein, war ein wahrer Dschungel, ein Chaos von Laster, eine Landschaft der Zügellosigkeit. Matos erweckt mittels seiner Poesie diese Realität. Durch die Beschreibung der Frauen erfährt der Leser einen wichtigen Aspekt dieser Stadt. Durch unterschiedliche Art der Darstellung von Verhältnissen zwischen Frauen und Männern zeigt uns der Autor ein wichtiges Kapitel der sozialen Struktur und des Machtgefüges, in dieser von Männern geführten Gesellschaft.

Oft erhebt er die Prostituierten auf die poetische Kategorie von Musen und bricht somit die gesellschaftlichen Normen. Durch diese Verkehrung des sozialen Ranges, bezweckt er das Satirisieren der feststehenden Ordnung.

Seine Stimme verbindet sich mit den Stimmen der Frauen – Mulattinnen, Prostituierte, Weiße – um die Regeln der Hierarchie und die Barrieren zwischen Ethnien und Hautfarben zu zerbrechen.

Oft 'riecht' der satirische und profane Teil seines Werkes nach menschlichem Körper. Dabei entsteht das Groteske, das Burleske, welche eine verdorbene Vision der Welt aufkommen lässt. Das Groteske übersteigert manchmal das einfache Lachen und geht dann ins Tragikomische über. Bissig denunziert Matos das Konventionelle, mittels eines analytischen und scharfen Hohns verlacht er die Normen. So spricht er, ganz in der Linie der Goliardepoesie, in einem Zehnzeiler über das Geschlechtsorgan Maria Viegas', und über die Gerüche, die ihm entströmen:

„[...] sag mir, Maria Viegas / was ist der Grund für dein Tun? [...] keinen lehnst du ab, / deshalb ist dein Loch groß wie ein Topf, [...] jeder, der dich gestochen hat, berichtet, / dass ihm übel wurde, / von dem Gestank nach bacalhau. [...]”

„Anatomia horrorosa que faz de huma negra chamada Maria Viegas”, Décimas (Matos/Amado, 1968: III A Cidade e seus Pícaros / 2 Cota, Band 3, S. 571)

Indem der Körper durch seine groteske Darstellung zu etwas Missgestaltetem wird, zerstört man das starre Bild einer perfekten und dadurch unveränderbaren Welt. Hier setzt er eine Tradition fort, welche bereits im „*Cancioneiro*“ von Resende mehrmals auftaucht, auch in Form der Goliardedichtung. Für einige Literaturkritiker impliziert dieser Umgang mit der Körperlichkeit in Form des Grotesken nicht unbedingt eine misogynen Haltung²⁴⁰. Andere dagegen halten diesen Umgang mit dem Körperlichen für etwas Negatives. Darüber sagt Wisnik folgendes: „Gregório de Matos spricht in seiner Poesie über den Körper, ohne das er ihn befreit; im Gegenteil, er reizt ihn auf und verachtet ihn sogleich, in einer eschatologischen Vision, die sich vom Moralismus und Machismo nicht losmacht. Die Tendenz, die Frau als Objekt einer aggressiven Libido zu betrachten, wird noch deutlicher, wenn die Frau schwarz oder Mischling ist.“ (Wisnik, 1992: 24)²⁴¹. Die negative groteske Darstellung des Körpers kann sowohl Frauenverachtung beinhalten, da die Frau als Lustobjekt dargestellt wird, als auch einen subversiven Faktor der Entlarvung der offiziellen Ordnung in sich bergen. Matos entidealisiert die Liebesdichtung in einer Epoche, in der sie immer idealisierend war. Der Gebrauch eschatologischer Sprache hilft ihm einen Verkehrungsmechanismus zu inszenieren. Parallel dazu bricht Gregório de Matos mit allen Konventionen und betrachtet den Körper der Frau als Inspiration, ohne ihn jedoch zu mys-

tifizieren. Mit seinen Worten liebkost und spürt er diesen Körper. Es wird greifbar, konkret und erotisch.

Lange Zeit hatten leider viele Kritiker Vorbehalte gegenüber dem satirisch-erotischen Werk von Matos, welches uns umfangreiches Forschungsmaterial über die Geschichte der Sexualität und die Satire jener Epoche liefern konnte.

Ein anderer Aspekt des Verhältnisses zur Frauenwelt betrifft die Frauen in Klöstern und ihr Verhältnis zur Liebe, anders gesagt, was man in der portugiesischen Literatur mit „*amor freirático*“ (Liebe mit Nonnen) benennt.

Diese Liebschaften sind bereits Thema von mittelalterlichen Zoten, sowie anderen satirischen und grotesken Texten, welche von Misogynie geprägt, als Lachmittel angewendet werden. Die unerlaubte Liebe gehört wieder im iberischen Barock zu einem der Hauptthemen der Satire, als Ergebnis von Gerüchten und als Bestätigung oder Entfremdung von offiziellen Diskursen. Um diese Thema, sowie um die Gefräßigkeit, die Ausschweifung, den Wucher und die Bestechlichkeit der Mönche entwickeln sich die rhetorisch-literarischen Techniken einer Erotikliteratur, welche die lyrische Parodie, das Schimpfen, die Beleidigung, den Scherz, das Obszöne im Briefwechsel einschließt²⁴².

Viele Töchter der reichen Bürger von Bahia sollten nach dem Willen ihrer Eltern in der Zurückgezogenheit des *Klosters von Desterro* ein Leben in Gebet, Enthaltensamkeit und Studium verbringen. Aber die vielen Verehrer ließen die jungen Fräulein nicht in Ruhe. Gregório de Matos spottet gern über solche Bekanntschaften, von denen sich einige zu großen Leidenschaften entwickelten. Er parodiert gern diesen Frauentypus, reich, weiß, katholisch, die fromm spielt aber freizügig lebt. Wir treffen daher in seiner satirisch-erotischen Poesie die Figur der „weißen Nonne“, die hemmungslos ein wildes Sexuelleben führt und häufig als Schwangere dargestellt wird.

Die Nonnenliebe schließt die „einfachen Menschen“ aus. Die Liebenden gehörten hier zur selben Konvention wie die Akteure der höfischen Liebe und verhielten sich entsprechend. Wie Hansen sagt, ist der Hof einer Nonne sehr teuer und die „Verehrer“ sollten sich nach der *façon* eines reichen Edelmannes verhalten und kleiden: die selben eleganten Verbeugungen, Strategien von Annäherung und Abstand, einstudierten Gesten, Sporen, verzierten Schwertern und teuren Hüten, und viel viel Geld, um in der Kapelle auszugeben und den Bruderschaften zu spenden (Hansen, 1989: 353). Mit großer Doppeldeutigkeit erwähnt der Dichter, dass die Nonnen während der religiösen Feierlichkeiten, als Zeichen des Friedens viele Vögelchen befreiten. In diesem Sinn erklärt er, würde den Feiertag nutzen, um mit den freizügigen Nonnen bzw. mit ihren Vögelchen zu spielen. Er umwirbt die Nonnen, wie es ein Höfling mit seiner Geliebten tun würde. Und somit funktioniert die Satire der Nonnen als Anspielung und gleichzeitige Deklassierung der Liebschaften am Hof, da der Dichter hier die selben Konventionen der höfischen Liebe benutzt: Liebeleien, gegenseitige Erwiderungen von Lüsterheiten, die im Geschlechtsverkehr mit der Nonne enden sollen.

Bei einem solchen Besuch konnte es aber sein, dass der Abstand zwischen den Stäben so eng war, dass es den 'Interlokutoren' den sexuellen Akt unmöglich machte, selbst wenn man es wollte. Manchmal deutet Matos an, dass wegen des Abstands die 'Liebenden' gezwungen wären ihre Arme auszustrecken, um sich so gegenseitig zu befriedigen.

Die Anspielung auf die schönen Stunden, die er mit der Äbtissin Caterina genießen will, und auf die Befriedigung an dem „grade“ (Gitter), gehört hier gemeinsam mit anderen Worten – der „ralo“, die „roda“ und die „grade“ – zur Semiotik dieser erotischen Sprache und um sie rankt sich ein Netz von Symbolen, die religiöse Aspekte, aber auch ökonomische und sexuelle impliziert. *Ralo* ist eine Platte mit Löchern, die sich normalerweise an einer Tür oder Fenster, in Augenhöhe befindet und es gestattet, dass man sich von einem Raum zum anderen unterhält, ohne zu sehen oder gesehen zu werden. Die *grades* sind die Metallstäbe, die die Klosterbewohner von ihren Besuchern trennten. *Roda* bedeutet eine Art von Schrank mit einem Drehmechanismus, der in einem Fenster oder Gitter eingearbeitet ist und der sich nach Innen und Außen bewegt. Dadurch schickten die Liebhaber Blumen, Briefe, Ringe, Bücher, Gedichte oder andere Geschenke an die eingeschlossene Geliebte oder bekamen von ihnen *cará*²⁴³, *chouriços* (Würste), *vermelhos* (Name eines Fisches, der sich wegen seiner rote Farbe für obszöne Anspielungen eignete), oder sogar Scheiße als Zeichen der Missachtung²⁴⁴.

Als Hohn auf die in den Klöstern heimlich geborenen Kinder schrieb der Dichter ein anderes Gedicht, wo er ein Neugeborenes mit den Merkmalen verschiedener Väter darstellt. So hätte das Neugeborene Ähnlichkeiten mit dem Domherrn, Affinitäten zum Bergpriester und ein Gesicht wie ein Irländer. In der Art eines Trosts unterstreicht der Dichter weiter, dass das Kind gute Eltern bekommt: eine Nonne als Mutter und einen Priester als Vater.

Am Hofe war es üblich, dass sich Liebespaare mit Konfitüre beschenkten; der Dichter verkehrt diesen Brauch, indem er das sanfte und „blumige“ Umwerben der höfischen Liebe und entsprechenden Austausch von Präsenten durch ein profanes und plebejisches Geschenk ersetzt, wie der von ihm in einem Gedicht berichtete Fall einiger Nonnen, die ihm „cará“ Yam und rotes Fleisch als Geschenk machen wollen. Durch die Anspielung auf das männliche Genitalorgan, verspottet und herabwürdigt Matos die höfische Etikette und den Brauch Liebesgeschenke zu verteilen. Das Grotteske geht dann in die goliardische Ebene über, und der Dichter verspricht ihr, sich mit seiner eigenen Wurst zu revanchieren.

„[...]mit aller Ruhe und ohne Reue, / habe ich die gekochte Wurst gegessen / weil ich eine weitere Wurst mein eigen nenne, / mit der ich für die verspeiste bezahlen kann. [...]“

„A outra Freyra que mandou ao poeta hum chouriço de sangue”, Décimas (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas”: III A cidade e seus pícaros / 13 A Freira: Ralo, Roda e Grade, Band 4, S. 878)

Einer Nonne, die sich über ihn lustig gemacht und ihn „Pica-Flor“ (Blumenstecher) genannt hatte, widmet er einen Zehnzeiler, indem er ihr verspricht, nur ihr zu gehören, falls sie bereit wäre, ihm treu zu bleiben²⁴⁵.

Die Intention von Matos wird deutlich, wenn er den Begriff „pica-flor“ (Blumenstecher) defragmentiert und dabei die Vokabeln – pica (Stecher) und flor (Blume) hervorhebt, um ihnen neue Signifikanzen zu verleihen, die seine Argumente tragen.

Der dionysische Diskurs der Gedichte von Matos wirkt gleichzeitig herabsetzend und erneuernd, entlarvt die Macht auf satirische Weise und interpretiert den sakralen Kanon dieser Macht auf der Basis der Körperlichkeit um. Seine Satire operiert mit der Inszenierung von Gegensätzen: während einer der Pole die Verdorbenheit darstellen soll, welcher dann zum Ziel der Lächerlichkeit gemacht wird, zeigt der andere das ethische Paradigma, welches natürlich als Vorbild dient. Insofern hat die Satire einen pädagogischen Charakter und zugleich eine kathartische Funktion. Manchmal ist sie kämpferisch, greift an, dramatisiert und unterstreicht die Laster, um die menschlichen Tugenden besser hervorzuheben.

Im Übrigen schreibt Bachtin in „Rabelais und seine Welt“: „Das Prinzip der Ambivalenz tritt im Bereich des Sprachlichen auf zweifache Weise auf: in der Berührung der Sprachen, ihrer Mischung also, die einen Dialog zwischen ihnen inszenieren, und im Einzelwort selbst, das in sich zwei Sinn- oder Wertpositionen – wiederum dialogisch – einander berühren lässt.“²⁴⁶. Dies kann ebenso in Bezug auf die Satire von Matos Anwendung finden.

Dennoch, die Anwendung der Satire bei der Kritik einer korrumpierten Gesellschaft wird relativiert, da es unmöglich ist, die moralische oder ideologische Referenz zu fixieren, die vom Subjekt benutzt wird. Es handelt sich deswegen nur um eine Aufzählung und Entlarvung von Unarten eines bestimmten sozialen Verhaltens.

Matos stellt weder die etablierte Ordnung noch das Ideal des Imperiums und des Glaubens in Frage und dennoch ist seine satirische Poesie tief politisch. Man bekommt das Gefühl, als wollte er es mit der gesamten kolonialen brasilianischen Gesellschaft aufnehmen. Die gesuchte Konfrontation, die er in einer derben Sprache ausdrückt, wird normalerweise schelmisch verpackt. Sie soll als Karikatur der Gesellschaft wirken und somit das Lachen provozieren, ohne den „*status quo*“ in Frage zu stellen. Er lässt aber die unmittelbare Vertreter dieser Gesellschaft nicht unbestraft: er kritisiert sie, weil sie ihre Machtstellung zur Befriedigung persönlicher Interessen benutzen. Nebenbei bemerkt schreibt R. Godoy: „Es gibt in seinem Werk nicht eine tatsächliche Rebellion und Gregório de Matos war weder ein Moralist, noch beabsichtigte er die Fehler zu korrigieren, er war ja ein Poet, der Abneigungen hatte und der mit seiner '*musa exortatória*' (Muse der Ermahnung) sie stäupen wird...“²⁴⁷.

Haltung zur Kolonialpolitik Portugals

Sicherlich empörte sich Matos gegen die protektionistische Politik, die aus Lissabon vom *Conselho Ultramarino* (Überseerat) diktiert wurde, welcher seit 1642 über die gesamte koloniale Verwaltung und Politik entschied.

Soziohistorisch gesehen lagen die Gründe für eine solche Maßnahme seitens Portugals in der neuen politischen Konjunktur. Nach sechzig Jahren kastilischer Okkupation, und ganz im Geist der Zeit, wird selbstverständlich eine antikastilische Politik geführt und entsprechend dessen strebt man nach einer Allianz mit den Briten, wodurch die Geschäfte mit englischen Kaufleuten und nur mit bestimmten brasilianischen Großgrundbesitzern bevorzugt werden. So wurde den Engländern das Einlaufen in den Hafen nach Salvador gestattet, was das Ende der protektionistischen Politik bedeutete.

Er sieht, wie diese neue Politik die Ökonomie Brasiliens ruiniert, die selbe Ökonomie, die Bahia zum Gedeihen brachte und aus ihr unter der Egide der „*senhores de engenho*“ ein reiches Zentrum der Urbanität machte. Hier liegt wahrscheinlich das Wesen seines patriotischen Gefühls, in einem Funken von Klassenbewusstsein. Also wenn er diese Manöver der portugiesischen Politik satirisiert und die verschiedenen Aspekte der Gesellschaft auseinander nimmt, macht er Politik und wird zum Rebellen, selbst wenn dies nicht in erster Linie seine ursprünglichen Absichten waren. Er diskutiert die offizielle Ideologie und greift dabei die Persönlichkeiten und Institutionen an, die den ideologischen Machtapparat des Staates stützen.

Ein anderer Faktor, den diese Haltung motivieren könnte, betrifft seine eigene Situation als jemand, der aller Ämter enthoben wurde und sich dadurch aller Finanzquellen entzogen sieht. Eine Art von Ressentiment gegen all dem, was er als Ursache für seine Situation betrachtet? Hält er seine Heimat für stiefmütterlich und widerspiegeln seine Kritiken gegen Bahia und ihre Einwohner ebenso diese Meinung? Wenn er jetzt also Beschränkung von Privilegien bei seiner Klasse beklagt, dann ist auch hier der Verlust seiner eigenen Sonderrechte implizit. Seine Abneigung gegen die koloniale Politik fügt sich in die so genannte patriotische Bewegung („*movimento nativista*“), welche von Anfang an (gegründet gegen Ende des 17. Jahrhunderts) eine Reihe von Reformen vorgeschlagen hat.

Dass die Kaufleute die ersten Opfer der merkantilistischen Politik sind, drückt er in folgenden Zeilen, aus:

Er betrauert Bahia um den Verlust an Ansehen und Reichtum und stellt dabei fest, dass die fruchtbare Vergangenheit dieser Stadt gegen die merkantile Wirtschaft ausgewechselt wurde; bedauert, dass der wunderbare Zucker Brasiliens gegen unnötige Ware getauscht wird. Dabei stellt er eine gewisse Parallele zwischen dem 'Untergang' der Stadt und seinem eigenen her.

„[...] Trauriges Bahia! [...] dich hat der Markttrubel verlassen [...] auch ich bin oft verlassen worden, / kein Geschäft und keine Geschäftspartner[...]”

„Pondo os olhos primeiramente na sua cidade que conhece, que os mercadores são o primeyro movel da ruina...”, Sonett (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas”, II Os Homens Bons / 7 Santos Unhates, Band 2, S. 428)

Die anti-merkantilistische Ideologie von Gregório de Matos dringt in seine Texte ein, durchwandert sie und vermischt die Entlarvung von Laster mit einer Denunziation der neuen Politik der Krone. Impulsiv zieht er gegen die geschäftigen „*brichotes*“ (AP: ein Wortspiel angelehnt an das englische Wort „*britisch*“); damit meinte er die Briten, welche durch die neue Politik aus Lissabon ungehindert in die brasilianischen Häfen eindringen durften und somit den einheimischen Kaufleuten das Geschäft zerstörten²⁴⁸.

Der Dichter beklagt in mehreren Texten das Drama dieser Stadt, die sowohl von ihrer Obrigkeit als auch von der Metropole bestohlen wird und so in eine Hungerkrise gerät. Er karikiert die Situation in der Kolonie und denunziert die Tatsache, wonach portugiesische Schiffe mit Steinen beladen nach Brasilien kommen, aber nach Portugal mit großen Reichtümern zurückkehren.²⁴⁹

João Cruz Costa stellt fest²⁵⁰, dass der Dichter bereits eine gewisse Ablehnung des Kolonialstatus Brasiliens zum Ausdruck bringt. Und in der Tat kommt Gregório de Matos ironisch zu der Schlussfolgerung, dass der Fleiß der Brasilianer die Portugiesen ernähren würde. Er geht mit seiner Wortwahl sogar ein Stück weiter und bezeichnet diese als „*maganos*“, was ungefähr Gagnonen bedeutet.

„[...] die Brasilianer sind wie Tiere / und arbeiten rund um die Uhr / und versorgen ihr Leben lang / die Müßiggänger aus Portugal [...]“

„Embarcado já o Poeta para seu degredo, e postos os olhos na sua ingrata Patria...“, Romance (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: A cidade e seus pícaros / 27 Eu me vou por êste Mundo, Band 7, S. 1595)

Zusammengefasst könnten das Komische, die populäre Unehreerbietung, die Neigung zum bissigen Spott, sowie der Einbruch des amoralischen Lachens als Wesen des satirischen Werkes von Matos betrachtet werden.

Er stellt die nackte Realität dar, ohne sich zu genieren. Trotzdem enthält seine Satire nicht einen subversiven karnevalistischen Charakter, wirkt aber wie ein scharfes Florett, welches die 'Inneereien' einer Epoche entblößt. Mit dem Skalpell der sarkastischen Ironie sezirt er den gesellschaftlichen Stoff; er verspottet, macht lächerlich. So ermöglicht der poetische Korpus von Gregório de Matos eine Wiederbelebung der kolonialen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Seine Popularität war so groß, dass Antônio Vieira eines Tages sich beim Pater Manuel Bernardes beklagte, dass die Gedichte von Matos oft effektvoller waren, als seine Predigten²⁵¹.

Das Wesentliche bei seiner kritischen und satirischen Haltung basiert auf seiner tiefverwurzelten dialogistischen Berufung, wodurch er eine ständige Konfrontation von Ideen und Anschauungen sucht. Man sagt, dass die Satire eine reformistische Haltung ist, die sich mit den verschiedenen Formen verbinden kann, um die verkehrte Welt bloßzustellen oder zu entlarven, um sie zu verbessern. So sprechen seine Gedichte von sozialen Zwängen und Anfechtungen, von Deformationen der Gesellschaft und dem Laster Einzelner, die diese Gesellschaft formieren. Sie sind eine Art Retrospektive der damaligen Zeit und daher ein Dokument über die katholische Politik und das portugiesische Imperium. Seine Satire stellt die Spannungen, Konflikte und Widersprüche der Zeit wieder her und behandelt sowohl hochtrabende Themen als auch die Trivialität. Sie erzählt vom Leben auf den Straßen und in Tavernen, sie enthüllt die Machenschaften und die Gier der Neureichen und sie lässt die Schreie und das Lachen der Menschen seiner Stadt Bahia aufsteigen. Einer seiner Verdienste liegt darin, dass er denen eine Stimme verlieh, die von der Kolonialgesellschaft marginalisiert wurden.

Als Freiheitsliebende legt aber fest, was Gut und Schlecht ist, was als richtig und falsch verstanden werden soll. Kurz, ein Mensch mit seinen Grenzen, mit einem subjektiven sozialen Gerechtigkeitsinn. Was Ordnung und Recht betrifft, wird dies von ihm als Tugend akzeptiert. Bestimmte soziale Kategorien – wie weiß, katholisch, frei, männlich – werden *a priori* als positiv erklärt. Im Gegensatz verkörpern andere Worte – wie Mulatte, Heide, Jude, Sklave, weiblich, etc. – das Laster.

In den Gregório de Matos zugeschriebenen Gedichten werden die Schwarzen, Mulatten als unwürdig, unklug und bösartig beschrieben. Seiner Meinung nach gelangen ungerechterweise einige Mitglieder dieser ethnischen Gruppen an Positionen, die prinzipiell Weißen vorbehalten waren. Im Aufsteigen von Vertretern dieser Bevölkerungsgruppen auf der Leiter der gesellschaftlichen Hierarchie, sieht er die Ursachen für die soziale Dekadenz²⁵².

Manchmal benutzt er sogar die Begriffe Indio oder Mulatte als eine Form der Herabstufung, um Weiße zu bezeichnen, die er für tugendlos hält. Für ihn sind Definitionen „*indígenas*“ (Native) und „*africanos*“ (Afrikaner) Schimpfwörter, um bestimmte wichtige Mitglieder der Gesellschaft von Bahia, die ein arrogantes Auftreten an den Tag legten, zu schmähen.

Parallel zu dieser rassistischen Haltung, weisen seine Verse auf ein Klassengefühl hin sowie auf ein bestimmtes antikolonialistisches Bewusstsein, das sich langsam bei den ökonomischen Eliten der Kolonie bildete.

Matos ist ein Paradox. Tief in seinem Inneren kann er weder seine Herkunft leugnen, noch seine Abneigung gegen Portugal verbergen – er fühlt sich nämlich von der portugiesischen Krone verraten. Gregório de Matos ist in Wahrheit kein Patriot (sicherlich nicht nach dem heutigen Verständnis) und doch fühlt er sich getroffen von der protektionistischen Politik der Metropole. Er spürt, dass die koloniale Präsenz Portugals gegen Brasiliens Interessen gerichtet ist und reagierte dementsprechend.

In seinen Gedichten hört man aber nicht nur dem Merkantilismus gegenüber die feindseligen Töne. Er bezieht in seine Beschimpfungen auch die portugiesischen Juden und Mischlinge, die er als Usurpatoren von Rechten und Posten betrachtet und letztendlich als Mitschuldige an Brasiliens Misere. Für Matos steht fest, dass nur die „guten Männer“ (AP: Weißen), zu denen er auch sich zählte, das Exklusivrecht auf solche Privilegien hatten.

Juden, Schwarze, Mischlinge, Indios, Sklavenhändler, Engländer, Kaufleute, Vertreter der Politik und des Klerus, die Schwarzen und die Mischlingsfrau werden als Konkurrenten im Kampf um Geld und Privilegien seiner Klasse betrachtet und sollen dementsprechend bekämpft werden. Unter Berücksichtigung der typischen psychologischen Parameter der Denkweise des 17. Jahrhunderts, konnte er auch nicht anderes denken. Man kann nicht ästhetische oder ideologische Muster aus vergangenen Epochen mit der heutigen Sicht betrachten. Dies wäre dasselbe, als würden wir „Der Fürst“²⁵³ von Machiavelli als ein reaktionäres Werk einordnen. Für seine Zeit war es revolutionär.

Mit der Sittensatire und teilweise mittels grotesker Elemente hoffte er auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen und sie zu einer sozialen Reformierung zu bewegen. Manchmal ist ihm dies sogar fast gelungen. Es ist nicht reiner Zufall, dass viele der von Chico Buarque de Holanda²⁵⁴ gesungenen Texte aus der Feder von Gregório de Matos stammen. Ohne den *status quo* in Frage zu stellen, hat er für Unruhe gesorgt und vielleicht in der einen oder anderen Situation fungierte er als Gewissen einer sich im Aufbau befindlichen Gesellschaft. Er benutzte oft eine harsche und verletzende Sprache, aber er bereicherte seine Muttersprache, indem er die sprachliche Vielfalt seines Habitats in seine Texte einbezog und damit zur Erneuerung seiner eigenen beitrug. Für ihn waren die idealisierten Prinzipien der europäischen, katholischen Gesellschaft wertvoll und für sie hat er gekämpft. Wenn er diese mit dem weißen Mann identifizierte, ist es aus unserer heutigen Perspektive unverzeihlich, aber verständlich für seine Zeit.

Nichtsdestotrotz ist er der erste, der die Sprachen der Indios und der Schwarzafrikaner in seiner Poesie referiert. Er portraitiert Menschen, die vor der Tür Portugiesisch sprechen, aber im Verborgenen ihrer Intimität sich in den jeweiligen Sprachen unterhalten. Mit ihm dringt das Kreolische in die Poesie ein. Matos ist auch der erste, der „[...] wahrhaftig mit seinem Land (dialogisiert), so wie einst Gil Vicente sich Lissabon zuwand und den Dialekt der Sklaven in das Theater holte; damit wollte er (Matos) die nationale Originalität unterstreichen [...]“²⁵⁵. Zum ersten Mal taucht in der Literatur die Intimität der bahianischen Lebensart auf, die Intimität des Wohnzimmers, die Arbeit im Gemüsegarten, der mit Speisen gedeckte Tisch mit für Europäer exotischem Geschmack.

Zwischen Goliardedichtung und offizieller Kultur

Viele Gedichte Gregório de Matos zeugen von seiner klassischen Ausbildung. Zum Teil ist sein Werk von den Renaissancevorbildern wie Luís de Camões und Sá de Miranda durchdrungen. Sehr wahrscheinlich ist ihm noch aus seiner Zeit als Student in Coimbra die Anthologie von Pedro Espinosa (veröffentlicht 1605) und somit die Dichter des „*Siglo de oro*“, unter anderem Gongora und Quevedo, bekannt. Wie viele Barockdichter kultiviert Gregório de Matos sowohl den *Cultismo*, als auch den *Konzeptismus*. Im Unterschied zur Mehrheit der Dichter der Iberischen Halbinsel, die sich Gongora als Vorbild auserkoren hatten, holt sich Matos bevorzugt bei Quevedo seine Inspiration. Teixeira Gomes erwägt als Möglichkeit für diese literarische Haltung die Nähe zur satirischen Konzeption und burlesken Vision der Welt beider Autoren (T. Gomes, 1985: 253). In der Tat gibt es in seinem Gesamtwerk eine Reihe von Quevedo inspirierten Gedichten, woraus man schließen könnte, dass dieser Dichter ihn besonders prägte. Vielleicht liegt in den Parallelen der Schicksale beider Autoren die Ursache für diese Affinität und Sympathie: beide wurden politisch verfolgt und verhaftet; Matos musste sogar die Erfahrung des politischen Exils machen, wie Quevedo, kämpfte auch Matos gegen Konventionalismen.

Wie viele Autoren des Barocks in Spanien und Portugal zelebriert auch er zahlreiche Themen aus der Volkskultur, deren Tradition in der galizisch-portugiesischen poetischen Tradition verankert war. Auch Quevedo hatte diese Quelle sehr kultiviert und daraus geschöpft. Parallel zur griechisch-römischen Tradition²⁵⁶ sollte der mittelalterliche Einfluss von Spottgedichten und obszönen Texten sowie einige Dichter aus dem „*Cancioneiro*“ von Garcia de Resende und die Sittensatire von Gil Vicente hervorgehoben werden. Solches Kulturerbe kastilischer und portugiesischer Prägung übersetzt er im Kontext der brasilianischen Gesellschaft. Die Bedeutung seiner Poesie nimmt in dem Maße zu, in dem er sich immer weiter von der Konvention entfernt und sich dem pulsierenden, realen Lebens annähert. Je tiefer er sich mit seinem sozialen Milieu auseinandersetzt, umso mehr verändert sich seine Ausdrucksweise, welche durch den Druck sozialer Konflikte immer schärfer werden (T. Gomes, 1985: 320). Aus seiner Poesie erwächst wieder die mittelalterliche Sprache von Mönchen und Studenten, die seit dem 12. Jahrhundert durch Europa zogen und in Tavernen die Ironie und den Scherz in Form von Poesie verbreiteten.

Der zu offensichtliche Einfluss spanischer bzw. portugiesischer Vorbilder auf sein Werk führte im Laufe der Zeit den Vorwurf der Kritik eines Plagiators ein.

Motiviert von der Tatsache, dass er sich Themen und Bilder sowie Passagen aus den Werken von Quevedo, Camões und anderen aneignete, eine durchaus gängige Praxis für die literarische Produktion²⁵⁷, entstanden zwei kritische Strömungen: während die eine ihm jegliche Originalität und Talent absprach, unter anderen vertreten durch Sílvio Júlio und Paulo Rónai, pries die andere das Talent des Dichters, selbst im Falle, dass er sich tatsächlich zu viel fremden geistigen Eigentums bedient hatte²⁵⁸. Nur die Veröffentlichung der Anthologie von Gregório de Matos durch Segismundo Spina (1946) und insbesondere das Buch „Gregório de Matos, o Boca-de-Brasa“ von João Carlos Teixeira Gomes widerrief den Vorwurf gegen Gregório de Matos als Plagiator. Stattdessen wurde diese Diskussion auf die Ebene der Intertextualität relativiert.

Sei es wie es sei, man kann das Werk eines Autors nur innerhalb des ästhetischen Kontexts seiner Zeit betrachten. Somit wäre es absurd, Matos' Werk zu begreifen, ohne das Prinzip der literarischen „Nachahmung“ zu verstehen, welches während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts einen wichtigen ästhetischen Parameter der poetischen Produktion bildete. „...wenn wir die Nachahmung als eine ästhetische Regel dieser Periode auffassen, werden wir die Frage Matos' unter einem anderen Blickwinkel schauen“, schreibt Afrânio Coutinho²⁵⁹.

Man darf nicht vergessen, dass gegen Ende des 16. Jahrhunderts Literatur und Kunst im Allgemeinen die einzigen Bereiche für Auseinandersetzungen mit den Urwerken sind. Es entsteht eine Art literarische Freiheit, die sich jedoch vor der realen Welt verschließt. Dieses Verhältnis führt zu unterschiedlichsten und extravagantesten Manifestationen von Originalität des 17. Jahrhunderts. Diesen Weg beschreitet Matos. Er erneuert seine Quellen, indem er sich von ihnen inspirieren lässt, er benutzt, transformiert bis etwas Neues entsteht. Laut Raquel Rodríguez hatte er sowohl die lyrischen, als auch die epischen Modelle fleißig nachgeahmt, bis der Funke der brasilianischen Literatur emporloderte²⁶⁰.

Ausgehend von dieser Perspektive kann man einige Aspekte der Poesie von Gregório de Matos als Ergebnis der Intertextualität eines vorhergehenden literarischen Korpus betrachten. Daher wurden viele der Texte von Matos das Ergebnis intensiven Absorbierens und Subvertierens anderer Texte. In Anlehnung an das petrarchisch inspirierte Sonett „*Sete anos de pastor Jacó servia...*“, von Camões, schreibt Matos eine neue Lesart seiner Quelle, worin er das Werben der prominentesten Männer der bahianischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, um die Hand einer aus Indien stammenden portugiesischen Dame, beschreibt. Aber was sie in Wahrheit begehrten war nicht die schöne Ausländerin, sondern die Reichtümer und Bequemlichkeiten, die ihnen bei einer Vermählung mit dieser Aristokratin zufallen würden²⁶¹.

Gregório de Matos inspiriert sich an der „ausdrucksvollen“ und „charmanten“ Art, wie die Gesellschaft von Bahia diese reiche Dame empfing, um mit Bissigkeit die Atmosphäre grenzenloser Gier zu entlarven, welche die Gemüter in Bahia des 17. Jahrhunderts beherrschte. Und er irrt nicht mit seiner spöttischen Betrachtung: alle wollten Reichtümer anhäufen, um schnell in die Reihen der angesehenen portugiesischen Aristokratie aufgenommen zu werden.

Aber eine radikale Veränderung zerstört die Pläne der 'Belagerer'. Und hier beschreibt er die Verschlagenheit und List des Frei Tomás, der diesem Ringen ein Ende bereitet, indem er die Aristokratin mit einem Gemeinen verheiratet, das heißt mit einem Mann niederen Standes: „*Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia*“. Sozial 'herabgesetzt', ist die schöne Inderin jetzt nicht mehr Zielscheibe des „leidenschaftlichen“ Interesses der Größen der Gesellschaft, die sich für Adlige und Würdenträger halten: „*E qualquer mais amara, / se não fora para tão puro amor, tão suja noiva*“.

Es ist Ironie, die die Unfähigkeit dieser Männer entlarvt, sich mit wahrer Größe gegenüber dem integren Gefühl der Liebe zu verhalten. Sie hatten niemals ein solches Gefühl für die indische Dame empfunden.

Was als Abhängigkeit vom Camões gesehen werden könnte, wird jetzt als ein natürliches und ständiges neues Verfassen literarischer Texte verstanden. Gemäß diesem Verfahren, wenn bestimmte Themen, Bilder und Verse des camonianischen Universums im Werk von Matos widergespiegelt werden, geschieht dies nicht aus Naivität oder Unschuld. Die Intertextualität hat gewiss eine genau definierte Absicht: dadurch will der Dichter entweder das ursprüngliche Werk fortsetzen oder verändern und subvertieren. Durch die Intertextualität will ein Autor auf irgendeine Weise auf die Textquelle wirken. Durch die Intertextualität „erfinden“ die Gedichte von Gregório die Texte neu, und bewirken eine Revision des Begriffs kulturelle Abhängigkeit.

Auf diese Weise 'Schreiben' bedeutet 'Neuschreiben', da die Literatur durch einen ständigen Dialog zwischen Texten produziert wird; es handelt sich um Wiederaufnahme, Leihgabe und Austausch des Sujets. Die Literatur wird aus der Literatur geboren und „jedes Werk ist eine Fortsetzung, aus Zustimmung oder Anfechtung, der vorhergehenden Werke, Genre und Themen“²⁶².

Die Diskussion über diese Problematik der so genannten Dialogizität, wonach die Wörter, die wir benutzen, bereits von den Spuren geprägt sind, die andere Sprecher mit ihren jeweiligen Absichten in ihnen hinterlassen haben, wurde seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Konzept der Literaturwissenschaft und vor allem der Narratologie. Es geht hier einerseits auf die Theorie von Michail Bachtin zurück, wonach für den Text nicht mehr eine monolithische Einheit, sondern eine „künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“²⁶³. Julia Kristeva, die Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin, die die Ideen von Bachtin weiter entwickelte, prägte den Begriff der 'Intertextualität' als zentrale Kategorie einer umfassenden Textwissenschaft.

Ein anderer Aspekt, der in seinem Werk festzustellen ist, hat mit einer inhaltlichen und stilistischen Dichotomie zu tun: auf der einen Seite ist es lyrisch (religiös oder profan), erbauend, moralistisch; auf der anderen ist es satirisch, oft gespickt mit erotischen und grotesken Aspekten. Zudem ergänzt António Dimas mit folgender Bemerkung: „In seinen Gedichten koexistieren ein hemmungsloser Sensualismus bzw. Erotik, mit einer idealistischen Leidenschaft; Ehrfurcht vor Gott mit dem Spott über Seine Ministranten; die wütende Kritik an den Habenichtsen und Camarurus“²⁶⁴.

Es ist insbesondere der Satiriker, als welchen sich der Dichter am meisten hervorhebt und bis heute beim Leser großes Interesse weckt, wenn er Brasilien, Portugal, die Stadt Bahia und seine Mitmenschen kritisiert oder verspottet.

Ausgestattet mit dem spöttischen Lachen zeigen uns seine satirischen Gedichte mit profanen Worten eine Epoche voller Widersprüche. Durch Parodieren, Verspotten, verleumdende Beschimpfungen, verkehrtes Lob, Anwendung der Gassensprache macht er das etablierte System lächerlich und entlarvt die Mächtigen der Gesellschaft.

Die von ihm poetisch behandelten Themen sind breit gefächert: von der Religion bis zur Liebe, von der Analyse der Bräuche bis zur moralischen Reflexion. Manchmal kultiviert er auch die enkomiastische Dichtung. Mit voller Intensität widerspiegelten sich in seinen Versen die von

ihm behandelten Themen. Die Wut wegen der erduldeten Enttäuschungen, die Liebe zu den auserkorenen Frauen, der Spott gegen den korrupten Machthaber, die Erotik in seiner Frauengalerie etc. sind Bestandteile seiner Poesie.

Konträr zu einer generalisierten Tendenz der Mehrheit der Barockdichter besetzt die Beschreibung oder Lobpreisung der Landschaft bei Gregório de Matos keinen vorrangigen Platz. Stattdessen 'zeichnet' er eine Sprachenlandschaft, indem er die 'Farben' durch die linguistischen Komponenten seiner Heimat ersetzt. Und wenn er überhaupt die Landschaft beschreibt, dann soll sie nur als Szenarium seiner burlesken Szenen dienen.

Wie Vieira ist auch er nicht gleichgültig gegenüber dem poetischen Wirkungsvermögen, aus der Begegnung zwischen seiner Muttersprache und der vielfältigen Sprachenwelt, in der er sich befindet. Indem er Politiker und Kleriker mit Spott und Sarkasmus behandelt, indem er sich über die Blasiertheit und den Dünkel der Mulatten lustig macht, wird er diskriminierend, weil er es generalisiert, indem er oft mit derber Sprache Nonnen und Mulattenfrauen bestürmt, und sich dabei eines zügellosen und populären Vokabulars bedient, durchleuchtet Gregório de Matos die Gesellschaft in der er lebt, natürlich aus seiner ideologischen Perspektive, und verbrasilianisiert das Portugiesische innerhalb des rauen Kontexts des 17. Jahrhunderts. Seine Verse sind ein poetischer Schmelztiegel, ein treuer Spiegel eines Landes im Entstehen. Unter dieser Perspektive bildet die Anwendung von Redewendungen, populärer Ausdrucksweisen, Jargon etc., die zu seinem satirischen Stil gehören, ein wichtiges Dokument der kolonialen Gesellschaft des Secentismus.

Demgemäß trägt Matos durch die Anwendung von Fremdwörtern auf sehr erfinderische Weise zur Erneuerung der portugiesischen Sprache bei. Das Ausgraben ausgefallener Worte 'aktualisiert' er für den historisch-sozialen Kontext von Bahia und schöpft ein 'ungewöhnliches' Portugiesisch; dafür stützt er sich auf ein Vokabular, welches nicht nur aus dem Portugiesischen, Kastilischen, Französischen und Latein abstammt, sondern er geht überdies auf die Lexik afrikanischer oder indianischer Herkunftssprachen (wie zum Beispiel die Sprache Tupi), um daraus neue Worte zu kreieren. Dadurch, neben der kritischen Funktion gegen die Aufschneidereien seiner Landesgenossen, sucht er eine lexikalische Bereicherung sowie eine Verstärkung der Ludizität seiner Poesie. Auf diese Weise erlangt er eine hohe Künstlichkeit und entwirft eine bizarre, scherzhafte und erfinderische Melodie. Manchmal versucht er in einem Sprachenkonglomerat die spezifische brasilianische Realität zu reflektieren, dass der Eindruck entsteht, Matos wäre ein brasilianischer Barockdichter. Aber dies nur zum Teil, da der stilistische Manierismus seiner Satire vielmehr der Tradition der Dichter des „*Cancioneiro Geral*“, von Resende entspricht²⁶⁵. Auf Grund seines pornografischen Realismus ist Matos wiederum ein Nachfolger der eschatologischen Satire des „*Cancioneiro da Vaticana*“²⁶⁶.

Die Zehnzeiler und Romane, aus literarischer Sicht eher arm, bilden, wie fast die ganze 'sotadische Poesie' von Matos, eine Subliteratur, deren Sprache die Maßstäbe der gebildeten Normen verlässt und das Niveau der alltäglichen Sprache berührt, aber auf eine sehr ungeschliffene und künstliche Weise, da die Anwendung dieser lüsternen Lexik beabsichtigt ist (Spina, 1995: 32-33).

Der Dichter aus Bahia 'brasilianisiert' die importierten poetischen Vorbilder aus Portugal und Spanien und wird dadurch zu einem wichtigen Bindeglied zwischen den europäischen Quellen, deren wesentliche ästhetische Fundamente er beherrscht und legt einen wichtigen Grundstein für die Bildung der brasilianischen Poesie.

Nicht selten verfasste er seine Texte in erster Linie für Zuhörer, statt für ein Leserpublikum und musste sich daher stilmäßig von vorgeschriebenen Mustern befreien und seiner Sprache einen kolloquialen Gestus verleihen, womit er die Rezeptivität seiner Zuhörer besser gewinnen konnte. Seine Sensibilität, seine schelmische Tendenz und die hedonistische Komponente, schließlich seine Ader für die Volkskultur machten aus ihm einen interessanten Dichter des Barocks, besser gesagt, ein Bindeglied der verschiedenen Phasen des Klassizismus. Kurz, ein Autor, der in sich viel Theatralisches hatte und dementsprechend agierte. Matos widmet sich früh der Gesellschaftsanalyse und sucht poetische Mittel, wodurch er seine Überlegungen zum Ausdruck bringen könnte. Er übertreibt, karikiert und schafft damit ein scharfes und bissiges Bild der verworfenen Seiten der Gesellschaft und tadelt dabei die Pflichtvergessenen. Das Obszöne und die Derbheit der Sprache verstärken den kommunikativen Radius seiner Poesie.

Ohne Revolutionär zu sein, bricht er mit der starren Betrachtung des Lebens, wonach das gesellschaftliche Pulsieren sich in Funktion der zentralisierten Macht der Kirche und des Königs zu orientieren hat. Der Begriff der sozialen Überlegenheit der Rationalität der absolutistischen Macht wird von ihm metaphorisiert und ausgelacht.

Zielscheibe seines Spottes, Sarkasmus und Zynismus sind die Institutionen, die die sakrale und weltliche Macht in der Kolonie vertreten: der Gouverneur, die Mitglieder des Domkapitels, die Ordensmitglieder. Aber die Konfrontation begrenzt sich auf die von ihm verfassten Texte.

Er will in erster Linie lachen und lachend provozieren. Durch die Sublimierung der Zerstörung im Lachen durch das Lachen wird ein Ambivalenzprinzip hervorgerufen. Es entsteht eine Art Lachkultur, welche in Opposition zur Kultur der Agelasten steht. Parodie, Kritik, Persiflage, Karikatur und Entlarvung sind Bausteine eines Universums, welches durch das Lachen bestimmt wird. Lachen steht dann als Bruch, wenn auch nur temporär, der existierenden Ordnung. Es ist eine Möglichkeit, durch Aufhebung der Autorität, die vorhandenen Hierarchien in Frage zu stellen und alle Dogmen als Objekt der Verspottung zu betrachten. Durch Satire, Verspottung, Ironie oder Übertreibung werden die feststehenden Verhältnisse, Institutionen, Personen, Anschauungen, Ereignisse oder Zustände kritisiert oder lächerlich gemacht.

Gregório de Matos ist im gewissen Sinne ein Repräsentant eines Lachens, welches eine Parodie der Hochkultur hervorruft und somit einen Bruch mit der offiziellen Ordnung bewirkt. Er leistet ein Infragestellen der Autoritäten, stellt zum Teil die Antihierarchie dar und verspottet einige der gesellschaftlich verankerten Dogmen. Sein Lachen ist also nicht Ausdruck einer oberflächlichen 'Spaßkultur', sondern eine Form der gezielten Anarchie, was Bachtin als „Universalprinzip des Lachens“ bezeichnet²⁶⁷. Mit meisterhafter Theatralität bezweckt er ein Lachen, welches im Halse stecken bleibt und lädt den Leser bzw. den Zuhörer ein, die Konventionen zu zerbrechen.

Anmerkungen:

- ¹ Alberto Figueira Gomes, „Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI – Balthasar Dias“, 1983, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério de Educação, Lisboa, S. 70: „In der ältesten gefundenen Information aus dem Jahr 1193 wird berichtet, dass solch eine Aufführung vor König Sancho I. stattfand, und nach dem transkribierten Dokument durch Sousa Viterbo, bekamen die Possenreißer Bonamis und Acompaniado als Schenkung einen Bauernhof in Canelos de Poiars do Douro als Bezahlung für das *'arremedilho'*. Diese Schenkung wurde 1222 durch Alfons II. den Erben von Acompaniado bestätigt.“
- ² Freud, 1970: Freud, Sigmund, 1970. „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, in Psychologische Schriften BD. IV. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 176.
- ³ Siehe: Scholberg, Kenneth, (1971). „Sátira e Invectiva en la España Medieval“, Madrid: Gredos, S. 12.
- ⁴ Hinck, Walter, (1982). „Einleitung“ in „Zwischen Satire und Utopie“ von Reinhold Grimm und Walter Hinck, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 16.
- ⁵ Adorno, Theodor W., (1951). „Minima Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben“. Frankfurt: Suhrkamp, Reprint der Erstausgabe 2001.
- ⁶ Aristoteles, (1994). „Poetik“ (griechisch/deutsch). Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam Verlag.
- ⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, (1835-1838). „Vorlesungen über die Ästhetik II: Die Satire. 1835-1838“.
- ⁸ Arntzen, Helmut, (1963). „Nachricht von der Satire“, in: Arntzen, Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze. Essays. Glossen (Frankfurt a. M. 1971), 148-166.
- ⁹ Locatelli, Antonio Maria (Herausgeber), (1895-1913). „Sancti Antonii Patavini Sermones dominicales et in solemnitatibus quos ex manuscriptis saeculi XIII codicibus qui Patavii asservantur“, I-III, a cura di, Padova, S. 532-534; zit. Martins, Mário, (1986). „A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (séculos XIII e XIV)“. 2. Auflage, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, S. 14.
- ¹⁰ Auch in diesem Zusammenhang werden sowohl in Spanien als auch in Portugal bereits seit dem 15. Jahrhundert „reinos“ gefeiert. Rafael Mitjana charakterisierte das andalusische Volksfest „La Maya“ und den „reino de Aragão“ als „wahre große Schauspiele“. Siehe: A. Lavignac und L. de la Laurencie, „Encyclopédie de la Musik“, 1913, Band IV.
- ¹¹ Das Wort „reino“ wird auch auf der Ilha do Fogo (Kapverden) angewendet, um eine Gruppe von zwei oder drei Personen zu bezeichnen, die mit einer Statue der Heiligen Madonna singend durch alle Ortschaften der Insel ziehen und Spenden der Zuschauer sammeln.
- ¹² „História da Literatura Portuguesa“, unter Leitung von Albino Forjaz de Sampaio, 1929-1932, Band I, Lisboa, Verlag Aillaud & Bertrand, S. 52.
- ¹³ Diese Burlesken wurden auch zu anderen Anlässen aufgeführt, wie zum Beispiel bei Hochzeitsfesten. Grob, erotisch und obszön, die unterschiedlichsten Leibesgenüsse preisend, inspirieren sie die Volksfeste. Siehe: „Nouveau et Joyeux Sermon Contenant le Ménage et la Charge de Mariage, pour jouer à une Nopce, à un personnage“ in „Nouveau Recueil de Farces Françaises des XV.ème et XVI.ème Siècles“, Hrg. Emile Picot und Christophe Nyrop, Paris, 1880, S. 191-198.
- ¹⁴ Jean Paul, (1813). „Vorschule der Ästhetik“, Stuttgart.
- ¹⁵ Profácio Pascoal (österliches Vorwort): „[...] Sua morte desvyou / A que o cavalo morreo, / A vyda lhe repayrou, / porqu'entam reuçyoutou, / quando lh'a pele vendeo. / E por tanto mereço / O esfolado / Ser dele sempre adorado [...]“. In Resende, Garcia de, „Cancioneiro Geral“, Bd. 4, S. 303
- ¹⁶ Lazarowicz, Klaus, (1963). „Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire“. Tübingen: Niemeyer, S. 311.
- ¹⁷ Lopes, Fernão, (1945-49). „Crónica de D. João I“. Bd. I, Porto: Livraria Civilização, S. 286; zit. Martins, 1978: 22.
- ¹⁸ Freud, 1970: 89.
- ¹⁹ Lopes, 1966: 191; zit. Martins, 1978: 18.
- ²⁰ Lopes, 1966: 192; zit. Martins, 1978: 18.
- ²¹ Freud, 1970: 169.
- ²² In dem Sammelwerk „Cancioneiro Geral“ (1516) kompilierte Resende die während der Regentschaften von Afonso V., João II. und Manuel I. produzierten poetischen Werke, unter anderem auch viele satirische Schriften, welche ebenso das Bild der portugiesischen Gesellschaft jener Zeit ergänzten. Als Leitmotiv für sein Unternehmen sagt Resende selbst, dass: „muitas cousas de folgar e gentylezas sam perdidas ssem haver dellas notyca...“. Also diese poetische Sammlung sollte die Aufbewahrung des Kulturerbes garantieren. Siehe: Saraiva, J. und Lopes, O., (1994). „História da Literatura Portuguesa“. 16. Auflage, Porto: Porto Editora
- ²³ „Cancioneiro Geral“, Bd. 5, S. 307-319.
- ²⁴ Siehe: Alves Pereira, Paulo, (2002). „Das Tchiloli von São Tomé - Die Wege des karolingischen Universums“: Frankfurt a. Main: IKO Verlag.

- 25 Lopes, 1945 (Bd. I): 187-188; Martins, 1978: 29-30.
- 26 Bergson, Henri, (1900). „Le rire“. Paris: Éditions Alcan, S. 15.
- 27 Wilpert, Gero v., (2001). „Sachwörterbuch der Literatur“, 8. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- 28 Martins, 1978: 63-64.
- 29 Cancioneiro Geral, Bd. 1, S. 218 und S. 226-227.
- 30 Canc. Geral, Bd. 1, S. 227.
- 31 Siehe: Scholberg, Kenneth, (1971). „Sátira e Inectiva en la España Medieval“. Madrid: Gredos,.
- 32 Cancioneiro Geral, Bd. 1, S. 285-288.
- 33 Siehe „Maimonides, Führer der Unschlüssigen“, übersetzt und kommentiert von A. Weiss, 2 Bände (Neuausgabe 1972). Maimonides ben Maimon, genannt RaMbaM, jüdischer Philosoph, Gelehrter und Arzt, geboren in Córdoba 1138, gestorben in Fustat (heute Kairo) 1204. Er suchte einen Ausgleich zwischen Aussagen des Aristotelismus und jüdischen Glaubenslehren herbeizuführen, wobei er auch neuplatonische Elemente übernimmt. Maimonides hebt rationalistisch die grundsätzliche Übereinstimmung von Vernunft und Glauben hervor und strebt danach, den Menschen von jeder Selbstentfremdung (Aberglauben, Irrationalismus) zu befreien. Maimonides hat auf die christliche Scholastik stark eingewirkt, u. a. auf Thomas von Aquino und Albertus Magnus, später dann auf B. de Spinoza und G. W. Leibniz.
- 34 Cancioneiro, Bd. 4, S. 4.
- 35 Ibid., Bd. 4, S. 259.
- 36 Siehe: Rebello, Luiz Francisco, (1977). „O primitivo teatro português“. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, S. 61.
- 37 Cancioneiro Geral, Bd. 5, S. 202-203.
- 38 Das Wort „Goay“ bedeutet im Alten Testament 'Volk' bzw. 'auserwähltes Volk Israels'; später hatte man im Abendland die ursprüngliche Bedeutung verzerrt und damit die Juden als 'heidnisches Volk' stigmatisiert.
- 39 Cancioneiro Geral, Bd. 5, S. 202-211..
- 40 Ibid., Bd. 5, S. 228-236.
- 41 Ibid., S. 236-248.
- 42 Ibid., Bd. 2, S. 354.
- 43 Ibid., Bd. 4, S. 353-360. Übers.: „...[...] No terreyro d'Almeirim / Foy homem em mula visto / Com larga espora de Fez / Calçada sobre chapim [...]“.
- 44 Burckhardt, Jacob, (1860). „Die Kultur der Renaissance in Italien“, Zweiter Abschnitt: Entwicklung des Individuums; Burckhardt, Jacob, (2000). „Die Kultur der ...“, Bd. 8, Kleine Schriften II, Hrsg. von Marc Sieber, Basel: Schwabe Verlag.
- 45 Im Mittelalter galt Terenz als der bedeutendste römische Komödiendichter. Mit der Entdeckung von 12 verschollenen Stücken von Plautus (1429) durch Nikolaus von Kues, erwacht das Interesse an dem römischen Autor. Seine Stücke beeinflussen seit dem 16. Jahrhundert im wesentlichen Maße die Entwicklung des europäischen Lustspiels. Die Skala reicht von der Mythen- und Tragedie „Amphitryon“ bis zur derben Farce, von der turbulenten Verwechslungskomödie „Menacchmus“ bis zum Charakterstück „Aulularia“ oder „Miles gloriosus“ und zum ruhigen oder sentimentalischen Lustspiel.
- 46 Bachtin, Michail, (1987). „Rabelais und seine Welt“. Hrsg. und Einleitung Renate Lachmann, Suhrkamp Verlag, S. 19.
- 47 Fest der Unschuldigen Kinder: seit dem 5. Jahrhundert am 28. Dezember liturgisch begangener Gedächtnistag des von Herodes dem Großen angeordneten bethlehemitischen Kindermords (nach Matthäus 2, 16 folgende).
- 48 Lever, Maurice, „Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour“, 1983, Fayard, Paris, S. 16.
- 49 Mit dem Aufkommen von Spielkarten und deren Verbreitung als Orakelpraktik durch Kartenlegung, entsteht auch eine besondere Karte, eine, die Macht über Ordnung und Unordnung besitzt diese zu zerstören, um anschließend die neue wieder aufzubauen. Es handelt sich um „Fou“ oder „Mat“, eine Karte des heutigen Tarotspiels, worauf ein Mann mit einer Mütze mit Eselohren und einem nackten Gesäß abgebildet ist, der einen Sack auf seinem Rücken trägt und Glöckchen an seinen Kleidern hat. Dieser kann mit dem Sot assoziiert werden. Auch das Schachspiel erinnern uns anhand der Figur des Läufers des Königs (der Läufer an der rechten Seite des Königs), auf Französisch „Roi-Fou“, an die Kombination König und Narr, oder im Fall des Werkes von Gil Vicente, an die Konstellation „Parvo-Philosoph“. Der König und der Narr bildeten ein untrennbares Paar. Der eine übt die Macht aus und der andere fordert sie heraus.
- 50 Alves Pereira, P. Paulo, (2003) „Das Theater verlässt den Hof“, in „Lusophonie in Geschichte und Gegenwart“, Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Richard Baum und António Dinis, Romanistischer Verlag, Bonn 2003.
- 51 Michel Foucault, „Psychologie und Geisteskrankheit“, Hrsg. der deutschen Fassung Günther Busch, Suhrkamp Verlag, 1968, Frankfurt am Main, S. 103-104.
- 52 Fraenger, Wilhelm, „Bosch“, 1975, Verlag der Kunst, Dresden, S. 207. Hieronymus Bosch malte das „Steinschneiden“, aufbewahrt im Prado Museum. Es soll eine Satire sein und die Schwindelkuren zeitgenössischer Quacksalber an den Pranger stellen, die durch Schädelreparationen den ins Gehirn gedrunghenen „Stein der Torheit“ extrahierten. Das Bild zeigt einen Arzt

mit einem Trichter, der damit einen Stein aus dem Kopf eines Geisteskranken herauszuholen versucht. Beim Betrachten des Gemäldes wird offensichtlich, dass der Maler den Betrachter fragen will, wer von beiden wohl törichter ist? Es gibt nichts Wahnsinnigeres als zu versuchen, den Stein der Narrheit herauszuholen.

⁵³ Bachtin, Michail, „Rabelais und seine Welt“, Suhrkamp Verlag, 1987, S. 315.

⁵⁴ Fiebach, Joachim (2006). „Von der Kunst des Theaters ...“ in „Geworden Eigenart“, Berlin: Vistas Verlag, S. 104.

⁵⁵ Vieira, Padre António, (1937). „Arte de Furtar“. Lisboa: Livraria Peninsular Editora. Nach der irrtümlichen Annahme, Vieira sei der Autor, geht man heute davon aus, dass es von Pater Manuel da Costa verfasst wurde. Außerdem erweisen sich das Datum der ersten Ausgabe 1652 sowie Amsterdam als Erscheinungsort als falsch. Der Autor bleibt weiterhin inkognito.

⁵⁶ Originaltitel: „*Espelho de Enganos, Teatro de Verdades, Mostrador de Horas Minguadas, Gazua Geral dos Reinos de Portugal*.“

⁵⁷ Cidade, Hernâni, (1992). „A Literatura Autonomista sob os Filipes“, Lisboa: Presença, S. 19.

⁵⁸ Gran Encyclopedia Catalana V, 1973, 526 - F. Soldevila, Vida de Pere el Gran, 1963 - A. Boscolo, L'eredita sveva di Pietro il Grande, re d'Aragona, XI CHCA, I, 1983, 83-99 - C. de Ayala Martinez, Directrices fundamenatales de la politica peninsular de Alfonso X, 1986.

⁵⁹ Camões, Luís Vaz de (2004). „Os Lusíadas - Die Lusiaden“. Aus dem Portugiesischen von Hans-Joachim Schaeffer; bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Rafael Arnold, 3. Auflage, Elfenbein Verlag.

⁶⁰ Nach dem Tod von Henrike IV. von Kastilien lässt sich Isabel (Schwester des Verstorbenen), mit Hilfe von Aragon, zur Königin von Kastilien krönen. Die mit ihr verfeindeten Feudalherren (Anhänger der alten Ordnung), boten Afonso V. von Portugal die Krone von Kastilien an. Aus diesem Grund greift er 1475 Kastilien an und besetzt den größten Teil von León. Der entscheidende Sieg in Toro (1476) bleibt jedoch Afonso V. verwehrt, wodurch er sein Prestige bei der kastilischen Aristokratie einbüßt. Er kehrt nach Portugal zurück und versucht, Frankreich zum Angriff gegen Nordspanien zu bewegen. Gegen den Rat seiner Berater geht er nach Frankreich (1476-77) und sieht sich in den Konflikt zwischen Louis XI und Charles Herzog von Burgund hineingezogen. Als schlechter Diplomat lässt er sich von beiden Streitenden manipulieren und wird zum Schluss von beiden verabschiedet. Verzweifelt dankt er ab und will nun als Pilger in das Heilige Land, wird aber durch Louis XI. daran gehindert und praktisch als Gefangener 1477 nach Portugal zurückgeschickt. Sein Sohn, der sich inzwischen krönen ließ (João II.), verzichtet auf die Krone um sie dem Vater zurückzugeben. In den nächsten zwei Jahren sind die Friedensverhandlungen mit Kastilien die zentrale Aufgabe. Durch das *Abkommen von Terceiras de Moura* und den anschließenden Friedensvertrag von *Alcáçovas* (1479) wird der Frieden erlangt und der portugiesische König verzichtet auf seinen Anspruch auf die kastilische Krone.

⁶¹ Ursprünglich wurde das Dokument von Hipólito Raposo in „Amar e Servir“, S. 114-131, erwähnt.

⁶² Cuesta, Pilar Vásquez, (1986). „A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes“, Publicações Europa-América, Coleção Saber, Nr. 204, Übersetzung aus dem Spanischen von Mário Matos e Lemos, Madrid S. 7.

⁶³ Godinho, Vitorino Magalhães, (1968). „1580 e a Restauração“, (Ensaio II, Sobre História de Portugal). Lisboa, S. 259.

⁶⁴ Dieser Brief wurde von Sousa Farinha im „Filosofia de Príncipes“, Lisboa, 1789 veröffentlicht. Erwähnt von Hernâni Cidade, „A Literatura Autonomista sob os Filipes“, 1940, S. 44.

⁶⁵ Cuesta, Pilar Vásquez, „A Língua e a Cultura Portuguesas ...“, S. 8.

⁶⁶ Carvalho, José Adriano Freitas de (1974). „Pauperismo e sensibilidade social em Espanha nos fins do século XVI“. Porto, Faculdade de Letras,- S. 5-51 - Sonderdruck der Zeitschrift der 'Faculdade de Letras da Universidade do Porto', Philosophie, Nr. I.

⁶⁷ António de Portugal, Prior von Crato, geb. 1531 in Lissabon und gest. 1595 in Paris. Kronprätendent. Illegitimer Sohn von Herzog Luiz de Beja (1506–1555), Bruder von König Joao III. (1502–1557) u. Violante „la Pelicana“ Gomez (geb. als Jüdin, gest. als Nonne in Almorta). – Johanniter, unter König Sebastião Connetable des Reiches, nach dem Tod von König Enrique (1580) in Konkurrenz zu Felipe II. von Spanien zum König ausgerufen, bei Alcantara von Alba geschlagen, geächtet, Exil in Frankreich, von Katharina von Medici unterstützt, behauptete er seine Herrschaft auf den Azoren.

⁶⁸ Zitiert von Cuesta, S. 11; Historia General de España, S. III, Band II, Kap. XVI.

⁶⁹ Marques, A. H. de Oliveira, (1995). „Breve História de Portugal“. Lisboa, Editorial Presença, S. 287.

⁷⁰ Am 15. Juni 1520 wurde die Bulle *Exurge* veröffentlicht. Auszüge: „...und weil die vorhergesagten und zahlreichen anderen Irrtümer in den Büchern oder Schriften Martin Luthers enthalten sind, verdammen und verwerfen wir die besagten Bücher, und alle Schriften oder Predigten des besagten Martinus, ... und verbieten Kraft des heiligen Gehorsams, ... allen Gläubigen, dergleichen Schriften, Bücher, Predigten oder Blätter oder Abschnitte derselben, welche die vorhergesagten Irrtümer enthalten, zu lesen, zu behaupten, zu predigen, zu loben, zu drucken, zu veröffentlichen oder zu verteidigen...“ Am 12. Juni 1521 fand die feierliche Verbrennung der Schriften Martin Luthers in Rom statt, zugleich wurde Luther selbst *in effigie* – also in Abwesenheit – mit verbrannt. Durch das kaiserliche Wormser Edikt vom Mai 1521 bekam die katholische Kirche in ihrem Kampf gegen missliebige Schriften weltliche Hilfe. Die Gelegenheit war günstig; so konnten Thron und Altar gemeinsam widerspenstige Literatur unterdrücken. Das Edikt wandte sich ausdrücklich gegen „...Schmähschriften gegen den Papst, die Prälaten, Fürsten, Universitäten, Fakultäten und anständige Personen.“. Nach Deutschland, England, Spanien und Frankreich wurde auch Italien aktiv. Am 20. September 1540 fand in Lissabon der erste Auto de Fe statt; andere folgten in Coimbra, Porto, Lamego,

Tomar und Évora. Auf Betreiben des späteren Paul IV und alarmiert über die Ausbreitung des Protestantismus, ernannte Paul III 1542 mit der Bulle *Licet ab initio* 6 Kardinäle zu General-Inquisitoren für die ganze Kirche. Damit hatte sich Rom eine Instanz geschaffen, um Ketzer bis in die entferntesten Winkel zu verfolgen und „unschädlich“ zu machen. Sie begann die ekklesiastischen und theologischen Texte nach der Orthodoxie zu überprüfen. Auf dem Konzil von Trient ging es 1546 gegen die Drucker. „Die Synode will auch, wie es sich gebührt, den Druckern eine Schranke setzen, welche jetzt schrankenlos, d.h. meinent, es sei ihnen alles erlaubt...“. Bereits unter dem Pontifikat von Paul IV (1555-1559) fand eine heftige Verfolgung wegen Ketzerei statt. Erstmals erschien 1559 der Index *Librorum Prohibitorum*, die letzte amtliche Ausgabe erschien 1948 bis 1962. Der Index wurde 1967 unter Papst Paul VI in seiner bindenden Form abgeschafft.

⁷¹ Hülsemann, Robert, (1984). „Bad Iburg, Eine kleine Dokumentation“, Bad Iburg.

⁷² (Eigene Übersetzung) Brief von Cristóbal de Moura, in „D. Cristóbal de Moura“ (Madrid 1900), von Alfonso Danvila y Burguero. Zitiert von Cuesta, S. 15.

⁷³ Ibid..

⁷⁴ Eine Art Hofangestellter.

⁷⁵ Dritter Stand (französisch Tiers État), in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ständeordnung das Bürgertum, das den dritten Platz nach Adel und Geistlichkeit einnahm.

⁷⁶ História de Portugal, Edição Monumental. Direção Damião Peres, Band V, Barcelos, 1928-1938, S. 37

⁷⁷ Faria, Manoel Severim (1624) „*Discursos Vários Políticos*“. Lisboa: ed. Manuel de Carvalho; und (1655) in „*Notícias de Portuga*“ I de 1655 (Lisboa: Druckerei Craesbeek.

⁷⁸ Castro, Armando, (1978). *As Doutrinas Económicas em Portugal na Expansão e na Decadência (séculos XVI a XVIII)*. Amadora, Biblioteca Breve (Série Pensamento e Ciência), MEC (Secretaria de Estado de Cultura), Livraria Bertrand.

⁷⁹ Siehe Paulo Alves Pereira, „Das Tchiloli von São Tomé“, 2002, Iko - Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main

⁸⁰ São Jorge da Mina, nicht fern vom heutigen Cape Coast (Ghana), wurde von den Portugiesen 1482 errichtet. Diese Festung entwickelte sich zu einem wichtigen Handelszentrum: Ab dem 16. Jahrhundert tauschte man Sklaven aus Benin gegen Gold aus Mali. Von hier wurden auch die ersten Sklaven nach Brasilien eingeschifft. Siehe Alves Pereira, Paulo, „Das Tchiloli von São Tomé“.

⁸¹ Siehe D. Francisco de Portugal, „Arte de Galanteria“, zitiert von Hernâni Cidade in „Lições de Cultura e Literatura Portuguesa“, 3. Ausgabe, Coimbra, 1951, S. 277.

⁸² Francisco Rodrigues Lobo, „Corte na Aldeia“, Círculo dos Leitores, Lisboa, 1981, S. 5.

⁸³ Übers. AP: „[...] da ich die Zeit des Schlafens lieber zum Leben nutze, als das ich die Lebenszeit verschlafe. Und wenn es stimmt, dass man bei der Konversation mit solchen Freunden wahrhaftig lebt, was kann ich mir besseres wünschen, als diese Nächte auszudehnen, die mein Leben verlängern? [...]“.

⁸⁴ Übers. AP: Hof im Dorf und Winternächte.

⁸⁵ Trotz seiner jüdischen Herkunft konnte Francisco Rodrigues Lobo (1575-1621) an der Universität von Coimbra studieren, wo er sein Jurastudium absolvierte. Bis heute ist es ein Geheimnis, wie er dem Schicksal vieler von der Inquisition verfolgter Neuchristen entkommen konnte. Nach Meinung einiger seiner Biographen könnte vielleicht der Adelstitel seines Vaters, des Neuchristen André Lázaro de Lobo, sowie dessen gute Beziehungen zu wichtigen Persönlichkeiten, dabei eine Rolle gespielt haben. Mit dem „*Romanceiro*“ (1596) hatte er seine Premiere in der Belletristik. Als Herr eines beachtlichen Erbes konnte er ohne finanzielle Probleme einen großen Teil seines Lebens bei seinem Beschützer, dem Herzog von Bragança, verbringen. Weiterhin bleibt unbekannt, ob er irgendein wichtiges Amt ausübte. Gegen 1598 wurde er Protagonist eines Liebesabenteuers mit einer Dame aus dem Hause des Marquis von Vila Real. Während einer Bootsüberfahrt von Santarém nach Lissabon erlitt er Schiffbruch und ertrank.

⁸⁶ Rodrigues Soares, Pero. „Memorial de Pero Roiz Soares“. Literarische Revision von M. Lopes de Almeida, Universität von Coimbra, 1953.

⁸⁷ Sequeira, Rosa María, (1991). „*Francisco Rodrigues Lobo: Corte na Aldeia*“, in: Lusorama 16, Oktober 1991, S.128-129, Lisboa: Editora Verbo; Fonseca, Joaquim (1996). „*O discurso de Corte na Aldeia de Rodrigues Lobo: o diálogo I*“, Sonderdruck der Zeitschrift der Faculdade de Letras, „Línguas e Literaturas“, Nr. XIII, Porto: Faculdade de Letras, S. 87-145.

⁸⁸ Gracián, Baltasar, (1653). „El Criticón“, III: „En el invierno de la vejez“, 1657. Madrid, Pablo de Val, S. 12. Zitiert in: Pires, Maria Lucília Gonçalves und Carvalho, José Adriano, 2001). „*História crítica da literatura portuguesa*“ Maneirismo e barroco. Koordination Carlos Reis, Band 3, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, S. 122.

⁸⁹ Castiglione, Baldesar (1999) „Il libro del Cortegiano“ (II). Hg. Prof. Giuseppe Bonghi und die Biblioteca dei Classici Italiani: Download RTF/TXT (19 marzo 1999), Gli e-book.

⁹⁰ Pirillo, Nestor, (1994). „Disciplina dell' anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed Età Moderna“. Bologna: Il Mulino, S. 539-582.

⁹¹ Carvalho, José Adriano de, (1970). „A leitura de Il Galateo de Giovanni della Casa na Península Ibérica“, in *Ocidente*. Band 79, Lisboa, S. 137-171.

- ⁹² Garzoni, Tomaso, (1589/1996). „La piazza universale di tutte le professioni del mondo“. Hg. G. B. Bronzini, 2 Bände, Firenze; Garzoni, Tomaso, (1589/1993). „La piazza universale...“. P. Cherchi: Opere, Ravenna, 1993.
- ⁹³ Portugal, Francisco de, (1628?/1943). „Arte de Galanteria“. Hg. Joaquim Ferreira, Porto.
- ⁹⁴ Zur selben Zeit wurden gegenüber verarmten Handwerkern ganz andere Maßnahmen getroffen – und nicht gerade literarischer Art –, damit diese ebenfalls an ihre Herkunftsorte heimkehrten. Siehe Siehe Marques, A. de Oliveira, (1995), „Breve História de Portugal“, Lisboa: Editorial Presença.
- ⁹⁵ Guevara, Antonio de, (1539). „Menosprecio de corte y alabanza de aldea“, digitalisierte Ausgabe, basiert auf der Ausgabe von Juan de Villaquerán, Valladolid, 1539. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- ⁹⁶ Literarischer Stammtisch. Abgeleitet aus dem Namen von Quintus Septimus Florens Tertullianus, erster bedeutender schreibender Kirchenlehrer (160-220). Tertullianus schuf einen großen Teil der lateinischen Fachausdrücke der Kirchensprache, lehrte die Gegensätzlichkeit von Vernunft und Glauben und verteidigte die Freiheit des Individuums, sich eine Religion zu wählen.
- ⁹⁷ Sequeira, Rosa María, Rezension: „*Francisco Rodrigues Lobo: Corte na Aldeia*“, Lisboa (Editora Verbo; Ulisseia) 1991“, in: Lusorama 16, Oktober 1991, S.128-129; Fonseca, Joaquim (1996). „*O discurso de Corte na Aldeia de Rodrigues Lobo: o diálogo I*“. Porto, Fakultät de Letras, S. 87-145. Sonderdruck der Zeitschrift der Fakultät de Letras, Sprachen und Literaturen, Nr. XIII, 1996.
- ⁹⁸ Siehe: Bildheim, Stefan, (2001). „Calvinistische Staatstheorien - Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit“. Frankfurt, Lang, Peter, GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaft.
- ⁹⁹ In seiner Dichtung „*La Judith*“ (1573) über die Heldin des im 2. Jahrhundert v. Chr. beschreibt der französische hugenottische Dichter Guillaume de Salluste Du Bartas (1544–1590) wie Judith, während einer Belagerung ihrer Vaterstadt Baitylua (bei Luther: Bethulia) ins feindliche Lager zum assyrischen Feldherrn Holofernes ging, wie sie dem Schlafenden das Haupt abschlug, und wie daraufhin die Belagerer flohen.
- ¹⁰⁰ Das monarchomachische Widerstandsrecht bezog seine Legitimation aus dem bereits im Mittelalter vorgebildeten Gedanken eines wechselseitigen Vertrages zwischen dem König und dem „Volk“, durch den die Herrschaftsgewalt unter bestimmten Bedingungen übertragen worden sei. Durch eine grobe Verletzung des Vertrags verlor der König seine Rechte; Widerstand wurde zulässig, ja zur Pflicht. Jedoch nur diejenigen, die als „Magistrate“ im Verfassungsgefüge des Staates selbst obrigkeitliche Funktionen wahrnahmen, besaßen ein Recht zum Widerstand und damit vor allem die Stände als Repräsentanten des „Volkes“ gegenüber dem König. In der Praxis besaßen die Stände im Einzelnen unterschiedliche Rechte zur Mitwirkung an der Gesetzgebung, an der Besetzung von Hofämtern, an der Verwaltung und Rechtsprechung und an Fragen, die das Land als Ganzes betrafen. Das wirksamste Instrument zur Beschränkung fürstlicher Macht bildete überall das Recht zur Steuerbewilligung, an dem sich die meisten Auseinandersetzungen zwischen Fürst und Ständen entzündeten. Mit der Berufung auf übergeordnete religiöse Ziele wurde das Widerstandsrecht ein Instrument zur Legitimierung des konfessionellen Bürgerkriegs.
- ¹⁰¹ Roberto Bellarmino, italienischer katholischer Theologe und Kirchenlehrer, Jesuit, (1542-1621); seit 1599 Kardinal, 1602-05 Erzbischof von Capua; legte mit seinem Hauptwerk „*Disputationes de controversiis christianae fidei...*“ (1586-93; deutsch „*Streitschriften über die Kampfpunkte des christlichen Glaubens*“) die erste umfassende Auseinandersetzung mit dem Protestantismus seitens der katholischen Theologie vor.
- ¹⁰² Freitas, Justo Seraphim de (1625). „*De justo imperio Lusitanorum Asiatico*“, Valladolid.
- ¹⁰³ Serafim de Freitas, „*De justo imperio...*“, Kapitel VI, S. 39-40. Zitiert von Paulo Merea, in „*Estudos de História de Direito*“, S. 242 und Hernâni Cidade, in „*A Literatura Autonomista sob os Filipes*“, S. 150.
- ¹⁰⁴ Cicero „[...] *Est igitur res publica res populi* [...]“.
- ¹⁰⁵ Fiebach, Joachim (2006). „Von der Kunst des Theaters zur Theatralität ...“ in „*Geworden Eigenart*“, Berlin: Vistas Verlag, S. 105.
- ¹⁰⁶ Siehe: Fonseca, Joaquim, (1996). „*O discurso de Corte na aldeia de Rodrigues Lobo – o Diálogo I*“. In „*Línguas e Literaturas*“, Nr. XIII, Porto: Faculdade de Letras, S. 87-145.
- ¹⁰⁷ Aus Vieira, António, (1925). „*Carta LXXIX, Feb. 1658*“, in „*Cartas de António Vieira*“. Koordinierung und Notierung von J. Lúcio de Azevedo, Band I, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, S. 455.
- ¹⁰⁸ Coutinho, Afrânio, (1955). „*António Vieira*“, in „*A Literatura no Brasil*“. Band I, S. 323-360, Leitung A. Coutinho, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana Distribuidora – Livraria São José, S. 323-324.
- In dieser Atmosphäre verbrachte der am 6. Februar 1608 in Lissabon geborene António Vieira seine Kindheit und Jugend. Vieiras brasilianischer Akzent, der am Hof in Portugal auffiel, war eine unbestreitbare Widerspiegelung der Umgebung, wo er die frühen Jahre seines Lebens verbracht hatte. Zwischen seiner Geburt und seinem Tod im Jahre 1697 wird die „Komödie seines Daseins“ gespielt, wie er selber seine Biografie bezeichnete. Im Alter von sechs Jahren übersiedelt er mit seiner Familie von Lissabon nach Bahia. Was er hier vorfindet, übt auf ihn eine faszinierende Wirkung aus, und soll sein gesamtes späteres Leben prägen.
- ¹⁰⁹ Besselaar, José Van Den, (1981). „*António Vieira – o homem, a obra as ideias*“. Ministério de Educação e Cultura, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, S. 13.

- ¹¹⁰ Siehe: Coutinho, Afrânio, (1955). „Do Barroco ao Rococó“, in „A Literatura no Brasil“. Band I, S. 195-259, Leitung A. Coutinho, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana Distribuidora – Livraria São José, S. 202.
- ¹¹¹ Nach den zwei Jahren des Noviziats legt Vieira sein Armuts-, Gehorsamkeits- und Keuschheitsgelübde ab und beginnt mit der pädagogischen Ausbildung, welche alle Kandidaten absolvieren müssen. 1627 unterrichtet er Rhetorik am jesuitischen Kolleg von Olinda. Aber schon bald wird er von seinen Oberen nach Bahia zurückbeordert.
- ¹¹² Mendes, Margarida Vieira, (1989). „A oratória barroca de Vieira“. Lisboa: Editorial Caminho, S. 16-17.
- ¹¹³ Caramuel, (1654). „Metologica disputationes de logicae essentia, proprietatibus et operationibus continens“. Band X, Frankfurt, S. 46, zitiert von Azevedo, 1992: 31.
- ¹¹⁴ Als Antwort auf die Unabhängigkeitserklärung von 1581 schloss Felipe II. alle portugiesischen und spanischen Häfen für holländische Schiffe. Diese Maßnahme war ein harter Schlag für die holländische Wirtschaft, die den Transport, die Raffinierung und den Verkauf des brasilianischen Zuckers in Europa kontrollierte. Um dieses Hindernis zu beseitigen, gründeten die holländischen Kaufleute 1621 mit dem Ziel der Eroberung von Absatzmärkten im Nordosten Brasiliens (Bahia und Pernambuco) die Vereinigte Westindische Compagnie.
- ¹¹⁵ Vieira, António, (1925). „Carta I: Ao Geral da Companhia de Jesus, 1626 – Setembro 30“, in „Cartas de António Vieira“. Koordinierung und Notierung von J. Lúcio de Azevedo, Band I, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- ¹¹⁶ Dazu sagt Azevedo: Die Bevölkerung war in Panik in die Wälder geflohen oder suchte in Dörfern der Indios, die unter der Verwaltung der Jesuiten standen, Zuflucht. Nach der Verhaftung und Verschiffung des Generalgouverneurs Diogo de Mendonça Furtado in die Niederlande, übernimmt Marcos Teixeira, fünfter Bischof von Brasilien, provisorisch die Regierungsgeschäfte und organisiert den Widerstand mit circa eintausendvierhundert Weißen und zweihundertfünfzig Indios gegen die Invasoren. Unter dem Kommando von Fradique de Toledo kommt aus der Metropole der besetzten Kolonie eine Armada zur Hilfe. Am 30. April 1625 müssen sich die Niederländer ergeben und das Land verlassen. Siehe: Azevedo, J. Lúcio de, (1992). „História de António Vieira“. Coleção Obras Completas de Lúcio de Azevedo, Band I, 3. Auflage, Lisboa: Clássica Editora, S. 26-30.
- ¹¹⁷ Mendes, Margarida Vieira, (1997). „Chave dos Profetas: a edição em curso“, in Vieira escritor. Lisboa: Cosmos, S. 31-39
- ¹¹⁸ Siehe: Mendes, Margarida Vieira, (1987). „Sermões do Padre António Vieira, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária“. Lisboa: Editorial Comunicação, S. 14.
- ¹¹⁹ Der Begriff *Anacephaloses* ist vom Griechischen *Anakephalioses* abgeleitet. Das Wort meint im profanen Sprachgebrauch die Wiederholung oder die Zusammenfassung einer Vielfalt in eine Hauptsache bzw. ein hauptsächliches Geschehen. Nach der Erlösungstheorie ereignet sich die eigentliche Erlösung dann im faktischen Handeln des Menschen. So prophezeit das Buch „Anacephalosis ...“, von der Inquisition als subversiv betrachtet und deshalb verbrannt, die Wiederauferstehung des lusitanischen Königreichs, nicht durch die Wiederkehr von Sebastião – wie Bandarra voraussagt –, sondern durch die Wandlung des 'Encoberto' (Unsichtbaren Königs Sebastião) in 'Descoberto' (Sichtbaren Königs João IV). Das Werk wurde von der kabbalistischen Lehre geprägt, wonach Portugal die letzte und größte Monarchie der Welt würde. Diese Glaubensrichtung prophezeit somit eine neue Zeit des Lichtes.
- Das heißt, der Erlöser, bzw. die politisch-soziale Führungsgestalt soll die unheilvollen Zustände beenden und ein Reich der Gerechtigkeit und das ursprüngliche 'goldene Zeitalter' wiederherstellen. 'Descoberto' sollte, in einer nicht mehr fernen Zukunft, vom selben Blute des vermissten Königs Sebastião sein, der sein Land zur Blüte und Hegemonie über die Welt führen sollte.
- ¹²⁰ Siehe: Cidade, Hernâni, (1973). „Vieira à luz dum recente estudo de António José Saraiva“. Lisboa: Colóquio / Letras, Nr. 12 Mars 1973, S. 64.
- ¹²¹ Carvalho, José Adriano de F. (1993). „Um profeta de corte na Corte: o caso (1562-1576) de Simão Gomes, o Sapateiro Santo (1516-1576)“. Porto, Zeitschrift der Faculdade de Letras, S. 233-260. Sonderdruck der Revista da Faculdade de Letras, Sprachen und Literaturen, Anhang V, „Espiritualidade e Corte em Portugal, sécs.XVI-XVIII“, Porto, 1993. Siehe auch Besselhaar, J. van den - As Trovas do Bandarra. *Revista ICALP*, vol. 4, Março de 1986, 14-30; Adriano V. Rodrigues e Maria da Assunção C. Rodrigues „As Trovas do Bandarra: suas influências judaico-cabálicas na mística da Paz Universal“ in *Revista de Ciências Históricas, Universidade Portuguesa* - Porto, 1987 S. 185 – 221; João Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo*. Lisboa, 1984, S. 105- 111; Pereira, Paulo Alves, (2007). „Der Mythos des Sebastianismus und die Utopie des Fünftens Imperiums in der Zeit der Wiederherstellung der Unabhängigkeit Portugals“, zur Veröffentlichung.
- ¹²² Hernâni Cidade, „A Literatura Autonomista...“, S. 199.
- ¹²³ Ab jetzt werden verschiedene Beispiele aus seiner Predigtkunst zitiert. Unter der Bezeichnung „Sermões“ ist folgende Auflage gemeint: 1993, Leitung und Vorwort von Pater Gonçalo Alves, in fünf Bänden, Porto: Lello & Irmão – Editores.
- ¹²⁴ Jakobson, R. und Picchio, L. S., (1968). *Os oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa*“, *Langages*, Nr. 12, zitiert von Fernandes, M. Correia, (1998). „A Ironia e o humor em alguns Sermões do Padre António Vieira“. *Brotéria u*, Vol. 147, Oktober, Brga, S. 281.
- ¹²⁵ Siehe auch: Flasche, Hans, (1984). „Formas de expressão irónica nos Sermões do P.º António Vieira“. In „Umgangssprache in der Iberoromania“, *Festschrift für Heinz Kröll*, Hg. Günther Holtus und Edgar Radke, Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 147.

- ¹²⁶ Mendes, Margarid Vieira, (1989). „Estética e memória no Padre António Vieira”, in „Colóquio / Letras”. Julho-Outubro 1989, Nr. 110-111, S. 26.
- ¹²⁷ Siehe: Sérgio, António, (1937). In Prefácio zu „Sôbre as verdadeiras e as falsas riquezas”. Textos Literários / Autores Portugueses, Lisboa, S. XXIV.
- ¹²⁸ Sérgio, António, (1973). „Salada de conjecturas a propósito de dois jesuitas”, in „Ensaaios”. Band V, Lisboa: Sá da Costa.
- ¹²⁹ An dieser Stelle sollte man erwähnen, dass Bilder und Gedanken nicht äquivalent und austauschbar sind. Daher ist der Realitätsgrad des einen und des anderen unterschiedlich. Aus linguistischer Sicht ist ein Bild die Verknüpfung von Worten, welches mit dem Gedankenausdruck durch einen Vergleichsbegriff verbunden ist. Der Begriff dient dazu, den Unterschied zwischen der einen und der anderen Realität darzustellen. In der Metapher ist das Bild jedoch im Wort enthalten. Ein Gedanke wird durch die Metapher auf eine sensiblere und erfrischender Weise ausgedrückt. Deshalb betrachtet die klassische Rhetorik die Metapher als eine Verzierung des Diskurses und nicht als ein Element seiner Struktur. Dies beweist, dass im klassischen Diskurs immer ein Unterschied zwischen zwei Begriffen gemacht wird: zwischen dem Gedanken und seinem Bild. (Siehe Saraiva, António José, (1980). „O Discurso Engenhoso – Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos“. São Paulo: Editora Perspectiva, S. 31).
- Die Oratoria des 17. Jahrhunderts hat diesen Begriff so gepriesen, dass selbst, als die vorwiegend symbolische Denkweise von der logozentrischen rational-empiristischen Betrachtung der Dingen ersetzt wurde, die Prediger weiter auf den alten Methoden beharrten.
- ¹³⁰ Siehe: Cidade, Hernâni, (1973). „Vieira à luz dum recente estudo de António José Saraiva“. Nr. 12, Mars 1973, Lisboa: Colóquio / Letras, S. 63.
- ¹³¹ Sérgio, António, (1937). In Prefácio zu „Sôbre as verdadeiras e as falsas riquezas”. Textos Literários / Autores Portugueses, Lisboa, S. XXIV.
- ¹³² Siehe: Flasche, 1984: 149.
- ¹³³ Siehe: „Sermão de Santo António”, 1638, Kirche von Hl. Antonius, Bahia, (in Sermões, Band 3 [Vol. VII-VIII-IX], S. 54).
- ¹³⁴ Fernandes, M. Correia, (1998). „A Ironia e o humor em alguns Sermões do Padre António Vieira”. Brotéria u, Vol. 147, Oktober, Brga, S. 288.
- ¹³⁵ Siehe: „Sermão da Visitação de Nossa Senhora“, 2. Juli 1639, Barmherzigkeit von Bahia (Sermões, Band 3 [Vol. VII-VIII-IX], S. 1225).
- ¹³⁶ Siehe: „Sermão de S. António“, 1642, Kirche der Wundmale, Lissabon, (in Sermões, Band 3 [VII-VIII-IX], S. 162-163).
- ¹³⁷ Filho, Ruben Barboza, (2003). „Sentimento de Democracia”. São Paulo: Lua Nova, Nr. 59, S. 118; siehe auch Coelho, Alessandro Manduco, (2003). „Antonio Vieira's endeavor”. São Paulo: Lua Nova, Nr. 59, S. 115-135.
- ¹³⁸ Siehe: „Sermão da Primeira Dominga do Advento”, 1650, Königl. Kapelle, Lissabon, (Sermões, Band 1 [Vol. I-II-III], S. 111).
- ¹³⁹ Um Alliierte zu gewinnen, strebte António Vieira durch die Heirat des Kronprinzen mit der Tochter des Herzogs von Orleans eine Allianz mit Frankreich an. Durch diese Ehe würde der König nach Brasilien umsiedeln müssen, und die Kolonie erhielte dadurch die Unabhängigkeit; der Kronprinz sollte in Portugal bleiben und solange er minderjährig war, würde der Herzog von Orleans die Staatsgeschäfte führen. Für eine Allianz mit Frankreich wäre der Monarch bereit diesen Preis zu zahlen. Auf Grund der ablehnenden Haltung des Kardinals Mazarin, wurde diese Ehe jedoch nicht geschlossen (Siehe: Sérgio, 1937: XIV). Konfrontiert mit dieser Situation, sendet der König im Januar 1650 Vieira nach Italien, um zwei diplomatische Aufgaben auszuführen. Er soll nach einer Braut für den Kronprinzen Teodósio Ausschau halten, und außerdem, und dies war etwas delikater, soll er in Neapel einige Unruhe stiften, um damit die Aufmerksamkeit der Spanier von Portugal abzulenken. Wegen der Drohungen des spanischen Botschafters in Rom, muss Vieira jedoch die Ewige Stadt bald wieder verlassen, ohne seine Ziele erreicht zu haben. Bei seiner Ankunft in Lissabon muss er feststellen, dass sein Einfluss am Hof stark nachgelassen hat, auch wenn der König ihm weiterhin seine Sympathie erweist (Besselaar, 1981: 36-37).
- ¹⁴⁰ Siehe: Besselaar, 1981: 40.
- ¹⁴¹ Siehe: Calafate, Pedro, (1998). „O Desconcerto do Mundo Segundo António Vieira”, in „O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico- Terceiras Jornadas de História Ibero-Americana”. Lisboa: Edições Colibri – Faculdade de Letras de Lisboa.
- ¹⁴² Siehe: „Sermão de Santo António aos Peixes”, 1654, São Luís do Maranhão, (in Sermões, Band 3 [VII-VIII-IX], S. 254).
- ¹⁴³ Siehe: „Sermão da Sexagésima”, 1655, Königl. Kapelle, Lissabon (in Sermões, Band 1 [Vol. I-II-III], S. 72).
- ¹⁴⁴ Siehe: Saraiva, António José, (1980). „O Discurso Engenhoso – Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos“. São Paulo: Editora Perspectiva, S. 120.
- ¹⁴⁵ Siehe: „Sermão do Bom Ladrão”, 1655, Kirche der Barmherzigkeit, Lissabon, (in Sermões, Band 2 [IV-V-VI], S. 545).
- ¹⁴⁶ Ibid, S. 546-547.
- ¹⁴⁷ (Lat. *Supinu*) Nominale Form der lateinischen Verben, welche nicht ins Portugiesische übergegangen ist; es gibt ein Supin auf -tum, Supin I, und ein Supin auf -tū, Supin II. Das Supin I ist gleich dem Neutrum Singular des PPP (Partizip Perfekt Passiv).
- ¹⁴⁸ Anonym, (1991). „Arte de Furtar”, Kritische Ausgabe. Mit Einleitung und notiert von Roger Bismut, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- 149 „Sermão da sexta Sexta-feira de Quaresma“, 1662, Königl. Kapelle, Lissabon, (in Sermões, Band 2 [IV-V-VI], S. 228).
- 150 „Sermão de Quinta Quarta-Feira da Quaresma“, 1669, Kirche der Barmherzigkeit, Lissabon, (in Sermões, Band 2 [Vol. IV-V-VI], S. 122-123).
- 151 Sie war eine Förderin der Wissenschaft und der Künste. Sie hatte herausragende ausländische Intellektuelle eingeladen ihr Land zu besuchen, zu denen auch René Descartes gehörte, der in Schweden Philosophie unterrichtete und später an ihrem Hof in Stockholm starb.
- 152 Siehe: „Sermão do Santíssimo Sacramento“, 1674, Kirche von Heiligen Lorenz, Rom, (in Sermões, Band 2 [IV-V-VI], S. 992).
- 153 Vieira, António „Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma contra o riso de Demócrito“, 1674, Akademie der Arkadie für Philosophie und Literatur“ am Hof der Königin Christina Alexandra, Rom (in Sermões, Band 5 [XIII-XIV-XV], 1254).
- 154 Vega, António López de, (1641). „Heráclito y Demócrito de nuestro siglo“. Hg. Diego Díaz de la Carrera, Madrid, zitiert von Calafate, 1997: 181.
- 155 Siehe: „Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma contra o riso de Demócrito“, 1674, Akademie der Arkadie für Philosophie und Literatur“ am Hof der Königin Christina Alexandra, Rom (in Sermões, Band 5 [XIII-XIV-XV], S. 1254).
- 156 Das bekannteste Beispiel dafür ist der Karneval. Während der Fastnacht durfte das Volk sogar Scherze über Gott machen. In den wenigen tollen Tagen duldet die Kirche, was sonst verboten war - den teuflischen Spott. Als zeitlich begrenzte Ausnahme, als Ventil, war das in Ordnung. Mit dem Aschermittwoch endeten die Späße, und die darauf folgende Fastenzeit verdeutlichte, worauf es eigentlich ankam: die unausweichliche Umkehr zu Gott, Reue und Zerknirschung. Auch vierzig Tage später durfte ausnahmsweise gelacht werden, und zwar während der Osterliturgie. Der Prediger erzählte im Oster-Gottesdienst eine lustige Geschichte, und die Gemeinde durfte sich darüber amüsieren. Damit wurde die Trauer der Passionszeit vertrieben. Und der Sieg über die Hölle gefeiert. Vom 17. Jahrhundert an wurde das Osterlachen jedoch immer seltener. Mitte des 19. Jahrhunderts verbannte die katholische Kirche das Osterlachen endgültig.
- 157 Siehe: „Lágrimas de Heraclito ...“, 1674, (in Sermões, Band 5 [XIII-XIV-XV], S. 1257).
- 158 Ibid, S. 1254.
- 159 Siehe: Bernat Vistarini, Antonio (1992). „Francisco Manuel de Melo. Textos y contextos del barroco peninsular“. Palma, Universitat de les Illes Balears; Pires, Maria Lucília Gonçalves (1990) „O tema da Guerra Interior nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo“. „Arquivos do Centro Cultural Português“, Lisboa, 28, S. 213-235.
- 160 Seine Prosaschriften sind immens. 1638, das heißt zehn Jahren nach der Veröffentlichung der ersten Ausgabe, wurde „*Política militar en avisos de generales após dez anos*“ herausgegeben. *Escrita al Conde de Liñares, Marquez de Viseo, capitan del mar Oceano...*“, von Francisco Martínez, in Madrid veröffentlicht. Später wird es gemeinsam mit „*Aula Política*“ noch ein weiteres Mal gedruckt. Eine der interessantesten monographischen Kompilationen, die verschiedene Episoden vereint, sind die „*Epanaphoras de varia Historia portuguesa, a ElRey Nosso Senhor D.Affonso VI, em cinco relaçoens de sucessos pertencente a este Reyno, que contém negocios publicos, politicos, tragicos, amorosos, bellicos, triumphantes*“, die wie der Titel besagt, fünf Abhandlungen beinhaltet, in denen der Autor die Ereignisse vergegenwärtigt, die er selbst erlebte: Der erlittene Schiffsbruch *Trágica* (1627); die „*Alterações de Évora*“ *Política* (1637), über die so genannte '*Revolta do Manuelino*' in Évora, einen der vielen Aufstände, die ab 1628 stattfanden und wodurch die Bevölkerung ihr Missfallen gegen die wachsende Misere äußerte; Seeschlachten zwischen den spanischen und niederländischen Armaden *Bélica* (1639); die Wiederherstellung der portugiesischen Herrschaft in Pernambuco *Triunfante* (1654) nach der niederländischen Besatzung; und die Sage über die Entdeckung der Insel Madeira durch ein englisches Liebespaar *Amorosa* (1620). Die erste Auflage datiert von 1660, wurde von Henrique Valente de Oliveira veröffentlicht.
- 161 Melo, Francisco Manuel, (1676). „Epanáfora Amorosa, in Epanáforas de Varia historia portuguesa...“. Lisboa: ed. António Craesbeek de Mello, S. 154.
- 162 Lopes, Óscar, (1969). „Manuel de Melo. Uma boa razão de ser clássico“, in *Ler e Depois, Crítica e Interpretação Literária I*. Porto: Inova, S. 141-153, zitiert von José Oliveira Barata, (1991). „*História do Teatro Português*“. Lisboa: Universidade Aberta.
- 163 Pidal, Ramón Menéndez, (1947). „*Antologia de prosistas españoles*“. 5. Auflage, Buenos Aires: Colección Austral, 110, S. 241, zitiert von Teensma, 1966: 198.
Übers. AP: „[...] seine Sprache, in einem typischen und eleganten Kastilisch, ist Paradigma eines glücklichen und korrekten Ausdrucks. [...]“.
- 164 Lopes, Óscar, (1969). „Manuel de Melo. Uma boa razão de ser clássico“, in *Ler e Depois, Crítica e Interpretação Literária I*. Porto: Inova, S. 142-143.
- 165 Möglicherweise bekam er eine akademische Ausbildung bei den Jesuiten (Colégio de Santo Antão), wo er mit Auszeichnung Theologie und Philosophie studierte. Da er das Vorbild seines Vaters in der Übung der Waffen befolgen wollte, widmete er sich der Mathematik.
- 166 Die so genannte *Revolta do Manuelinho* war eine Bewegung, die in Évora am 21 August 1637 anfang und sich schnell an anderen Teilen des Königreiches ausbreitete. Die Absicht dieser Revolte war die verhasste Dynastie der Habsburger in Portugal ein Ende zu setzen. Der Aufstand begann, als das Volk sich in Évora gegen die königliche Besteuerung sich erhob. Die Magistraten des Volkes waren die Verantwortliche für diese Rebellion. Jedoch die Befehle dafür wurden von einem gewissen

Geisteskranken Namens „Manuelino“ unterschrieben. Dies war natürlich eine Form, um die Anonymität zu bewahren und die Verantwortliche Schutz zu gewähren. Während der Aufruhr wurden die Steuerbücher verbrannt und mehrere Adelshäuser überfallen. Weder die Aristokraten, noch die Anhänger von Kastilien haben versucht die Bewegung zu stoppen. Obwohl die Ausschreitung sich auf andere Städte ausstreckte, konnte ihr Ziel – die Regierung zum Abdanken bewegen – nicht durchsetzen und wurde durch die Intervention der kastilische Truppen, die nach Portugal kamen, um die Revolte zu beseitigen, niedergeschlagen. Trotzdem wurde hier die Lunte der Revolte angezündet, welche dann zu der Restauration hinführen wurde.

- 167 Melo, Francisco Manuel de (1994). „Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña, en tiempo de Felipe IV“. Librerías „París-Valencia“, Valencia, facsímil de la ed. de Madrid, 1808.
- 168 Dicionário da História de Portugal, Leitung Joel Serrão, Band IV, Porto: Livraria Figueirinhas, 1989. S. 249.
- 169 Siehe: Martins, José V. de Pina, (1966), „Introdução ao Auto do Fidalgo Aprendiz“, Lisboa: O Mundo do Livro. Siehe auch: Silva, Inocêncio Francisco, (1859). „Diccionario Bibliographico Portuguez“, Band II. Lisboa: Imprensa Nacional., S.437
- 170 Siehe: Cidade, Hernani, (1951). „O conceito de poesia em D. Francisco Manuel de Melo“, in Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, Coimbra; Vasconcelos, Carolina Micaelis de, (1914/16). „D. Francisco Manuel de Melo“, Bibliothek der Universität von Coimbra, I und II, Coimbra.
- 171 Siehe: Manupella, Giacinto, (1960). „Acerca do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo“, in Brasília, Band XI, Coimbra.
- 172 Übers. AP: „Beschreibung Brasiliens: Paradiese von Mulaten, Fegerfeuer der Weißen und die Hölle der Schwarzen“.
- 173 Cidade, Hernani, (1972). „Portugal Histórico Cultural“. Lisboa: ed. Círculo dos Leitores, S. 187.
- 174 Picchio, Luciana Stegnano, (1969). „História do Teatro Português“. Lisboa: Portugália Editora, S. 113. Original: „[...] brilha no céu paupérrimo do Teatro Português de Seiscentos como estrela de primeira grandeza [...]“.
- 175 Melo, Francisco Manuel de, „Obras Métricas“. In Pires, Maria Lucília Gonçalves, (1985). „Poetas do Período Barroco“. Lisboa: Editorial Comunicação, S. 174. (Übers. AP).
- 176 Rebelo, Manuel Coelho, (1695). „Musa entretenida de varios entremezes“. Lisboa: Druck von de Bernardo da Costa de Carvalho.
- 177 Picchio, 1969: 164.
- 178 Siehe: Melo, D. Francisco Manuel de (1998-1999). „*Apólogos Dialogais*“. Braga-Coimbra, Angelus Novus, (Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Século XVII, Nr. 3 und 31).
- 179 Brandão, Mário, (1972). „A Visita das Fontes de D. Francisco Manuel de Melo“, in Estudos Vários, Band I, Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, S. 1-21.
- 180 Laut der Bemerkungen Sousa de Macedos gab es sogar eine Beziehung zwischen Manoel Bocarro Francês, alias Jacob Rosales, einem Anhänger Keplers und der Kabbala, und Francisco Manuel de Melo.
- 181 Zitiert von Barata, José Oliveira, (1991). „História do Teatro Português“. Lisboa: Universidade Aberta, S. 193.
- 182 Oliveira, António Correia de A., (1947). „D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII“. In „A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal“, 2. von der Zeitung „Século“ geförderter Konferenzenzyklus (1. Serie), S. 187-188.
- 183 In drei Bänden wurden 1665 die „*Obras Métricas*“¹⁸³ in Lyon von Horacio Boessat und George Romeus herausgegeben. Der erste und dritte Band wurde auf Kastilisch verfasst und dem „*Al sereníssimo señor infante Don Pedro*“ gewidmet. Das Sammelwerk beinhaltet „Las três Musas“, „As segundas três Musas de Melodino“ (Dieser Band ist der einzige auf Portugiesisch) und „El tercer coro de las Musas del Melodino“. Die insgesamt neun Musen des Dichters werden im ersten Teil „*El harpa de Mélpomene, La citara de Erato e La tiorba de Polymnia*“ erwähnt. Dieser erste Band bereits 1649 herausgegeben, wurde jetzt im letzten Teil des *Pantheon* ergänzt. Der zweite und dritte Band besteht aus den Dichtungen „*Tuba de Caliope*“, „*Sanfonha de Euterpe*“, „*Viola de Talia*“, „*La lira de Clío*“, „*La avena de Tersicore*“ und „*La fistula de Urania*“. Trotz stilistischer Schönheit verzichtet Manuel de Melo nicht auf philosophische Überlegungen über die zyklischen Querelen sozialer und politischer Natur, die seine Zeit bewegten. Das Werk beinhaltet unzählige Sonette, Elegien, Oden, Madrigale, Zehnzeiler, Episteln und Romane.
- 184 Picchio, Luciana Stegnano, (1982). „Le méthode philologique. Écrits sur la Literature Portugaise. La prose et le théâtre“. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, S. 221.
- 185 Melo, Francisco Manuel de, (1980). „Cartas Familiares“, Einleitung und Notizen Maria da Conceição Morais Sarmento. Lisboa: INCM, S. 119, (Übers.AP).
- 186 Siehe: Teensma, B. N., (1968). „Os motivos que teriam levado Francisco Manuel de Melo a escrever o Auto do Fidalgo Aprendiz“, in *Artes e Letras* (Literarisches Supplement der Zeitung 'Diário de Notícias' vom 1.5.1968)
- 187 Cruz, António, (1952). „A gênese do Fidalgo Aprendiz“. Porto: Centro de Estudos Humanísticos, S. 21.
- 188 Alle Exzerpten des Stückes, die in dieser Untersuchung angewendet wurden, entstammen dem von António Correia de A. Oliveira fixierten Text (1958). Lisboa: Livraria Clássica Editora (Clássicos Portugueses).
- 189 Picchio, 1982: 235.

- ¹⁹⁰ Siehe auch Melo, Francisco Manuel de, (1958). „O Fidalgo Aprendiz“. Fixierter Text, Einleitung und Notizen von António Correia de A. Oliveira, Lisboa: Livraria Clássica Editora (Clássicos Portugueses), S. 11-12.
- ¹⁹¹ Bezieht sich auf den italienischen Schriftsteller Pietro Aretino (1492-1556). In Rom machte er mit bissigen Satiren und den „Wollüstigen Sonetten“ (*Sonetti lussuriosi*) von sich reden. Diese waren der Begleittext zu einer Reihe von 16 pornografischen, von Giulio Romano entworfenen Illustrationen. Mit seinen Droh- und Schmeichelbriefen erpresste er die Adeligen und konnte so seinen Unterhalt finanzieren. Über einen unflätigen Streich seiner Schwester lachend, soll er vom Stuhl gestürzt sein und sich das Genick gebrochen haben.
- ¹⁹² Picchio, Luciana Stegnano, (1967). „Um exemplo de contaminação estilística: O Fidalgo aprendiz de D. Francisco Manuel de Melo“, in „Quatro lições sobre o teatro português“. Lisboa, S. 38-55.
- ¹⁹³ Melo, „O Fidalgo Aprendiz“, III Jornada, S. 98-99.
- ¹⁹⁴ Oliveira, 1958: 12.
- ¹⁹⁵ Picchio, 1982: 227.
- ¹⁹⁶ Picchio, 1982: 219-220.
- ¹⁹⁷ Melo, „O Fidalgo Aprendiz“, I Jornada, S. 37-38.
- ¹⁹⁸ Oliveira, Correia (1958: 15).
- ¹⁹⁹ Lopes, Óscar, 1969: 144.
- ²⁰⁰ Melo, „O Fidalgo Aprendiz“, II Jornada, S. 67.
- ²⁰¹ Melo, „O Fidalgo Aprendiz“, I Jornada, S. 57-58.
- ²⁰² Graf, Marga, (1999). „'A boca do infemo' oder die 'Menschliche Komödie' im Werk des Brasilianers Gregório de Matos“, in: Sybille Große, Axel Schönberger (Hg.), Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag, Berlin (DEE), S. 897.
- ²⁰³ Azevedo, Carlos Alberto, (1992). „Gregório de Matos – Ausgewählte Gedichte“. Hg. C. A. Azevedo und Matthias Röhrig Assunção, Berlin: ELA Edition Lateinamerika, S. 33.
- ²⁰⁴ Der Begriff „Quilombo“ bezeichnet die Infrastrukturen, wo sich die afrikanischen Sklaven im Dschungel versteckten, weit weg von den Europäern. Von afrikanischer Herkunft, hatten die quilombos neben der Funktion der Verteidigung und der Bewirtschaftung auch die Bewahrung der afrikanischen Werte. Siehe. Malheiros, Perdígão, (1867). „A Escravidão no Brasil - Ensaio Histórico-Jurídico-Social“, 3. Band., Rio de Janeiro, S.21.
- ²⁰⁵ Sein Großvater (Pedro Gonçalves de Matos) und sein Vater (auch Gregório de Matos) emigrierten aus Guimarães (im Norden Portugals) nach Brasilien, wo sie Mutter und Tochter (beide Namens Maria de Guerra) heirateten. Mit der Zeit kam sein Vater als Bauunternehmer zu Wohlstand und konnte später als Viehzüchter (am Rande des Sertão) und Plantagenbesitzer mit eigener Zuckermühle weiter in der sozialen Hierarchie aufsteigen.
Siehe: Novinsky, Anita, (1972). „Cristãos Novos na Bahia“. S. Paulo: Perspectiva, S. 115 und S. 138.
- ²⁰⁶ Siehe: . Peres, Fernando da Rocha, (1983). „Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão biográfica“. Salvador: Ed. Macunaíma, S. 36.
- ²⁰⁷ Spina, Segismundo, (1995). „A Poesia de Gregorio de Matos“. Auswahl und Kommentare von Segismundo Spina, Vorwort von Haroldo de Campos, São Paulo: EDUSP, S. 18.
- ²⁰⁸ Varnhagen, Francisco Adolfo, (1946). „Florilégio da Poesia Brasileira“. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Band I, S. 74, zitiert von Teixeira Gomes, 1985: 55.
- ²⁰⁹ Matos, Gregório de, (1968)., „Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do Viver Baiano Seiscentista“. Gedichtsauswahl und Leitung James Amado, 7 Bände, Salvador - Bahia: Janaína, Band 7.
- ²¹⁰ Trevisan, João Silvério, (2000). „Devassos no Paraíso“. Rio de Janeiro: Record, 4. Auflage, S. 249.
- ²¹¹ „Nicolao de tal Provedor da Casa da Moeda em Lisboa... „ (oder „Marinicolos“), Sátira (Matos/Amado, 1968: Armazém de Pena e Dor / 3 Portugal, Band 7, S. 1664-1665).
- ²¹² *Habilitações de Genere* ; „Leitura de Bacharel „, Arquivo Nacional da Torre do Tombo , Maço 2 , número 6 , letra G. Zitiert von Peres, Fernando da Rocha (1983).
- ²¹³ Peres, 1983: 61-62.
- ²¹⁴ „Provedores da Santa Casa de Misericórdia de Alcácer do Sal“, (1957), herausgegeben von *Santa Casa de Misericórdia*, Alcácer do Sal.
- ²¹⁵ Es handelt sich um zwei Urteile des Richters Gregório de Matos e Guerra, die in den Jahren 1671 und 1672 gefällt und später veröffentlicht wurden: Pegas , Emanuellis Alvarez ; Commentaria ad Ordinationes Regni Portugalliae, Ulyssipone, 1682. Band VII (Tomus Septimus), S. 290-303 – Urteil S. 294 – und S. 638-647. Das andere Urteil von Gregório de Matos ist in Pegas veröffentlicht: Tractus de Exclusione, Inclusionem, Successione, et Eredictione Maioratus, Pars Primas, Ulyssipone, 1685, S. 569-570. Zitiert von Peres (1983).
- ²¹⁶ Peres, 1983:66 / Graf, 1999:901.

- 217 Rabelo, Manuel Pereira, (1968). Vida e Morte do Excelente Poeta Lírico o Doutor Gregório de Matos Guerra“, in „Obras Completas de G. M.“, Ausgabe James Amado, Salvador: Janaina, Band VI, S. 37.
- 218 Calmon, Pedro, (1983). „A vida espantosa de Gregório de Matos“. Rio de Janeiro: José Olympio, S. 50.
- 219 Siehe Machado, José Pedro, (1956–59). „Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa“. Lisboa: Confluência, S. 503.
- 220 Gomes, João Carlos Teixeira, (1985). „Gregório de Matos, o Boca-de-Brasa“ – um estudo de plágio e criação intertextual“. Petrópolis: Editora Vozes, S. 293.
- 221 „Aos principais da Bahia chamados os Caramurus“, Sonett (Matos/Dias, 1985, in „GM Sátira“, S. 99-100).
- 222 September 1647 wird die „Gazeta de Lisboa“, deren Chefredaktor Manuel de Galhegos (1597-1665) war, durch die von António Sousa de Macedo (1606-1682) gegründete Zeitung „Mercúrio Português“, ersetzt.
- 223 Vieira, Antônio, (1925). „Cartas“. Koordiniert und kommentiert von J. Lúcio de Azevedo, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Carta CLXXXIV, S. 474.
- 224 Alcaide ist die Bezeichnung für den Gouverneur einer Festung.
- 225 Calmon, Pedro, (1983). „A vida espantosa de Gregório de Matos“. Rio de Janeiro: José Olympio, S. 65-66.
- 226 Siehe: Gomes, João Carlos Teixeira, (1985). „Gregório de Matos, o Boca de Brasa. Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual“. Petrópolis: Vozes, S. 306.
- 227 Matos, Gregório de, (2001). „GM – Sátiras y otras maledicencias“ Anthologie und kritische Studien, Auswahl Gonzalo Aguilar y Juan Nicolás Terranova, Vorwort von G. Aguilar, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, S. 108.
- 228 Gouverneur Bahias, Hauptstadt des kolonialen Brasilien, von 1690 bis 1694.
- 229 Spina, Segismundo, (1995). „A Poesia de Gregorio de Matos“. Auswahl und Kommentare von Segismundo Spina, Vorwort von Haroldo de Campos, São Paulo: EDUSP, S. 21.
- 230 Freund des Dichters und Gouverneur von 1694 bis 1702. Es wird erzählt, er habe im Regierungspalast von Bahia ein Buch mit Gedichten von Gregório de Matos ausgelegt, damit diese abgeschrieben werden konnten. Leider wurde niemals eine solche Handschriftensammlung gefunden, informiert Fernando da Rocha Peres (1983).
- 231 *Libongo* ist die Bezeichnung für vormünzliches Stoffgeld, das bei vielen Stämmen Westafrikas (Königreich Kongo) - neben Kaurigeld und Katangakreuzen - als universelles Zahlungsmittel diente. Es handelt sich um Textilstücke aus der Faser von Palmen, später auch aus Baumwolle, die auch nach der Einführung von europäischen Münzen durch die Kolonialstaaten noch bis ins 19. Jh. als Zahlungsmittel umliefen.
- 232 Peres, Fernando da Rocha, (1968). „Gregório de Matos e Guerra em Angola“. In „Afro-Ásia“, Nr. 6-7, CEAO da UFBA, Salvador, S. 17-40.
- 233 Siehe: Tapajós, Vicente, (1967). „História do Brasil“. 14. Auflage, Ausgabe São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Mello, Waldyr Jansen de, (1980). „História do Brasil“. São Paulo: Centrais Imppressoras Brasileiras.
- 234 Siehe: Spina, 1995: 27-28.
- 235 „Ao mesmo letrado... esta huma noyte lhe metteo na cabeça huma panella de merda...“, Décimas (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: III A cidade e seus pícaros / 6 Letrados, Band 3, S. 721)
- 236 Sanseverino, Antônio, (1996). „A dupla centralidade na poesia de Gregório de Matos“, in „Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira“. Organizatoren, A. Sanseverino, C. Simon und H. Araújo, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, S. 70.
- 237 „Definição do Amor“, Romance (Matos/Dias, 1985, in „GM Sátira“, S. 129).
- 238 „A huma Dama por nome Maria Viegas, que fallava fresco...“, Romance (Matos/Amado, 1968: III A Cidade e seus Pícaros / 2 Cota, Band 3, S. 568)
- 239 Calmon, 1983: 133.
- 240 Siehe Martins, Mário, (1978). „O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos“, Lisboa: ICP, S. 72.
- 241 Wisnik, José Miguel (1992). Estudo crítico in: „Gregório de Matos – Poemas escolhidos“, Auswahl, Einleitung und Noten von J. M. Wisnik. São Paulo: Cultrix, 5. Auflage, S.24.
- 242 Hansen, João Adolfo, (1989). „A Sátira e o Engenho“. São Paulo: Editora Schwarcz, S. 350-351.
- 243 Yam (*Dioscorea* sp. L.) Es handelt sich um eine tropische Pflanze afrikanischer Herkunft, die durch den Sklavenhandel nach Brasilien kam. Da ihre Wurzel reich an Mehl ist, bildete diese Knolle die Grundlage für die Nahrung der Sklaven, sowohl an Land als auch bei den Schiffstransporten.
- 244 Hansen, 1989: 355.
- 245 „A uma que lhe chamou 'Pica-Flor'“, Décima (Matos/Amado, 1968, in „Obras Completas“: III A cidade e seus pícaros / 13 A Freira: Ralo, Roda e Grade, Band 4, S. 854).
- 246 Bachtin, Michail, (1987). „Rabelais und seine Welt“. Suhrkamp Verlag, S. 33.

- 247 Godoy, Rejane Maria Leal, (1996). „Gregório de Matos em sua aventura terrena – a sátira no Brasil Colônia”, in „... pesquisa e interlocução em literatura brasileira”. Organizadores, A. Sanseverino, C. Simon und H. Araújo, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, S. 82.
- 248 Campos, Haroldo de, (2001). „Gregório de Matos – Originalidad e Ideología“, in „Sátiras y otras Malidencias”. Hg. Gonzalo Aguilar und Juan Nicolás Terranova, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, S. 221.
- 249 „Julga prudente e discretamente aos mesmos por culpados em huma geral fome que houve nesta cidade...”, Décimas (Matos/Amado, 1968: II Os Homens Bons / 8 A Musa Praguejadora, Band 2, S. 435)
- 250 Costa, João Cruz, (1956). „Contribuição á História das Idéias no Brasil”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- 251 Spina, Segismundo, (1995). „A Poesia de Gregório de Matos”, São Paulo: Edusp, S. 54.
- 252 „Juízo Anatómico dos Achaques que padecia o Corpo da República em todos os Membros...”, Epigramas (Matos/Spina, 1995, in „A Poesia de GM”, S. 231-232).
- 253 Machiavelli, Niccolò, (1980). „Der Fürst“. Mit einem Vorwort und Anmerkungen vom Hg. Werner Bahner, VMA-Verlag Wiesbaden.
- 254 Chico Buarque de Holanda (1944) ist insbesondere als Komponist und Sänger von Volksmusik bekannt. Erfolgreich hat er sich als Dramatiker und Prosaautor betätigt.
- 255 Calmon, 1983: 163.
- 256 Die komischen Farcen, mit einem Volkscharakter, Feszenninen und Atellanen, haben ihren Ursprung in Rom, wogegen die gebildeten Komödien aus Griechenland stammten; auch Plautus und ohnehin Terenz inspirierten sich bei griechischen Vorbildern.
- 257 Oft wird zum Beispiel behauptet, dass die gesamte Liebesdichtung im Okzident bis zum 18. Jahrhundert von Petrarca abgeleitet wird. Die Tatsache, dass ein Dichter bestimmten Kanonen folgte, die von anderen Dichtern etabliert wurden, mindert in keiner Weise den Wert seines Werkes. Demzufolge wurde es als ein organischer Vorgang betrachtet, den literarischen Fußstapfen von Quevedo und Gongora zu folgen, welche im Wesentlichen die Literatur der Iberischen Halbinsel während des Barocks prägen sollten.
- 258 Siehe Gomes, João Carlos Teixeira, 1985: 61-83 und Spina, 1997: 74.
- 259 Coutinho, Afrânio, (1968). „A Literatura no Brasil”. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 2. Auflage, S. 131.
- 260 Rodríguez, Raquel Chang, (1993). „Poesia lírica. Modalidades poeticas coloniales”. América Latina: Palavra, literatura e Cultura (Org. Ana Pizarro), Campinas, Editora da Unicamp, S. 301.
- 261 „Anna Maria era uma donzella nobre, e rica, que veio da India...”, Sonett (Matos/Amado, 1968: III A cidade e seus pícaros / 14 Opúsculo de Pedro Alz. da Neyva, Band 4, S. 891).
- 262 Perrone-Moisés, Leyla, (1998). „Flores da escrivantina”. São Paulo: Companhia das Letras, S. 94. Siehe auch Jenny, Laurent, (1979). „Intertextualidades”. Coimbra, Almedina.
- 263 Bachtin, Michail. (1979). „Die Ästhetik des Wortes“. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel, aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 157 und Kristeva, Julia, (1972). „Probleme der Textstruktur“. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hg. v. Jens Ihwe. Bd.2/2. Frankfurt/M. 1971. S. 448-507.
- 264 Dimas, Antônio (1981). „Gregório: a crítica de um homem do povo”, in: „Gregório de Matos” (Kommentierte Lektüre). Auswahl, Noten, biographische, historisches und kritisches Studium von Antônio Dimas. São Paulo: Abril Educação, S.98-99.
- 265 Siehe: Spina, Segismundo, (1955). „Gregorio de Matos”, in „A literatura no Brasil” (Leitung von Afrânio Coutinho). Rio: Editorial Sul Americana, Band I, 1, S. 363-376.
- 266 Die ersten Manifestationen der portugiesischen Literatur stammen aus dem 12. Jahrhundert und sind in Versform. Sie befinden sich in drei Sammlungen geordnet: der „*Cancioneiro da Ajuda*“ (13. Jahrhundert), der „*Cancioneiro da Vaticana*“ und der „*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*“ (die sich hier befindenden Kopien gehören zu einer späteren Zeit).
- 267 Lachmann, Renate, (1987). „Rabelais und seine Welt“ von Michail Bachtin. Suhrkamp Verlag, S. 14.

Bibliographie

- Abelho**, Azinhal, (1970-72). „Teatro Popular Português”. Braga: Verlag Pax.
- Alonso**, Dâmaso, (1955). „La simetria bilateral”, in *Estudios y Ensayos Gongorianos*, Madrid: Gredos
- Azevedo**, Carlos Alberto, (1992). „Gregório de Matos – Ausgewählte Gedichte”. Hg. C. A. Azevedo und Matthias Röhrig Assunção, Berlin: ELA Edition Lateinamerika.
- Azevedo**, J. Lúcio de, (1920). „Clavis Prpphetarum do Padre António Vieira”. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Azevedo**, João Lúcio de, (1984). „A Evolução do Sebastianismo”. Lisboa, S. 105- 111.
- Azevedo**, J. Lúcio de, (1992). „História de António Vieira”. Coleção Obras Completas de Lúcio de Azevedo, Band I, 3. Auflage, Lisboa: Clássica Editora.
- Bachtin**, Michail, (1987). „Rabelais und seine Welt“, hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurter a Main: Suhrkamp Verlag.
- Bachtin**, Michail. (1979). „Die Ästhetik des Wortes“. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel, aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Barata**, José Oliveira, (1991). „História do Teatro Português”. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barner**, Wilfried, (1970). „Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen“. Tübingen: Niemeyer, S. 86.
- Bergson**, Henri, (1900). „Le rire“. Paris: Éditions Alcan.
- Besselaar**, José Van Den, (1981). „António Vieira – o homem, a obra as ideias“. Ministério de Educação e Cultura, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Besselaar**, J. van den, (1986). „As Trovas do Bandarra”. *Revista ICALP*, vol. 4, Março de 1986, S. 14-30.
- Bildheim**, Stefan, (2001). „Calvinistische Staatstheorien - Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit“. Frankfurt, Lang, Peter, GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaft.
- Bismut**, Roger, (1973). „Molière et D. Francisco Manuel de Melo”. *Archiv des Centro Cultural Português*, Band VII, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Boaventura**, Fr. Fortunato de S., (1988). „Coleção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV”, Einleitung José Marques. Porto: Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses.
- Borque**, José Maria Diez, (1985). „Teatro y Fiesta en el Barroco“. Sevilla: Ediciones del Serbal.
- Bosi**, Alfredo (1992), „Vieira ou a cruz da desigualdade“, in Id., *Dialectica da colonização*, 3. Auflage, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bosi**, Alfredo, (1992). „Do antigo estado à máquina mercante. Dialética da Colonização”. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brandão**, Mário, (1972). „A Visita das Fontes de D, Francisco Manuel de Melo”, in *Estudos Vários*, Band I, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

- Buescu**, Maria Leonor (1978). „Gramáticos portugueses do século XVI“. 1. Auflage, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Buescu**, Maria Leonor (1984) „Historiografia da língua portuguesa – século XVI“. Lisboa, 1. Auflage, Lisboa: Sá da Costa
- Buescu**, Maria Leonor Carvalhão (1985), „O Padre António Vieira ou a Abolição da Geometria“, in Id., Ensaios de literatura portuguesa, Lisboa, Presença, S. 76-91.
- Burckhardt**, Jacob, (1966). „Die Kultur der Renaissance in Italien“, Kleine Schriften II, Hrsg. von Marc Sieber, Basel: Schwabe Verlag.
- Calafate**, Pedro, (1998). „O Desconcerto do Mundo Segundo António Vieira“, in „O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico- Terceiras Jornadas de História Ibero-Americana“. Lisboa: Edições Colibri – Faculdade de Letras de Lisboa.
- Calmon**, Pedro, (1983). „A vida espantosa de Gregório de Matos“. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Camões**, Luís Vaz de, (1976). „Obra Completa“, Rio de Janeiro Aguilar Editora.
- Camões**, Luís Vaz de (2004). „Os Lusíadas - Die Lusiaden“. Aus dem Portugiesischen von Hans-Joachim Schaeffer; bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Rafael Arnold, 3. Auflage, Elfenbein Verlag.
- Campos**, Augusto de, (1978). Da América que existe: Gregorio de Matos. In Poesia Antipoesia, Antropofagia. São Paulo: Cortez & Moraes.
- Campos**, Haroldo de, (1989). „O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos“. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- Campos**, Haroldo de, (2001). „Gregório de Matos – Originalidad e Ideología“, in „Sátiras y otras Malidicencias“. Hg. Gonzalo Aguilar und Juan Nicolás Terranova, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Carvalho**, José Adriano de, (1970). „A leitura de Il Galateo de Giovanni della Casa na Península Ibérica“, in Ocidente. Band 79, Lisboa.
- Carvalho**, José Adriano Freitas de (1974). „Pauperismo e sensibilidade social em Espanha nos fins do século XVI“. Sonderdruck der Zeitschrift der 'Faculdade de Letras da Universidade do Porto', Philosophie, Nr. I, Porto: Faculdade de Letras.
- Castello**, José Aderaldo, (1972). „A Literatura Brasileira I. - Manifestações Literárias do Período Colonial (1500 - 1808/1836)“. 3. Auflage, São Paulo: Cultrix
- Castiglione**, Baldesar (1999) .“Il libro del Cortegiano” (II). Hg. Prof. Giuseppe Bonghi und die Biblioteca dei Classici Italiani: Download RTF/TXT (19 marzo 1999), Gli e-book.
- Castro**, Aníbal Pinto de, (1997). „Os sermões de Vieira: da palavra dita à palavra escrita“, in Vieira escritor. Lisboa: Cosmos.
- Castro**, Armando, (1978). As Doutrinas Económicas em Portugal na Expansão e na Decadência (séculos XVI a XVIII). Amadora, Biblioteca Breve (Série Pensamento e Ciência), MEC (Secretaria de Estado de Cultura), Livraria Bertrand.

- Chociay**, Rogério, (1993). „Os metros do Boca. Teoria do verso em Gregório de Matos”. São Paulo: Ed.UNESP (Prismas).
- Cidade**, Hernâni, (1948). „Lições de Cultura e Literatura Portuguesa“, 3. Ausgabe, Universidade de Coimbra.
- Cidade**, Hernâni, (1973). „Vieira à luz dum recente estudo de António José Saraiva“. Lisboa: Colóquio / Letras, Nr. 12 Mars 1973.
- Cidade**, Hernâni, (1992). „A Literatura Autonomista sob os Filipes”, Lisboa: Presença.
- Cidade**, Hernani, (1951). „O conceito de poesia em D. Francisco Manuel de Melo”, in Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, Coimbra
- Cidade**, Hernani, (1972). „Portugal Histórico Cultural”. Lisboa: ed. Círculo dos Leitores.
- Coelho**, Alessandro Manduco, (2003). „Antonio Vieira's endeavor”. São Paulo: Lua Nova, Nr. 59.
- Colomès**, Jean, (1969). „La critique et la satire de D. Francisco Manuel de Melo“. Paris: PUF.
- Correia**, Sebastião Morão. „Prefácio e Notas” zu „Sermão da Primeira Dominga da Quaresma”. Lisboa: Edição da „Revista de Portugal”.
- Correia**, Sebastião Morão, (1998). „A Ironia e o humor em alguns Sermões do Padre António Vieira”. Brotéria u, Vol. 147, Oktober, Braga.
- Costa**, João Cruz, (1956). „Contribuição á História das Idéias no Brasil”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Coutinho**, Afrânio, (1955). „Do Barroco ao Rococó”, in „A Literatura no Brasil”. Band I, S. 195-259, Leitung A. Coutinho, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana Distribuidora – Livraria São José.
- Coutinho**, Afrânio, (1955). „António Vieira”, in „A Literatura no Brasil”. Band I, S. 323-360, Leitung A. Coutinho, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana Distribuidora – Livraria São José.
- Coutinho**, Afrânio, (1968). „A literatura no Brasil”. Band II, 2. Auflage, Rio de Janeiro: José Olympio Editora
- Cruz**, António, (1952). „A génese do Fidalgo Aprendiz“. Porto: Centro de Estudos Humanísticos,.
- Cuesta**, Pilar Vásquez, (1986). „A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes”, Publicações Europa-América, Colecção Saber, Nr. 204.
- Deslandes**, Venâncio (1988). „Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII”. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Edição fac-similada do exemplar com data de 1888 da Biblioteca INCM.
- Dias**, Ângela Maria, (1981). „O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro”. Rio de Janeiro: Antares: Inelivro.
- Dimas**, Antônio (1981). „Gregório: a crítica de um homem do povo”, in: „Gregório de Matos” (Kommentierte Lektüre). Auswahl, Noten, biographische, historisches und kritisches Studium von Antônio Dimas. São Paulo: Abril Educação.

- Elias**, Norbert, (2001). „Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen“, Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Engler**, Erhard, (1993). Rezension: „Gregório de Matos, Ausgewählte Gedichte“, übers. u. hg. von Carlos Alberto Azevedo, Matthias Röhrig Assunção, Berlin (ELA Edition Lateinamerika) 1992“, in: *Iberoamericana* 51/52, H. 3/4, S. 125f
- Espírito Santo**, Arnaldo, (1999). „Aspectos do pensamento de Vieira na Clovis Prophetarum“, in *Terceiro centenário da morte do Padre António Vieira*, Band II. Braga:UCP.
- Faria**, Manoel Severim (1624) „*Discursos Vários Políticos*“. Lisboa: ed. Manuel de Carvalho; und (1655) in „*Notícias de Portuga*“l de 1655 Lisboa: Craesbeeck.
- Fernandes**, M. Correia, (1998). „A Ironia e o humor em alguns Sermões do Padre António Vieira“. *Brotéria u*, Vol. 147, Oktober, Braga.
- Ferreira**, António, (1939-1940) „*Poemas Lusitanos*“, Ode I Band II. Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 2 Bände.
- Fiebach**, Joachim (2006). „Von der Kunst des Theaters zur Theatralität audiovisueller Medien“ in „*Geworden Eigenart*“, Hrsg. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas Verlag.
- Filho**, Ruben Barboza, (2003). „Sentimento de Democracia“. São Paulo: Lua Nova, Nr. 59.
- Flasche**, Hans, (1980). „António Vieira e Camões“. In *Homenaje a Camões*, Universität de Granada, S. 211-222.
- Flasche**, Hans, (1984). „Formas de expressão irónica nos Sermões do P.^e António Vieira“. In „*Umgangssprache in der Iberoromania*“, Festschrift für Heinz Kröll, Hg. Günther Holtus und Edgar Radke, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Flores**, Luiz Felipe Baêta Neves, (1988). „Palavra, mito e história no sermão dos sermões do Padre António Vieira“. In „*Narrativa. Ficção e História*“, S. 170-190., Hg. Dirce Côrtes Riedel, Rio de Janeiro: Imago.
- Flores**, Luiz Felipe Baêta Neves, (1997). „Poder e saber – A Língua dos Sermões de Padre António Vieira“. Rio de Janeiro: Palavra / Departamento de Letras da PUC – Rio, Nr. 4.
- Flores**, Luiz Felipe Baêta Neves, (1997). „Vieira e a Imaginação Social Jesuítica“. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros.
- Fonseca**, Joaquim (1996). „*O discurso de Corte na Aldeia de Rodrigues Lobo: o diálogo I*“. Sonderdruck der Zeitschrift der Fakultät de Letras, Sprachen und Literaturen, Nr. XIII, 1996, Porto: Faculdade de Letras.
- Foucault**, Michel, 1968). „Psychologie und Geisteskrankheit“. Hrsg. der deutschen Fassung Günther Busch, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fraenger**, Wilhelm, (1975). „*Bosch*“. Dresden: Verlag der Kunst.
- Franco**, José Eduardo (1999), „Teologia e utopia em Antonio Vieira“, *Lusitania Sacra*, 2a serie, 11, 153-245.
- Franzbach**, Martin, 1968. „*Abriss der spanischen und portugiesischen Literaturgeschichte in Tabellen*“. Frankfurt am Main / Bonn, Athenäum Verlag,.

- Freud**, Sigmund, 1970. „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, in *Psychologische Schriften* BD. IV. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Galhegos**, Manuel de (1635)“Templo da Memória“, in Viterbo, Sousa (1918). „A litteratura hespanhola em Portugal“. Lisboa, Imprensa Nacional, História e memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Band XII, Teil II, Nr. 5 (Literatura espanhola - séc.16-17 / História cultural - Portugal - séc.16-18:
- Garzoni**, Thomaso, (1589/1996). „La piazza universale di tutte le professioni del mondo“. Hg. G. B. Bronzini, 2 Bände, Firenze.
- Gil**, Alberto, (1988). „O sermão no sermão - Predigt und Metapredigt bei António Vieira“. Aufsätze zur portug. Kulturgeschichte 19, Münster, S. 233-250
- Gil**, Alberto (1999), „Sprachbewußtsein und Nationalbewußtsein im portugiesischen Humanismus“, in: Endruschat, Annette/Schönberger, Axel (edd.), *Neue Beiträge zur portugiesischen Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main
- Giovanni** della Casa, (1993). „Galateo ovvero de' costumi“, a cura di Giancarlo Rati, *Tascabili economici* Newton, Roma.
- Godinho**, Vitorino Magalhães, (1968). „1580 e a Restauração“, (Ensaio II, Sobre História de Portugal). Lisboa: Livraria Sá. da Costa Editora.
- Godoy**, Rejane Maria Leal, (1996). „Gregório de Matos em sua aventura terrena – a sátira no Brasil Colônia“, in „... pesquisa e interlocução em literatura brasileira“. Organizatoren, A. Sanseverino, C. Simon und H. Araújo, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto.
- Gomes**, Alberto Figueira, (1983). „Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI – Balthasar Dias“. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério de Educação.
- Gomes**, João Carlos Teixeira, (1985). „Gregório de Matos, o Boca de Brasa. Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual“. Petrópolis: Vozes
- Graf**, Marga, (1999). „'A bôca do infemo' oder die 'Menschliche Komödie' im Werk des Brasilianers Gregório de Matos“, in: Sybille Große, Axel Schönberger (Hg.), *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin (DEE), S. 897-923
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1923-1933). „Obras de Gregório de Matos“. Leitung Afrânio Peixoto, 6 Bände, Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira (Sacra, I, 1929; Lírica, II, 1923; Graciosa, III, 1930; Satírica, IV e V; Última, 1933).
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1945). „Gregório de Matos - Obras Completas“. 2. Edição, São Paulo: Edições Cultura.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1968). „Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do Viver Baiano Seiscentista“. Gedichtsauswahl und Leitung James Amado, 7 Bände, Salvador - Bahia: Janaína.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1976). „Poemas Escolhidos“. Auswahl, Einleitung und Noten von José Miguel Wisnik, São Paulo: Cultrix.

- Guerra**, Gregório de Matos e, (1985). „Os melhores poemas de Gregório de Matos”. Auswahl Darcy Damasceno, São Paulo: Global Editora.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1985). „Gregório de Matos: Sátira”, Ausgewählte Gedichte. Leitung Ângela Maria Dias, São Paulo: Agir Editora.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1988). „Gregório de Matos”. Auswahl der Texte, Noten und biographische, historische und kritische Studium Antonio Dimas, São Paulo: Nova Cultural (Literatura Comentada).
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1989). „Gregório de Matos: Se Souberas Falar Também Falaras - Antologia Poética”. Organisation, Auswahl, Studium und Notizen von Gilberto Mendonça Teles, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda (Biblioteca de Autores Portugueses).
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1992). „Gregório de Matos. Ausgewählte Gedichte”. Hrg. Carlos Azevedo e Matthias Röhrig-Assunção, Berlin: Ela-Edition Lateinamerika.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (1996). „Gregório de Matos. Senhora Dona Bahia: Poesia Satírica”. Auswahl, Einleitung, Kritisches Studium, Noten Cleise Furtado Mendes, Salvador: EDUFBA.
- Guerra**, Gregório de Matos e, (2001). „Gregório de Matos – Sátiras y otras maledicencias”. Auswahl und kritisches Studien Gonzalo Aguilar y Juan Nicolás Terranova, Vorwort von G. Aguilar, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Guevara**, Antonio de, (1539/2003). „Menosprecio de corte y alabanza de aldea”, digitalisierte Ausgabe, basiert auf der Ausgabe von Juan de Villaquerán ,Valladolid, 1539. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Hansen**, João Adolfo, (1989). „A Sátira e o Engenho Gregório de Matos e a Bahia do século XVII”. São Paulo: Editora Schwarcz.
- Hinck**, Walter, (1982). „Einleitung“ in „Zwischen Satire und Utopie“ von Reinhold Grimm und Walter Hinck, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hoffmeister**, Gerhart, (1987). „Deutsche und europäische Barockliteratur“. Stuttgart: Metzler, S. 157 f..
- Jean Paul**, (1990). „Vorschule der Ästhetik“, 'Philosophische Bibliothek'. Hamburg: Meiner Felix Verlag .
- Jenny**, Laurent, (1979). „Intertextualidades”. Coimbra, Almedina.
- Júnior**, T.A. Araripe, (1910). „Gregório de Matos”. Rio/Paris: Garnier.
- Kristeva**, Julia, (1972), „Probleme der Textstrukturation“. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hg. v. Jens Ihwe. Bd.2/2. Frankfurt/M. 1971.
- Kröll**, Heinz, Rezension: „António Vieiras Predigt über 'Mariä Heimsuchung', Texte critique et commentaire de Radegundis Leopold, 1977“, in: Les Lettres Romanes 33, 1979, S. 106-107
- Kühlmann**, Wilhelm, (1982). „Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters“ (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 3). Tübingen.

- Lavignac**, Albert und Laurencie, Lionel de La, (1913). „Encyclopédie de la Musik”. Band IV, Paris: C. Delagrave.
- Lazarowicz**, Klaus, (1963). „Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire“. Tübingen: Niemeyer.
- Leão**, Francisco da Cunha, (1961). „O Enigma Português”. Lisboa: Guimarães Editores.
- Lenk**, Kurt, (1980). „Staatsgewalt und Gesellschaftstheorie“. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lever**, Maurice, (1983). „Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour”. Paris: Fayard.
- Lobo**, Francisco Rodrigues, (1988). „Corte na Aldeia“, Círculo dos Leitores, Lisboa.
- Lopes**, Fernão, (1945-49). „Crónica de D. João I”. Bd. I, Porto: Livraria Civilização.
- Lopes**, Óscar, (1969). „Manuel de Melo. Uma boa razão de ser clássico”, in Ler e Depois, Crítica e Interpretação Literária I. Porto: Inova
- Lucas**, Fábio, (1989). „A hipótese Gregório de Matos e o Barroco”, In: Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática.
- Machado**, José Pedro, (1956–59). „Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa”. Lisboa: Confluência.
- Machiavelli**, Niccolò, (1980). „Der Fürst“. Mit einem Vorwort und Anmerkungen vom Hg. Werner Bahner, VMA-Verlag Wiesbaden.
- Mannack**, Eberhard, (1991). „Barock in der Moderne“. Frankfurt a. Main: Lang.
- Manupella**, Giacinto, (1960). „Acerca do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo”, separata de *Brasília*, Band XI, Coimbra.
- Manupella**, Giacinto, (1964). „Uma Sinfonia crítica imperfeita - o Hospital das Letras de D. Francisco Manuel de Melo”. In As grandes polémicas portuguesas, Band 1, Lisboa: Verbo.
- Maravall**, José António, (1986). „La cultura del Barroco. Análise de una estructura histórica“. 4. Auflage, Barcelona: Ariel.
- Maravall**, José António, (1972). „Teatro y Literatura en la sociedad barroca“. Madrid: Seminarios y Ediciones, SA..
- Margarido**, Alfredo, (1993). „Gregório de Matos em Angola”, in „Estudos Universitários de Língua e Literatura”, Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. De Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Marques**, A. H. de Oliveira, (1995). „Breve História de Portugal”. Lisboa, Editorial Presença.
- Marques**, A. Soares (1993), „A mulher nos sermões do Pe. António Vieira“, *Mathesis* 2, 121-141.
- Martins**, José V. de Pina, (1966), „Introdução ao Auto do Fidalgo Aprendiz”, Lisboa: O Mundo do Livro
- Martins**, Mário, (1978). „O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos”. Lisboa: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa.

- Martins**, Mário, (1978). „O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos”, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Martins**, Mário, (1986). „A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (séculos XIII e XIV)”. 2. Auflage, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Matos**, Maria Vitalina L. de, (1997). „A Corte na Aldeia – entre o maneirismo e o barroco“. In Românica, Ntr. 6, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Meier**, Albert (Hrsg.), (1999). „Die Literatur des 17. Jahrhunderts“, (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 2). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mello**, Waldyr Jansen de, (1980). „História do Brasil”. São Paulo: Centrais Impessoras Brasileiras.
- Melo**, Francisco Manuel de, (1942). „Os relógios falantes”. Einleitung und Noten von Joaquim Ferreira, Hrg. Domingos Barreira, Porto: Livraria Simões Lopes.
- Melo**, Francisco Manuel de, (1962). „A Visita das Fontes. Apólogo dialogal terceiro (Edição facsimilada). Einleitung und Kommentare von Giacinto Manupella, Coimbra: Universidade.
- Melo**, Francisco Manuel de, (1966). „As Segundas Três Musas”. Kritischer Essai, Auswahl und Noten von António Correia de A. e Oliveira. 2ª Auflage, Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Melo**, Francisco Manuel de, (1968). „Os relógios falantes; O escritório avarento. Apólogo dialogais primeiro e segundo. Kritische Auflage von Maria Judite Fernandes de Miranda, Coimbra: Universidade.
- Melo**, Francisco Manuel de (1977). „Epanáforas de vária história”. Einleitung von Joel Serrão, Lisboa: INCM.
- Melo**, Francisco Manuel de Melo, (1980). „Cartas Familiares”, Einleitung und Notizen Maria da Conceição Morais Sarmiento. Lisboa: INCM.
- Melo**, Francisco Manuel de (1994). „Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña, en tiempo de Felipe IV”. Librerías „París-Valencia“, Valencia, facsímil de la ed. de Madrid, 1808.
- Melo**, Francisco Manuel de, (1998-1999). „Apólogos Dialogais - Band I 'Os relógios falantes'; 'A visita das fontes' - Band II 'O escritório avarento'; 'Hospital das letras'”. Hrg. Pedro Serrão, Braga-Coimbra: Angelus Novus Editora.
- Mendes**, Margarida Vieira, (1987). „Sermões do Padre António Vieira, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária”. 3. Auflage, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Mendes**, Margarida Vieira, (1989). „A oratória barroca de Vieira”. Lisboa: Editorial Caminho.
- Mendes**, Margarid Vieira, (1989). „Estética e memória no Padre António Vieira”, in „Colóquio / Letras”. Julho-Outubro 1989, Nr. 110-111.
- Mendes**, Margarida Vieira, (1997). „Chave dos Profetas: a edição em curso”, in Vieira escritor. Lisboa: Cosmos.
- Merea**, Paulo, (1923). „Estudos de História de Direito”. Coimbra: Coimbra Editora.

- Miranda**, Ana, (1990). „Boca do Inferno”. Letras do Brasil, 1, Lisboa: Dom Quixote
- Montes**, José Ares (1956). „Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII”. Madrid: Gredos.
- Niefanger**, Dirk, (2000). „Barock”. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Novinsky**, Anita, (1972). „Cristãos Novos na Bahia”. S. Paulo: Perspectiva.
- Oliveira**, Ana Lúcia M. de (2003), Por quem os signos dobras: uma abordagem das letras jesuíticas, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003.
- Oliveira**, António Correia de A., (1947). „D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII”. In „A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal”, 2. Zyklus (1ª Série) von Konferenzen der Zeitung „Século”.
- Palla**, Maria José, (1988). „O Parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente – algumas reflexões”. Lisboa, Teatro do Bairro Alto, Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente, MEC (Secretaria de Estado de Cultura)
- Pécora**, Antônio Alcir B., Osakabe, Haquira (1986), „Vieira segundo Fernando Pessoa“, EPA. Estudos portugueses e brasileiros, Campinas, UNICAMP, 7, 171-175.
- Pereira**, Pedro Paulo Alves, (2002). „Das Tchiloli von São Tomé”. Frankfurter a. Main: IKO Verlag.
- Pereira**, Pedro Paulo Alves, (2003). „Das Theater verlässt den Hof“, in Festschrift für Helmut Siepman zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Richard Baum und António Dinis, Romanistischer
- Peres**, Domingo Garcia, (1890). „Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano”. Madrid, digitalisierte Ausgabe, (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Cegos).
- Peres**, Fernando da Rocha, (1968). „Gregório de Matos e Guerra em Angola”. In „Afro-Ásia”, Nr. 6-7, CEAO da UFBA, Salvador.
- Peres**, Fernando da Rocha, (1983). „Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão biográfica”. Salvador: Ed. Macunaíma
- Perrone-Moisés**, Leyla, (1998). „Flores da escrivantina”. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessoa**, Fernando, (1946). „Páginas de Doutrina Estética” Lisboa, Inquérito.
- Picchio**, Luciana Stegnano, (1967). „Um exemplo de contaminação estilística: O Fidalgo aprendiz de D. Francisco Manuel de Melo”, in „Quatro lições sobre o teatro português”. Lisboa.
- Picchio**, Luciana Stegnano, (1969). „História do Teatro Português”. Lisboa: Portugália Editora.
- Picchio**, Luciana Stegnano, (1982). „Le méthode philologique. Écrits sur la Literature Portugaise. La prose et le théâtre“. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.
- Picot**, Emile und Nyrop, Christophe, (1880). „Nouveau Recueil de Farces Françaises des XV.ème et XVI.ème Siècles”. Paris: Damascène Morgand & Charles Fatout.
- Pidal**, Ramón Menéndez, „La lengua de Cristóbal Colón”, in (La lengua de Cristóbal Colón y otros estudios. Col. „Austral“, nr. 88.

- Pimpão**, Álvaro Júlio da Costa, (1947). „As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI”, in *A Evolução do teatro em Portugal*, I, Lisboa, 1947.
- Pimpão**, Álvaro Júlio da da Costa, (1950). „História da Literatura Portuguesa“.Coimbra: Quadrante.
- Pires**, Maria Lucília Gonçalves und Carvalho, José Adriano, 2001). „História crítica da literatura portuguesa“ Maneirismo e barroco. Koordination Carlos Reis, Band 3, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- Pires**, Maria Lucília Gonçalves, (1985). „Poetas do Período Barroco”. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Pires**, Maria Lucília Gonçalves (1990) ”O tema da Guerra Interior nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo”. „Arquivos do Centro Cultural Português“, Lisboa.
- Pires**, Maria Lucília Gonçalves, (1991). „Homo homini lupus: um tópico da moral barroca na obra de D. Francisco Manuel de Melo”. Actas do I Congresso Internacional do Barroco, Band II, Porto: Reitoria da Universidade do Porto / Governo Civil do Porto.
- Pirillo**, Nestor, (1994). „Disciplina dell' anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed Età Moderna”. Bologna: Il Mulino.
- Pontes**, Maria de Lourdes Belchior (1971). „Seiscentismo” in „*Dicionário de História de Portugal*”, Joel Serrão (Leitung) Band III, Lisboa: Iniciativas Editoriais, S. 827-830.
- Portugal**, D. Francisco de, (1951). „Arte de Galanteria“, zitiert von Cidade, Hernâni in „Lições de Cultura e Literatura Portuguesa“, 3. Ausgabe, Coimbra.
- Oliveira**, Fernão de (1975). „A Gramática da linguagem portuguesa”, aktualisiert und notiert von Buescu, Maria Leonor Carvalhão. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda
- Osorio**, Jorge A. (1993). „D. Dinis: o rei, a língua e o reino”. Viseu, Universidade Católica Portuguesa, S. 17-36. Sonderdruck Mathesis, Nr. 2.
- Rabelo**, Manuel Pereira, (1968). Vida e Morte do Excelente Poeta Lírico o Doutor Gregório de Matos Guerra“, in „Obras Completas de G. M.“, Ausgabe James Amado, Salvador: Janaina, Band VII.
- Rebello**, Luiz Francisco, (1977). „O primitivo teatro português”. Lisboa: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa.
- Rebello**, Luís Francisco, (1991). „História do Teatro” (Sínteses da cultura portuguesa). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda (Comissariado para a Europália).
- Rebello**, Manuel Coelho, (1695). „Auto das Padeiras de Lisboa“, (Entremez XXII d' As padeiras de Lisboa) — Lisboa: Impressão de Bernardo da Costa de Carvalho.
- Reis**, Bruno Cardoso (1999), „Política, religião e direitos humanos no século XVII: Vieira, Locke e Bayle“, Lusitania Sacra, 2a serie, 11, 111-151.
- Rodrigues**, Adriano Vasco und Maria da Assunção Carqueja Rodrigues, (1987). „As Trovas do Bandarra: suas influências judaico-cabalísticas na mística da Paz Universal”. In Revista de Ciências Históricas, Universidade Portugalense - Porto.

- Rodríguez**, Raquel Chang, (1993). „Poesia lírica. Modalidades poéticas coloniales”. América Latina: Palavra, literatura e Cultura (Org. Ana Pizarro), Campinas, Editora da Unicamp.
- Roth**, Wolfgang, „Portugiesisch: Stilistik“, in: Holtus, Günter, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (Hg.), Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL), Bd. 4, 2: Galegisch, Portugiesisch; Gallego, Português, Tübingen (Niemeyer) 1994, S. 281-287
- Salles**, Fritz Teixeira de, (1975). „Poesia e Protesto em Gregório de Matos. Estudo crítico e seleção de poemas”. Belo Horizonte: Interlivros
- Sampaio**, Albino Forjaz de, (1929-1932). „História da Literatura Portuguesa Ilustrada”. Leitung von A. F. Sampaio, Lisboa, Verlag Aillaud & Bertrand.
- Sanseverino**, Antônio, (1996). „A dupla centralidade na poesia de Gregório de Matos”, in „Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira”. Organizadores, A. Sanseverino, C. Simon und H. Araújo, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto.
- Saraiva**, António José (1996). „Para a História da Cultura Portuguesa”. 2. Auflage, Nr. 2, 3, 4, Lisboa: Gradiva, Cultura e História – Público.
- Saraiva**, António José und Lopes, Óscar, (1996). „História da Literatura Portuguesa”. 16. Auflage, Porto: Porto Editores.
- Saraiva**, António José (1992), História e utopia. Estudos sobre Vieira, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Saraiva**, António José (1996), O discurso engenhoso. Ensaios sobre Vieira, Lisboa, Gradiva.
- Castro, Aníbal Pinto de (1995), „O Padre António Vieira, síntese do Barroco luso-brasileiro“, in Cleonice clara em sua geração, ed. Gilda Santos et al., Rio de Janeiro, UFRJ, 72-80.
- Schäfer-Prieß**, Barbara (2000), „Die Portugiesische Grammatikschreibung von 1540 bis 1822“ - Entstehungsbedingungen und Kategorisierungsverfahren vor dem Hintergrund der lateinischen, spanischen und französischen Tradition, Tübingen
- Schmidt**, Sigurd, Rezension: „Jürgen Burgarth, Die Negation im Werk von Padre António Vieira, Münster 1977 (Portugiesische Forschungen der Görres-Gesellschaft, 3. Reihe: Vieira-Texte und Vieira-Studien, Bd. 4)“, in: Zeitschrift für Romanische Philologie 97, 1981, S. 482-484
- Scholberg**, Kenneth, (1971). „Sátira e Inectiva en la España Medieval“, Madrid: Gredos.
- Schumm**, Petra, (1994). Rezension: „Gregório de Matos, Ausgewählte Gedichte, hg. v. Carlos Alberto Azevedo u. Matthias Röhrig Assunção, übers. v. Mechthild Blumenberg, Birgit Russi, Berlin (ELA Edition) 1992, „, in: Lusorama 23, S. 63 66
- Sequeira**, Rosa María, Rezension: „*Francisco Rodrigues Lobo: Corte na Aldeia*“, Lisboa (Editora Verbo; Ulisseia) 1991“, in: Lusorama 16, Oktober 1991.
- Sérgio**, António, (1937). In Prefácio zu „*Sôbre as verdadeiras e as falsas riquezas*“. Textos Literários / Autores Portugueses, Lisboa.
- Sérgio**, António, (1973). „Salada de conjecturas a propósito de dois jesuitas”, in „Ensaios”. Band V, Lisboa: Sá da Costa.
- Serrão**, Joaquim Veríssimo (1990). „História de Portugal, Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640)”. Lisboa: ed. Verbo, Band IV, 2. Ausgabe.

- Serrão**, Joel, (1989). „Dicionário da História de Portugal”. Leitung Joel Serrão, Band IV, Porto: Livraria Figueirinhas.
- Siepmann**, Helmut, (2002) „Sprachkultur und Kultursprachen“, Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag, hrg. Georg Fehrmann und Helmut Siepmann, Romanistischer Verlag, Bonn.
- Siepmann**, Helmut, (2003). „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur”. München: Verlag C.H. Beck.
- Silva**, Inocência Francisco, (1859). „Diccionario Bibliographico Portuguez”, Band II. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva**, Vítor Manuel de Aguiar e, (1993). „Teoria da Literatura”. 8. Auflage., Band I. Coimbra: Livraria Almedina.
- Spina**, Segismundo, (1955). „Gregorio de Matos”, in *A literatura no Brasil* Leitung von Afrânio Coutinho. 3 Bände, Rio: Editorial Sul Americana, I.
- Spina**, Segismundo, (1995). „A Poesia de Gregorio de Matos”. Auswahl und Kommentare von Segismundo Spina, Vorwort von Haroldo de Campos, São Paulo: EDUSP.
- Soares**, Pero Rodrigues, (1953). „Memorial de Pero Roiz Soares”. Literarische Revision von M. Lopes de Almeida, Universidade de Coimbra.
- Szyrocki**, Marian, (1997). „Die deutsche Literatur des Barock“. Stuttgart , Reclam.
- Tapajós**, Vicente, (1967). „História do Brasil”. 14. Auflage, Ausgabe São Paulo: Comp. Ed. Nacional
- Teensma**, Benjamin Nicolaas, (1966). „Breve Digressão sobre a linguagem de Dom Francisco Manuel de Melo”. *Revista de Portugal, Série A, Língua Portuguesa* Nr. 245, Vol. XXXI, Maio 1966.
- Teensma**, Benjamin Nicolaas, (1968). „Os motivos que teriam levado Francisco Manuel de Melo a escrever o *Auto do Fidalgo Aprendiz*”, in *Artes e Letras* (Literarisches Supplement der Zeitung 'Diário de Notícias' vom 1.5.1968.
- Teixeira**, Maria de Lourdes, (1972). „Gregório de Matos: Biografia e Estudo”. São Paulo: Martins/Conselho Estadual de Cultura
- Teles**, Maria J., Cruz, M. Leonor, Pinheiro, S. Marta, (1984). „O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente”. Lisboa, GEC publicações.
- Teyssier**, Paul (1983). „História da Língua Portuguesa”. Lisboa, Sá da Costa.
- Topa**, Francisco, (1999). „Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos”. Dissertation an der Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto: Eigenverlag
- Trevisan**, João Silvério, (2000). „Devassos no Paraíso”. Rio de Janeiro: Record, 4. Auflage.
- Tschizewskij**, Dimitri, (1976). „Satire und Grotteske”, in „Das Komische – Poetik und Hermeneutik VII”. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Vasconcelos**, Carolina Micaelis de, (1914/16). „D. Francisco Manuel de Melo”, Bibliothek der Universität von Coimbra, I und II, Coimbra.

- Vasconcelos**, Jorge Ferreira de, (1555/1921). „Comédia Eufrasina“, in „Paladinos da Linguagem“, 1. Band, Lisboa: Aillaud e Bertrand.
- Vega**, António López de, (1641). „Heráclito y Demócrito de nuestro siglo“. Hg. Diego Díaz de la Carrera, Madrid.
- Vicente**, Alonso Zamora (1948). „Portugal en el teatro de Tirso de Molina“. Coimbra: Biblos, XXIV.
- Vicente**, Gil, (2001). „Gil Vicente - Todas as Obras“, CD-ROM. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Koordination José Camões.
- Vieira**, António, (1925). „Cartas“. Koordiniert und kommentiert von J. Lúcio de Azevedo, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Carta CLXXXIV.
- Vieira**, António, (1937). „Arte de Furtar“. Lisboa: Livraria Peninsular Editora.
- Vieira**, António, (1925). „Cartas de António Vieira“. Koordinierung und Notierung von J. Lúcio de Azevedo, Band I, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Vieira**, António, (1993). „Sermões“. Leitung und Vorwort von Pater Gonçalo Alves, in fünf Bände, Porto: Lello & Irmão – Editores.
- Vieira**, António, (1951-1954). „Obras Escolhidas“, 12 Bände. Vorwörter und Notizen von António Sérgio und Hernâni Cidade, Lisboa: Sá da Costa.
- Vieira**, António, (1983). „Livro antepimeiro da História do Futuro. Nova Leitura“. Einleitung und Notizen von José van den Besselar, Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Vistarini**, Antonio Bernat, (1992). „Francisco Manuel de Melo. Textos y contextos del barroco peninsular“. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Vossler**, O., (1955). „Briefwechsel Benedetto Croce - Karl Vossler, übersetzt und eingeleitet von O. Vossler, Berlin-Frankfurt 1955.
- Wölfflin**, Heinrich, (1986). „Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien“. Neuauflage hrsg. von Hubert Faensen, Leipzig 1986.
- Wilpert**, Gero von, (2001). „Sachwörterbuch der Literatur“, 8. verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Wisnik**, José Miguel (1992). Estudo crítico in: „Gregório de Matos – Poemas escolhidos“, Auswahl, Einleitung und Noten von J. M. Wisnik. São Paulo: Cultrix, 5. Auflage.

Reihe

„Europäische Integration. Grundfragen der Theorie und Politik“ des Forschungsinstituts der Internationalen Wissenschaftlichen Vereinigung Weltwirtschaft und Weltpolitik e.V., Berlin, ISSN-1021-1993

Bisher erschienen:

- Nr. 1/1993 Karl Heinz Domdey (Hrsg.)
„Europäische Integration – Grundfragen der Theorie und Politik“
(68,- DM/ 34,77 €+ Versand)
- Nr. 2/1994 Horst Grienic u.a.
„Chancen auf Entwicklung? Realität und Problembewältigung in der Nord-Süd-Dimension; Zur Arbeit der Internationalen Gesellschaft für Weltwirtschaft“
(Schutzgebühr 30,00 DM/ 15,34 €+ Versand)
- Nr. 3/1994 Jan J. Atema u.a.
„Sozialer Wohnungsbau in den Niederlanden und in Deutschland“
(48,00 DM/ 24,54 €+ Versand)
- Nr. 4/1996 Bruno Wurm
„Einkommensverteilung in internationaler Sicht auf der Basis der Arbeitsproduktivitätsformel“
(48,00 DM/ 24,54 €+ Versand)
- Nr. 5/1997 Horst Grienic, Siegfried Münch u.a.
„Transformation und Entwicklung“
(Schutzgebühr 26,00 DM/ 13,29 €+ Versand)
- Nr. 6/2003 Karl Heinz Domdey
„World Economics, Globalisierung und paneuropäische Integration“
(38,00 €+ Versand)
- Nr. 7/2005 Wilfried Trillenberg
„Die Ukraine heute. Ihr Geldwesen in dem weltwirtschaftlichen weltpolitischen Umbruch des letzten Säkulums“
(26,00 Euro + Versand)
- Nr. 8/2004 Karl Heinz Domdey
„Globale Alleinherrschaft, Oligarchie oder ...?“
(18,35 €+ Versand)
- Nr. 9/2004 Wilfried Trillenberg
„Wirtschaftsreformen in der Ukraine – auf dem Wege zur EU“
(18,00 €+ Versand)
- Nr. 10/2005 Karl Heinz Domdey
„Die Atlantische Ideologie.
Zum Kommen und Gehen partialer Sichten und Absichten in der Gesellschaftsgeschichte“
(19,00 €+ Versand)
- Nr. 11/2006 Karl Heinz Domdey
„Hegemonische Psychologie. Seelische Faktoren im globalen Herrschaftsstreben“
(21,00 €+ Versand)
- Nr. 12/2007 Karl Heinz Domdey
„Titanische Geschichtsbilder. Historische Mythen und Traumata in den Machtkämpfen unserer Zeit“
(22,00 €+ Versand)
- Nr. 13/2007 Margrit Grabas, Helmut Matthes, Pedro Paulo Alves Pereira, Elias Philippides, Marianne Riemann
„Weltmachtstrukturen“
(11,00 €+ Versand)
- Nr. 14/2007 Heinz Engelstädter
„Metamorphosen im Wertverständnis“
(20,00 €+ Versand)
- Nr. 15/2008 S. Yuriy, E. Savelyev, W. Trillenberg u.a.
„Östliches Europa und Visionen paneuropäischer Entwicklung“
(18,00 €+ Versand)
- Nr. 16/2008 Karl Heinz Domdey
„Dominante Zukunftsvisionen. Gläubiges, Voluntatives und Utopisches im Ringen um universelle Vormacht“
(22,00 €+ Versand)
- Nr. 17/2009 Pedro Paulo Alves Pereira
„Barock in Portugal. - Scherz, Satire und Ironie -“
(22,00 €+ Versand)
- Nr. 18/2009 Karl Heinz Domdey
„Schizophrene Gesellschaftswelt“
(in Vorbereitung)

Regelmäßig seit 1991:

„Berichte“ ISSN-1022-3258 (7,67 €+ Versand, Doppelheft 15,34 €+ Versand)

Bestellungen bzw. Aufträge bitte an: Forschungsinstitut der IWVWW, Waltersdorfer Straße 51, 12526 Berlin,
Tel./Fax: (+49)030/676 33 87, Tel.: (+49)030/676 898 55, eMail: IWVWW@t-online.de.