Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 18 (1950-1951)
Heft: 6

Artikel: Die portugiesische Literatur der Gegenwart
Autor: Kayser, Wolfgang
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758853

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE PORTUGIESISCHE LITERATUR DER GEGENWART

VON WOLFGANG KAYSER

Voraussetzungen

Man hört von portugiesischen Schriftstellern, Kritikern und Verlegern immer wieder Klagen über ein unbefriedigendes Verhältnis zwischen Leserschaft und Buch. Die Klagen beziehen sich gerade auf die «schöne» Literatur. Dabei läßt sich nicht einmal sagen, daß sie selber, wie es sonst wohl geschieht, von anderem Schrifttum zurückgedrängt wird. Den Besucher Portugals überraschen vielmehr die vielen großen Buchhandlungen, die gerade in den Hauptstraßen dicht beieinander liegen. In ihren Auslagen herrscht das «schöne» Schrifttum durchaus vor. Es fehlt auch nicht an dem äußeren Getriebe eines literarischen Lebens; in den großen Zeitungen finden sich Buchbesprechungen und wöchentliche literarische Beilagen, in den meist freilich nur kurzlebigen literarischen Zeitschriften werden Programme verkündet und kleine Streitigkeiten ausgetragen, zahlreiche literarische Preise verheißen schnelle Berühmtheit und Aufnahme in eine der Schriftstellergruppen, die sich zu später Nachmittagsstunde in den Buchläden zu versammeln pflegen. Auf der anderen Seite gibt es eine aufnahmefreudige Leserschaft, mag sie auch relativ kleiner sein als in anderen Ländern. Nur daß beide, die Erzeuger wie die Verbraucher, nicht recht zueinanderkommen. Denn man liest vorwiegend ausländische Werke. In den Beständen der Buchhandlungen nimmt das heimische Schrifttum nur einen beschränkten Raum ein, und unter den Neuerscheinungen wächst die Zahl der Uebersetzungen ständig, sie beträgt in den letzten Jahren etwa 40 vom Hundert.

Der Gegensatz zwischen einem betont portugiesischen Schrifttum, dem die Gegner Enge und Kleinheit nachsagen, und einem sich bewußt am Ausland orientierenden, dem die Vorwürfe der Sensationslust und sklavischer Nachahmung gemacht werden, durchzieht seit Jahrzehnten das portugiesische Schrifttum. Er geht letztlich auf den berühmten Kampf der *Schule von Coimbra* im Jahre 1865 gegen die sogenannte Romantik zurück. Die von Garrett (1799—1854) und Herculano (1810—1887) geführte «Romantik» hatte für Portugal den großen Prozeß der Verbürgerlichung der Dichtung bedeutet, den Deutschland, Frankreich und England ein Jahrhundert zuvor erlebt hatten. Wenn Camilo Castelo Branco (1825—1890), gleichfalls einer der Alten, er-

klärte, daß er die von der neuen Generation gerühmten Geister, wie Hegel, Schopenhauer, Feuerbach, E. v. Hartmann und Comte, Taine, Mill und so weiter nicht kenne und auch nicht wisse, worauf der literarische Anschluß an sie eigentlich hinauswolle, so drückte er damit die Einstellung der weiten Leserkreise aus, die von der portugiesischen Romantik für die Literatur erobert waren. Sie sind ihr bis heute treu geblieben, und Camilo selber, der portugiesische Gerstäcker, ist noch heute der gelesenste Romanschriftsteller seines Landes. Die Schule von Coimbra bekämpfte in der älteren Generation eine in Stoffen und Stil lebensferne Kunst; sie tat es im Namen einer Auffassung, die die Dichtung mit den aktuellen Fragen des Denkens und Lebens zu erfüllen suchte. Es ist das große Glück dieser Generation gewesen — und darin liegt der entscheidende Unterschied zu der Bewegung des Jungen Deutschland, mit der sie der Funktion nach zu vergleichen ist — daß sie in ihren Reihen nicht nur starke Talente, sondern große Künstler besaß. Die beiden bedeutendsten sind im deutschen Sprachgebiet bekannt geworden: von Antero de Quental, dem philosophischen Lyriker (1842—1891), wurden die meisten Sonette und Canzonen schon zu Lebzeiten von W. Storck übersetzt. Eça de Queiroz hingegen (1845—1900) ist mit Werken übertragen worden, die keinen rechten Eindruck von seiner Bedeutung vermitteln: er gilt in seiner Heimat als der größte Romanschriftsteller der portugiesischen Literatur überhaupt. Ihm ist es in seiner ironischen Skepsis gelungen, den portugiesischen Zeit- und Gesellschaftsroman zu schaffen, und er tat es in einem neuen, funkelnden, aber zugleich kühlen, Abstand wahrenden Stil. Das merkliche Französisieren in der Sprache hat bisher verdeckt, wieviel Eça dabei dem englischen Gesellschaftsroman verdankte, zumal er selbst durch seine betonte Abneigung gegenüber England und seine Vorliebe für Frankreich die Kritiker auf falsche Fährte wies.

Die Versdichtung wurde in den neunziger Jahren von der Welle des Symbolismus erfaßt. Die Rolle, die im deutschen Schrifttum Stefan George, im spanischen Ruben Darío spielten, fiel in Portugal Eugénio de Castro (1869—1944) zu. Die Vorrede zu seiner ersten Gedichtsammlung, *Oaristos* (1895), stellte das Programm der neuen Bewegung dar, die als sofortiges Ergebnis eine merkliche Auflockerung des Verses brachte. Eugénio de Castro selber freilich entwickelte sich bald zum Parnassien; das Schweifende, Gleitende, Musikalische wich dem Bildhaften, Plastischen. Es leuchtet, flimmert, duftet in seinen Versen, die aber von allem geistigen Gehalt unbelastet bleiben. Die Neigung zur Gegenständlichkeit führte den Dichter auch wohl zu Goethe, von dessen Lyrik er seinen Landsleuten einiges in den *Poesias de Goethe* (1909) vermittelte: es ist das freilich eine Auswahl, in der

ein deutscher Leser, was er von Goethe kennt, nicht findet, und was er findet, nicht kennt. Dennoch trennt ihn von Goethe neben dem Fehlen des geistigen Gehaltes die Eigenart der Gegenstandswelt. Fanden sich in den ersten Bänden als Nachwirkungen Baudelaires noch Gedichte auf Lungenheilstätten und ähnliches, so wird die Schönheit immer stärker nun auch zum Auswahlprinzip im Gegenständlichen und führt den Dichter in die Antike und den Orient. Seine *Salome* (1896, ebenso wie *Constança* ins Deutsche übersetzt) ist dafür ebenso kennzeichnend wie für den krankhaften, oft morbiden Zug, der in seinem Kult des Schönen liegt. Damit ordnete sich aber auch diese neue exklusive Lyrik der Fin-de-Siècle-Stimmung ein, die um die Jahrhundertwende so breit über der portugiesischen Dichtung lagerte und deren Vertreter den Titel *Vencidos da Vida* (vom Leben besiegt) als Ehrennamen führten.

Revolutionen

In diese literarische Untergangs- und Todesstimmung fielen nun Schüsse, die geschichtlichen Tod und Untergang schufen. Im Jahre 1908 wurden der König und der Kronprinz ermordet, 1910 wurde die Republik ausgerufen. Nach einem Jahrhundert politischer Wirren und sich steigernder Parteikämpfe im Innern, völliger Ohnmacht nach außen und zunehmenden wirtschaftlichen Verfalls (mehrfach mußte der Staatsbankerott erklärt werden) schien nun die Möglichkeit zu neuer Grundlegung und neuem Aufbau gekommen. Die Frage, wie sich die Erschütterungen in der Literatur auswirkten, bleibt nicht ohne Antwort. Noch im Dezember 1910 erschien eine neue Zeitschrift, die als Mittelpunkt einer neuen Bewegung gemeint war. Die Zeitschrift hieß *Aguia* (Adler), der geistige Leiter Teixeira de Pascoais (geb. 1878) und das Programm, das er in der Zeitschrift und in Büchern entwickelte, *Saudosismo* (vergleiche zum Beispiel *A arte de ser português,* 1915). Es ging der Bewegung um eine Erkenntnis des eigenen Wesens. Teixeira selber deutete es als Verbindung von heidnisch und christlich, arisch und semitisch, Sensualismus und Spiritualismus. In visionären Dichtungen, wie *Maranus, Regresso ao Paraíso,* sprach er seine Gedanken in gebundener Form aus.

Die Bewegung als solche zerfiel ziemlich rasch, ihre Wirkung aber war nicht gering: auf den verschiedensten Gebieten haben ihre Anhänger Wege zu neuen Zielen gewiesen. Afonso Lopes Viera (1878 bis 1946) verkündete die Größe der vorklassischen Dichtung (*Amadis,* 1922, *A Diana de Montémór,* 1924, die *Campanha Vicentina,* 1914); António Sérgio (geb. 1883), der langjährige Leiter der Zeitschrift «Seara Nova», wurde zum führenden Essayisten (fünf Bände *Ensaios,* 1920 bis 1936), Jaime Cortesao belebte das Interesse an der Volkskunde

und so fort. Sie schrieben auch fast alle Gedichte. Aber darin konnten sie sich nicht mit Mário Beirao (geb. 1892) und Afonso Duarte (geb. 1886) messen. Diese beiden Lyriker haben sich später weit über ihre Anfänge und nach entgegengesetzten Seiten entwickelt: ist Beirao der erdenschwere Lyriker seiner Heimat, des Alentejo, geworden (*Novas Estrelas*, 1940), so entzückt an Duarte die Weite und Wendigkeit eines schwerelosen Fluges, und seine letzte Sammlung *Ossados* (1947) ist das Eigenste und Bedeutsamste, was seit Jahrzehnten an portugiesischer Versdichtung erschienen ist. Im großen Publikum ist António Corrêa de Oliveira bekannter geworden (geb. 1879). Er hatte sich schon vor der Berührung mit dem *Saudosismo* einen Namen gemacht: erst als Dichter volkstümlicher Lyrik, dann als Schöpfer kosmischer Rhapsodien. Mit etwas zu lauter Stimme sang er nun die großen Zyklen *A minha Terra* (1915—1917) und *Na Hora Incerta ou Nossa Pátria* (Zu ungewisser Stunde oder Unser Vaterland, 1920 ff.). Oliveira ist fortan dieser Richtung treu geblieben, und der Band *Hora Incerta — Pátria Certa* (1949) bedeutet einen krönenden Abschluß solchen Schaffens.

Teixeira de Pascoais wurde als Lenker bald abgelöst von António Sardinha (1888—1925): mit seinem «Lusitanismus» beziehungsweise «Integralismus» schuf er die ideologischen Grundlagen des Neuen Staates, den Salazar dann errichtete (die Hauptwerke von Sardinha: *Ao Princípio era o Verbo*, 1924; *A Aliança peninsular*, 1924; *Na Feira dos Mitos*, 1926).

Die Bewegung um den *Aguia* war letztlich konservativ. Die Revolution auf literarischem Gebiet brach erst 1915 aus. Damals erschien eine neue Zeitschrift: *Orpheu*. Sie hat es zwar nur auf zwei Hefte gebracht, aber die erstrebte sensationelle Wirkung gehabt. Sie verkündete den Bruch mit aller Tradition in Gehalt, Form und Sprache und hißte eine neue Fahne: den Futurismus. Die Bildwiedergaben, besonders von dem Maler Santa Rita, machten das noch sinnfälliger. Damit ist schon gesagt, daß es sich im Gegensatz zu den früher skizzierten Bewegungen um eine eindeutig international eingestellte Richtung handelte. Ihre zum großen Teil im Ausland lebenden Vertreter suchten als erste die jüngste europäische Mode des Futurismus zu importieren. Es handelte sich um Schriftsteller, die aus keiner Tradition, sondern nur aus dem «Ich» heraus lebten und erlebten, ja, die selbst dieses «Ich» verloren hatten oder leugneten. Das «Oder» trennt die beiden Hauptgestalten: Mário de Sá Carneiro (1884—1916) und Fernando Pessoa (1888—1935).

Mário de Sá Carneiro hat einmal seine futuristischen Verse als nicht ernst gemeint bezeichnet. Es waren tatsächlich Arabesken. Denn Sá Carneiro gehörte nicht zum Futurismus, sondern zu jenem müden,

dekadenten, überreizten Aesthetizismus, dessen hohe Zeit in den anderen Literaturen Europas eigentlich schon vorüber war. Sá Carneiro kann sich als Künstler in die Nähe der Großen des europäischen Symbolismus stellen; seine Wirkung in Portugal ist auch dadurch lebendig geblieben, daß manche seiner Gedichte erst posthum erschienen oder gesammelt wurden (*Dispersao,* 1914, 1940; *Indícios de Oiro,* 1937). Hinter der Lyrik treten seine sonstigen Arbeiten wie Novellen und Dramen entschieden zurück.

Der andere Herausgeber des «Orpheu» und sein eigentlicher geistiger Leiter, Fernando Pessoa, war ein Meister in allen Ton- und Gangarten, dem formenstrenge Sonette ebenso gelangen wie große Hymnen *(Ode marítima),* und der mit seiner *Mensagem* (Botschaft, 1934) die Sehnsucht des Saudosismo in Verse brachte.

Die Erzählkunst

Von der Revolution der «Orpheu»-Schriftsteller ist die Erzählkunst kaum ergriffen worden. Hier lagen die Dinge grundsätzlich anders. Denn wenn es in der Lyrik eine große und starke Tradition gab, von der sich Neuerer bedrückt fühlen konnten, so fehlte es in dem erzählenden Schrifttum an eigener Bündigkeit. Selbst Eça blieb ein Einzelfall. Carlos Malheiro Dias, der zu seiner Nachfolge berufen schien, war von der Literatur abgeschwenkt. Eine ähnliche Entwicklung nahm Antero de Figueiredo (geb. 1866), der nach seinen pathetischen Anfängen — die Brieferzählung *Doida de Amor* (Die Liebestolle, 1910) enthält die worttrunkensten Liebesbriefe der portugiesischen Literatur — sich erst historischen Stoffen (*D. Pedro e D. Inez,* 1919; *D. Sebastiao,* 1923) und dann dem religiösen Schrifttum zuwandte (*Fátima,* 1936; *Amor supremo,* 1940).

Die portugiesische Kritik kokettiert etwas mit der angeborenen Unfähigkeit zum Roman. Aber dem steht nicht nur gegenüber, daß möglicherweise der erste Verfasser des *Amadis* und bestimmt Montemajor, der Verfasser der *Diana,* portugiesischen Ursprungs waren. Dem stehen aus dem 19. Jahrhundert außer Eça noch Camilo und Júlio Dinis gegenüber und endlich zwei Schriftsteller der Gegenwart. Der eine ist Aquilino Ribeiro (geb. 1885).

Seine großen Romane vom Bauerntum (*A via sinuosa,* 1919; *Terras do Demo,* 1919; *Andam faunos pelo bosque,* 1925; *Estrada de Santiago,* eine Sammlung von Erzählungen, 1922) sind nicht mit dem Blick des Städters noch im Hinblick auf ihn geschrieben. Sie sind frei von aller Sentimentalität. Diese Welt ist für sich da in all ihrer Verworrenheit und Heiterkeit, ihrem äußeren Christentum und inneren Heidentum, ihrem Schrei und ihrem Jubel und ihrer Dämonie. Das

Dämonische ist in der Gestaltung Aquilinos der geheime Mittelpunkt, in dem alle die vielsträhnigen Fäden zusammenlaufen. Aber was den Büchern ihre eigentlichste Bedeutung und Beweiskraft für das Problem des portugiesischen Romans gibt, ist die Tatsache, daß hier einer erzählen, unbändig erzählen kann, aus Freude an dem bunten Geschehen, das er von seinem festen Standpunkt aus vorüberziehen sieht. Es ist kein Zufall, daß bei Aquilino eine Grundform des europäischen Romans wieder auftaucht: der pikarische Roman. Die Abenteuer des von Vitalität strotzenden, bauernschlauen und doch so einfältigen Maultiertreibers, von ihm selber erzählt (*O Malhadinhas* in der *Estrada de Santiago*) gehören zu dem Besten, was die portugiesische Literatur des 20. Jahrhunderts in der Erzählkunst aufzuweisen hat.

Das spätere Werk Aquilino Ribeiros ist in sich vielfältiger. Mit *Maria Benigna* (1933), *Mónica* (1939) und andern wandte er sich nun doch auch «städtischen» Stoffen zu, mit *A Aventura de D. Sebastiao* (1936), *Os Avós dos nossos Avós* (1942) und andern dem historischen Schrifttum, mit einer Arbeit über Camilo und andere Dichter der literarischen Monographie; den Höhepunkt dieses späteren Schaffens aber bildet *Volfrâmio* (1944), der Roman des Geldrausches, der während des Krieges über eine weite portugiesische Landschaft kam. Der Ueberblick über sein Schaffen wäre schließlich unvollständig ohne die Nennung der reizenden Kindergeschichte *Romance da Raposa* und der Uebersetzung von Xenophons Anabasis.

Der Erfolg im Ausland, den Aquilino noch nicht gefunden hat, ist dem anderen großen Erzähler beschieden worden: Ferreira de Castro (geb. 1898). Mit zwölf Jahren wurde er nach Brasilien verschlagen, wo er als Plantagenarbeiter, Arbeitsloser und Journalist alle Tiefen des Daseins kennenlernte. Auch nach seiner Rückkehr war er als Journalist tätig und hatte schon viel geschrieben, als dann mit der Veröffentlichung der *Emigrantes* (1928) der große Erfolg kam, der dann durch *A Selva* (der Urwald; die deutsche Uebersetzung hat den Titel *Die Kautschukzapfer*) noch überboten wurde. Dieser Roman ist, zum gelegentlichen Erstaunen der heimischen Kritik, ein Welterfolg geworden, weil er, ebenso wie die *Emigrantes*, dicht beim dokumentarischen Schrifttum steht, das damals die Gunst des Lesepublikums genoß. Behandelt der frühere Roman das Elend der portugiesischen Auswanderer in Brasilien, so beschreibt der andere das Sklavendasein und die grausamen Lebensbedingungen auf den Gummiplantagen im Amazonasgebiet. Es steckt viel Autobiographisches in den Büchern, aber Ferreira de Castro beschreibt das Selbsterlebte in einer gänzlich unsentimentalen Härte und aus weitem Abstand. Vor allem gelingt es ihm, alles in den Raum einzuordnen, der damit zum eigentlichen Helden der Bücher wird. In den Kampf zwischen Urwald und Men-

schen, der nicht in den Umschlingungen des Gegners ersticken will, ist ein Hauch epischer Größe gekommen. Der Dichter hat seine Fähigkeit, einen ganzen Raum als Roman darzustellen, später an den Landschaften seiner portugiesischen Heimat bewährt. Der vorletzte Roman *A la e a neve* (1947) ist dem sorgenvollen Leben der Spinner und Weber in den Tälern des Estrela-Gebirges gewidmet. Voran ging mit *Terra Fria* der Roman aus dem Nordosten des Landes, der gebirgigsten, ärmsten, elementarsten Provinz Portugals: künstlerisch wohl die größte Leistung, die Ferreira de Castro bis heute gelungen ist.

Die Modernen

Die überragende Stellung, die Aquilino Ribeiro und Ferreira de Castro heute in der portugiesischen Erzählkunst einnehmen, läßt vergessen, daß sie in ihren Anfängen geradezu als Außenseiter wirkten. Denn damals war eine neue Generation auf den Plan getreten, die sich als die zuständigen Träger des literarischen Lebens, als «die Modernen» und zugleich als Erben der Literatenrevolution von 1915 fühlten. Und jetzt ging es gerade auch um eine neue Erzählkunst. Fast alle jungen Kräfte seit 1930 betätigen sich als Lyriker und Erzähler, die meisten außerdem noch als Kritiker. Die Zeitschrift, um die sie sich zunächst scharten, war die *Presença* (1927—1940), als deren Herausgeber José Régio (geb. 1901), Joao Gaspar Simoes (geb. 1903) und António Madeira (Pseudonym für Branquinho da Fonseca, geb. 1905) auftraten. Zu den älteren Mitarbeitern gehörten unter andern Fernando Pessoa und — posthum — Sá Carneiro, der von der *Presença* herausgegeben und bekanntgemacht wurde. Die Jugend war durch eine erstaunliche Fülle von Namen vertreten. Das formulierte Programm der neuen Bewegung hieß einmal: nur Originalität gibt künstlerischen Wert. Das war das Erbe der Männer von 1915, die gegen die Tradition und gegen das Publikum zu Felde gezogen waren. Es hieß weiterhin: völlige Ungebundenheit und Selbstentfaltung der künstlerischen Persönlichkeit. Das war kein gutes Ferment für eine Gruppenbildung. Tatsächlich kam es schnell zu Abspaltungen, Neugründungen, literarischen Fehden untereinander. Es hieß endlich: die Kunst um der Kunst willen. Das war nicht neu und, wie die Praxis zeigte, wohl kaum ernst gemeint. Denn wenn viele dieser Jungen sich — wie die Väter vom «Orpheu» — im Ausland Anregungen holten, so bei einem Schrifttum, das keineswegs mehr jenem Grundsatz huldigte.

Die Nachahmung war am deutlichsten beim Roman. Das neue Zauberwort für die Erzählkunst hieß Introspektion, und die angebeteten Vorbilder waren Proust, James Joyce und der jetzt erst für Portugal entdeckte Dostojewskij. Noch ein vierter Name muß genannt werden

Von jenen lernte man die neuen Wege in unbekannte Tiefen der Psyche und eine neue literarische Technik; die Deutung aber bei der Seelenzergliederung und damit das Ziel für alle Wege gab S. Freud. So schrieb denn J. G. Simoes seinen Roman *Elói, Romance duma Cabeça* (Eloi, Roman eines Kopfes). Der Untertitel hätte lauten sollen: Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben eines kleinen portugiesischen Angestellten. Es war nicht gerade ein sehr originales Werk, bekam aber durch die Häufung grellster Ereignisse etwas Originelles; die Geschehnisfülle eines Dostojewskijschen Großromans war auf den portugiesischen Umfang von 300 Seiten gebracht. Das Buch hat tatsächlich wie José Régios «introspektiver» Roman *O Jôgo da Cabra cega* (Das Blinde-Kuh-Spiel, 1934) auf manche Jüngeren gewirkt. Heute ist diese Erzählkunst, zu der Rodrigues Migueis (*Páscoa feliz,* 1932), Fernando Namora (*As sete Partidas do Mundo,* 1938) und andere beitrugen, schon fast vergessen. J. G. Simoes selber wandte sich der literarischen Monographie *(Eça de Queiroz, Fernando Pessoa)* und dem Unterhaltungsroman zu (*O Marido fiel,* 1942). Auf diesem Gebiet freilich konnte er keine Erfolge erringen; da hatte und hat noch heute Joaquim Paço de Arcos (geb. 1908) die Führerstellung inne: ein an Eça de Queiroz geschulter, äußerst geschickter und stets aktueller Schriftsteller. *Ana Paula, Perfil duma Lisboeta* (1938) ist mit seiner Mischung von Liebe und Leidenschaft, Juwelen und Unterschlagung, Luxuswohnung und Gefängniszelle sein erfolgreichster Roman geworden.

Nicht ganz so schroff wirkte die Gruppe der *Presença* auf dem Gebiet der Lyrik, da ja hier die Revolution des *Orpheu* fortgesetzt werden sollte. Die Verbindung bestand in zweierlei: in der Ausschließlichkeit, mit der das Ich als Thema der lyrischen Aussprache erschien (wobei das Ich, wie wir sahen, eine recht problematische Angelegenheit war), und in dem nun schon traditionellen Kampf gegen die Tradition. Der erste Programmpunkt wurde vielfach so getreu erfüllt, daß der ursprünglich spanische und ganz allgemeine Begriff *ensimesmado* (in sich selbst verhaftet) zur Gruppenbezeichnung werden konnte. Darüber wird noch zu sprechen sein. Der Kampf aber gegen die formale Tradition gehört zu den interessantesten Erscheinungen in der portugiesischen Lyrik des 20. Jahrhunderts.

Nicht erst mit den Gruppen des *Orpheu* oder der *Presença* kommt die starke Unruhe in die lyrische Formenwelt. Schon in der Vorrede zu den *Oaristos* war Eugénio de Castro für Freiheiten und Neuerungen eingetreten. Aber wenn er auch anfangs Verse ungleicher Zeilen- und Strophenlänge gebraucht und gelegentlich nach Baudelaireschem Muster ein Gedicht in Prosa schreibt, so ist doch sein späterer Weg durch Rückkehr zu größerer Strenge gekennzeichnet. Dagegen geben die freien Verse den Lyrikern um die *Aguia* wie auch A. Sardinha weithin das

Gepräge, und das entspricht dem hymnischen oder prophetischen Ton dieser Lyrik. Teixeira schreibt seinen *Regresso ao Paraíso* sogar in ungereimten freien Rhythmen. Selbst bei einem Formkünstler wie Afonso Lopes Vieira wirkt die Fülle der verwendeten Maße, unter denen auch mittelalterliche begegnen, eher wie ein Zeichen formaler Unruhe. So bedeutete also der laute Kampf des *Orpheu* und der *Presença* gegen die Tradition auf diesem Gebiet nichts so gar Neues. Mário de Sá Carneiro gebrauchte übrigens neben freien Versen doch immer wieder das Sonett, und Fernando Pessoa kehrte nach gänzlicher Ungebundenheit später zu festeren Formen zurück.

Mit der *Presença* trat nun freilich eine Lockerung ein, die ans Chaotische grenzte. Innerhalb des gleichen Gedichtes wechseln da die Metren, die freien Verse sind von einer Ungebundenheit, die ihnen oft den Verscharakter nimmt und nichts mehr von der bei Sá Carneiro spürbaren Notwendigkeit hat, auf weite Strecken hin ist der Reim gänzlich verschwunden (obwohl ihn der portugiesische Vers wie der französische wegen der schwachen Akzentuierung nur schwer entbehren kann), und den bislang noch verehrten alten Formen wie dem Sonett gilt nun offene Feindschaft. Carlos Queiroz (1907—1949), einer der Begabtesten aus der jüngeren Generation, hat das in einem Sonett *Anti-Soneto* leidenschaftlich bekannt und den ganzen Komplex in seinem *Breve Tratado de Nao-Versificaçao* (1948) geistreich behandelt. Gewiß wurde nicht nur eingerissen, und Carlos Queiroz hatte in seiner preisgekrönten Sammlung *Desaparecido* (1935) feines Formgefühl bewiesen. Ihm waren sogar Lieder geglückt, und das ist geradezu ein Ausnahmefall. Denn an Liedhaftem ist die moderne portugiesische Lyrik arm. Was sich so nennt, verdient den Namen nicht, wie die an sich interessanten, nur eben nicht liedhaften Gedichte aus der Sammlung *Cançoes* des António Boto (geb. 1902) oder die *Cançoes* aus der Sammlung *Rosa dos Ventos* des Manuel de Fonseca (geb. 1911) beweisen.

In diese verworrene Lage kam nun aber durch die beiden bedeutendsten Gestalten der *Presença*-Generation eine Richtung: im Jahre 1936 erschien von José Régio die Sammlung *Encruzilhadas de Deus* und gleichzeitig von Miguel Torga (geb. 1907) *O outro livro de Job*. Zwanzig Jahre nach dem Futurismus brach damit der Expressionismus durch. Das Ich ist nun nicht mehr, wie bei den typischen *Ensimesmados* der Endpunkt, sondern der Anfangspunkt für die Bewegungslinien im Gedicht. Die beiden genannten Sammlungen (und dann auch die späteren Sammlungen Régios) haben religiöse Titel: immer lebt die Seele, die hier spricht, wirbt, höhnt oder ruft in der weitesten Spannung und auf der Suche nach (Régio) oder in der Empörung gegen Gott (Torga). Künstlerisch leiden manche ihrer Gedichte wie die der meisten

Nachfolger unter zu großer Bewußtheit, und so kann die bekämpfte Tradition durch das Tor der Rhetorik recht erfolgreiche Ausfälle machen. In der als «Aesthetik unserer Tage» bezeichneten Forderung von J. G. Simoes (ausgesprochen in den *Cadernos de Poesia,* I, 1940) ist der geheime Widerspruch geradezu zum Programm erhoben: «Mit offenen Augen in das stürmische und endlose Meer des Unbewußt-Menschlichen tauchen.»

Die Jüngsten

José Régio und Miguel Torga haben mit ihrer Entwicklung die an den Namen *Presença* geknüpfte Bewegung innerlich beendet; das äußere Ende kam mit dem Eingehen der Zeitschrift im Jahre 1940. Es hat sich seitdem keine neue Strömung gebildet und neue Programme sind nicht einmal verkündet worden. An ausländischen Anregungen ist R. M. Rilke hinzugekommen, der zur Zeit von Paulo Quintela ausgezeichnet übersetzt wird (Quintela hat auch einen Band Hölderlin-Uebersetzungen vorgelegt und zum Jubiläumsjahr einen stattlichen Band mit Goethe-Gedichten); aber Rilke wirkt nicht als Partei oder auf eine Partei. Das Bild der Versdichtung wird damit nur um so bunter. Im ganzen hat man den Eindruck, als strebe die in Sprache, Form und Gehalt etwas zuchtlos gewordene Lyrik nach neuer Bändigung.

Bedenklicher sieht es auf dem Felde des Romans aus. Aquilino Ribeiro und Ferreira de Castro sind die beiden großen Erzähler nun schon seit Jahrzehnten. Die von den Männern um die *Presença* heraufbeschworene Modewelle des introspektiven Romans ist abgeebbt und hat kaum Spuren hinterlassen. Von Jüngeren hat sich nur einer durchgesetzt: Alves Redol (geb. 1912). Auf den ersten Blick scheint es sich um eine Fortsetzung der regionalen Erzählkunst zu handeln: diesmal ist es die Landschaft des Ribatejo oberhalb Lissabons, in der jedenfalls die ersten Romane Redols spielen. Aber die Landschaft wird nun vor allem als sozialer Lebensraum erfaßt: in *Gaibéus* ist die Masse der landfremden Erntearbeiter der eigentliche Held. In rascher Folge hat Redol von 1939 an seine Romane veröffentlicht: *Gaibéus, Marés, Avieiros, Fanga* und andere mehr. *Avieiros,* in dem das Leben der Tejoschiffer beschrieben wird, mit einer Frau als Hauptgestalt (man fühlt sich an Carl Hauptmanns *Mathilde* und des Holländers van Schendels *Waterman* erinnert), ist künstlerisch vielleicht das beste Buch Redols.

Es mag überraschen, daß unser Ueberblick nicht das Drama in den Blick bekommen hat. Es genügen in der Tat wenige Bemerkungen, fehlt es doch schon an jeder Pflege des Bodens, das heißt an der notwendigen Theaterkultur. Und wie von der Bühne keine Anregungen aus-

gehen, so mangelt es auch an einem dichterischen Erbe, das neues Leben wecken könnte. So ist das dramatische Schaffen gering, und das meiste von dem, was zum Druck kommt, kommt deswegen noch nicht zum Leben. Vielfach sind die Dramen schon gar nicht mehr für eine Aufführung gedacht und geeignet.

Die Sichtung des Dramas fügt dem Bilde der portugiesischen Literatur keine wesentlich neuen Züge hinzu. Man kann vielleicht sagen, daß durch den einen Carlos Selvagem (geb. 1890) ein Lebensbezirk der portugiesischen Nation sichtbar wird, für den das andere Schrifttum fast blind ist: das portugiesische Kolonialreich. In *Telmo o Aventureiro* (1937) hat Selvagem das Problem des portugiesischen Siedlers in Afrika behandelt. Er war selber 1913 dorthin gekommen, und eines seiner ersten Werke wurde das Kriegsbuch *Tropa da Africa* (1919).

Sonst aber spiegeln sich in der portugiesischen Dramatik die Strömungen der übrigen. Als Verfasser bühnenwirksamer, neuromantischer Stücke feierte Júlio Dantas (geb. 1876) zwischen 1900 und 1920 große Erfolge; sein *Nachtmahl der Kardinäle* ist auch in Deutschland gespielt worden. Heute ist Dantas der bedeutendste Vertreter der «eloquentia publica»; die Festreden, zu denen ihn Aemter und Aufträge zwingen, sind Musterstücke der rhetorischen Gattung «Lobrede». Den winterlichen Bedarf an gesellschaftskritischen oder psychologisierenden Theaterstücken befriedigen Alfredo Cortês und vor allem Ramado Curto. Der Expressionismus ist auch im Drama durch José Régio vertreten (das Mysterium *Jakob und der Engel* erschien in Buchform 1940). Aber alle Bildhaftigkeit kann auch bei den jüngsten Schöpfungen (*Benilde ou a Virgem-Mae,* 1947; *El-Rei Sebastiao,* 1949) nicht darüber täuschen, daß der unbestreitbare Rang dieser Werke auf der Einsamkeitslyrik und höchstens auf dem Balladesken, nicht aber auf dramatischen Qualitäten beruht.

Den ansprechendsten Leistungen begegnet man auf dem Felde des regionalen Dramas. Hier ist die Stufe des volkskundlichen Anschauungsunterrichtes längst überwunden worden, und ein Drama wie *Tá-Mar* von Alfredo Cortês (1880—1946) ist zu Recht 1936 mit dem Gil-Vicente-Preis gekrönt worden. Man fühlt sich an die Sicht in den besten Werken Aquilino Ribeiros erinnert, und auch darin besteht Aehnlichkeit, daß Cortês eine Art Dialekt sprechen läßt und damit aus der Rhetorik herauskommt. Noch einmal muß Miguel Torga genannt werden; und wieder gilt, daß seine früheren Arbeiten, die balladesken Szenenfolgen *Terra firme* und *Mar* (in Buchform 1941) höher stehen als die jüngere *Sinfonia* (1947). Bei Cortês und Torga wird nun aber ein Raum beschworen, der in der Erzählkunst und Lyrik viel zu sehr verschwiegen wird und der doch zu allen Zeiten der eigentliche Schicksalsraum der Portugiesen gewesen ist: das Meer.