

Anna Hansert (Freiburg im Breisgau)

Zur Kritik des *Estado Novo* in *O judeu* (1966) von Bernardo Santareno¹

Der Beitrag, den Bernardo Santareno (1924-1980) mit seinen Werken für die Entwicklung eines modernen portugiesischen Theaters leistete, wurde bisher von der deutschsprachigen Lusitanistik nicht oder kaum wahrgenommen. Bis heute findet Santareno lediglich im Rahmen von einigen wenigen Überblicksbeiträgen, die sich sämtlich dem Gesamtphänomen des portugiesischen Theaters in der Zeit des *Estado Novo* widmen, Erwähnung (vgl. Siepmann ²1995: 161-167; Siepmann 1980; Karimi 1991). Eine systematische Untersuchung des Werks bleibt also Desiderat. Ebensowenig liegen, von einer Ausnahme abgesehen, deutsche Übersetzungen seiner Texte vor.² Anders dagegen die Situation in Portugal: Übereinstimmend wird betont, daß Santareno, gemeinsam mit Luiz Francisco Rebello und Luís de Sttau Monteiro, die portugiesische Theaterszene insbesondere während der sechziger Jahre entscheidend geprägt habe (vgl. Rebello 1991; Rebello 1977). Bis heute ist *O judeu* Bestandteil des literarischen Pflichtkanons an portugiesischen Gymnasien.³

¹ Es handelt sich um die stark überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im März 1999 im Rahmen der Theatersektion des 3. Deutschen Lusitanistentages in Trier gehalten wurde.

² Santareno (1978).

³ Vgl. dazu die didaktisch orientierte Einführung zu *O judeu* von José Oliveira Barata (1983).

Mein Beitrag wird sich zunächst mit den Publikationsumständen von *O judeu* befassen und in einem zweiten Schritt auf die Thematik und ihre Präsentation in der spezifischen Struktur des Stücks eingehen. Die portugiesische Zensurpraxis ist der Ausgangspunkt meines Beitrags, der sich die Frage stellt, ob sich die Darstellung des *Estado Novo* oder besser: die sozialkritische Dimension des Stücks nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern möglicherweise auch in zahlreichen szenischen Elementen nachweisen läßt. Vor diesem Hintergrund befaßt sich ein dritter Abschnitt zunächst mit der Frage, inwieweit die Sprache — insbesondere des *cavaleiro* de Oliveira — als Trägerin von Zeitkritik fungiert. Daran schließt sich eine Untersuchung der wichtigsten theatralischen Mittel des Stücks an, die abschließend zeigen wird, daß Santareno mit diesem Stück nicht nur eine endgültige Hinwendung zum politischen Theater signalisiert, sondern daß das Werk auch als exemplarisches Muster des portugiesischen oppositionellen Theaters gelten kann und damit auch in der Tradition des zeitgenössischen europäischen Theaters der sechziger Jahre steht.

1 Äußere Publikationsumstände

Als *O judeu* im März des Jahres 1966, inmitten einer politisch wie kulturell bewegten Dekade in der Geschichte Portugals, zum ersten Mal veröffentlicht wurde, hatte, aus der Retrospektive betrachtet, die Agonie des Salazar-Regimes bereits begonnen (vgl. Briesemeister 1997a; Decker 1992; Saraiva 1978).

Hinsichtlich der kulturellen Situation drängt sich für die sechziger Jahre in besonderem Ausmaß das bekannte Zitat von Cardoso Pires auf, wonach den portugiesischen Literaturbetrieb nicht nur 500 Jahre Erfahrung mit dem Buchdruck, sondern auch 420 Jahre mit der Zensur begleiteten (vgl. Pires ²1999: 163). Zwar wurde in jenen Jahren das Bühnenrepertoire um vorher in Portugal nicht zur Aufführung zugelassene Autoren — unter ihnen etwa Stücke von Lorca, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Beckett und Dürrenmatt — erweitert (vgl.

Rebello 1987: 386). Die Rezeption von Bertolt Brecht und Peter Weiss in Portugal nahm ihren Anfang (vgl. Delille 1991; Delille 1984). Daß jedoch in vielen Fällen ausländische Kompanien mit der Inszenierung betraut wurden und die meisten Stücke von zeitgenössischen portugiesischen Autoren nach wie vor einem Aufführungsverbot unterlagen, weist darauf hin, daß die ideologische Liberalisierung jener Jahre immer noch als relativ, provisorisch und ambivalent eingeschätzt werden kann (vgl. Rebello 1987: 387-388, Karimi 1997: 238-239).

Wie alle Stücke Santarenos wurde auch *O judeu* von der Zensur überprüft und seine Aufführung fast sofort untersagt.⁴ Lediglich der *geschriebene* Text war erhältlich, eine Praxis, der die Mehrheit der Santareno-Stücke unterworfen war und die als durchaus typisch für die Situation des portugiesischen Theaters jener Zeit zu bewerten ist. Offensichtlich schätzte der staatliche Zensurapparat mögliche Konsequenzen aus der öffentlichen Aufführung der Stücke als wahrscheinlich und wesentlich brisanter ein als eine bloße textliche Rezeption: Man befürchtete spontane Willens- oder besser: Unwillensbekundungen, die sich aus dem unmittelbaren Kontakt zwischen Bühne und Publikum hätten ergeben können. Der potentielle Zuschauerkreis dürfte außerdem zahlenmäßig deutlich größer gewesen sein als eine mögliche Leserschaft, die insbesondere durch eine im europäischen Vergleich exorbitant hohe Analphabetenquote⁵ von vorneherein reduziert war. Durch die Aufspaltung der portugiesischen Zensur in ein Inszenierungs- und Druckverbot, die nicht notwendigerweise miteinander korrelieren mußten, kam es zu einer eigentümlichen Rezeptionssituation, die Santareno selbst

⁴ Karimi (1991) nimmt *O judeu* in sein Corpus der verbotenen Theaterstücke auf, hatte aber, wie er ausführt, keine Gelegenheit, Einblick in die Dokumente der Zensur zu diesem Stück zu erhalten; vgl. Karimi (1991: 203).

⁵ Portugal 1960: 38,3 % der über Fünfzehnjährigen sind Analphabeten (1950: 45,5 %, 1966: 29 %). Zum Vergleich: Schon 1946 sind in Frankreich lediglich noch 5 % der über Fünfzehnjährigen Analphabeten (nach: UNESCO 1964: 39-64).

in einem Interview aus dem Jahr 1976 folgendermaßen charakterisierte:

Acontecia uma coisa em Portugal: como as pessoas não podiam ver o teatro que desejavam, habituaram-se esquisitamente a ler teatro, que é uma coisa que não é fácil, que é difficilima, exige do leitor um determinado tipo de característica, uma imaginação célere, é uma leitura normalmente árdua, [...] pouca interessante. Mas em Portugal criou-se um público leitor de teatro [...] (in: Araújo / Trevisan / Nader / Hohlfeldt 1976: 15).

Es entstand mithin ein «Publikum der Leser» — schon der Begriff ist ein Widerspruch in sich, bedenkt man, daß Theater *per definitionem* ein soziales Phänomen ist, das vom Gemeinschaftserlebnis, von der Öffentlichkeit eines Publikums lebt. Und was für die Gattung im allgemeinen gilt, gilt in ganz besonderem Maße für das portugiesische Theater unter dem *Estado Novo*: seine Existenz war nahezu vollständig abhängig von politischen und strukturellen Rahmenbedingungen. In dem Maße, wie ihm die Öffentlichkeit genommen wurde, war sein Überleben fraglich (vgl. Siepman ²1995: 161; Karimi 1991: 18-19).

2 Inhaltsanalyse und zeitliche Struktur

O judeu beschreibt zunächst und vordergründig betrachtet Leben und Werk des titelgebenden Protagonisten Antonio José da Silva, Theaterautor im 18. Jahrhundert und *cristão-novo*, der im Alter von 34 Jahren durch die Inquisition bei einem öffentlichen *Autodafé* zum Tod durch den Scheiterhaufen verurteilt wurde. Die Geschichte spielt in Lissabon zur Zeit der Regentschaft von João V, der im Stück ebenfalls auftritt, genauso wie zahlreiche Personen vom Hof und drei Inquisitoren, die maßgeblich an der Urteilsfindung beteiligt sind. Lourença und Leonor, Mutter bzw. Ehefrau des Dichters, werden in demselben Gerichtsverfahren angeklagt, entgehen jedoch dem Todesurteil. Soweit der Inhalt, in wenigen Worten zusammengefaßt.

Allerdings weist das Stück, das nach vier Jahren Pause den Beginn der zweiten Schaffensphase des Autors markiert, einige strukturelle Auffälligkeiten hinsichtlich Szenenanordnung und Personenkonstellation auf, die im Vergleich zu früheren Werken eine Innovation darstellen und auf eine eingehende Beschäftigung mit theoretischen Positionen des zeitgenössischen Theaters hindeuten. Das Stück ist dadurch mit Sicherheit als eines der komplexesten und vielschichtigsten in der portugiesischen Theatergeschichte einzustufen (vgl. Mendonça 1975: 72).

O judeu spielt, im Gegensatz zu anderen Produktionen, nicht in der portugiesischen Gegenwart, sondern im 18. Jahrhundert. Es basiert insofern auf historischen Tatsachen, als es sich bei António José da Silva um eine authentische Persönlichkeit handelt. Er wurde 1705 in Rio de Janeiro geboren und gelangte im Alter von sieben Jahren mit seiner Familie, ebenfalls *cristãos-novos*, nach Lissabon. Ein Teil seiner Familie fiel bereits 1726, während der Zeit seines Jurastudiums in Coimbra, der Inquisition zum Opfer; er selbst konnte jedoch einer Anklage entgehen. Nach seiner Hochzeit mit seiner Cousine Leonor machte er sich ab 1733 im *Bairro Alto* als Autor von Singspielen und *opere buffe* einen Namen. 1739 wurden er, seine Frau und seine Mutter nach einer anonymen Denunziation erneut dem Inquisitionsgericht vorgeführt. Leonor und Lourença sprach man frei, Antonio José wurde zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt.

Ebenfalls im Unterschied zu früheren Theaterstücken erzählt Santareno die Geschichte der Figur nicht in linearer, chronologischer Abfolge, sondern stellt in den drei Akten einzelne, signifikative Szenen nebeneinander, die als solche aber nicht gekennzeichnet sind, zwischen denen teilweise mehrere Jahre liegen und die sich über einen Zeitraum von insgesamt dreizehn Jahren erstrecken. Das Geschehen setzt am 15. Oktober des Jahres 1726 ein, dem Zeitpunkt des ersten *Autodafé*, dem António José gemeinsam mit seiner Mutter unterworfen wird. Ein Prediger, *padre pregador* genannt, führt dem Publikum, das in dieser ersten Szene als Zuschauer des *Autodafé* fungiert, in einer nach

allen Mitteln der antiken Rhetorik strukturierten Rede mit flammenden Worten die Schrecken der Häresie und der Verdammung sowie die einzig mögliche Errettung durch die Heilsbotschaft der Inquisition vor Augen. Es folgt die Verurteilung der Angeklagten zu Kerkerhaft. Eine erste Unterbrechung des linearen Ablaufs ergibt sich, als ein weiterer Pater *off-stage* die Vorgeschichte von António José da Silva bis zum 15. Oktober erzählt, welches Geschehen den verbleibenden ersten Akt einnimmt. Die Schauplätze dieser Retrospektive wechseln häufig und decken alle zentralen Orte des Geschehens ab: man sieht die Familie da Silva vor der Verurteilung in ihrem Haus, erlebt die Rebellion und Verbitterung António José's, der gegen das ihm zgedachte Schicksal aufbegehrt, und sieht den wütenden Ansturm des Pöbels.

In einer weiteren Szene wird der König, D. João V, in die Geschichte auch als «o Magnânimo» eingegangen, im Kreis seines Gefolges und zweier seiner Gefolgsleute gezeigt, deren ausschweifendes luxuriöses Leben mit einem geplanten Dekret gegen den Luxus kontrastiert, dessen Entwurf dem Herrscher gerade vorgelegt wird. Auch der Inquisitionspalast mit seinen wichtigsten Vertretern in der Person des Großinquisitors und zweier subalternen Inquisitoren wird dargestellt, ebenso wie Coimbra, Ort der Studentenzeit und Schauplatz der Beschimpfungen durch Kommilitonen.

In Coimbra ereignet sich eine weitere Unterbrechung anlässlich eines Entwurfs zu einem Theaterstück, den sein Autor, António José, auf der Bühne vorliest, eine Technik, die sich Santareno im weiteren Verlauf noch insgesamt fünfmal zunutze machen wird, um im «Theater innerhalb des Theaters» jeweils typische Stücke da Silvas vorzustellen. Mit der Verurteilung António José's während des *Autodafé* des Jahres 1726 endet der erste Akt.

Auch der zweite Akt variiert hinsichtlich der Schauplätze vom Haus der Familie da Silva, in dem António José zum erstenmal auf seine zukünftige Frau trifft, über zwei Klöster, in denen João V seine diversen amourösen Beziehungen auslebt,

der Hochzeit von António José und Leonor und der pantomimischen Darstellung ihrer wichtigsten Lebensstationen «im Zeitraffer» bis zum *Teatro do Bairro Alto* in Lissabon, in dem die Uraufführung einer Oper von António José stattfindet.

Der dritte Akt schließlich öffnet mit einer Prolepse auf die Judenvernichtung des 20. Jahrhunderts, die als Traumeinlage Lourenças mittels Dokumentarfilmen und Tonband in Szene gesetzt wird. Vier weitere Theatervorstellungen im *Bairro Alto* zeigen António José auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Mit der erneuten Verhaftung anhand von Denunziationen im Jahr 1739 und der Verurteilung zum Tod durch den Scheiterhaufen schließt sich der Kreis in derselben Szenerie wie zu Beginn.

Welche Charakteristika, sprachlicher wie szenischer Natur, weist nun ein Stück wie *O judeu* auf, durch welche die öffentliche Moral so gefährdet zu sein schien, daß es mit einem Aufführungsverbot belegt wurde?

3 Sozialkritik mittels Sprache

Ein Charakteristikum des Stücks liegt in der großen Zahl der auftretenden Personen, und dementsprechend umfangreich wäre das zu analysierende Corpus, wollte man alle sprachlichen Äußerungen aller Auftretenden mit einbeziehen. Von den 180 Textseiten des Stücks werden an dieser Stelle lediglich die Äußerungen des *cavaleiro* de Oliveira einer näheren Betrachtung unterzogen; sie können allerdings in ihrer sozialkritischen Dimension als exemplarisch für die gesamte textliche Aussage gelten.

3.1 Der *cavaleiro* de Oliveira

Der zeitliche wie räumliche Abstand zwischen den einzelnen Szenen des Erzählstranges wird narrativ bzw. kommentatorisch durch die Figur des *cavaleiro* de Oliveira vermittelt, ebenfalls eine historisch verbürgte Persönlichkeit, die, leicht

erhöht am Rand der Bühne sitzend, das ganze Stück hindurch präsent ist. Es handelt sich um den 1702 in Lissabon geborenen Schriftsteller und Diplomatensohn Francisco Xavier de Oliveira, Ritter des Christusordens, der vor allem wegen seiner Kritik der katholischen Kirche zum Exil zunächst in Wien, später in Holland und schließlich, ab 1744, in London gezwungen war, wo er 1783, nach 39 Jahren Aufenthalts, starb. Wiewohl Zeitgenosse von António José da Silva, findet sich an keine Stelle der Hinweis auf eine persönliche Bekanntschaft beider Männer. Vielmehr kommentiert der *cavaleiro* de Oliveira das Geschehen ab dem Jahr 1726 aus der Distanz seines Londoner Exils heraus, wo er, wie ausgeführt, seit 1744 lebte, wodurch zwischen der Darstellung auf der Bühne und den Äußerungen des Kommentators eine zeitliche Lücke von mehr als zwanzig Jahren liegt. Einschließlich der besprochenen Retrospektive und der Vorschau ins 20. Jahrhundert trifft man also mit der erzählten Zeit, die sich von Oktober 1726 bis September 1734 erstreckt, und zuzüglich der Betrachtungen des *cavaleiro* de Oliveira mehr als zwanzig Jahre danach auf die Überlagerung von mindestens vier Zeitebenen (vgl. Delille 1984: 60-65). Der zeitliche Abstand, der zwischen dem Geschehen und seiner Schilderung liegt, ermöglichen es dem *cavaleiro* de Oliveira, die Ereignisse nicht nur erzählend darzustellen, sondern sie auch aus seiner Position als *iluminado* und *estrangeirado* heraus zu kommentieren. Er tut dies in zum Teil ausufernden Monologen, die mit Zitaten aus seinen eigenen Büchern gespickt sind und ihre Kritik in erster Linie mittels semantischer Mehrdeutigkeit formulieren.

Gleich zu Beginn seines ersten Auftritts im ersten Akt fällt der bekannte, später wiederkehrende Vergleich Portugals mit einer nachgehenden Uhr: «Portugal pode comparar-se a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda ...» (Santareno 1986: 36, ähnlich auch S. 176), eine für das portugiesische Publikum leicht entschlüsselbare Aussage: Portugal ist ein Land, das — buchstäblich — nicht auf der Höhe der Zeit ist. An anderer Stelle prangert der

cavaleiro de Oliveira die katastrophalen wirtschaftlichen Verhältnisse und die ungleiche materielle Verteilung ebenso wie das Machtstreben eines absolutistischen Herrschers und die permanente Überwachung durch die Geheimpolizei⁶ an — Kommentare, die vordergründig eine Dokumentation des *Século das Luzes* zu sein behaupten,⁷ sich bei der Sublektüre aber als eindeutige Kritik am Salazar-Regime entpuppen und auch so verstanden wurden. Von diesen lediglich darstellenden und

⁶ So heißt es etwa: «É preciso resgatar os portugueses do jugo nefando do Santo Ofício. Vai nisso a salvação do reino, pos que ciências e artes a par e passo do progresso, civilidade e civilização, um comércio próspero, uma autoridade cõscia das suas funções, uma religião purgada de idolatria, enfim, portugueses ilustrados e conscientes, não poderá haver enquanto perdure a monstruosa jurisdição!» (Santareno 1986: 38-39); «Quanto aos mais negócios da nação, todos eles de segunda importância, sabido que como principais apenas se contam aqueles que acima escrevi, mui pouco, ou nada, posso informar vossa excelência. Lavoura igual a zero. Indústria igual a zero. Comércio igual a zero. Moídos por todas as misérias deste mundo, os homens com algum valimento todos emigram para o Brasil, em cata do ouro e dos diamantes. Não há braços para lavrar as terras de Portugal. Mas ninguém do governo perde meia hora na meditação deste assunto» (Santareno 1986: 62); «Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas e mortas, de imprevisto pousam. [...] Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do medo; espiões e polícias, os seus alicerces e guarda!» (Santareno 1986: 78).

Er reflektiert über die Rezeption der Stücke von A. J. da Silva im 20. Jahrhundert: «Quando, daqui a um, dois séculos, se representar esta ópera d*O Judeu*, ainda haverá entre os espectadores alguém que saia tangido, chamuscado, como aquele fradalhão-poeta?» (Santareno 1986: 118). Und, mit Bezug auf das 20. Jahrhundert: «Como tudo isto: o Santo Ofício, esta encouraçada escolástica morta dentro da crosta mais seca e estéril que imaginar se possa, esta Igreja cerrada a toda a novidade ainda que experimentada e evidente ... como tudo isto há-de parecer estranho, absurdo mesmo, aos portugueses que viverão daqui a cem, duzentos anos ... nesse progressivo, inteligente e livre século XX!» (Santareno 1986: 139).

⁷ Obwohl er den innovatorischen Einfluß europäischer Bühnen durchaus anerkennt und — etwas vage — von «diversas perspectivas» spricht, die *O judeu* beinhalte, will Mendonça 1975 das Stück bemerkenswerterweise ausschließlich als psychologisches Portrait des 18. Jahrhunderts verstanden wissen; vgl. Mendonça (1975: 72-75).

affirmativen Sentenzen, die ihre kritische Dimension erst nach aktiver Transferleistung und Auslegung durch den Zuschauer entfalten können, weicht er in jenen Äußerungen ab, die mittels direkten inhaltlichen Bezugs auf das 20. Jahrhundert eine Stellungnahme provozieren wollen und sich nicht selten explizit an das Publikum richten:

Se essas cousas [...] um dia chegassem ao conhecimento dos portugueses vindouros, os que hão-de-ir vir daqui a ... sei lá ...? duzentos anos, porventura poderiam eles entendê-las? [...] Não. Sinto que não (Santareno 1986: 43).

Die Positionsnahme des Publikums wird dabei häufig durch Ironie gefördert:

Respondei-me vós, portugueses do século XX; vós que, para mim, sois sombras fugidias da esperança e do temor! (Santareno 1986: 46).

Von ironischer, fast schon sarkastischer Tönung ist die Frage, wie die Portugiesen des 20. Jahrhunderts einst über seine Epoche denken werden:

Penso ... imagino qual o julgamento que das gentes altas do meu tempo hão-de fazer os portugueses vindouros qu isto lerem, ou ouvirem contar? Aqueles felizes mortais que terão a dita merecida de viver no Portugal do século XX? (Santareno 1986: 75).

Die Anspielungen auf das 20. Jahrhundert sind zahlreich; sie können hier nicht alle *en détail* aufgeführt werden. Erwähnt werden soll jedoch, daß der *cavaleiro* de Oliveira im weiteren Verlauf des Stücks in immer deutlicher werdender Formulierung das Publikum direkt zum kollektiven Widerstand und Kampf auffordert:

Cerrados uns contra os outros, lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes não mais voltem a acontecer neste provado reino! NUNCA MAIS! (Santareno 1986: 182),

eine Aufforderung, die in einem letzten, pathetischen Appell «ILUMINAI O POVO DE PORTUGAL!» (Santareno 1986: 184) ihre Klimax erreicht.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Einerseits werden mit den Worten des *cavaleiro*, der in dieser Hinsicht ganz dem aufklärerischen Habitus verpflichtet ist, Mißstände seiner Zeit aufgedeckt. Andererseits nutzt aber Santareno die Verortung in der Historie, um in der Konfrontation des inquisitorialen Geschäfts mit der politischen Praxis des *Estado Novo* der Gegenwart einen — verfremdenden — Spiegel vorzuhalten. Diese Verbindung zwischen Gestern und Heute, zwischen dem Spiel auf der Bühne und der realen Alltagswirklichkeit des Publikums wird noch durch die bereits erwähnte Position des *cavaleiro* auf der Grenzlinie zwischen Szene und Zuschauer-raum unterstrichen. In jedem Fall dürfte eine Figur wie die des *cavaleiro* bereits aufgrund der sprachlichen Anlage für das Verbot des Stücks ausgereicht haben.

Im übrigen drängen sich auch bei anderen Figuren strukturelle Parallelen zum *Estado Novo* auf: Die Zuschauer erleben den Monarchen Dom João V, historisch durchaus begründet, als beleibten, dem Luxus und den Frauen verfallenen barocken Lebemann, der seine politischen Entscheidungen in willkürlichen Launen trifft und ansonsten von der Macht der Inquisitoren, insbesondere des kaltblütigen und asketischen Großinquisitors, abhängig ist. Für marginalisierte Personengruppen, wie sie hier durch den jüdischen Clan, bestehend aus António José, Leonor und Lourença da Silva verkörpert werden, war dies verheerend.

4 Sozialkritik in szenischen Elementen

4.1 Der *Estudante Pálido*

Mit der Analyse der «heimlichen Hauptfigur» des Stückes, des sogenannten *Estudante Pálido*, gehe ich zu szenischen Aspekten und damit verbundenen Fragestellungen über.

Die Besonderheit dieser Figur liegt darin, daß sie im gesamten Ereigniszug des Stückes kein einziges Wort von sich gibt. Der *Estudante Pálido* ist stumm, konstituiert sich also nicht durch sprachliche, sondern lediglich durch szenische Präsentation. Er tritt zum ersten Mal gegen Ende des ersten Aktes — mithin verhältnismäßig spät — auf, und zwar in der Szene, in der das Publikum António José allein in seinem Studierzimmer beim Schreiben seines ersten Stückes sieht. Schweigend und ohne sich zu erkennen zu geben, beobachtet der *Estudante Pálido* sein Tun. Diese Szene markiert den Beginn einer pausenlosen Beobachtung und Bespitzelung António José durch den *Estudante Pálido*, die in der Denunziation vor dem Inquisitionsgericht und der Anwesenheit selbst in der Kerkerzelle ihren Höhepunkt erreicht. In einer der letzten Szenen enthüllt er seine wahre Identität, wenn er beim finalen *Autodafé* als Angehöriger des *Santo Ofício* zugegen ist.

Die visuelle Charakterisierung dieser Figur läßt in ihrer eindeutigen Symbolik nichts zu wünschen übrig: Ihre Grundfarben sind weiß, grün und blau und sollen insgesamt den Eindruck einer «sinistra palidez» (Santareno 1986: 78) hervorrufen. Der Gesichtsausdruck ist «sibilino» (Santareno 1986: 109; 144; 170), der Mund schmallippig (vgl. Santareno 1986: 144) und von einem Lächeln beherrscht, das zeitweilig ins Grausame und Mehrdeutige changiert.⁸ Die Augen sind schlangengleich («olhos viperinos»; Santareno 1986: 156), der Blick eisig (vgl. Santareno 1986: 156). Es scheint mir nicht zu weit gegriffen, in der Darstellung dieser blutleeren, gefühllosen, unmenschlichen Gestalt auch eine bewußt intendierte Nähe zur mittelalterlichen Allegorie des Sensenmannes zu vermuten. Symbolträchtig sind ebenfalls die Handlungen des *Estudante Pálido*, denen sämtlich gemeinsam ist, daß er sich niemals als direkt Agierender ins Spiel bringt, aber stets allgegenwärtig bleibt: So taucht er im weiteren Verlauf des Stückes während

⁸ Vgl. etwa: «sempre sorrindo» (Santareno 1986: 109), «sorriso ambíguo e mais cruel» (Santareno 1986: 121).

der Aufführung des *Dom Quixote* unversehens in der Loge als Mitglied der zuschauenden Franziskaner; im Gegensatz zu der Mehrzahl der Zuschauer hat diese Gruppe für das Stück wenig übrig: «*não aplaudem*» (Santareno 1986: 113). An einer Stelle überschreitet er die Grenzen der Bühne und mischt sich, fortwährend schweigend, unter die Zuschauer (Santareno 1986: 121), und während der Probe zu *A guerra do alecrim e da manjerona* erscheint er als Bettler, der die Truppe um Holzreste aus den Kulissen angeht (Santareno 1986: 144). Und er ist es schließlich — diesmal in der Kleidung eines *fidalgo* —, der António José zum endgültigen Verhör vor dem *Santo Ofício* abholt (Santareno 1986: 156). Damit ist er zum einen, auf der Ebene des Spiels, natürlich derjenige, der dem Juden den Tod bringt, er verkörpert aber zugleich, und die permanente Anwesenheit und Bespitzelung machen dies deutlich, auch die im *Estado Novo* alltägliche Überwachung durch die staatliche Geheimpolizei, deren Mitglieder und Zuträger nicht als namentlich zu benennende Einzelindividuen auftreten, sondern als gesichtslose und allgegenwärtige Typen in der Anonymität verbleiben und doch für das reibungslose Funktionieren des Apparates konstitutiv sind.

Die Figur zeigt sehr deutlich, daß es im vitalen Interesse des portugiesischen Regimes gelegen haben muß, die Aufführung des Stückes zu unterbinden: Ist nicht nur schon die bloße sprachliche Beschreibung des *Estudante Pálido*, sei es in den Regieanweisungen, sei es in dem Kommentaren des *cavaleiro* de Oliveira, eindeutig staatskritischer Ausrichtung, so wird die Ebene des Spiels in dem Moment hinfällig, wenn die Figur den Bereich der Fiktion mit dem Überschreiten der Bühnengrenzen verläßt und mitten im Publikum Teil der Realität des 20. Jahrhunderts wird.⁹

⁹ Ist der direkte szenische Verweis auf die Verschränkung von Realität und Fiktion, wie er durch das Überschreiten der Bühnengrenzen suggeriert wird, in *O judeu* noch eher selten, so sind derartige Elemente acht Jahre später,

4.2 Die Nutzung des Bühnenraums

Die Beobachtung einer Überschreitung der Grenze zwischen Bühne und Publikum wirft die Frage auf, wie Santareno in *O judeu* die Bühne im weitesten Sinne räumlich genutzt hat. Deutliche Anhaltspunkte liefern hier die ausführlichen Regieanweisungen des Verfassers, der schon zu Beginn des ersten Aktes (Santareno 1986: 13) den Raum, in dem sich die Figuren bewegen, aufs genaueste durchmißt und choreographisch durchinszeniert. Von Anfang an wird die Bühne über ihre gesamte Breite und Tiefe für die Darstellung des *Autodafé* genutzt. Die Ankläger sind dem Publikum frontal zugewandt; die Angeklagten wenden ihm den Rücken zu. Auffällig ist die Beschreibung der Kanzelposition, von der aus der *Padre Pregador* die bereits erwähnte Predigt hält: Sie befindet sich «perto do público» (Santareno 1986: 13) und soll in ihrer Ausbuchtung noch über den Orchestergraben hinausragen. Auch hier also wieder eine Entgrenzung der Bühne, eine Semantisierung der Raumes, die in der Regieanweisung für den *Padre Pregador* fortgeführt wird: Er wendet sich den Zuschauern zu, «que, nesta cena, funcionam como assistentes do auto-de-fé» (Santareno 1986: 14).

Eine Grenzüberschreitung stellt ebenfalls, wie schon zuvor erwähnt, die Position des *cavaleiro* de Oliveira dar, der zwischen Bühne und Publikum plaziert wird (Santareno 1986: 36), was seiner Funktion als Erzähler und Kommentator aus einer gewissen Distanz heraus, aber auch der Rolle als Mittler zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Publikum entspricht.

Eine weitere Auffälligkeit liegt in der Teilung der Bühne, die zeitweilig in bis zu drei verschiedene Sektoren aufgliedert

in *Português, escritor, 45 anos de idade* (Santareno 1974), bereits geläufiger Teil des szenischen Instrumentariums.

wird.¹⁰ Dadurch wird ein nahezu simultaner Ablauf verschiedener Szenen, die in keinem pragmatischen Zusammenhang stehen, aber durch thematische Opposition oder auch Analogie einen Bezug zueinander erhalten und so eine stark emphatische Funktion erhalten, ermöglicht.¹¹ Die Aufmerksamkeit des Publikums wird außerdem durch den gezielten Einsatz von Lichteffekten gelenkt, der es erlaubt, jeweils eine bestimmte Szene oder einen bestimmten Schauplatz zu fokussieren (vgl. Barata 1981: 48-49).

¹⁰ So beispielsweise im ersten Akt (Santareno 1986: 49-50): laterale Teilung Königshof — Großinquisitor; Santareno (1986: 79-80): im Vordergrund der Königshof, im Hintergrund die Prozession des *Autodafé*.

Im zweiten Akt (Santareno 1986: 95-96): laterale Teilung Kloster von Odivelas — Zelle des Großinquisitors, Santareno 1986: 106): zusätzliche Einbeziehung der Rampe mit der Hochzeit von António José und Leonor, (Santareno 1986: 111): Umwandlung der gesamten Bühne in den Innenraum des *Teatro do Bairro Alto*, einschließlich Zuschauerplätzen.

Im dritten Akt (Santareno 1986: 126): prophetischer Traum von Lourença, Leinwand im Hintergrund der Bühne zur Projektion des Dokumentarfilms; Santareno (1986: 159-160): Teilung der Bühne: im Vordergrund die Verhöre der Angeklagten, im Hintergrund Kerkerzellen der Gefangenen der Inquisition.

¹¹ Besonders augenfällig ist beispielsweise die Einteilung der Bühne im zweiten Akt, wo sich innerhalb kürzester Zeit eine Dreiteilung aufbaut. Die Sektoren stehen nicht nur in räumlicher, sondern auch in inhaltlicher Beziehung zueinander, insofern sie jeweils eine unterschiedliche semantische Ausprägung des Liebesbegriffs thematisieren: Der König geht im Kloster von Odivelas seinen amourösen Leidenschaften nach, in der Beziehung zwischen Großinquisitor und dem ersten Inquisitor läßt sich eine homosexuelle Prägung ablesen, und auf der Rampe wird die Liebeshochzeit zwischen António José und Leonor gefeiert. — Ebenso ließe sich bei einer Untersuchung des ersten und dritten Aktes die Dominanz der Themenkomplexe *medo* und *ódio* nachweisen, die im übrigen auch auf sprachlicher Ebene leitmotivisch immer wiederkehren.

4.3 Eine «historische Parabel»¹²

Bereits erwähnt wurde, daß es sich bei der titelgebenden Hauptfigur um eine historisch verbürgte Persönlichkeit handelt, ebenso wie bei den Figuren des *cavaleiro* und des Königs. Die Nutzung historischen Materials und seine freie Bearbeitung mit entsprechender Kodifizierung läßt sich im zeitgenössischen portugiesischen Theaters recht häufig konstatieren. Parallelen dazu finden sich unter anderem in *Felizmente há luar* von Luís de Sttau Monteiro, das mit der Hinrichtung des Generals Gomes Freire de Andrade eine historische Episode zu Beginn des 19. Jahrhunderts thematisiert, oder auch in *O render dos heróis* des im Jahr 1998 verstorbenen José Cardoso Pires, das die sogenannte «Revolução da Maria da Fonte» im Jahr 1846 thematisiert.

Die Verwendung einer solchen sogenannten «historischen Parabel» mit dem erklärten didaktischen Ziel, ihre Typik und Aktualität in der Gegenwart darzustellen und das Publikum auf diese Weise zu einer kritischen Stellungnahme gegenüber der eigenen gesellschaftlichen Realität zu bewegen, läßt sich auf das epische Theater Brechtscher Provenienz zurückführen. Es wurde — im europäischen Vergleich verspätet — in Portugal ab etwa der Mitte der fünfziger Jahre rezipiert; Brecht hat den theoretischen Ansatz seines Theaters in der Schrift *Kleines Organon auf dem Theater* (vgl. Brecht 1971), die 1948 im Schweizer Exil entstand, festgehalten.¹³

¹² Der Begriff wurde von Delille (1984: 57) («parábola histórica») übernommen. Barata (1981) verwendet stattdessen die Bezeichnung «historische Fabel» («fábula histórica») (vgl. Barata 1981: 35-36), von dem sich Delille jedoch unter dem Hinweis der Doppelbedeutung des Begriffs «Fabel» als einerseits «Grundschema der Erzählung», andererseits «didaktische Tiererzählung» distanziert; vgl. Delille (1984: 73, Anm. 21).

¹³ Für die folgenden Ausführungen war insbesondere Delille (1984; 1991) hilfreich.

Bewegen wir unsere Figuren auf der Bühne durch gesellschaftliche Triebkräfte und durch verschiedene, je nach der Epoche, dann erschweren wir unserm Zuschauer, sich da einzuleben. Er kann nicht schlechthin fühlen: «So würde ich auch handeln», sondern kann höchstens sagen: «Wenn ich unter solchen Umständen gelebt hätte»; und wenn wir Stücke aus unserer eigenen Zeit als historische Stücke spielen, mögen ihm die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik (Brecht 1971: 64).

Die Verwendung historischen Materials zur Abbildung der Gegenwart dient Brecht als Mittel der Verfremdung in der schon klassisch gewordenen Brechtschen Definition:

Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. [...] Die [...] Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt. [...] Es [das Theater] muß sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten (vgl. Brecht 1971: 66-67).

Neben den angeführten benutzt Santareno noch weitere Mittel der Verfremdung, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Erwähnt seien lediglich die Theaterstücke António José da Silvas, die als «Spiel im Spiel» oder «Theater im Theater» in deutlich kritischer Absicht eingesetzt werden, oder auch die Figur des *Estudante Pálido*.

4.4 Die Gattungsbezeichnung

Santareno hat seinem Stück die Gattungsbezeichnung *narrativa dramática* beigegeben. Auch dies markiert im Vergleich zu früheren Stücken, die lediglich als *peça* bezeichnet wurden, eine Neuheit. Für eine Deutung des Begriffs liefert die Etymologie erste Hinweise: Das Adjektiv *dramática* läßt sich auf den Begriff des Dramas zurückführen, der im Griechischen nichts anderes als «Aktion, Handlung» bedeutet; das Substantiv *narrativa*, zu deutsch «Erzählung», wäre, ebenfalls aufs Griechische zurückgeführt, synonym mit «Epos» zu setzen.

Insofern scheint der Gattungsbegriff *narrativa dramática* eine Mischform zwischen Drama und Epos zu bezeichnen oder, anders ausgedrückt, *narrativa dramática* referiert klar auf das zeitgenössische epische Theater, wie es beispielsweise Brecht definiert hat. Im Rahmen dieses Beitrags kann eine detaillierte Begriffsklärung nicht geleistet werden; betont sei jedoch, daß Brecht selbst sich ausführlich in seinen theoretischen Schriften, unter anderem im bereits zitierten *Kleinen Organon*, dazu geäußert hat und Santareno diese Schriften über französische Vermittlung bekannt geworden waren.¹⁴ Etwas vergrößernd läßt sich sagen, daß sich in dem Begriff der *narrativa dramática* die Ästhetiken beider Gattungen überlagern bzw. im Verlauf des Dramas Akzentverschiebungen hin zum Epos stattfinden. Die Handlungsstruktur weist mithin nicht mehr den Spannungsbogen eines klassischen aristotelischen Dramas auf, mit Zuspitzung eines Konflikts, Auslösung der Katastrophe, Katharsis usw., sondern reiht in epischer Weise Situationen aneinander. In der inhaltlichen Anlage eines solchen parabolischen Theaters geht es nicht mehr um den tragischen Konflikt eines Individuums, der vom Publikum in emotionaler Einfühlung («Jammern und Schauern») miterlebt wird, sondern um die Propagierung einer Weltanschauung, die dem Zuschauer durch auf die Ratio abzielende Argumentation nahegebracht wird und ihn zum Zeugen des Geschehens macht. Auf *O judeu* bezogen, heißt dies: Es geht nicht mehr nur um den dramatischen Einzelkonflikt des Individuums António José gegenüber einer inquisitoria- len und omnipräsenten Staatsgewalt des 18. Jahrhunderts, wie er uns beispielsweise in den Beziehungen zwischen António José und den Mitgliedern der jüdischen Gruppe nahegebracht wird, sondern es geht, und dies vermittelt uns insbesondere der

¹⁴ Santareno hatte sich 1962 in Paris aufgehalten und dort direkte Kontakte zur französischen Theaterszene geknüpft (vgl. Delille 1984: 55).

Zu der Fülle von Zeitschriftenartikeln in Portugal, die sich mit der Theorie des epischen Theaters und seinem Hauptvertreter auseinandersetzen, vgl. besonders Delille (1984: 54-55).

cavaleiro de Oliveira, auch um die Gesamtheit der Gesellschaft, um die Haltung gegenüber ihren Minderheiten und um die Kritik totalitärer Herrschaft jeglicher Couleur. Insofern signalisiert allein die Wahl der Gattungsbezeichnung bereits die sozialkritische Dimension des Stücks.

5 Zusammenfassung: *O judeu* als Modellfall des (portugiesischen) Oppositionstheaters

Das epische europäische Theater versteht sich mithin als politisches Theater mit explizit didaktischer Zielsetzung und weist, neben den Affinitäten bei der Gattungsbezeichnung, auch all jene Strukturelemente auf, die sich im Laufe der Analyse als konstitutiv für *O judeu* herausgestellt hatten und die in Relation zu früheren Stücken des Autors als Innovation zu betrachten sind. In besonderem Maße gehören dazu folgende Elemente:

- die Einführung einer Erzählerfigur;
- den Einsatz der «Theater im Theater»-Technik, die sich auch in Stücken wie in Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* (1944/1945) oder in *Marat / Sade*¹⁵ (1963/1964) von Peter Weiss finden;
- die verfremdende Nutzung historischen Materials (*Die Ermittlung* (1959), *Marat / Sade*);
- die genauestens durchgeplante Nutzung des Bühnenraums, wie sie auch dem Brechtschen Theater eigen ist.

Die Präsenz all dieser Elemente in *O judeu* weist deshalb auf einen klaren Einfluß des zeitgenössischen europäischen epischen Theaters auf das Schaffen Santarenos hin, und mit der Einführung der genannten strukturellen und szenischen Elemen-

¹⁵ Der exakte Titel lautet: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*.

te in sein theatralisches Schaffen übernimmt Santareno auch die dieser Gattung inhärente sozialkritische und didaktische Dimension.

Einem an der Lektüre derartiger Stücke geschulten Zensor konnte dies nicht verborgen bleiben. In Verbindung mit der expliziten verbalen Sozialkritik, durch die sich in erster Linie der *cavaleiro* de Oliveira als Figur konstituiert, ist davon auszugehen, daß die strukturellen Analogien zum *Estado Novo*, die in dem Stück angelegt waren, dem portugiesischen Publikum bei einer Inszenierung offensichtlich geworden und spontane Willensäußerungen oder direkte Kritik wahrscheinlich gewesen wären. In totalitären Regimes ist aber der öffentliche Raum, den eine solche Inszenierung gefordert hätte, stets nur der Inszenierung der eigenen Ideologie und keinesfalls dem kritischem Theater zugeordnet. Ein Stück wie *O judeu* transportierte bereits auf der sprachlichen Ebene Sozialkritik, war aber erst recht in der Szenerie, nämlich durch die zahlreichen Entlehnungen beim zeitgenössischen europäischen Theater, regimekritisch und oppositionell angelegt. Daß es verboten werden mußte, vermag vor dem zeitgeschichtlichen Kontext nicht mehr zu verwundern.

6 Auswahlbibliographie

6.1 Primärliteratur

Santareno, Bernardo (1978): «O crime de Aldeia Velha», in: Branco, José Luis de Freitas (Hrsg.) (1978): *Stücke aus Portugal: Santareno — Coutinho — Rebello — Correia*, Berlin: Henschelverlag, S. 5-83.

Santareno, Bernardo (1984-1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, 4 Bände, Lisboa: Caminho.

— Band 1 (1984): *A promessa; O bailarino; A excomungada; O lugre; O crime da Aldeia Velha*.

- Band 2 (1985): *António Marinho; Os anjos e o sangue; O duelo; O pecado de João Agonia; Anunciação.*
- Band 3 (1986): *O judeu; O inferno; A traição do Padre Martinho.*
- Band 4 (1987): *Português, escritor, 45 anos de idade; Os marginais e a revolução; Tres quadros de revista.*

6.2 Sekundärliteratur

- Araújo, Adolfo / Trevisan, Hamilton / Nader, Wladyr / Hohlfeldt, Antônio (1976): «Literatura portuguesa durante e após o fascismo segundo José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, E. M. de Melo e Castro, Bernardo Santareno e Fernanda Botelho», in: *Revista Mensual de Literatura* 14 (São Paulo), S. 3-18.
- Barata, José Oliveira (1983): *Para uma leitura de «O Judeu» de Bernardo Santareno*, Porto: Contraponto.
- Brecht, Bertolt (1971): *Über Politik auf dem Theater*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Briesemeister, Dietrich (1997a): «Der *Estado Novo* des António de Oliveira Salazar», in: Briesemeister / Schönberger (1997: 159-179).
- Briesemeister, Dietrich (1997b): «Die Verfassung des *Estado Novo*», in: Briesemeister / Schönberger (1997: 181-186).
- Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana; 64).
- Cruz, Duarte Ivo (1969): *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa: Espiral.
- Cunha, Maria Helena (1986): «Tendências do teatro português contemporâneo», in: *Estudos portugueses e africanos* 7, S. 145-151.
- Decker, Gudrun / Decker, Alexander (2^o1992): *Portugal*, München: Beck.

- Delille, Maria Manuela Gouveia de (1984): «*O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e de Peter Weiss*», in: *Runa: Revista portuguesa de estudos germanísticos* 2, S. 53-76.
- Delille, Maria Manuela Gouveia de (Hrsg.) (1991): *Do pobre B. B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de abril de 1974*, Aveiro: Estudante.
- Karimi, Kian-Harald (1997): «'Es wird nicht diskutiert!': die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat», in: Thorau (1997: 236-258).
- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang.
- Kesting, Marianne (1959): *Das epische Theater: zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Mendonça, Fernando (1975): *Para o estudo do teatro em Portugal: 1946-1966*, Brasil: Assis.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1988): «Le théâtre de Bernardo Santareno face à la censure», in: Université de Provence / Centre de Recherches Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes (Hrsg.) (1988): *Le théâtre sous la contrainte: Actes du Colloque international réalisé à Aix-en-Provence les 4 et 5 décembre 1985*, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 109-123.
- Miranda, Jorge (Hrsg.) (1976): *As Constituições Portuguesas: 1822 — 1826 — 1836 — 1911 — 1933 — 1976*, Lisboa: Petrony.
- Pires, José Cardoso (²1999): *E agora, José?* Lisboa: Moraes.
- Pfister, Manfred (^o1997): *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink.
- Rebello, Luiz Francisco (1967): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», in: *O Tempo e o Modo: Revista de pensamento e acção* 50-53, S. 576-585.

- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rebello, Luiz Francisco (1984): *100 anos de teatro português (1880-1990)*, Porto: Brasília Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1987): «Posfácio», in: Santareno, Bernardo (1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Caminho, S. 383-396.
- Rebello, Luiz Francisco (1991): «Uma introdução ao teatro de Santareno», in: *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, S. 393-399.
- Saraiva, José Hermano (¹⁹1998): *História concisa de Portugal*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Siepmann, Helmut (1980): «Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada — Régio — Santareno», in: *Iberoromania* 12, S. 41-53.
- Siepmann, Helmut (²1995): *Portugiesische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thorau, Henry (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- UNESCO (Hrsg.) (1964): *Statistical Yearbook / Annuaire statistique*, Paris: Floch.
- Viera, David (1986): «Women in the Portuguese Theatre: 1921-1981», in: *Luso-Brazilian Review* 23/2, S. 85-96.