

Dietrich Briesemeister

ZUR TECHNIK DER HISTORISCHEN VERSCHLÜSSELUNG
IN DEM ROMAN *O DELFIM* (1968)
VON JOSÉ CARDOSO PIRES¹

Im Untertitel zur deutschen Übersetzung *Der Dauphin*² wird *O Delfim* werbewirksam als "Der Roman des heutigen Portugal" vorgestellt. In der Tat gehört das Werk zu den bedeutendsten Schöpfungen in der portugiesischen Erzählliteratur der Gegenwart. Es ist auch durchaus als "ein Buch dieser Zeit und dieser Stunde" (363)³ gemeint, wie viele aktuelle Verweisungen bestätigen. Der im Original fehlende Zusatz hebt freilich nur einen der beiden von Cardoso Pires anvisierten und ausgestalteten Aspekte hervor, die "portuguesidade e contemporaneidade" (210),⁴ und stört das schwierige Gleichgewicht zwischen Fiktion und Fakten, auf dem gerade das Raffinement des Romans beruht. Nicht weniger wichtig für das Verständnis der Aussage und Erzählkonzeption von *O Delfim* ist es nämlich, daß das Werk als historischer Roman in mächtigen Spannungen zwischen Mythen, geschichtlicher Vergangenheit und Umbruch in der Gegenwart spielt. Vordergründig wird der Leser in die kriminalistische Rekonstruktion der Vorfälle im Hause eines reichen Landbesitzers verwickelt. Als der in *O Delfim* erzählende Escritor genau ein Jahr nach seiner Bekanntschaft mit dem Herrn der Lagune erneut den Ort besucht, gerät er wider Willen in die Rolle des Protokollführers. Indem er Zeugenaussagen, Zeitungsnachrichten, Akten, eigene Erinnerungen, Beobachtungen und Aufzeichnungen sowie die Gebietschronik im Kreuzverhör vor sich selbst vernimmt, kreist er wie ein Detektiv die tatsächlichen Geschehnisse in mühsamer Annäherung ein und filtert die Wahrheit heraus. Die Vergewisserung geschieht im Zimmer einer Herberge mit Ausblick auf den Dorfplatz, als der Escritor, die Eröffnung der Jagd erwartend und aufgewühlt durch die unvermutet auf ihn einstürzenden Neuigkeiten, keinen Schlaf finden kann. Der Blick auf das historische Szenarium und in ein altes Lokalgeschichtsbuch eröffnen die zeitlich-mythische Tiefendimension des Dorfes, so daß sich Geschichtlichkeit und zu berichtende Geschichte im Bewußtsein des Escritor ständig überblenden, bedingen und gegenseitig erhellen. Die in *O Delfim* vorgehende Erkundung ist die Entstehungsgeschichte eines Werkes; die Auseinandersetzung zwischen aktualisierendem und schreibendem Ich wird in dieser Innenperspektive zum Roman *in nuce*. Ihr stellen sich die vom früheren Gastgeber erzählten Geschichten gegen-

-
- 1) Erstveröffentlichung in *Iberoromania* 12 (1980), 88 - 108.
 - 2) Übertragen von Curt Meyer-Clason, Tübingen/Basel 1973.
 - 3) Alle Zitate nach *O Delfim. Romance*, Lisboa (Moraes Eds.) 1972.
 - 4) *Cartilha do Marialva*, Lisboa ³1967: "portuguesidade como sinónimo de nacionalismo, de Raça".

über, die dem Escritor Stoff gäben für ein ganzes Dutzend Romane (107). Die eigenen Nachforschungen liefern dagegen das Rohmaterial für eine künftige Beschreibung des Species *Homo Delphinus*, die der Escritor im Prozeß von Hören, Lesen und Schreiben aufspürt. Hier wird das geistreiche Spiel offenbar, das Cardoso Pires mit der Verdoppelung des Schriftstellers betreibt; es ermöglicht sowohl die Reflexion über die Hermeneutik historischen Erkennens an sich als auch die mehrschichtige Spiegelung des Vorgangs bzw. der Hervorbringung epischer Fiktion. Dafür hat Maria Lúcia Lepecki den treffenden Ausdruck "ficção em aceitação do fingimento" geprägt.⁵ Sie betont zu Recht, daß das Werk von Cardoso Pires vom Nachdenken über Geschichte und geschichtliche Formkräfte Portugals durchzogen ist. Wie dies geschieht, soll im folgenden untersucht werden.

In der Figur des Schriftstellers im Roman (Escritor), der trotz autobiographischer Anspielungen nicht ohne weiteres mit Cardoso Pires gleichgesetzt werden kann, fallen die Stimmen eines fiktiven Autors, Historikers und Essayisten zusammen.⁶ Diese komplexe Persönlichkeitsstruktur steigert die faszinierende Virtuosität des Erzählens bei Cardoso Pires, der wie sein Konterfei keine epische Naivität, sondern stets kritische Wachsamkeit gegenüber der Fiktion kennt. Der theoretische und erzähltechnische Hintergrund des französischen *Nouveau Roman* ist hierbei nicht zu übersehen. Das Selbstverständnis des Escritor hängt aufs engste sowohl mit der Frage nach der historischen Verschlüsselung von "tempo português" als auch mit der eigentümlichen Erzählweise des Romans zusammen. Es schlägt sich nieder in Selbstaussagen, die aus dem Dialog des Escritor mit "meu lado crítico", aus dem "discutir consigo mesmo" (312) fließen. Negativ setzt sich der Escritor vom bürgerlichen "romancista cidadão" (45) ab und bezeichnet sich entschieden als "escritor da comarca de Portugal" (80) im Unterschied zum Verfasser der *Monografia do Termo da Gafeira* mit seiner völlig geschlossenen Lokalperspektive. Der für die portugiesische Literatur seit dem 19. Jahrhundert wichtige Antagonismus *campo (provincia)-cidade* wird im Bericht des Escritor reflektiert mit soziologisch-marxistischen Positionsbestimmungen, wie sie in Portugal mit der Entwicklung des *Neorealismo* eng verknüpft sind.⁷ In der *Cartilha do Marialva ou das Negações libertinas redigida a proposta de alguns provincianismos comuns e ilustrado com exemplos rurais* (1960) hat Cardoso Pires einige Determinanten dieses Gegensatzes von Stadt und Land in der portugiesischen Sozialgeschichte untersucht, die auch in *O Delfim* einfließen. Der Escritor distanziert sich von den akademischen Größen und Denkmälern im etablierten Literaturbetrieb (19). Júlio Dantas und Augusto de Castro werden als Beispiele erwähnt. Dantas, ein Kenner jenes 18. Jahrhunderts, in dem Abt Saraiva, der Autor der *Monografia*, lebte, Verfasser der *Pátria Portuguesa* (1918), sei "von bestrickender Archaizität, in der Gewissenhaftigkeit einer genauen historischen Wiedergabe" vor allem romantischer Zeitläufe gewesen.⁸ Eben dies

5) *Ideologia e imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa 1977, p. 42.

6) Vgl. den Werkstattbericht von Cardoso Pires in *E agora, José?*, Lisboa 1977, 146.

7) Heidrun Brückner, *Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras*, Phil. Diss. München 1972, 49 - 113; Alexandre Pinheiro Torres, *O neorealismo literário português*, Lisboa 1977.

8) Giuseppe Carlo Rossi, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, Tübingen 1964, 338.

liegt dem Escritor genauso fern wie Cardoso Pires. Beide stellen sich der Gegenwart und übernehmen nicht die Attitüde des "narrador patriarcal" (276) aus der *Mono-grafia*. Augusto de Castro († 1972), Herausgeber einer großen Lissaboner Tageszeitung, steht für jenen Bereich der Sprachverstümmelung durch Presse, Zensur, Werbung, politische Rede, die Escritor und Cardoso Pires, der zeitweise selbst Chefredakteur war, wiederholt anprangern. Wenn der Escritor von sich bekennt: "Sou um escritor negativo" (242), so gewiß nicht im Sinne des Geistes, der stets verneint. Vielmehr stellt er klar, daß er nicht affirmativ, konformistisch wie der Abt Saraiva, aber auch anders als die "großen Toten" von Camões bis Fernando Pessoa, dem "dom Sebastião da Poesia nacional" (330), schreibt. Im ständigen Kampf gegen Fiktionen verleugnet er sogar die Fiktion, durchbricht sie immer wieder und will rational "de raciocínio em raciocínio" (260) vorgehen. Negativer Schriftsteller mag auch das tadelnde Etikett gewesen sein, das die Wächter über die reine Literatur, die Zensoren, Cardoso Pires und seinem fingierten Double angehängt haben wegen ihrer unstandesgemäßen, gefährlichen Liebhaberei, der Politik. Der Escritor fühlt sich als "animal tolerado, à margem" (80), er wird zum Ruhestörer in heiligen Ordnungen, als er seine Revision (242) vornimmt und den Untergang des alten Portugal in visionären Bildern beschwört. Gemessen an Kriterien wie Originalität und Schöpferturn ist schließlich seine Selbstdefinition als "inventor de verdades" negativ, ja paradoxal. Die ursprüngliche Bedeutung von *invenire* (= durch Nachforschungen von anderen erfahren) bestätigt der "furão incorrigível" (72) in seinem mit detektivischer Akribie geführten Prozeß der Dechiffrierung von Vergangenheit: "recuperação histórica" (171) ist die Einholung von Geschichte im Bericht über die Vorgänge von Gafeira, aber auch die epochemachende Wiedererlangung der eigentlichen Rechte der Menschen in diesem bislang archaisch-patriarchalisch beherrschten Bezirk. In der doppeldeutigen Verwendung von *inventor* schwingt *inventio* mit als das Finden durch Erinnerung im Sinn der alten Rhetorik⁹ (gegen die Rhetorik der Lüge, der Gerüchte ziehen Escritor und Cardoso Pires heftig zu Feld). Hintergründig fängt die Formel vom "inventor de verdades" (im Gegensatz zu jenen, die *histórias* erfinden, wie Tomás Manuel, und daran selbst glauben (239), schließlich all das ein, was die portugiesische Literatur durch den *Neorealismo* an Wirklichkeitserfahrung hinzugewonnen hat: unerbittliche Beobachtung und engagierte Zeugenschaft. Der Escritor wie auch Cardoso Pires rekonstruieren Wirklichkeit, und zwar nicht nach Manier einer Kriminalerzählung (eher in einem Anti-Kriminalroman, vgl. den schneidenden Einwand, p. 248, und in *E agora, José?*, p. 171 ss.), sondern als geschichtlichen Entwicklungsgang der portugiesischen Gesellschaft mit ihren reaktionären und fortschrittlichen Kräften. Die im Roman annäherungsweise zusammengesetzte Wirklichkeit des Falles und seiner Hintergründe eröffnet parabolisch den Blick auf den tatsächlichen Zustand Portugals, in der Weise, wie der Escritor zu Beginn der Sequenz XXIII (257) in kühnem Bogen Vergangenheit und Gegenwart umspannt. In der Gestalt des Escritor, des exemplarischen Lesers, führt Cardoso Pires seine wirklichen Leser zur Einsicht, daß die portugiesische Geschichte nicht in einem alten, ehrwürdigen Buch aufgehoben ist als *tempo vencido* und auch nicht nur aus großen Toten, Ruinen oder einer "parada de grandezas" (258) besteht. Weder sebastianistische Heilserwartungen noch die Reichsvisionen des *Integralismo Lusit-*

9) Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München³ 1967, 24.

tano können die neue Zeit bestimmen. Bei seinem historischen Zusammenspiel greift der Escritor auf *Apontamentos* (Notizhefte) zurück: spontane Niederschriften von Erlebnissen, Gesprächsaufzeichnungen, Gedankensplitter, Exzerpte, Entwürfe. Sie bieten Gedächtnisstütze und sind Schreibübungen ("exercícios de caligrafia", 279, wie in grotesk verzerrter Entsprechung die Geschicklichkeitsproben des vom Analphabeten zum Geschöpf seines Herrn aufsteigenden Dieners Domingos genannt werden). Mittels dieser als Fragment und Zitat in den Bericht des Escritor eingebauten Aufzeichnungen kann Cardoso Pires eine Fülle außerfiktionaler (im Verhältnis zum Erzählten) Reflexionen ausdrücken, die den Roman als Kommentar begleiten. Sie geben Einblick in den Vorgang, wie der Escritor anhand seiner Einträge Klarheit gewinnt. Die Lektüre der Notizhefte umspielt den Prozeß der Findung und Deutung dessen, was geschehen ist und warum es so geschehen mußte (z. B. 93 s., 288 s.). Für den Escritor sind die *Apontamentos* früh wahrgenommene "signos abreviados" (279), Kürzel und Sinnbilder, deren wahrer Sinn sich ihm erst von dem Augenblick an erschließt, da er sich an die Ausführung der vorgemerkten "ideia a desenvolver" (312) macht. Das aphoristische Selbstzitat, in einer Fußnote beiläufig abgesetzt, kann so die Rechtfertigung zum Roman *O Delfim* werden:

A descrição do passado revela um sentido profético no comportamento dos indivíduos que resulta de os estarmos a estudar numa trajectória histórica já conhecida (312).

Die beiläufigen *Apontamentos* des Escritor stehen zur gelehrten *Monografia* des Abtes in einem Verhältnis der Spannung und negativen Umkehr (94 s.). Sie sind "ruínas de prosa" (288), Bruchstücke zu einem Buch *in statu nascendi*, zugleich aber unvollständig, da Tomás Manuel, aus der Begegnung mit dem sie entstanden, als lebendes Modell nun nicht mehr für Nachfragen, Korrekturen zur Verfügung steht. Jegliche Hinzufügung würde den Escritor wie den Abt zum "Erzähler toter Zeiten" machen, dessen Prosa ein "inventário de ruínas" (40) ist, in der Tat die Chronik des Niedergangs eines Herrenhauses und des Verfalls seit römischer Zeit. Die *Apontamentos* reproduzieren geradezu die ins Mythische gewachsene Kollektivgestalt der acht Palma Bravo wie ein Pastiche (308) aufgrund der früheren Beschäftigung des Escritor mit der Familiengeschichte seines Gastgebers. Im Vexierspiel zwischen Erinnerung, Lektüre der *Monografia*, Vorstellung von der alten Welt ("mundo antigo" im Doppelsinn), Gegenwartserfahrung und entstehendem Werk stellen die *Apontamentos* eine wichtige Zwischenstufe dar sowohl als Erzähl- wie auch als Erkenntnisregister. Sie implizieren auf kunstvolle Weise den 'Autor' als idealen Leser.¹⁰

"Recuperação histórica" - Wiedergewinnung historischen Verständnisses und Wiedereinsetzung ursprünglicher Rechte - bewegen Escritor und Cardoso Pires. Beide verbindet mit dem (fiktiven) Historiker Saraiva die "Leidenschaft für das Detail" (171) und mit nathalie Sarraute die Suche nach den "kleinen, wahren Tatsachen". Aus der Selbstdefinition des Escritor als "inventor de verdades" ergibt sich sein Ethos der dokumentarischen Strenge (*rigor*, z. B. 107, 195, 312). Die Erzählung löst sich auf in eine quasi objektive, dialektische Wiederherstellung von Gescheh-

10) "O acto de escrever é também em si mesmo uma leitura, uma leitura solitária." *E agora, José?*, 142.

nissen, wobei der Escritor, die Fiktion ständig durchkreuzend, die protokollarische Exaktheit, die strenge Übereinstimmung mit der *vérité des faits* (134) ständig unterstreicht.¹¹ Die historischen und biographischen Einzelheiten werden mittels verschiedener Quellen (Zeugen, Akten, Chronik, eigenes Wissen) extrapoliert und zu einem schlüssigen Bild zusammengefügt. Der Escritor besitzt selbst zu Anfang seiner Recherchen keinen Überblick und durchschaut auch die tieferen Zusammenhänge nicht. Filmisch registriert er die Szenen der Zeugenaussagen und nähert sich durch Überlagerungen von einzelnen Referenzbereichen¹² hindurch der "fe dos autos" (195). Parallel dazu verläuft der Vorgang, in dem sich der Escritor anhand der *Monografia* auf der Suche nach Gafeiras wahrer Zeit in konzentrischen Bewegungen Geschichte aneignet.¹³

Die Überlagerungen der verschiedenen mündlichen Informationsquellen, die polyphone Stimmenführung zwischen Hören-Sprechen-Lesen-Aufschreiben, stellt der Escritor mit der Gestalt des Losverkäufers/Dorfausrufers in allegorischer Dichte vor. Gafeira ist voller Gerüchte, mythischer Erwartungen, verkrusteter Meinungen, Tabus. Diesen irrationalen Zustand der Verwirrung (*delírios populares, louco, vinganças, mistérios aldeões*, 30 s.) beherrscht der alte Ausrufer gleich einem Teufel mit seinem "discurso tortuoso, carregado de meias palavras" (30), "tecendo renda de palavras" (31), pendelnd zwischen "a fábula e a justiça". Aus seinen Wortwiederholungen spricht die Tradition, und dennoch ist er im Gegensatz zum Escritor ein "profissional de novidades" (29) (man vergleiche dazu die von Werbetextern und Journalisten gelieferten Kontrafakturen der Nachrichten!).

"Cada ofício com seu estilo" (27): die Beschreibung von Gafeira in der *Monografia* des Abtes Saraiva zeigt die "padrões centenárias de um modo de viver" in der Biographie der Palma Bravo. Der letzte Vertreter dieses Geschlechts, eben der kinderlose Dauphin-Kronprinz, der das Erbe nicht verlieren will und schließlich vom eigenen Diener entthront wird, verfolgt die fixe Idee "figurar nos livros ao lado dos antepassados" (44 ss.): er will einen Mythos hinterlassen und ihn zugleich nähren. Die Chronik des Abtes liefert den Spiegel, in dem er sich selbst bestätigt sehen kann.¹⁴ Die Zeit des Geschichtsbuchs und der Herren über Gafeira ist deshalb eigentlich der Zeit enthoben, ein "passado intemporal", ihre Geschichte ist Stillstand, ein ständiges Kreuzen von Legenden. Geschichte erstarrt zum Totenkult ("estar mais perto dos mortos, repetir-lhes a palavra", 44) das Herrschaftsgebiet um die Lagune wird tabu (*intocável*) "em nome de lenda e do costume", es wird numi-

-
- 11) "E por clara metodologia de investigação que a obra de Cardoso Pires cria o facto histórico (h minúsculo: histórico de narrador, H maiúsculo: Histórico do subtexto) como pressuposto e resultado da procura." Lepecki, a.a.O., 43.
 - 12) Vgl. die Schemata in *E agora, José?*, 189 - 193.
 - 13) "A História é como os sonhos para Freud. Reconstrói-se depois de vivida em Tempo e em lugar definidos. O diagnóstico duma experiência colectiva utiliza cadastros e referências que, na análise do fenómeno ultrapassado, são as chaves que mais exemplarmente sublinham as relações da actualidade." *Cartilha*, 50.
 - 14) "O imobilismo da fidalguia de antiga cepa está longe de compreender estruturações a largo prazo ... em seu parecer, o progresso consiste num retorno aos valores convencionais ainda que sob novas metamorfoses. Donde, firmar-se o homem conservantista no espelho do passado como recurso de confiança e de tranquilização em face dos desvarios e das mudanças ... do mundo." *Cartilha*, 15 s.

nos in der Wolke angezeigt. In dem Maß, wie der *Escritor* lesend in die *Monografia* eindringt, erkennt er, daß seine Jagdbekanntheit mit dem Bohème Tomás Manuel (fidalgo boémio = Marialva) im Grunde nur die fatale zyklische Wiederholung eines uralten Musters ist. Die Enträtselung der *vita* des Ingenieurs ergibt die generische Biographie aller Tomás Manuel über die Jahrhunderte hinweg (69 s.). Identifizierungen, wie sie die Geschichtsforschung prinzipiell verlangt, werden in der Sage zunichte (daher Tomás, o Fundador, Tomás III usw.). Thomas der Gründer (69) entspricht der legendären Stammvaterfigur¹⁵ des römischen Gafeira, Octavius Theophilus, "Pai de Pátria" (15). In seiner *Cartilha* bezeichnet Cardoso Pires dieses Phänomen als "divinização do Pater-Familias" im paternalistischen Gesellschaftsgefüge (a.a.O., 190). An der Spitze des neuen Gafeira steht die schillernde Gestalt des Regedor, "capitão dos Noventa e Oito" (247). Wenn der *Escritor* "zum zehnten Mal" (60) die in der *Monografia* hochgelobten *lavradores*-Gesta studiert und zehn Vorläufer des Tomás Manuel, allesamt "fantasmas de fidalgos", in der Patriarchenreihe ausmacht, so bedeutet die Zahl zehn symbolisch nicht nur ein abgeschlossenes Stück Geschichte, sondern sie spielt ambivalent auch auf die versammelten Mächte der mittelalterlichen Finsternis an.

Die Art und Weise, wie der *Escritor* die Biographie des Dauphin erforscht und, mit ihr verwoben, die Geschichte Portugals entdeckt, entspricht keineswegs dem mittelalterlichen Geschichtsverständnis der *Monografia* und ihrer mündlichen Replik in der apoletischen Wiederholung durch die Wirtin (43 ss, 58). Der Bericht des *Escritor* über Geschehnisse in der empirisch-historischen Wirklichkeit schlägt unversehens bei der Lektüre eines Geschichtswerkes in episches Erzählen um, das gerade nicht, wie es sich Tomás Manuel wünschte, dazu herhält, "iludir o tempo adverso" (44). Im Gegensatz zu den Hausierern mit alten Zeiten ("bufarinhas de outros tempos", 20, wie zum Beispiel dem Historiker Saraiva, Pinheiro Chagas, dem Losverkäufer, der Herbergswirtin) bewältigt der *Escritor* als Zeuge die Gegenwart aus der Geschichte. Inmitten einer der wie in der *Cartilha* (a.a.O., 11) beschriebenen Krisensituation nationaler Strukturen schickt er sich an, das Land zu überdenken ("repensar a nação"). Daher fällt die Kritik an der Glorifizierung portugiesischer Geschichte der Entdeckerzeit (152 ss.), gerahmt von Zeitungsberichten über die jüngsten Weltraumfahrten und den Warnungen des *Velho do Restelo*, auch besonders scharf aus. Saraivas Chronik zeichnet eigentlich den Zustand jener "sociedade agonizante e requintada" (*Cartilha*, 57),¹⁶ in die der *Escritor* bei seinem zweiten Besuch in Gafeira immer tieferen Einblick gewinnt. In der historischen Perspektive durchschaut er die soziale Fassade des Ortes. Wenn Gafeira an der Lagune auch kartographisch genau vermessen wird (161), so entziehen Ursprungs- und Gründermythen das Gebiet dennoch der raum-zeitlichen Fixierung. Ort und Lagune werden durch

-
- 15) Die Anspielung auf Lusus, den legendären Begründer Portugals und Sohn des Bacchus (vgl. Camões: *Os Lusíadas*, III, 21) wird deutlich ironisiert durch das 'Zitat' aus der *Monografia* (258), in dem von Orgien der Bacchusverehrer im römischen Gafeira die Rede ist.
- 16) Zahlreiche Bilder verdeutlichen den Dekadenzgedanken: glórias sepultadas, abatimento, falar obrigatoriamente de ruínas, estendal de grandezas romanas, inventário de ruínas e de coisas paradas, ossário da história, cadáveres de peixes santos, terra esquecida, vor allem die 'Fußnote' (75) über das Prinzip der Exklusivität in der Sozialphilosophie des Marialva.

Bilder verrätstelt und zeichenhaft angedeutet. Da ist die enorme Mauer (14) als steinernes Buch mit der prophetischen Inschrift (vaticínio),¹⁷ die wie in der *Monografia* Widmungsspruch und Epitaph in einem darstellt. Sie ist ein Echo aus ferner, römischer Zeit, dient aber zugleich auch 'jetzt' der Eidechse, dem Sinnbild der noch nicht zu sich gekommenen Zeit der portugiesischen Geschichte ("o nosso tempo amesquinhado"), als Lebensraum. Da ist ferner der Platz von Gafeira, Theater der Zeiten im kosmischen Zyklus (13 s.). Und da ist die Lagune, von weitem angezeigt durch eine Wolkenkrone, "refúgio da abundância, coração, odre" und Friedhof der toten Fische in einem. Gafeira ist nicht als realer Ort, sondern als Beschreibung eines Zustands wichtig, wie es Cardoso Pires in einem Interview ausdrückte: "donner un climat, un parfum, une température d'un pays".¹⁸ Die Fiktionsironie des Autors zeigt dem Leser einen Escritor, der den Dingen "aqui na Gafeira, e não num lugar apócrifo sem idade nem assinatura responsável" (163) auf den Grund geht, erklärt jedoch gleichzeitig, die Vorfälle hätten sich zu beliebiger Zeit an einem anderen Ort in gleicher Weise zutragen müssen. Das alte Portugal der *Monografia* mit seinen "cavaleiros lavradores" und "guerrilheiros de crucifixo" (170) sieht der Escritor wie in einem Ausschnitt in dem König über die Lagune nachleben. Diese anachronistische Gegenwart wird zum Beispiel durch die Gestalt des Prior Tarroso, des "cavaleiro-prior", veranschaulicht. Schon die Gegenüberstellung der *Monografia* mit "Belegen" aus einem Haushaltungsbuch der Palma Bravo von 1861 läßt die tief wurzelnden Strukturen des provinziellen Paternalismus erkennen (z. B. im "método de controle da dependência", 269, vgl. dazu *Cartilha*, 190). Den gegenwärtigen Umbruch von der Agrar- zur Industriegesellschaft und die Folgen der Emigration erfährt der Escritor im ersten Zugriff mit der soziologischen Kategorie "camponeses-operários", die er als Fußnote aus den *Apontamentos* in seinen Bericht übernimmt (129 s.). Mit bedrückender Dichte evoziert er dann die Vision der in der Dämmerung von der Fabrik heimkehrenden Arbeiter auf ihren Fahrrädern (224 s), distanziert im lettristischen Gedicht auf "Os vagalumes", die Glühwürmchen. Als "mensageiros de ferro e de carvão" werden sie an die Stelle der "camponeses-operários" rücken (261). Mit der Landnahme der Lagoa durch die Kooperative hat die Revolution begonnen. Das Fest über den Ruinen (258 s., nämlich der römischen Vorvergangenheit und der feudalen Zeit) eröffnet die neue Ära. Diese Demonstration der Macht widerlegt die alte Verdammung der "festins e orgias" (19) aus der *Monografia* durch eine positive Erfüllung als "graça transformadora": Gafeira kann erlöst werden! "Jede Zeit hat ihren Preis" (154), diese Geschichtseinsicht aus dem Munde des Ingenieurs, der den Fortschritt als Schwindel mitmacht, nur um die eigenen Privilegien zu bewahren und das Leben zu genießen, soll sich am Dauphin wie ein Menetekel bewahrheiten.

Als Historiker beruft sich der Escritor auf zwei Musterautoren als Maß für seine *recherche du temps perdu*. Xenophon erscheint ihm als das (verfremdete) antike Vorbild gegenüber dem mittelalterlich denkenden geistlichen Verfasser der *Monografia* von 1801. Den Zisterzienserabt bezeichnet der Escritor als "precursor nas memórias da Gafeira" (95). Xenophon schätzt er andererseits als Patron der Jagd-

17) "legenda de caracteres ibéricos, digo, lusitanos" (15) und Anspielung auf das Pilatuswort "Quod scripsi, scripsi" (80) (Joh. 19, 22).

18) Alvaro Manuel Machado, in: *La Quinzaine Littéraire*, Nr. 97, 1970, 12.

schriftsteller (72) und "magnífico guerreiro das letras". Was diese Berufung auf einen griechischen Schriftsteller bedeuten soll, läßt sich erschließen, wenn man nicht nur wie Lepecki (a.a.O., 71) die beiden Xenophonbilder des Escritor und seines Gesprächspartners im Weinkeller komplementär zusammensetzt, sondern Xenophons Werk sozusagen *à rebours* hinter das des Escritor projiziert. Dieser stellt sein 'Vorbild' hin als Jäger, Kriegsberichterstatter, Krieger-Philosophen ("filósofo-guerreiro") und historisch-politischen Autor (Prinzenerzieher), der von Leben und Tod handelt. Damit lassen sich in der Tat sowohl das xenophontische Oeuvre als auch Berührungspunkte mit dem Escritor kennzeichnen, der, selbst ein Jäger, wie ein Reporter - als *furão* - die geheimnisvollen Vorgänge in Gafeira zu erforschen versucht, den Krieg um die Lagune darstellt und von der Erziehung des letzten Infanten berichtet, nicht ohne sich Gedanken zu machen über Menschen und Geschichte seiner Heimat Portugal. Cardoso Pires verwischt freilich kunstvoll die Bezüge, so daß man nicht eigentlich sagen kann, der Escritor sei ein "novo Xenofonte" (Lepecki, a.a.O., 142). In einem geistreichen Maskenspiel werden sich beide wie in einem "espelho desfocado pela distância" (24) ähnlich-unähnlich.¹⁹ In den *Hellenika* schreibt Xenophon die Geschichte Griechenlands als reine Kriegsgeschichte, ohne nach größeren Zusammenhängen und tieferen Ursachen zu fragen; er stellt die Leistung der einzelnen Führerpersönlichkeit in den Mittelpunkt und erörtert psychologische Aspekte der Herrschaftsausübung. Xenophon, der die Demokratie ablehnte, hatte auf seiten Spartas gegen seine Heimat Athen kämpfend die Verbannung auf sich genommen, genoß aber als Staatsgastfreund im Exil alle Annehmlichkeiten des Lebens auf dem Lande. Ganz anders der kritisch eingestellte Escritor "am Rande der Gesellschaft". Sein Werk ist wie Xenophons *Anabasis* ein Augenzeugenbericht. Wenn die eine aristokratische Monarchie verherrlichende *Kyropaideia* in Form eines historischen Romans den Idealstaat und die Weltherrschaft des Kyros vorführt, so vermittelt die Dynastie der Palma Bravo bis hin zur *luxuria* des Letzten keineswegs das Bild musterhaft genügsamer Herrschergestalten. Eine weitere merkwürdige Parallele zum Escritor ergibt sich schließlich aus Xenophons Erinnerungen an Sokrates in den *Apomnemoneumata* mit der Verteidigung des Philosophen gegen eine fingierte sophistische Anklageschrift. Sokrates wird darin als Meister gelebter Weisheit in einer lockeren Gesprächsfolge vorgestellt, in denen Erinnerungen, Erfindungen und Exzerpte zusammenfließen. Der Escritor negativo (262) erschließt den verhängnisvollen Lebensweg, die "costumes de macho", des Dauphin und seine Lebensphilosophie als Marialva aus dokumentarischem Material, persönlichen Erinnerungen und den unter den Bewohnern Gafeiras umlaufenden Gerüchten. In dem Kellergespräch, in dessen Verlauf Sokrates auch erwähnt wird, spielt der Tod, bildlich im Stierkampfplakat mit Manolete präsent, eine große Rolle. Das Verhältnis des Escritor zu Xenophon ist wie in einem Vexierbild vielfach gebrochen und ebenso wenig eindeutig wie das zum Abt. Das Modell Xenophon stellt eines der Verwirrzeichen dar, die Cardoso Pires auslegt, um die paradoxe Situation historischen Erkennens auszudrücken.

19) Bedenkt man, daß die bis in das späte 18. Jahrhundert ungebrochene Wertschätzung Xenophons ins Gegenteil umschlug und er in der Folge als Frömmeler und Vaterlandsverräter in Verruf geriet, so überrascht die Wahl dieser Chiffrefigur.

Das Verhältnis des Escritor zu Agostinho Saraivas *Monografia do Termo da Gafeira* ist komplizierter und sehr subtil in Komposition und Bildersprache von *O Delfim* verwoben. Der Escritor hat dieses fromme Werk, das Geschichte *sub specie aeternitatis* betrachtet, schon früher Zeile für Zeile gelesen und Auszüge in seine Merkhefte übertragen. Für ihn ist das angeblich zwischen 1790 und 1801 entstandene, vom Geist der Großen Revolution allerdings gänzlich unberührte Buch ein Vorläufer in doppelter Bedeutung des Wortes *memórias* als persönliche Erinnerung an Gafeira und chronikalischer Bericht über Gafeira. Die in die Tradition der historischen Schule von Kloster Alcobaça (16. bis 18. Jahrhundert, *Monarquia Lusitana*) hineingestellte Abhandlung gibt den Nachforschungen des Escritor eine "lição de mestre" wohl eher dafür, wie Geschichtsschreibung heute nicht mehr betrieben werden kann. Wie bei der Beziehung zu Xenophon, so ergibt sich auch hier die volle Bedeutung der *Monografia* erst aus verschiedenen Perspektiven. Der Abt wird mit seinem Werk kritisch in die Reihe der "sábios de livraria" (57) im Gefolge von *De antiquitatibus Lusitaniae* des Humanisten Lúcio André de Resende eingereiht, der in Portugal das Interesse an Archäologie und Epigraphik geweckt hatte. Römische Ruinen und Inschriften behalten auch für die Abt tiefe Bedeutung (vgl. das doppeldeutige Spiel mit Glória = ruhmreiche Vergangenheit und *doxa* im liturgisch-biblischem Sinn, 120). Daß schon die apoletisch-patriotische Zielsetzung der *Monografia Lusitana* den Konflikt mit den humanistischen Forderungen nach einer durch Quellen abgesicherten und von den historischen Hilfswissenschaften unterstützten Geschichtsschreibung heraufbeschwor, spiegelt sich in der Einschätzung der *Monografia* durch den Escritor ("gosto oficial", 57; "elogios aos Palma Bravo", 42). In pseudoarchäologischer Manier (etwa das 'Zitat', 258) wird hier wie dort Geschichte durch phantastische Auslegung der Bibel, Legenden und antiker Zeugnisse anagogisch zusammengeschrieben. Saraivas Verfahren in der *Monografia* entspricht genau dem des Bernardo de Brito, der sich etwa auf von ihm selbst erfundene antike und neuere Gewährleute beruft und die portugiesische Geschichte mit erbaulichen Betrachtungen in der Art eines spätmittelalterlichen Ritterromans erzählt. Der anachronistische Titel *Monografia* enthüllt nicht nur die einschichtige (nämlich zeitlose: "presente intemporal", 171, oder "passado intemporal") und einzig auf die Herrschenden ausgerichtete Gesichtsoptik des Abtes, sondern auch die Verkürzung nationaler Historie, die dadurch entsteht, daß "Comunidade, país ou vida social por 'Casa'" ersetzt wird ("os integralistas lusitanos assim fizeram", *E agora, José?*, 161). Daher erscheint der Abt mit seiner Lokalgeschichte als einer jener "sábios domésticos", die "ingenuidades" schreiben (57). Das ist weder des Escritor noch Cardosos historisches Erkenntnisinteresse. Gegenüber der einfachen Monographie und im Gegensatz zu Tomás Manuels Ideal einer alles simplifizierenden Literatur bedient sich der Escritor aller Register einer *poligrafia*, die sich facettenreich zusammenfügt aus eigenen Aufzeichnungen, dokumentarischen Zeugnissen, Zitaten, Gesprächen, Beobachtungen, Reflexionen, Legenden, Gerüchten, Mythen. Wie das Verständnis der *Monografia* als Vorbild konterkariert werden muß, demonstriert der Escritor selbst als "leitor impuro" des ehrwürdigen Wortes in einem Gesprächsspiel gegenüber dem "comentário" der Herbergswirtin, die ihm die *Monografia* in die Hand gegeben hatte. Diese Schlüsselszene korrespondiert mit dem Gespräch, das

der Escritor im Weinkeller mit dem Ingenieur-Infanten über Xenophon führt. Die Wirtin sucht in der *Monografia* wie in einem Ritterroman acht²⁰ "fidalgos de bom coração" (41), die für den Escritor natürlich ein Hirngespinnst sind. Er zählt übrigens einschließlich des letzten elf Palma Bravo. Die Wirtin verkörpert die unbewußte, kritiklos-gutmütige Übernahme des durch Saraiva kanonisierten Geschichtsbildes von Gafeira (58). Nicht ohne maliziösen Seitenhieb auf die politischen Verhältnisse im Portugal der sechziger Jahre greift Cardoso Pires hier das in der alten Chronistik gern betriebene Spiel mit der Ortsnamenetymologie auf: Gafeira bedeutet Ort der Räude; damit hängt auch die unheilvolle symbolische Bedeutung der Hunde in dem Roman *O Delfim* zusammen. Die Leprosen leben ausgeschlossen von menschlicher Gemeinschaft. Urdiceira, der Ort, wo Maria das Mercês umkommt, hängt mit *urdir* = anzetteln, aushecken zusammen.

Als eine der in dieser Gegend leidenden Namenlosen ist die Wirtin ("criatura sofredora", "formiga-mestra", 39 s., "mastodonte") der fatalen Ansicht, daß in der *Monografia* - "a bíblia do Dom Abade" (43) - ähnlich wie im Buch der Bücher alles enthalten sei. Die Chronik ist für sie aus "viel historischer Wahrheit" gemacht (41); sie löst sich auf in eine Reihe moralisch belehrender, beispielhafter Lebensgeschichten - *casus virorum illustrium*/"pessoas de qualidade" (*Cartilha*, 13). Nicht umsonst erfreuten sich die *Contos e histórias de proveito e exemplo* von Fernandes Trancoso bis in die Zeit des Abtes großer Beliebtheit.

Im Ansatz, Vergangenheit zu enträtseln ("decifrar o passado", 9) weiß sich der Escritor mit dem Abt Saraiva einig, nicht jedoch in dessen Absicht, eine offizielle, *ad usum Delphini* zugeschnittene Lesart zu geben, eine Legende. Die *Monografia* stellt mythisch-epische Zeit dar mit einander immer gleichen Helden, die stets die gleiche Sprache reden und sich gesichtslos übereinanderschoben als erstarrte Schattengestalten wie aus einem Totenreich. So stellt der Escritor fest, daß tatsächliche Aussprüche des Tomás Manuel und 'ahistorische' Sprichwörter früherer Tomás Manuels gegeneinander ohne weiteres austauschbar sind. Diese beliebige Verfügbarkeit (vgl. 308) wird durch den Vergleich mit dem "Fries der Herrschenden" auf einem verwitterten Basrelief (163) oder mit den Fürstenprofilen auf einem Medailon plastisch verdeutlicht. Eine andere szenische Umsetzung dieser wesentlichen Dimension vermitteln das längst zur Farce geratene paraliturgische Weihnachtsmahlritual oder die "epopeia dos lenços vermelhos" (163). Unheimliche Entsprechung und Konsequenz der mythischen Geschichtsvision Saraivas sind die populären bis vulgären "cruzamentos de lendas" (47, 162), die abergläubische Furcht vor Geistern, die Verkrustung der überkommenen Ordnungen. Gegen die irrationale Mischung von Gefühlen und Gerüchten richtet sich der aufklärerische Elan des Escritor. Die *Monografia* kann nur im Sinn der Mächtigen gesprochen "tão cheio de bom senso" (gefügtig machende Moral und angepaßte Gelehrsamkeit) sein, nicht jedoch im Sinn des Escritor und seines Erfinders. Für ihr Verständnis und Engagement fehlt darin wesentlich "gosto exacto" (312), das Merkmal für hier und jetzt angemessene Wahrnehmung, treffsicheres Unterscheidungsvermögen "em face da distância e da ausência" und sprachlich feinfühligere Ausdruck. Als Gralshüter der *Antiquitates Lusitaniae* meidet Saraiva die Gegenwart. Kirchliches Imprimatur und königliches

20) Die Zahl acht gilt als Symbol des neuen Anfangs: der achte Sohn Jesses ist der von Gott erwählte König Israels.

Druckerprivileg bekräftigen als Zeichen der Konformität den "gosto oficial" (57 s.). Der Abt spannt das lokale Geschehen wie in einem exemplarischen Bilderbogen ein zwischen patriarchalischen Aufgang mit dem Prototyp des Octavius Theophilus (ironisch-anachronistisch "Gottlieb!") und apokalyptisches Ende (57). Das Land Portugal kommt darin aber nicht vor. So sieht sich der Escritor zwischen zwei "polos de ruínas" gestellt, die vergangene Pracht antiker Größe und den Ruin der Gemarkung von Gafeira bis zum Verschwinden des letzten Dynasten. Als *laudator temporis acti* vermag Saraiva dem Escritor keine Erklärung für Hintergründe des Falles von Tomás Manuel zu bieten. Der Escritor beschließt zwar, das Buch nochmals anzulesen, nimmt dann aber das Ergebnis der beabsichtigten Lektüre mit der Feststellung vorweg, daß der geistliche Historiker dieses Gafeira doch nur "verkürzt" ("tempo amesquinhado" als Kennwort für die wirkliche, aktuelle, aber offiziell verdrängte Geschichte Portugals) darstellt als "göttliche Wunde" (57). Damit wird Abkehr vom Leitbild Saraiva signalisiert, die sich über imaginäre Zwiesprache mit ihm, Lektüre und Zitate bis zur sarkastischen Kritik steigert. Der Abt deutet Gafeiras Entwicklung im göttlichen Heilsplan als "exemplo de castigo" (18 s.) für heidnische Ausschweifungen. Verheißung und Fluch bedingen einander. Dagegen sinnt der Escritor eine 'Gegen-Rede' aus, die den theologischen Providentialismus und die Sündenstrafendidaktik aus den Angeln heben soll. Der Escritor stellt die Geschehnisse um Tomás Manuel und Maria das Mercês (Immanuel als Messiasname =Gott mit uns - Maria der Gnaden!) durchaus so dar, als würden sich die uralten Voraussagen bei dem prophetischen Dom Abade in vielen düsteren Zeichen der Entsprechung im profanen Sinn erfüllen (z. B. wunderkräftige Heilwasser - Tod der Maria durch Ertrinken mit parodierender Anspielung auf den Anfang des Johannes-Evangeliums; Prasserei und Orgien in heidnischer Zeit sowie im Haus des Marialva - Fest der Aale nach seinem Verschwinden; Fischreichtum der Lagune - Tod der "peixes patriarcais" - Festschmaus der emanzipierten Bauernarbeiter). Andererseits packt der Escritor aber seinen Gewährsmann auch beim Wort und sieht das, was als Bluterbe übertragen wurde, als "prenúncios felizes" (259), nicht als lastenden Fluch. Ironisch wird die endzeitliche Prognostikation gespiegelt in der für die Jagd wichtigen guten Wettervorhersage zum Fest der Aale oder in der sarkastischen Vermutung (159), der Abt würde wohl Auswanderung, Fabrikarbeit und Verlangen nach besseren Lebensbedingungen verständnislos als verwerfliche Zeichen von "luxo e desgoverno" verstehen. Erst die Fortschreibung der *Monografia* bis in die unmittelbare Augenzeugenschaft des beobachtenden, forschenden und kombinierenden Escritor ermöglicht die genaue Ausdeutung des alten Buches. Es wird buchstäblich aufgehoben in der anbrechenden neuen Zeit der 'Revolution': das alte Portugal geht endgültig unter. Als Leser wider den Strich übte der Escritor in den kühn verschachtelten Erzählzügen des Romans *O Delfim* historische Kritik an der Chronik, er entmythologisiert sie. Wenn Lepecki (a.a.O., 153) meint, die *Monografia* sei "modelo e exemplaridade para o actual 'reporter' da Gafeira", so sollte nicht übersehen werden, daß das Verhältnis zu Saraiva ähnlich wie das zu Xenophon mehrdeutig schillert. Geistlicher wie weltlicher Autor üben sich zwar in der Entzifferung von Vergangenheit, Methode und Folgen sind jedoch bei beiden völlig verschieden. "Palavra veneranda" (9) ist nicht nur bewundernd, sondern auch denunzierend gemeint, was den unbedingten Gültigkeitsanspruch sakralisierten Sprechens betrifft ("como mandam as narrações sagradas", 22). Der Abt ist in doppeltem Sinn "narrador patriarcal"

(276): sowohl allwissender Erzähler aus der Schau der Vorsehung als auch Erzähler aus alter Feudalzeit über die Epoche der Patriarchen Palma Bravo. Während er ein "inventário de ruínas e de coisas paradas" (40) ausbreitet, bricht der Escritor ungestüm aus dem "Beinhaus der Geschichte" aus (257). Die Fiktion einer historischen Dokumentation im Rahmen des Romans dient Cardoso Pires dazu, portugiesische Geschichte und den Ansatz für ihre Deutung einzuführen. Lepecki vergleicht das Verhältnis von Abt und Escritor in strukturalistischer Begrifflichkeit mit dem von *langue* und *parole*. Man könnte freilich auch an Intertextualität denken im Sinne von Kristeva, nach der ein literarischer Text durch Neulesen und Umschreiben gegebener Texte immer Reaktion auf Texte ist. Die zitierte Prophezeiung aus der *Monografia* (18) und, mit dem Motto *Ad usum Delphini* (63) emblematisch gerafft, auch die römische Inschrift (15) sind vorgeschriebene, vorgefundene Texte, die durch Geschehnisse und Gestalten in der *Monografia* historisch illustriert und exemplifiziert werden.²¹ Zugleich gehen sie aber auch ein in den entstehenden Text des Escritor (vgl. 127!), für den jenes Buch, eigene Augenzeugenschaft, Erinnerung, Aktenkundiges und all das, was in der Luft liegt, den Horizont eines neuen Kontextes abstecken. Der innere Vorgang der Vergewisserung und das daraus resultierende, aber vorerst nur imaginierte Buch des Escritor schneiden die *Monografia* des Abtes regelrecht auf.

Dies geschieht nun vornehmlich in Bildern, Symbolen, Metaphern. In besonderer Weise organisiert die Jagdbildlichkeit die vielfältigen, im Roman verschlüsselt vorgestellten Bedeutungsebenen und historischen Bezüge. Als Bauelemente verleihen die Jagdvergleiche der *narrativa* des Escritor einen tiefen strukturellen Zusammenhang durch Zeiten und Räume, angefangen von der tatsächlichen Situation (Warten am Vorabend von Allerheiligen und Allerjäger (!) auf die Eröffnung der Jagd, 363) über die Erinnerung an die Safari "letztes Jahr", hin zu den besitzrechtlichen, politischen Veränderungen, die sich in der "heutigen" Vergabe der Jagdscheine durch die Kooperative der 98 ausdrücken (Verschwinden der alten Herrschaftsordnung) und zurück zur Hierarchie der Jägerämter im *Ancien Régime*. Über allem aber bildet die Jagd eine metaphorische Parallele zum Vorgang des Berichterstattens im Escritor-furão (Schnüffler), dem "furão incorrigível" (72), der mit kriminalistischer Strenge und instinktiver Sicherheit der Vergangenheit auf die Spur kommt.²² Der Escritor ist tatsächlich ein leidenschaftlicher Jäger und Leser von Jagdbüchern (*Tratado das aves*, 65), "escritor caçador" bleibt freilich im Blick auf das Selbstverständnis des furão (Frettchen) auch doppelsinnig. Die Jagd ist ausschließlich die Welt des Mannes, des *macho*, als dessen Typ Tomás Manuel erscheint. Der Escritor deckt dessen Verhältnis zu den Frauen, den Unreinen, ebenso wie das zum verstümmelten Mestizen Domingos auf, jener armen, abgerichteten Kreatur "ao serviço do caçador" (73 s.). Der Zustand der Hörigkeit wird emblematisch im Bild der "Dois cães e um escudeiro" gezeigt. Dem entspricht die schriftliche

21) Das verdeutlicht ikonographisch nicht nur der Stich mit dem Grundriß der römischen Säulenhalle als Frontispiz in der Ausgabe der *Monografia* (15), sondern auch, allerdings bloß gedacht, die rituelle Schenkungsszene (163) als "vinheta para abrir o capítulo dos fidalgos de bom coração".

22) Vgl. dazu den reflektierenden Exkurs über den Spürsinn von Jagdhunden und den Instinkt des Dieners Domingos (266).

Spiegelung der mittelalterlichen, adeligen Gesellschaftsordnung in der *Monografia* des Abtes mit ihren Rängen der "couteiros reais", "falcoceros", "monteiros-mores" (191 s.) oder der Prozession von Herr, Tieren und Diener (102). Jäger und Wild werden wiederum entsprechend Würden und Wert abgestuft (z. B. Eberjagd, 170). Um so mehr bewundert der Escritor die "bescheidenen Uferschützen", das einfache Jägervolk. Für die alten und für die neuen Besitzer der Lagune ist die Jagd eine rituelle Machtdemonstration (269), eine Form des Krieges (32, 236, "batalha", "carnificina", 78, "massacre", 349).²³ Der Tod des letzten Jägerjunkers wird denn auch inmitten einer unheilvollen Naturszenerie - Brackwasser, Abschuß von Wildgeflügel, insbesondere der tapferen Königsenten, *struggle for life* unter den Arten - beim Rudern über die Lagune vorausbedeutet (Sequenz XXV a). Dieser klassischen Schlachtszene, die wie das Jagdthema auf Xenophon verweist, entspricht wiederum die Assoziationskette des bestürzten Padre Novo: "caça-tiros", "tiros-revolução", "revolução-subversivo" (216), die zur Deutung der Jagd auf die aktuelle Umwälzung in Gafeira zurückkehrt. Schließlich wird das Geschehen um Maria, Domingos und Tomás Manuel in einer Jagdfabel von "Wachtel und Hund" resümiert, die der Escritor als 'Zitat' aus dem Traktat über die Vögel seinen *Apontamentos* entnimmt (300 ss.): ein kunstvoller²⁴ literarischer Spiegelkommentar zur dokumentarischen Erkundung, zugleich aber auch ein erzähltechnisch raffinierter Griff. Innerhalb des fiktionalen Erzählens wird der Roman ausdrücklich durch Zitat bzw. Lektüre eines Stückes naturwissenschaftlicher Prosa interpretiert, das zur Fabel stilisiert ist, im Grunde aber die moralisierende Allegorese der mittelalterlichen *bestiaires* parodiert. Das ist eines der Beispiele für die von Lepecki festgestellte, häufige "oscilação do texto (von *O Delfim*) entre ficção e ficção documental" (a.a.O., 159).

Die Tiersymbolik spielt in *O Delfim* schon vom Titel her (Delphin-Dauphin) eine große Rolle. Während sich der Bericht mit zahlreichen eingestreuten Fiktionsdurchbrechungen betont tatsachengetreu gibt, bereitet sich darunter die Rede des Escritor in bilderreicher Umschreibung dessen aus, was er sieht, hört, weiß und denkt. So kommt die Fiktion durch die Hintertür doch wieder zu ihrem Recht. Was die *Monografia* des Abtes wissenschaftlich und die Erhebung des Escritor in wahrheitsgemäßer Reportage erfassen, das erweitert sich fiktional-fiktiv in ein allegorisches, von Tieren - wie es der Phantasie eines Jägers ansteht - bevölkertes Universum. Die Fabel (wie auch Parabel, Emblem, Allegorie und Exempel) bieten sich als Möglichkeit an, Reflexionen, Satire und sozialkritische Reasonnements zu verschlüsseln. Die Welt von Gafeira wiederholt sich in einer Unter-Welt des Tierreichs.²⁵ Die Berichterstattung des "*homo Lusitaniensis* em metamorfose" (*E agora, José?*, 183) "com a respectiva corte animal que o ilustra" (308) Material zuliefern. Die Biographie der Königsenten (297 ss.) - "mitificação da honra e da nobreza" (155) im einfachen Volk - und die naturgeschichtliche Miniatur vom Verhalten des

23) "A caça, com os seus protocolos da Morte, é uma manifestação da Morte, é uma manifestação de poder", in: *E agora, José?*, 154.

24) Nicht ausgeführt, sondern nur als thematische Möglichkeit wird die Fabel vom Esel und den Leuchtkäfern (224 ss.) zur Illustration der sozialen Situation in Gafeira gedacht.

25) "Castas, pedigrees e comparações com as espécies animais" (210). Die reale Lebenswelt und politisch-gesellschaftlichen Machtstrukturen (Padres, políticos, militares) werden filmisch gezeit als Zerrbilder im Fernsehen (66 s., 281, 285, 309).

Wachtelweibchens (300 ss.) glossieren kontrapunktisch die noch ungeschriebene Artbeschreibung. Der Escritor spricht selbst ironisierend die "visão literária da existência animal" (236) und die "oratória des espécies" (295 s.) an, ja, er tut genau das, was er Tomás Manuel vorwirft, dieser sehe alles Leben nur "em termos de História Natural" (302), und was er Saraiva als Überbleibsel mittelalterlicher Denkformen ankreidet: er übernehme die der Tierdichtung zugrundeliegende Vorstellung "Do sagaz exemplo da Madre Natureza" (295).

Als erstes und häufigstes Symboltier erscheinen in *O Delfim* die Hunde. "No grande memorial da cinantropia cabe tudo - toda a história do Homem" (*E agora, José?*, 157). Bei Xenophon ist die Abrichtung von Jagdhunden ein Lieblingsthema.²⁶ Die dem Hund zugesprochene Welt liegt zwischen Wildsein und Zivilisation. Das Abhängigkeitsverhältnis des Domingos von Tomás Manuel, der den früheren Taxifahrer und Fabrikarbeiter abrichtet und aufsteigen läßt, kontrolliert von Maria das Mercês (280), übersetzt sich in das politische Patentrezept: "promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar" (295, nach Salazar). Domingos macht sich willig zum Hund des Infanten. Diese Beziehung wird im Umgang des Dieners mit den Jagdhunden seines Herren (z. B. 33) gespiegelt; sie schlägt sich auch nieder im Verhältnis zum Jaguar des Ingenieurs sowie in den Beobachtungen hündischen Verhaltens ("instinto de classe dos cães das casas abastadas", 89). Herr und Hund verhalten sich wie Bild und Abbild: "antes de serem memória, recordação, os cães são a assinatura do amo, de quem imitam a autoridade e os vícios" (88). Ist die Lagune in der Wolke Symbol des Besitzes und der Herrschaftsprivilegien, so verkörpern die Hunde den "instinto de propriedade" (*E agora, José?*, 153). Hunde gelten außerdem als Tiere der Schwelle zwischen Gut und Böse, zwischen den Zeiten, vorab zwischen Diesseits und Jenseits. So geistern sie nach dem Verschwinden ihres Herrn und Betreuers als unreine, gemeine, räudige Geschöpfe herum, die Tod verkünden.

Das andere wichtige Tiersymbol in *O Delfim* ist die Eidechse, das Warpentier von Gafeira (164) und für den Escritor Sinnbild für "o tempo (português) da História" (260). Im Volksglauben erscheinen Verzauberte in Eidechsegestalt, sie überleben in der stummen, bescheidenen Eidechse als "resto milenário" (344). Auf antiken Grabsteinen - und die Mauer am Dorfplatz wirkt wie ein riesiges Grabmal - erscheint die Eidechse als Symbol von Tod und Auferstehung, als Sinnbild der Seele, die das Licht der Erkenntnis sucht. Das verlassene Haus des Tomás Manuel erobert Eidechsen (260), Zeichen der Erneuerung. Daß ein neuer Abschnitt portugiesischer Geschichte nach Jahrhunderten der Selbstentfremdung (Bild des Schlafes) beginnt, erkennt der Escritor im Vorzeichen der sich regenden Eidechse: "o tempo (a lagartixa disse-se) despertou, deu um salto" (351).²⁷

26) *E agora, José?*, 157; vgl. den Exkurs über die mythologisch-symbolische Bedeutung des Hundes (155 ss.) sowie das Hundekapitel (87 ss.) und das (fingierte?) Xenophonizität (98).

27) Lagarto ist übrigens die alte portugiesische Bezeichnung für gefälschte und erfundene Dokumente, die Historikern, Bibliographen und Paläographen oft genug Kopfzerbrechen bereitet haben. Sollte darin eine desillusionierende Anspielung auf die *Monografia* und die Anstrengungen des forschenden Escritor liegen, welche die Unmöglichkeit absoluter historischer Erkenntnis andeutet?

Ähnlich wie der Verlauf der Geschichte in der *Monografia* durch Vorsehung, Vorbild und Prophetie vorgeschrieben ist, so wird die Erde bei Gafeira in mythischer Vorzeit geformt durch den Fußabdruck eines Riesenvogels (162). In diesem Milieu (nicht umsonst stellt Tomás Manuel die "influência do factor geográfico no comportamento das espécies" (71) deterministisch heraus) spielt sich seit jeher Leben ab. Dagegen werden Entstehung und Ausdehnung des Besitzes der Palma Bravo durch Eroberung, Rechtstitel, Politik, durch Schreiber, Verwalter, Geistliche angedeutet (z. B. 56 s.). In einen einzigen Satz komprimiert der Escritor seine grausame Fabel von den Bewohnern Gafeiras, wo von Generation zu Generation Zeit und Ordnungen immobilisiert wurden:

Os patos ficam a rescar o lodo com o bico, escrevendo histórias para adormecer onde cada um deles figura como bom chefe de família e dá conselhos para o dia seguinte (322).

Noch düsterer ist die *à part* gesprochene Einblendung (313), in der sich der Escritor an entomologische Filmarbeiten mit Freunden erinnert; sie photographierten eine Gottesanbeterin, als sie Männchen und Mücken auffraß: ein Zeichen für Domingos, als böse Umkehrung seines eigenen Herren, in dessen Ehebett er den Tod findet.

Weitere Tiergleichnisse im Roman sind das Jagd-Spiel der Fliegen (152 s.) mit vorangestelltem Sprichwort zur Erklärung der Moral; der Friedhof der Fische; das Schauspiel der kopulierenden Hunde (262), der Uhu als Totenvogel (288), der Paarungsflug der Vögel (274), die Raben auf dem Telegraphenmast (195), der Esel (224 s.), die Pferde als Sinnbild sexueller Begierde (211 s.), ferner Spinnen, Schneider, Würmer, Libellen, Hai und Frösche (61, 333), die als Attribut der Unkeuschheit und des Todes gelten. Dem Pharao, der das Volk Israel nicht ziehen lassen wollte, ging die Drohung Gottes in Erfüllung (Ex 7, 28): "Wimmeln soll der Nil von Fröschen, sie sollen heraufkommen und bis in deinen Palast kommen, ja, bis in dein Schlafgemach und bis auf dein Bett". Umgekehrt können Menschen Tiergestalt annehmen (die Wirtin als Mastodon und "mestra-formiga"; Werwolf, Hundemenschen). Der Drang zum Exemplifizieren ist in *O Delfim* unaufhaltsam. Die *Monografia* gibt ein Lehrstück göttlicher Heilsökonomie - *speculum exemplorum* (15) -, und Gafeira selbst bietet ein Beispiel für die Sündenstrafen des Herrn. Mit dem Vorwurf zu einer einzigen großen Fabel vom *homo delphinus* (del Delphin als Zwitter zwischen Fisch und Vogel, als Seelenführer, 'gottähnlich') bietet die Enquête des Escritor das Musterbeispiel schlechthin. Die Wirtin liest die Ortschronik als Sammlung *De casibus virorum illustrium*. Der Escritor versteht sich als "coleccionador de casos" (72); was er im Film seiner Wahrnehmungen sieht, sind "emblemata sociais" oder "emblemata de machismo", von denen Cardoso Pires in der *Cartilha* (151, 166) spricht. In Schaubildern und mit literarischen Vergleichen wird dieses Demonstrationsbedürfnis reflektiert und hervorgehoben. Der Escritor fixiert immer wieder Bildhinweise, die ein Rebus zu seinem Text sind, z. B. das Halbreelief, die Münzmedaillons, die mittelalterliche Tapiserie, Wappenschild, Stich, Titelblatt, Vignette im (imaginierten) Buch, Photographien, Fernsehausschnitte, schließlich das Plakat mit dem Stierkämpfer Manolete, das wie ein *Ex-voto* den Weinkeller des Lagunenkönigs ziert sowie das Werbeplakat "Visitez la Gafeira". Als didaktische Gattungsformen werden außerdem erwähnt und ausgeführt (neben Emblem und Ex-

emplum): *parábola* (93, 100, 232), *fábula*, *alegoria*; in gewisser Weise gehören hierher auch *dedicatoria*, *epítáfio*, *legenda*, *legendas populares*, *lenda*, *história*, *biografia*, *mito*, *epopeia* sowie die zahlreichen, teilweise erfundenen Sprichwörter.

Der Charakter der Allegorie und der Zug zur Fabel, zur versteckten Anspielung *per tropologiam* sind in *O Delfim* nicht zu übersehen.²⁸ In dem Maß, wie die rückwärts gerichtete Wirklichkeitserkundung des Escritor auf verschiedenen Fährten und bei ständig wechselnden Standpunkten fortschreitet, greift er immer öfter nach der bündigen Zusammenfassung in einer Fabel. "Decifrar o passado" und "cifrar" im sprachlichen Ausdruck verweisen aufeinander wie "soletrar" (Buchstabieren der Inschrift auf der Mauer) und Lesen (der Monographie im Roman, Zitate). Der sich dokumentarisch gebende Bericht (ohne *patranhas* (47) oder *imposturas*) wird mit Fabeln, deren Geschehensraum unwirklich ist, durchsetzt und innerhalb der Fiktion interpretiert, so daß umgekehrt der Romanleser in das Verständnis dessen, was in Gafeira vor sich geht, erst über die Fabel und ihre Nutzenanwendung eingelassen wird. Als Mann der Feder sieht der Escritor in Äsop den Bruder im Geist (224). Der sagenhafte, aber vielleicht doch nicht bloß erdichtete Vater der antiken Fabelliteratur ist für ihn als Schriftsteller das, was für den Historiographen Xenophon oder Saraiva darstellen: eine Folie. Wenn Äsop manchen Zeugnissen zufolge nur als ein geschickter Erzähler von Fabeln, nicht jedoch als Schriftsteller oder Erfinder der Fabeln selbst zu gelten hat, so entspricht dies der Selbstauffassung des Escritor, der auch lediglich 'vorfindet' und ordnet. Die Wahl der Fabel als Ausdrucksform entspringt freilich nicht allein einem Bedürfnis unseres Erkennens in Bild und Gleichnis; sie entspricht nicht nur folgerichtig dem Selbstverständnis des Escritor als Historiker und Essayist. Durch Zensur und Informationslenkung wird Cardoso Pires die Fabel geradezu auferlegt. Kunstvolle Verschlüsselung spielt die Zensur aus und fordert den Leser heraus. "Em vez dum caminho demagógico ... Pires escolhia uma via sibilina e alegórica repassada de realidade e profundamente incisiva e actuante."²⁹ Escritor/Cardoso Pires weisen anklagend auf gesellschaftliche Konflikte und geschichtliche Deformationen hin, sie setzen sich ein für die "desprezados do século XX" (154). Sozialkritik in der Fabel steht durchaus in der zu revolutionärem Antifeudalismus sich steigernden Tradition europäischer Aufklärungsliteratur. Wie politisch die Fabel des Romans *O Delfim* gemeint ist, zeigen weniger die Anspielungen auf Polizeispitzel u. a. als vielmehr der Appell an die "portugueses atentos" (216) - gegenüber den "entontecidos" (26) oder denen "mit geschlossenen Augen" (330) - mit dem "Jogo do Olho Vivo" als "vaterländischem Zeitvertreib", ferner die verzweifelt eindringliche Mahnung "Aprende, crianças do meu país" (88) und das Bedauern, daß es keine *Liga da Inteligência Pública* (152) gibt. Der Escritor selbst empfiehlt also das Lesen zwischen den Zeilen ("leitores das entrelinhas", 150) als Zugang zur Fabel seines Bericht-Romans.

"Ihr Schriftsteller habt die Manie, alles zu komplizieren" (107), meint der Dauphin verständnislos gegenüber seinem Gast, dem Literaten. Aber die Welt ist weder so verteuftelt einfach, wie der Marialva behauptet, noch machen gute Schriftsteller Bücher nur, um ihre Leser mit Verrätselungen an der Nase herumzuführen. Was

28) Vgl. António Cirurgião: "O sentido alegórico d'O Delfim de José Cardodo Pires", in: *Explicación de textos literarios* 4 (1975), 101 - 107.

29) Liberto Cruz: *José Cardoso Pires. Análise crítica e selecção de textos*, Lisboa 1972, 10.

wäre Literatur als *terrible simplification*? Zwischen Verschlüsselung und Vereinfachung die genaue Mitte zu treffen, darin beruht das Geschick, aber auch das Martyrium des Escritor. Es gibt nicht eben viele Werke, in denen es wie in *O Delfim* gelingt, das Nachdenken über das Geschäft des Erzählers und überhaupt die *conditio humana* im Kunstwerk so spielerisch bruchlos mit dem entschiedenen Eintreten für die leidende Gegenwart zu vereinen.

Nachtrag:

Einen neuen Interpretationsansatz unternimmt Claudia Hoffmann in ihrer Dissertation: *José Cardoso Pires, O Delfim. Ein Antidetektivroman zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Technische Universität Berlin 1991 (mit weiteren Literaturhinweisen).