

Ray-Güde Mertin

HÄKELSPITZEN UND AQUARIUM.
ANMERKUNGEN ZU EINIGEN BILDERREIHEN
IM ROMAN *OS CUS DE JUDAS*
VON ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

Zwischen 1979 und 1981 erschienen kurz nacheinander vier Romane eines bis dahin unbekanntem Autors.² Nach den ersten Jahren der Veränderungen entließ die Revolution ihre Autoren. Von den jüngeren Schriftstellern, die sich nun zu Wort meldeten, ging keiner so radikal mit der Geschichte des eigenen Landes ins Gericht wie Lobo Antunes. Geradezu besessen von Bildern verließ er der drückenden Atmosphäre der untergegangenen Welt des Salazarregimes ebenso Ausdruck wie der grauenhaften Erfahrung eines absurden Kolonialkrieges und dem darauffolgenden Rausch einer Revolution, von der er später sagte, sie habe nicht stattgefunden. Da rechnet einer aus großbürgerlichem Hause, erzogen im Geist einer umfassenden, europäischen Kultur, mit den Traditionen eines ehemals mächtigen Imperiums ab, inventarisiert die verstaubten Reste der Kolonialzeit, geißelt den falschen Patriotismus und geht erbarmungslos mit den eigenen Schwächen und Enttäuschungen um.

Seine ersten drei Romane sieht Lobo Antunes als eine noch stark autobiographisch geprägte Trilogie, das vierte Buch, *Explicação dos pássaros*, bedeutet für ihn einen Wendepunkt, in dem sich neue Themen ankündigen, die er in den folgenden Werken weiter ausarbeitet. Es ließen sich jedoch vielfältige Beziehungen zwischen allen Romanen aufzeigen, Sprache und Erzähltechnik betreffend.³

Die ersten Titel thematisieren die Erfahrungen dessen, der aus dem Krieg zurückkehrt, einem Krieg, der ihn nicht loslassen will, zurück in den Alltag des Arztes, in die Hölle des psychiatrischen Krankenhauses, das zugleich der Mikrokosmos einer ganzen Gesellschaft ist, zurück in die Alltagseinsamkeit eines Mannes, der von Frau und Kindern getrennt lebt wie ein Ausgestoßener und der sich als Sohn aus guter Familie nicht mehr einzufügen vermag.

Mit dem Roman *Fado Alexandrino*⁴ greift Lobo Antunes noch einmal die Erfahrung des Krieges auf, indem er zehn Jahre später vor der zerbröckelnden Kulisse

1 Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines 1987 auf dem Romanistentag in Freiburg gehaltenen Vortrags.

2 Bei Editorial Vega, Lisboa, erschienen von António Lobo Antunes zunächst die Romane: *Memória de elefante* und *Os Cus de Judas*, 1979; *Conhecimento do inferno*, 1980; *Explicação dos pássaros*, 1982; seither werden alle seine Bücher bei Publicações Dom Quixote verlegt.

3 Lobo Antunes, immer wieder befragt nach den autobiographischen Aspekten in seinen Büchern, entgegnet darauf stets, jedes Buch sei autobiographisch.

4 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1983.

Lissabons fünf Kampfgefährten zu einem Abendessen zusammentreffen läßt und ihre Erinnerungen an den Krieg, an die Zeit vor der Revolution und ihre Erfahrungen der Wiedereingliederung im nachrevolutionären Portugal schildert.

Erst mit dem folgenden Roman, *Auto dos danados*⁵, wird der Leser aus der Lissabonner Welt fortgeführt in ein altes Dorf im Alentejo, in dem kurz nach der Revolution der noch alles beherrschende Patriarch einer Großgrundbesitzerfamilie im Sterben liegt. Ein düsteres Familienporträt, in dem Untergang und Zerfall einer alteingesessenen Familie vor dem Hintergrund der heraufziehenden Revolution zwiespältige Bedeutung gewinnen.

Die Revolution als Bruch mit überkommenen Werten, als tiefer Einschnitt im Selbstverständnis einer Nation, führte, wie auch in anderen Ländern, wo sich grundlegende politische Veränderungen abzeichneten, zu neuen Lesarten der eigenen Vergangenheit. Als eines der mittlerweile auch bei uns bekannten Beispiele für den ironisch-dialektischen Umgang mit der glorreichen Geschichte des untergegangenen portugiesischen Weltreiches sei an den Roman *Memorial do Convento* von José Saramago erinnert.⁶

Im Frühjahr 1988 erschien der siebte Roman von António Lobo Antunes, *As Naus*.⁷ Historische Persönlichkeiten wie portugiesische Könige, Eroberer und Seefahrer, Dichter und Kaufleute stranden als "Retornados" im Hafen von Lissabon, versuchen, sich im heutigen Portugal eine - nicht immer zweifelsfreie - Existenz aufzubauen. Geschichte als Gedächtnis der Gegenwart wird zu einem beklemmenden Porträt Lissabons und seiner Gesellschaft.

Die geradezu wütende Bildbesessenheit des Autors ist besonders ausgeprägt in dem Roman *Os Cus de Judas*. In den späteren Romanen nimmt Lobo Antunes die zahllosen Metaphernhäufungen etwas zurück, dennoch ist seine Sprache - und im Roman *As Naus* erreicht die Verschlüsselung von Sprache, Bild und historischer Begebenheit ihren Höhepunkt - unverwechselbar in ihrer Bilderflut. Lobo Antunes hatte als Junge mit Gedichten begonnen, denn eigentlich habe er Dichter werden wollen, sei jedoch nicht begabt dazu. Also schreibe er Prosa. Er ist ein hervorragender Kenner der Lyrik seines Landes.⁸ Sein ungewöhnliches visuelles Gedächtnis - "memória de elefante" nannte seine Familie dies schon in seiner Kindheit - prägt sich Bilder aus Film und Lyrik, aus Realität und Fiktion unweigerlich ein.

Anhand einiger Beispiele aus dem Roman *Os Cus de Judas* soll aufgezeigt werden, wie der Autor bildhaft immer wiederkehrende Themen umsetzt. Daß der Roman nach Erscheinen der deutschen Übersetzung vor allem über den Inhalt, über die auf jeder Seite beklemmend gegenwärtige Erfahrung des Kolonialkrieges, rezipiert wurde, irritierte den Autor zutiefst. Er, dem es um die Erneuerung der Sprache, die Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise geht, verwahrte sich in Diskussionen mit Lesern und Kritikern heftig dagegen, nur ein Buch über den Krieg geschrieben zu

5 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1985, ausgezeichnet mit dem Großen Romanpreis des portugiesischen Schriftstellerverbandes.

6 Lisboa, Editorial Caminho 1982.

7 Lisboa, Publicações Dom Quixote 1988.

8 Ebenso kennt und schätzt er die großen Lyriker anderer Literaturen und verdankt besonders der späten Dichtung Gottfried Benns entscheidende Anregungen für sein eigenes Schreiben.

haben.⁹ Wenige Rezensenten gingen mehr auf den sprachlichen als auf den thematischen Aspekt des Romans ein. Daß Bücher aus anderen Staaten hierzulande immer wieder unter landeskundlichen Gesichtspunkten gelesen werden, der Autor an erster Stelle als Informationsträger seines Landes begriffen wird, verärgert die Schriftsteller zu Recht.

Die Diskussion über den Autor und seinen Umgang mit der Sprache entzündete sich vor allem an dem Roman *Os Cus de Judas*, der geradezu ein Kultbuch der jungen Generation wurde. Schon der Titel war eine Provokation. Für die deutsche Ausgabe, deren Umschlag mit dem Bild eines Neuen Wilden diese Provokation zu einem Teil aufgriff, mochte der Verlag jedoch eine wörtliche Übersetzung nicht übernehmen. Zu dieser Entscheidung könnte man verlagspolitische Erwägungen nennen, das würde hier jedoch zu weit führen. Der in der portugiesischen Wendung "Os Cus de Judas" enthaltene Doppelsinn: Abgeschiedenheit und Verrat, Verlorenheit und Ohnmacht, konnte in der deutschen Übertragung - der Titel geht auf einen Vorschlag des Verlagslektors zurück - nicht anklingen, auch mit einer wörtlichen Übersetzung nicht. Von dem Gefühl der Soldaten, die sich, "am Arsch der Welt", weitab von der ihnen vertrauten, überschaubaren Welt Portugals in diesem grausamen Krieg betrogen fühlen, bleibt im deutschen Titel, in dem Versuch einer Annäherung an das Original, nur noch die Bedeutung des Verrats enthalten.¹⁰

Die Erfahrungen des Krieges hatte wenige Jahre zuvor João de Melo in dem autobiographischen Bericht *A Memória de Ver Matar e Morrer*¹¹ aufgegriffen und später in einer erheblich überarbeiteten Fassung unter dem Titel *Autópsia de um Mar em Ruínas* herausgebracht.¹² Er schreibt jedoch ohne die sprachliche Vehemenz, ohne die außergewöhnlichen Bilder und die komplexe Erzählstruktur seines Kollegen Lobo Antunes.

Der brasilianische Romancier Márcio Souza hatte schon vor Jahren auf die Bedeutung von Lobo Antunes, der mittlerweile einer der meistübersetzten Schriftsteller seines Landes ist, hingewiesen. Da ginge einer, der "die neorealistische Hilflosigkeit" ablehnte, äußerst respektlos mit der Sprache um. "In Grammatikerkreisen Lisabons bewirkte das Buch Schlaganfälle und Asthmabeschwerden, weil es Syntax und Rhythmus, Erzählweise und Erzähltechnik in einer dem Kastenjargon fernen Stilistik verwendet."¹³

-
- 9 vgl. dazu den hervorragenden Aufsatz von Francis Utéza: "Os Cus de Judas. Mirage au bout de la nuit" in: *Quadrant*, Montpellier 1984, pp. 121-145.
 - 10 In einer detaillierten Besprechung der deutschen Übersetzung bestätigt der Rezensent mit einer ausführlichen Erklärung der Bedeutung des Titels *Der Judaskuß* überzeugend eben jene Überlegung, die Verlag und Übersetzerin veranlaßt hatten, den Roman unter diesem Titel erscheinen zu lassen. Vgl. Raimundo Correia: "Os Cus de Judas editado na Alemanha", in: *Jornal de Letras*, 13.7.1987, p. 14-15, hier: p. 15.
 - 11 Lisboa, Prelo 1977.
 - 12 Lisboa, Assírio e Alvim 1984; jetzt erscheinen alle Titel von João de Melo ebenfalls bei Publicações Dom Quixote. Vgl. dazu Ilse Pollack: *Die Entzauberungen des Lobo Antunes. Sirennengesänge einer Revolution*. WTB XI, 1987, pp. 22-25.
 - 13 Márcio Souza: "Die Portugiesen im dritten Jahrtausend", in: *Lateinamerikaner über Europa*. Hrsg. v. Curt Meyer-Clason. Frankfurt, Suhrkamp 1987, pp. 227-244, hier p. 243. (Der Aufsatz entstand 1983.)

In *Os Cus de Judas* erzählt ein Mann in einer Lissabonner Bar während einer einzigen Nacht sein Leben. Eine Frau hört ihm zu, sie verbringt die Stunden mit ihm in der Bar und folgt ihm im Morgengrauen in seine Wohnung. Ihre Anwesenheit läßt sich nur aus dem manischen Monolog des Erzählers erschließen, der ihr die Monate in Angola schildert, die junge Ehe, das erste Kind, die endgültige Heimkehr, das Scheitern aller Bindungen, die unerträgliche Einsamkeit. Sie selbst kommt nicht zu Wort.

Die Kapitel - mit den Buchstaben des Alphabets von A bis Z überschrieben - führen den Leser in teils filmschnittartiger Hast nacheinander in Erinnerung und Gegenwart, Gegenwart und Erinnerung.¹⁴ In äußerst komplizierter, bis ins Detail strukturierter Erzähltechnik verflucht der Autor die Erzählung seines Protagonisten in der Bar so geschickt, daß hinter dem scheinbar nur assoziativen Erzählen, für den Leser zunächst fast undurchschaubar, ein ganzes Leben von der Kindheit über Studium, Kriegsschauplatz und Rückkehr bis zu dieser einen Nacht in der Bar und dem Abschied im Morgengrauen vorbeizieht.¹⁵ Unmerklich wird der Leser, zugleich selbst Zuhörer, von diesem Monolog fortgetragen. Er "hört" von der schimmlichen Ruhe über den Wohnorten der Kindheit, vom Militärdienst, den wundervollen Nächten Afrikas, der Geborgenheit bei den schwarzen Frauen und ihrer Verachtung für die weißen Unterdrücker; er spürt den Ekel vor einer heruntergekommenen, verlogenen Welt, erkennt das sarkastische Porträt des Salazarregimes, des "Estado de Sacristia", in dem Geheimpolizei und Kirche mit wohletablierten, weltlichen Machthabern gemeine Sache machen.

Der Erzähler wird aus dem Satz, aus dem Gedanken, aus der Erinnerung heraus immer wieder vom Krieg eingeholt, in die unerträglichen Monate in Angola zurückgeworfen. So springt er in diesem Erzählfluß, der oft in seitenlangen Sätzen ohne Punkt eine Assoziation an die andere reiht, ständig von einer Zeitebene in die andere, die verschiedenen Lebensphasen überlagern sich. Bilder, die aus den ungewöhnlichsten Assoziationen entstehen, türmen sich auf, überschlagen sich auch hier und da und kippen manches Mal ins Leere, heben dadurch die Intensität der vorangegangenen Bilderkette geradezu auf.¹⁶

Als einprägsamstes Bild für die bedrückende Vergangenheit des Erzählers steht das Häkelmuster, in dem sich Enge und Stickigkeit, das Gefangensein in Traditionen ausdrücken.

-
- 14 Lobo Antunes sieht sich als Angehöriger einer Generation von Schriftstellern, die als erste nachhaltig von den modernen Medien beeinflusst wurde. Vor allem die Erzähltechnik des Films war für seine eigene schriftstellerische Arbeit wegweisend, außerdem Autoren wie Faulkner, Proust, Goethe, Gogol, Tolstoi, Dostojewski, Thomas Mann und Arno Schmidt. Als Siebzehnjähriger hatte er dem von ihm verehrten Louis Ferdinand Céline geschrieben, mit dem er bis zu dessen Tode einen Briefwechsel unterhielt.
 - 15 Utéza spricht von einer "chronologie parfaitement linéaire" a.a.O., p. 132.. Sie läßt sich u.E. jedoch nicht sofort bei der ersten Lektüre erschließen. Zur Erzähltechnik und der Rolle des Lesers, dessen Funktion die Frau als Dialogpartnerin übernimmt, vgl. auch João Camilo: "Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes", in: *Cahiers d'études romanes*, vol. 10, 1985, pp. 231-249.
 - 16 Bei der Umsetzung sinnlicher Wahrnehmungen in Metaphern, sagt der Autor, bewege man sich wie ein Seiltänzer, man müsse aufpassen, daß die Bilder nicht abstürzen, daß eine Metapher die andere nicht begrabe.

Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas ... e a ilusão de espaço que aqui conheço ... consiste numa magra fatia de rio ... nasci e cresci num acanhado universo de crochê, crochê de tia-avó, e crochê manuelino, filigranaram-me a cabeça, na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono dos Lusíadas e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir.¹⁷

Das Häkelmuster steht für die Blütezeit des Imperiums, symbolisiert im manuelinischen Stil, für die erdrückenden Traditionen der großbürgerlichen Familie und die Indoktrinierung durch das Salazarregime, jedoch auch für die Armeleute-Spießigkeit, "defronte de prédios de subúrbio onde um povo de terceiros-escriturários ressonava entre salvas de casquinha e ovais de crochê" (105). Der junge Mann, solcherart im Häkelmuster des Sakristeistaats erzogen, erfährt in Angola nicht nur den sinnlosen Krieg, sondern auch die Großartigkeit der Landschaft, die Vitalität und Wärme der Menschen, und mehr denn je wird ihm seine Herkunft bewußt:

... sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musculosa alegria do seu canto (58).¹⁸

Der Erzähler fühlt sich wie einer, der zwischen zwei Kontinenten treibt (226). Verraten vom eigenen Land, entlarvt er den Krieg als Lüge:

Eu odiava os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola ... nos apunhalavam em Angola ... os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiros (186).

Je lauter patriotische Gesänge angestimmt werden, um so schäbiger wirkt Lissabons Kulisse, "uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulijos que se repetem e aproximam e repelem, ... moramos numa terra que não existe ..." (115).¹⁹

Während der Gestrandete an der Bartheke um die Aufmerksamkeit der Frau bettelt, deren Zuneigung er ersehnt, holt ihn der Krieg immer wieder ein. "Eu continuo em Angola" (147), "deixe que eu volte de África, deixe que eu esqueça" (205). Zugleich wirbt er jedoch mit den grausamen Erfahrungen und Bildern des Krieges und seiner eigenen Verlassenheit um ihr Mitleid, ihre Bereitschaft, ihn anzuhören, ja, ihn zu erhören. "Escute, olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me

17 Den Zitaten wurde die Ausgabe von 1986 zugrundegelegt. - *Os Cus de Judas*, p. 37 f.; im folgenden steht die Seitenzahl jeweils unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern im Text.

18 Ein Beispiel für die zahlreichen aus der Medizin entliehenen Bilder.

19 Der Zirkus als komisch-sarkastisches Spektakel, verzerrender Kommentar der Wirklichkeit, wird in verschiedenen Romanen des Autors, besonders in *Explicação dos passaros* aufgegriffen.

escute com a mesma atenção ansiosa com que ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo do fogo" (71).

Unüberhörbar der Krieg. Während der Erzähler sich mitleidheischend damit in Szene setzt, versucht er zugleich, sich davon zu distanzieren: "Ihe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar" (81), und bezieht sich selbst in die bitter ironische Abrechnung ein, er, der verfolgt wird von "impiedosos fantasmas da própria solidão" (159). Einer, der sich immer als Außenseiter gefühlt hat, in der Schule, während des Studiums und schließlich im Krieg (189). Einer, der es leid ist, allein zu sein, der zugibt, wie unerträglich dieses Alleinsein für ihn ist, "farto de me sentir sozinho" (228), verkrochen "na minha solidao envergonhada de cão tímido" (239). Er wäre so gern ein anderer (208) und sehnt sich nach einem Menschen, der ihn versteht, zärtlich zu ihm ist, "esta angustiada sede de ternura" (230).

Seine Wohnung in Lissabon ist kalt, sein Briefkasten bleibt leer, die Sehnsucht nach Geborgenheit versteckt er hinter sarkastischen Beobachtungen über das kleinbürgerliche Glück seiner Mitmenschen. Ihm fehlt die Selbstverständlichkeit des Alltags, wie er ihn bei den Nachbarn beobachtet (145).

Der Krieg hat ihn ver-rückt, er kann an das frühere Leben nicht mehr anknüpfen, schon im Kampfgebiet ahnt er, es werde "uma penosa reaprendizagem da vida" nötig sein (62). Auf der Überfahrt sieht er sein angstverzerktes Gesicht im Spiegel, "o espelho do camarote devolvia-me feições deslocadas pela angústia, como um puzzle desarrumado, em que a careta afilada do sorriso adquiria a sinuosidade repulsiva duma cicatriz" (22 f.). Immer wieder wehrt der Erzähler sich gegen den Spiegel, der ihm unerbittlich die Züge eines alternden, einsamen Mannes zeigt, dann wieder sieht er sich - und die Menschen um ihn herum ebenfalls - wie auf den Fotos in einem Familienalbum, auf denen Gesten zur Pose gefroren sind und der Blick der Menschen in Leere erstarrt ist, der Reglosigkeit von Toten vergleichbar. Als junger Mann im Krieg bemerkt er: "tenho vinte e tal anos, estou à meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as criaturas de gestos congelados que posavam para os retratos antigos" (96). Und der ZuhörerIn gesteht er: "Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos" (81).

Spiegelbild und Photographie als Sinnbild für unaufhaltsames Altern (68 u.a.), für den erstarrten Augenblick (113 u.a.) als Ausdruck eines inhaltlosen Lebens, sind einer Bilderkette verwandt, die auffallend häufig in *Os Cus de Judas* variiert wird und geradezu leitmotivisch den Roman durchzieht. Es ist die Metapher vom Schiffbruch und weiterführend das Bild stummer, in einem Aquarium eingeschlossener Fische. In welcher Assoziation und Häufigkeit diese Bilder erscheinen, soll im folgenden dargestellt werden.²⁰

Zu fortgeschrittener Stunde vergleicht der Erzähler die Bar mit der untergegangenen Titanic, "as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beiços tumefactos dos peixes" (86). Gleichsam wie eine versunkene spanische Galeone,

20 Vgl. den Titel des oben erwähnten Romans *Autópsia de um mar em ruínas* von João de Melo, in dem mehrfach die Metapher des Schiffbruchs angesprochen wird.

... povoado dos cadáveres à deriva da tripulação que uma claridade sublunar diagonalmente ilumina ... E aqui estamos nós, afogados também, franzindo de tempos a tempos as vieiras das pálpebras, polvos de aquário borbulhando palavras que a música de fundo dissolve num murmúrio em surdina de maré ... (86).

Menschen, deren Lippen sich bewegen wie das Maul stummer Fische, Ertrunkene, deren Gesten denen von Meerestieren und -pflanzen gleichen, die dahintreiben wie die scheinbar vom eigenen Körper losgelösten Bewegungen im Spiegel, "apenas ficarão de mim as órbitas a boiarem, suspensas, no espelho, indagando ansiosamente pelo corpo que perderam" (136). Der Alkohol läßt die Gesten der Trunkenheit wie das beziehungslose Nebeneinandertreiben ertrunkener Menschen erscheinen:

O seu corpo escapa-se-me como os membros se nos escapam com o sexto drunfo, independentes de nós, flutuando gestos de polvo a que falta o arame dos ossos ... (100).

In der eigenen Wohnung sieht der Erzähler sich als Schiffbrüchiger:

Sentado à secretária do escritório sinto-me na ponte de comando deserta de um navio que se afunda, com os seus livros, as suas plantas, os seus manuscritos inacabados, as cortinas que não há sopradas pelo vento pálido duma felicidade difusa (113).

Das Gesicht der Soldaten, die im Busch in den Kampf ziehen, wirkt verstört, "coberto de um musgo verde de barba" (123), und in ihrer Wehrlosigkeit, ihrem Ausgeliefertsein, vergleicht er die Soldaten und sich mit Fischen in einem Aquarium: "Eramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos ..." (123 f.).

Nicht erst der Krieg gibt ihnen dieses Gefühl der Ohnmacht. Seit langem schon hat der Salazarismus verstummte Wesen aus ihnen gemacht, die Fischen gleich hinter einer Glaswand treiben, niemandem vernehmbar.

Eramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique ... espiados pelos mil olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduziu a louvores melancólicos ao relento de sacristia do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra (124 f.).

Hier entlädt sich der ganze Haß auf den Krieg und das Regime, das ihn propagierte, "enquanto nós, os peixes, morriamos nos cus de Judas uns após os outros" (125), und es folgt die Schilderung des Sanitätlers, der fassungslos vor Entsetzen seine zerschossenen Eingeweide festhält.

Ein Traum aus der Kindheit des Erzählers deutet bereits auf die hier angeführten Bilder: Alle Menschen sind fortgegangen aus der Stadt, durch deren leere Straßen das verlassene Kind läuft, verfolgt von den hohlen Augen regloser Statuen,

... que me vigiavam com a implacável ferocidade **inerte** das coisas, petrificadas na **atitude artificial e pomposa** das fotografias da época heróica, ou evitando as

árvores de que as folhas tremiam **numa inquietação marinha de escamas ...** (135).²¹

Der Erzähler sieht immer wieder verzweifelt das Bild eines knochenlosen, dahintreibenden Körpers, versucht sich dagegen zu wehren, "pertença à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre", während die meisten Menschen ihr Aquarium nicht verlassen wollen:

O que os outros exigem de nós, entende, é que os não ponhamos em causa, não sacudamos as suas vidas miniaturais calafetadas contra o desespero e a esperança, não quebreemos os seus aquários de peixes surdos a flutuarem na água límpida do dia-a-dia, aclarada de viés pela lâmpada sonolenta do que chamamos virtude e que consiste apenas, se observada de perto, na ausência morna de ambições (151).

Das Aquarium als Metapher für das beziehungslose Nebeneinander, für den Verlust größerer Räume, gewagterer Lebensbereiche, für verlorengegangene Unmittelbarkeit. So wird diese Nacht selbst empfunden als ein "aquário sem peixes naufragado numa ausência de pedras, e apenas percorrido pelas sombras na água de um desassossego informe" (168). In seiner Wohnung angekommen, lädt er die Begleiterin ein zur "ginástica pagã que nos deixa no corpo, depois de acabado o exercício, um gosto suado de tristeza no desastre dos lençóis ... já vivemos demais para correr o risco idiota de nos apaixonarmos" (168). Das Bild toter Fischaugen, bereits mehrfach beschworen, erscheint jetzt noch einmal in einer überzogenen Assoziation:

Achamo-nos em condições, portanto, de fazer na cama lá no fundo um amor tão insonso como a pescada congelada do restaurante, de que a única órbita nos fita agonias vítreas de octogonário entre os verdes desbotados das alfaces (172).

Als hätte er nun Angst vor einem Versagen in der Ausübung jener "heidnischen Gymnastik", flüchtet der Erzähler sich ins Bad seiner Wohnung und hält dort Zwiegespräche mit Sofia, jener schwarzen Frau, die eines Tages von der PIDE verschleppt und getötet worden war. Bei ihr hatte er sich für kostbare Augenblicke geborgen gefühlt vor dem zermürbenden Kampf im Busch. In der Erinnerung an Sofia, in der noch einmal Krieg und Verlassenheit und Ohnmacht und Enttäuschungen wachgerufen werden, wird das Bad zu einem einzigen Aquarium, assoziieren sich wie zu einem Schlußakkord die Bilder von Schiffbruch und Meereswelt, von Scheitern und stummem, inhaltleerem Nebeneinander.

Este quarto de banho é um aquário de azulejos ... em que o meu rosto se move em gestos lentos de anémone, os meus braços adquirem o espasmo de adeus sem ossos dos polvos, o tronco reaprende a imobilidade branca dos corais. ... sinto as escamas vítreas da pele nos meus dedos, os olhos tornam-se salientes e tristes como os dos gorazes na mesa da cozinha, nascem-me barbatanas de anjo dos vacos (179).

Ohne Sofia - und sie steht hier für den Verlust aller Zärtlichkeit und Zuneigung - hat er die sonderbare Gewissheit,

21 Hervorhebungen der Verfasserin.

... de ser um peixe morto neste aquário de azulejos, cumprindo um ritual diário entre o espelho e o bidé no desânimo com que os defuntos se movem, talvez, por sob a terra, fitando-se uns aos outros com pupilas de inexprimível terror (180).

Selbst den Liebesakt vermag er anders nicht zu sehen als in dieser Assoziation:

Gosto da ironia atenta do seu silêncio ..., da raiz elástica das coxas que se fecham acima do meu corpo tal como a água cobre, num único movimento sem rumor, o último aceno, já de alga, com que os afogados se dissolvem numa espumazinha sem peso (227 f.).

Draußen beginnt der Tag, die Frau kleidet sich an, verläßt die Wohnung, der (Er-)Trunkene kehrt zurück in die Wirklichkeit des Tages.

Tudo é real, sobretudo a agonia, o enjoo do álcool, a dor de cabeça a apertar-me a nuca com o seu alicate tenaz, os gestos lentificados por um torpor de aquário, que me prolonga os braços em dedos de vidro (240).

Der Schiffbrüchige der Nacht wird eingeholt von der Gegenwart, der junge Arzt ist aus dem Krieg zurück, die kritische alte Tante, die auf die mannesbildenden Kräfte des Militärs gehofft hatte, registriert enttäuscht die so ganz und gar unheroisch heimgekehrte Gestalt.

Verloren ist das ehemals mächtige Weltreich, das auf nie zuvor gekannte Meere hinausgesegelt war, verloren ist der Glaube an die Größe der Nation, die Menschen sind eingeeignet auf ein Aquarium, stumm, wehrlos, einsam. Zwei Jahre später veröffentlicht Lobo Antunes einen Roman, in dem nun vor allem die Vögel eine leitmotivische Rolle übernehmen. Der Roman beginnt mit dem Satz: "Um dia destes dou à praia aqui, devorado pelos peixes como uma baleia morta".²² Bis zum Roman *As Naus* bleibt die Metapher der Gestrandeten, hier in einem räumlich und zeitlich übergreifenden Sinn, ein für Lobo Antunes bestimmendes Bild.

Angesprochen auf diese Assoziationskette der Meereswelt, des Schiffsbruchs und des Aquariums, reagierte der Autor, der seine Texte äußerst langsam mit der Hand niederschreibt und unzählige Male überarbeitet, erstaunt. Diese Häufung sei ihm nicht bewußt gewesen. Die Aufzählung und die daraus folgende Interpretation dieser Bilder überraschte ihn. Er nehme alles über die Sinne wahr, nicht mit dem Kopf. Er versuche assoziativ zu schreiben, so wie wir denken und fühlen, nicht analytisch. Wenn Fernando Pessoa gesagt habe, "was in mir fühlt, denkt", so möchte er dies in umgekehrtem Sinne für sich formulieren: "Was in mir denkt, fühlt."

22 *Explicação dos pássaros*, a.a.O., p. 9