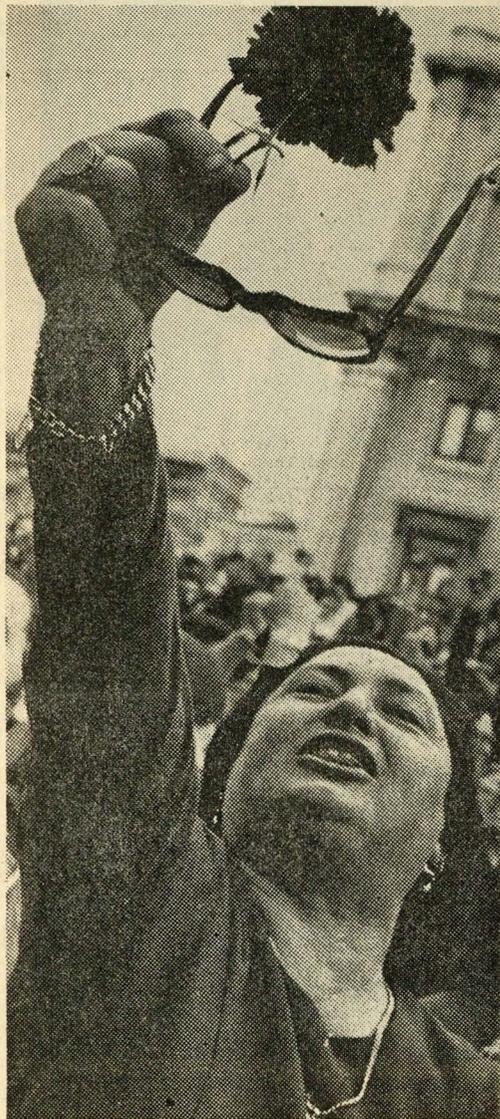


Im April 1974 stürzte Portugals Altes Regime. Wie hat sich das kulturelle Klima seitdem verändert?

# Was nach den Nelken kam



Lissabon im April 1974

Politische Nachrichten aus Portugal gibt es reichlich. Was aber bedeutet die Beseitigung des Faschismus für die portugiesische Kultur? Curt Meyer-Clason, Übersetzer und seit sieben Jahren Leiter des Goethe-Instituts in Lissabon, gibt einen kurzen Überblick — als Einführung zu einem Aufsatz des portugiesischen Erzählers José Cardoso Pires. Cardoso Pires wurde 1926, im Jahr des Beginns der Diktatur, in einem nordportugiesischen Dorf geboren und wuchs in Lissabon auf. Durch viele Berufe hindurch fand er zur Literatur. Heute ist er Mitherausgeber der Abendzeitung „Diário de Lisboa“. Von seinen Romanen erschien in deutscher Sprache 1973 „Der Dauphin“. Sein Buch „Hochwohlloblicher Dinosaurier“ (1971), eine getarnte phantastische Biographie Salazars, löste im Parlament eine hitzige Polemik aus. Am 1. Dezember 1972 analysierte Cardoso Pires in der ZEIT die Zensurtechnik des Alten Regimes und ihre historischen Wurzeln; in portugiesischer Sprache ist der Aufsatz bis heute nicht veröffentlicht worden. 1975 trat er bei den Berliner Festspielen mit einem Beitrag im Programm „Wir schreiben für die Freiheit“ auf.



Vieira da Silvas bekanntes Plakat „Die Poesie ist auf der Straße“

## Portugal im Jahre Zwei: Eine Kulturbilanz

Von Curt Meyer-Clason

Wie hat sich das portugiesische Kulturleben in den letzten beiden Jahren entwickelt, was an Neuem ist hinzugekommen, was ist verschwunden? So fragte mich die ZEIT. Es ließe sich manches darauf sagen. Zum Beispiel dies:

Die Zensur ist gefallen, ganz und gar. Kinoplakate warnen den Besucher höchstens: „Dieser Film enthält einige möglicherweise abstoßende Szenen.“ Lehre, Sch- und Spielweise des unter dem Faschismus erzverbotenen Bertolt Brecht werden mit Leidenschaft nachstudiert, und das Berliner Ensemble liefert Regieanweisungen und entsendet Regisseure wie Dramaturgen zu Seminaren. Das zur Zeit einzige Staatstheater wurde fern von Lissabon in Évora, der Hauptstadt der Provinz Alentejo, gegründet; es ist zugleich Kulturzentrum für das gesamte Hinterland.

Überhaupt wird im Zuge der kulturpolitischen Revolution dezentralisiert. Statt die eigene Bedeutung mit Repräsentationskonzerten (Symphonieorchester und Dirigenten von Weltrang) zu unterstreichen und Kompositionsaufträge an Halbfiter, Penderecki und Xenakis zu vergeben, bringt die finanzmächtige Gulbenkian-Stiftung ihre zahlreichen Musikdarbietungen nunmehr landauf, landab zu ein bis drei Mark Eintritt unter das Volk; ihre Wanderbibliotheken sind mehr als früher unterwegs, ihre wissenschaftlichen und studienfördernden Abteilungen sind ebenfalls tätiger. Einst trügerisches Aushängeschild für das Ausland, versteht die Stiftung sich heute als dienender Teil des Landes und hat kürzlich ihre

Räume wieder drei Wochen lang der Regierung für die Vorbereitung und Durchführung der Wahlen zur Verfügung gestellt.

Alle Universitäten sind in Gärung; wenn auch langsam, werden neue Volksschulen in Serienfabrikation gebaut, Berufsausbildung und Kindererziehung sind Themen des Tages.

Bücher, die unter der Diktatur unterdrückt waren, erleben zahlreiche Neuauflagen, so „Esteiros“ (Fluß- oder Meerarme) von Soeiro Pereira Gomes, der, als Anführer eines Arbeiterstreiks 1944 von der Polizei in den Untergrund getrieben, 1949 an Schwindsucht starb. „Für die Söhne der Menschen, die nie Kinder gewesen sind, habe ich dieses Buch geschrieben“, lautet die Widmung des Arbeiter-Erzählers.

Statt des einst alljährlichen Gastspiels des „Théâtre de Paris“, das der Lissaboner Bürger weniger aus Bildungsdrang als aus Prestigezwang besuchte, agieren und experimentieren heute ein Dutzend sparsam subventionierter einheimischer Theatergruppen in Stadttheatern, in eigenen Häusern (Schuppen, Baracken, verlassenen Ballettsälen). Die „A Comuna“, die 1975 im Rahmen der Berliner Festspiele auftrat, spielt unangefochten in der rechtzeitig besetzten, jahrelang unbenutzten früheren Deutschen Schule, die sie in ein Kinderzentrum umgewandelt hat.

Die Massenmedien sind das Forum der Demokratie geworden; alle Parteien, Institutionen, Gremien, Gewerkschaften, Einzelpersonen, Flüchtlinge kommen hier ausführlicher zu Wort als irgendwo anders; Sprachregelung von oben gibt es nicht.

Das internationale Kulturangebot hat sich mindestens verdoppelt und, wie zu erwarten, teilweise auf die Ostblockstaaten verlagert; Oper aus Warschau, Nottara-Theater aus Bukarest; Volkstanz und -gesang, Orchester, Filme, Ausstellungen, Dichter.

Die Zahl der Morgen- und Abendblätter hat

sich nahezu verdreifacht und damit das politische Spektrum erweitert und differenziert; hinzu kommen zahlreiche Parteiorgane.

Polizisten sind uniformierte Mitbürger geworden und beschränken sich darauf, das Chaos sanft zu steuern; Verkehrsübertretungen werden mit einer Gebärde, einem wehrlosen Lächeln erklärt — und vergeben.

Die portugiesische Kulturgeschichte — so sagen Kenner — läßt sich am Studium zweier Dichter ablesen: Luis Vaz de Camões (1524—1580) und Fernando Pessoa (1888—1935), der Ausgangspunkt für das gesamte kulturelle Geschehen ist, das den Zuschnitt des zeitgenössischen Schaffens prägt; alle späteren Ereignisse und Ergebnisse sind nur in Beziehung zu Pessoa verständlich. Damit sei angedeutet, daß der wichtigste Beitrag in der Geschichte der portugiesischen Kultur von der Dichtkunst geleistet wurde. Fernando Pessoa, der noch neun Jahre portugiesischen Faschismus erlebte, erzählt in einem nach dem 25. April 1974 veröffentlichten Gedicht, wie er den damals entstehenden „Estado Novo“, den Neuen Staat, heraufkommen sah: „Der Neue Staat ist, ja, und das Volk / Hörte, las und war einverstanden. / Ja, das ist ein neuer Stand / Der Dinge, und er macht gehörig Staat / Und war bisher nicht vorhanden...“

Zwischen dem 28. Mai 1926, dem Beginn von Salazars „Neuem Staat“, und dem 25. April 1974 wurden unablässig Stimmen politischer Institutionen gegen die Kunst in ihrer Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit laut, in einem Kampf, dessen Siege wohl nichts waren als Episoden, denn die Poesie erstand immer wieder und überlebte ihre Verleumder. Nach dem 25. April 1974 erhob sich die Frage: Wer waren die faschistischen Dichter, wo sind sie geblieben? Es gab keine. Die faschistische portugiesische Gesellschaft forderte von ihren Mitgliedern keine künstlerische Betätigung, und die Dichtung entschlüpfte ihr immer wieder.

## Schwierigkeiten eines Autors mit der Freiheit

Von José Cardoso Pires

Ein Land, Portugal, das in fünf Jahrhunderten des Gebrauchs der Druckerpresse insgesamt vierhundertundzwanzig Jahre Zensur verzeichnet, schleppt eine heillose Bürde durch den Lauf der Geschichte mit sich. Es ist, als marschiere es auf Kilometern über Kilometern von ermordeten Texten, unablässig verfolgt vom Fluch der Inquisitoren. Seine Buchführung weist ein einzigartiges, unfaßbares Defizit auf: nicht weniger und nicht mehr als ein Kulturleben mit einer Repressionstaxe von 84 Prozent. Vierundachtzig vom Hundert in ausgeschriebenen Ziffern.

Daher verfügen wohl wenige Schriftsteller über eine so lange Tradition des Schweigens und des Widerstands wie wir, die Portugiesen; darum wurden wohl auch wenige Literaten vom blinden Arm der Polizeibüttel wider den Geist so unbarmherzig verspottet und zermahlen wie diese, die unsere.

Nun aber ereignete es sich, daß wir plötzlich (und zwar von einem Tag auf den anderen), genauer gesagt: bei einem bestimmten Tagesanbruch im April 1974, unsere eigene, natürliche Stimme wieder in Besitz nahmen. Wir nahmen sie wieder in Besitz in einer Revolte, in der sogenannten „Revolution der Nelken“, in einem echten Volksfrühling: Blumen in den Mündungen der Gewehrläufe, Musik und Flugzeuge in der Luft, Studenten und Arbeiter, die Dörfer und Städte besetzen. Freiheit, „die Poesie ging auf die Straße“ (schrieb Sophia de Melo Breyner in einem

● Fortsetzung nächste Seite

## Was nach den Nelken kam

● Fortsetzung von Seite 37

ihrer strahlendsten Gedichte). Bald darauf sollte die Malerin Vieira da Silva den Spruch aufgreifen und das berühmte April-Plakat entwerfen, das noch heute die Mauern des Landes und die internationalen Galerien schmückt. Poesie auf der Straße — das war es.

In Lissabon, auf dem großen Platz von Belém, der im Jahre 1500 die Seefahrermole zur Entdeckung der Neuen Welt gewesen war, setzten Dutzende von bildenden Künstlern im Freien das große Wandgemälde der Freiheit zusammen. Sie malten wie auf einem Volksfest, umringt von der Menge, bei einer Reihe von Happenings mit Musik und Straßentheater, und es war, als beglaubigten sie damit die Einweihung des künftigen Landes öffentlich und notariell. Gleichzeitig erblühten allerwärts, vom mittäglichen Kalkweiß der Provinz Algarve bis zum Granit der nördlichsten Grenze, andere Wandmalereien, andere Freudenrufe. Diese waren die Explosionen der Imagination, höchstpersönliche Exlibris der intimsten Revolution für jeden Namenlosen; oder auch Illustrationen für den neuen politischen Gemeinschaftskalender: Portugal, Jahr Eins.

Von diesem Tage an war der Schriftsteller nicht mehr ein Tier am Rande oder bloß geduldete Verzierung, welche eine sogenannte „Politik des Geistes“ vorzustellen und während eines halben Jahrhunderts zu beherrschen beansprucht hatte. Jetzt war er Herr seiner Stimme und nahm teil, wurde zur Intervention und zu zahlreichen Initiativen aufgerufen.

Blicken wir jedoch nach zwei Jahren Demokratie zurück, so sehen wir zwar Reformen, Sozialisierung, einen offenen Weg, doch in all dem nicht einen aus der Revolution geborenen Schriftsteller, nicht einen neuen Romancier, nicht ein Theaterstück oder ein großes Gedicht. Man könnte sagen: Dem Schrecken der Diktatur war das Schweigen in Freiheit gefolgt.

Wir befragen uns und werden nach den Gründen dieses Stillstands befragt. Die Berichterstatte von „Le Monde“ bis zum „Observer“, von dem „New York Review of Books“ bis zum „Journal do Brasil“ vermerken das völlige Ausbleiben literarischer Kreativität. Sie sprechen vom — wohlbekannten — Trauma der Vergangenheit und von unserer Schwierigkeit, nach Ablauf von nahezu einem halben Jahrhundert der Dämmerung und des Obskurantismus unsere Stimme klar ertönen zu lassen. Aber darum handelt es sich nicht, dessen sind wir sicher. Doch selbst voreilige Deutungen unserer kulturellen Entwicklung beunruhigen uns und gehen uns nahe, besonders wenn sie von ausländischen Schriftstellern auf Besuch stammen, von warmherzigen Zeugen des Reiseziels, auf das wir gesetzt haben.

Enzensberger (Hans Magnus, ein in allen Vaterländern heimischer Bayer) war einer der Gesprächspartner dieser Stunde unseres Engpasses. Gabriel García Márquez, „Gabo“, ein zweiter. (Er brachte — wir sehen ihn vor uns — das Funkeln der Boten auf großer Fahrt.) Und Sartre und Vargas Llosa, Heinrich Böll, Vladimir Pozner — und viele andere. Wir diskutierten mit ihnen. *In loco* (bei Kolloquien oder auf Reisen durchs Land, in einer Kasernenkantine oder in der Universitätsstadt) machten wir Inventur unserer Befürchtungen und sondierten unsere Gewissensbisse: diese Hand, die sich hebt und innehält; die den Augenblick nicht vermittelt, ihn nicht überragt, ihn nicht überdauert. Wir gingen weiter, bis zum politischen Stress und zu den Konflikten der sozialen Restrukturierung, zu unserer inneren Instabilität. Vor allem zu unserer inneren Instabilität — denn dort steckt der verhärtete Knoten der gestauten Kreativität.

Irgendwo habe ich gelesen (oder auch nicht



1. Mai mit Nelken vor dem Haus der maoistischen MRPP in Lissabon

Aufnahme: Wolfgang Staiger

gelesen): wenn das Außergewöhnliche alltäglich wird, ist das ein Zeichen, daß man sich im Zustand der Revolution befindet. Genau das ist hier geschehen. In zwei Jahren der Freiheit haben wir in einer Stunde mehr erlebt als in Monaten und Monaten der sanften oder auch unsanften Diktatur. Eines Abends legten wir uns in einem liberalen Wirtschaftssystem zu Bett und erwachten am nächsten Morgen verstaatlicht; wir durchquerten Provinzen, weite Felder, und als wir zurückkehrten, war die Landschaft eine andere — kollektiviert. Wir nahmen Maß an uns, und manchmal erkannten wir uns nicht wieder — weder uns noch die anderen.

Die so sehnlich gewünschten Veränderungen ersparten uns aber nicht die Konfrontation mit den übernommenen Wirklichkeiten. Die Umwandlung reißt uns fort aus unserer individuellen Vergangenheit (die nie abgeschlossen ist und sich verzweifelt verteidigt) und überlagert die zum künstlerischen Schaffen notwendige innere Einsamkeit.

Überdies hängen jede Erfindung, die gesamte Filtrierarbeit des Gedächtnisses, Gedankenverbindungen, Aufschwünge des Unbewußten, alles, was nachschafft und die einmal beschriebene Erfahrung bedeutsam macht, ab von der Fähigkeit zur Distanzierung gegenüber der konkreten Gegebenheit, dem erlebten Erscheinungsbild. Wir aber sind noch auf geraume Zeit dem Unmittelbaren und dem unaufschiebbaren Aufbau verpflichtet. Wir stehen, ob wir wollen oder nicht, im Mittelpunkt und Dienst des Tagesablaufs; und

wir bezweifeln, daß eine so nahe und unter dem Druck der Ereignisse stehende Teilhabe diese „schöpferische Distanzierung“ zuläßt, ohne die ein Kunstwerk armselig und sektiererisch zur Welt kommt.

Wenn bis vor kurzem der Schriftsteller dieses Landes vor allem darauf aus war, die Gegenwart zu verweigern, so tat er es, weil (das sagte ihm die historische Gewisheit) der Faschismus keine Zukunft hatte. Jetzt ist das anders. Er kann nicht mehr übersehen, daß das, was hier geschieht, die Einleitung zu einem Hauptkapitel unserer Geschichte ist. Daß wir mit der so oft beschworenen „Originalität des portugiesischen Sozialismus“ — Nelken, Pluralismus und Volksarmee —, daß wir mit einem nie erträumten Impetus der Politisierung vor einer Herausforderung stehen, die uns unermüdlich vorwärtstreibt und unseren Schatten riesenhaft vorauswirft.

Jeder von uns Schriftstellern weiß das, gewiß. Er weiß, daß er, daß wir an einer Schicksalswende stehen, und daß wir entweder die Zukunft gewinnen oder daß die Vergangenheit mit dem ganzen Gewicht der Rache über uns hereinbricht. Daher muß er alles — Sprache und Beobachtung — im Sinne der Zukunft abstimmen, seine Spannungen und seine innere Instabilität abwägen und seine Unruhe, sein Drängen und das obwaltende Klima von außen abschätzen. Das ist auch der Grund, warum er zögert und die spontane Stunde abwartet, da er unbeengt und zuversichtlich schreiben kann.

Schlicht und einfach gesagt: Er fragt sich, ob das Bewußtsein, daß die Gefahr einer Rückkehr zur Vergangenheit besteht, ihm nicht die kritische Freiheit raubt.

In einer so übersprudelnden und anspruchsvollen Zeit ist Lesen schwierig. Es gibt das Buch, freilich. Das Buch naht in Lawinen, die immer größer werden. Doch es naht unter dem Druck der Ereignisse, Titel auf Titel, Verlag auf Verlag (es sind so viele und unerwartete), und es ist, als bringe es weder ein Gesicht noch die Zeit mit, um in uns zu verweilen. Es segelt in geheimnisvollen Stunden heran, so scheint es, denn das Theaterstück, die politische Kundgebung, Funk und Fernsehen zehren jede freie Minute auf. (Wir lesen vor allem den Alltag; kein Land besitzt eine so große Anzahl Presseorgane, so viele Tageszeitungen und Nachrichtenmagazine, so viele Parteipublikationen.) Die Kinos schießen wie Pilze aus dem Boden; in einem auffälligen Stadtpalais oder auf einem verlassenen Marktplatz werden Behelfsbühnen errichtet; die nicht mehr zensurierten Augen kennen kein Halten mehr von Anreiz zu Anreiz. Es handelt sich um die Entdeckung des Verbotenen, versteht sich — um Kommunismus und Pornographie, um Wilhelm Reich und Schwarze Magie —, doch das ist auch ein Test für die Emanzipation.

Wir haben soviel Raum in diesem früher so beschränkten Territorium auszufüllen, daß uns nur die Zeit und die Ruhe fehlt, um all das zu lernen. Wir müssen alle Richtungen und Gebiete des Kulturkonsums überprüfen, dem Vergessenen nachgehen, das Flugblatt erfinden, wieder entdecken, den Comic-strip, das Straßentheater, den Dorfmark — so vieles.

Wir werden es schaffen, sagen wir uns.

Doch vorderhand hängt der Schriftsteller in der Luft, seine Hand ist tatenlos. Nicht, daß kultureller Dirigismus ihn im geringsten bedrohte: In der Gesellschaft, die wir anstreben, kommt diese Formel zu spät, nicht sie hemmt uns. Es sind auch nicht Parteidiktate, die unseren Engpaß rechtfertigen könnten, kein Gedanke: Sollten politische Formationen einen sinnbildhaften Wert in ihren Schriftstellern suchen oder diese als ideologischen Mehrwert betrachten, bitte sehr, das ist ihre Sache. Doch das hat immer noch nichts zu tun mit dem Zwang zu einer apologetischen Kunst; sie wäre sinnlos.

Dies ist ein Punkt, über den wir in dieser Jahreszeit unserer Unabhängigkeit ausgiebig nachdenken. Das gehört zu der Definition des Schriftstellers, für den die Kunst das unablässig Unvollendete ist, eine nie befriedigte Suche: Daher kann sie kaum apologetisch oder den Axiologien der totalitären Theoretiker verpflichtet sein. Daher soll der Schriftsteller in der Demokratie der heilsam unbequeme Bürger sein, ein Mensch, der das Glück und das Verhängnis vorwegnimmt und beides auf ureigenen höchstpersönlichen Wegen und Wellenlinien verkündet. Diese unterscheiden sich daher von den Zeichen, die dem Politiker, dem Historiker, dem Wissenschaftler zu Gebote stehen.

Tief vertraut ist das alles, hier und jetzt, dem Schriftsteller, der bislang nicht sein inneres Schweigen zu brechen vermochte. All das hat er tausendmal diskutiert, allein und in der Gemeinschaft. Er sondiert sich und diskutiert es immer noch. Doch jeden Augenblick fühlt er fern und nah die entthronten Henker konspirieren, die näher schleichen, näher kriechen, um die Stadt wieder einzunehmen und mit Finsternis zu überfluten. Dann unterbricht er sein Projekt, den Satz — er kann nicht anders.

Und doch vertraut er. Er weiß, daß es in der Literatur keinen Kalenderfrühling gibt und keinen Winter ohne Ernte.

Für die ZEIT aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason