



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erinnerungskonstruktionen in Literatur und Film.
Die Aufarbeitung des portugiesischen Kolonialkriegs
in *A Costa dos Murmúrios*“

Verfasserin

Verena-Cathrin Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Portugiesisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Erinnerungskonstruktionen in Literatur und Film	7
2.1. Historie und Fiktion	7
2.2. Mediale Gedächtnisse	10
2.2.1. Gedächtnis und Literatur	10
2.2.1.1. Die Gedächtnisthematik in der Literaturwissenschaft	12
2.3. Theorien des Gedächtnisses	18
2.3.1. Das kollektive Gedächtnis: Maurice Halbwachs	18
2.3.2. Das kulturelle Gedächtnis: Jan und Aleida Assmann	21
2.3.2.1. Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis	21
2.3.2.2. Das Gedächtnis als <i>ars</i> und <i>vis</i> , <i>memoria</i> und <i>fama</i>	23
2.3.3. Erinnerungsorte: Pierre Nora	25
2.4. Intertextualität als Gedächtnis der Literatur	27
2.5. Intermedialität und Adaptation	31
2.5.1. Zur Konzeption der Intermedialität	31
2.5.2. Zur Theorie der Adaptation	33
2.5.3. Vom Text zum Film	37
3. Historie, Identität und Literatur	39
3.1. Historischer Hintergrund: Mosambik im Estado Novo und der Kolonialkrieg	39
3.2. Der koloniale Expansionsgedanke im portugiesischen Identitätsdiskurs	43
3.3. Der Kolonialkrieg in der portugiesischen Literatur	49

4. A Costa dos Murmúrios: Erinnerung intermedial	53
4.1. Der Roman <i>A Costa dos Murmúrios</i>	53
4.1.1. Die Inszenierung der literarischen Erinnerungsfiktion	54
4.1.2. <i>Die Küste des Raunens</i> als portugiesische Erinnerungsprogrammatisierung	59
4.2. Der Film <i>A Costa dos Murmúrios</i>	60
4.2.1. Zwischen Buch und Film	60
4.2.2. Die Inszenierung der filmischen Erinnerungsfiktion	62
4.2.3. Filmische Metaphern des Erinnerns: Die Vögel und die Schleier	70
4.3. Fotografie als Erinnerungsmedium	72
4.4. Ephemere Erinnerungsräume	77
4.4.1. Das Hotel	77
4.4.2. Die Narbe	82
4.4.3. Die Küste	86
4.5. Intertextualität: Die Auflösung mythologischer Strukturen	87
5. Schlussbetrachtung	93
6. Bibliographie	98
6.1. Primärliteratur	98
6.2. Sekundärliteratur	98
6.3. Wissenschaftliche Artikel	100
6.4. Audiovisuelle Medien	104
6.5. Internetquellen	104
6.6. Abbildungsverzeichnis	105
7. Anhang	106
7.1. Resumo em português	106
7.2. Zusammenfassung in deutscher Sprache	117
7.3. English Abstract	118
7.4. Curriculum Vitae	119

1. Einleitung

Angesichts der Menge an Kommentaren, Analysen und Interpretationen, die seit dem Erscheinen des Romans *A Costa dos Murmúrios* 1988 publiziert wurden, scheint es auf den ersten Blick schwierig, diesem Korpus noch etwas hinzufügen zu wollen. Dreierlei Gründe mögen aber dennoch dafür sprechen. Einer ist natürlich die Qualität des Texts, dessen Offenheit, Themenvielfalt und Multiperspektivität Raum für zahlreiche verschiedene Lektüren lassen. Darüber hinaus wurde vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten deutlich, wie wichtig Arbeiten zu den Themenkomplexen Geschichte, Erinnerung und Literatur nicht nur innerhalb des Feldes der Geisteswissenschaften, sondern auch im gesellschaftspolitischen Diskurs sind. Schlussendlich wurde *A Costa dos Murmúrios* bisher nicht eingehend mit einem erinnerungs- und gedächtnistheoretischen Hintergrund beleuchtet. Die Werke von Jan und Aleida Assmann, Astrid Erll und Ansgar Nünning, Maurice Halbwachs und Pierre Nora, die im Bereich der Aufarbeitung der deutschen Geschichte und Erinnerungspolitik fruchtbar eingesetzt wurden, können so auch im Diskurs um den portugiesischen Kolonialkrieg in Afrika und dessen Spiegelung in der Literatur neue Erkenntnisse bringen.

Die vorliegende Arbeit versucht zum einen, den kulturellen Hintergrund der Entstehung des Romans nachzuvollziehen und zum anderen, einen Überblick über verschiedene Konzepte der Forschung über Literatur, Geschichte und Erinnerung zusammenzustellen. Eine interdisziplinäre Herangehensweise ist bei der Besprechung eines Texts, der die Geschichte und Gesellschaft des kolonialen Portugal derart explizit thematisiert, unumgänglich. Darüber hinaus soll ein Schritt über die Grenze des Mediums Literatur gemacht und die bisher in einem wissenschaftlichen Kontext kaum beachtete gleichnamige Verfilmung von Margarida Cardoso (2004) in die Analyse miteinbezogen werden. Von Interesse sind im Zuge dieses komparatistischen Zugangs vor allem die Verschiebungen und Veränderungen, die die Inszenierung der Erinnerung beim Medienwechsel durchmacht, und ein kritischer Blick auf deren Implikationen im Bezug auf die gesellschaftspolitischen und gedächtnistheoretischen Aussagen des Werks.

Der Stellenwert von *A Costa dos Murmúrios* als Beitrag zur Aufarbeitung der portugiesischen Taten während des Kolonialkriegs in Mosambik lässt sich vor allem durch die Verschiebung des Fokus begreifen: Sowohl Roman als auch Film versuchen

sich nicht an einer plakativen Darstellung der Kriegsgräuel, sondern verfolgen den Faden der Kriegsmaschinerie zurück zu ihrem Ursprung. Die Fragen nach Identität und Selbstbild, Geschichte und Gedächtnis sind dermaßen eng miteinander verwoben, dass ihr Konstruktionscharakter sich nicht sofort offenbart. Im Zuge dieser Arbeit sollen die Mechanismen dieser Konstruktion und ihre Auswirkungen auf eine Gesellschaft aufgezeigt werden.

Die intermediale Ausrichtung der Analyse trägt der Vervielfachung des Rezipientenkreises Rechnung, die der adaptive Wechsel von Text zu Film mit sich bringt. Darüber hinaus ist der Schritt, der zur Adaptation eines Werkes führt, schon ein Symptom an sich: Die abweichende Interpretation der Geschichte und die öffentliche Diskussion über die darin angesprochene Thematik ist weiterhin aktuell. Offensichtlich war die Verarbeitung des Kolonialkriegs auch 15 Jahre nach der Veröffentlichung des Romans – der Film *A Costa dos Marmúrios* gelangte, wie oben erwähnt, erst 2004 in die Kinos – noch immer nicht abgeschlossen und schien der Fortführung der gesellschaftlichen Verhandlung der geschichtlichen Verantwortung Portugals dienlich.

2. Erinnerungskonstruktionen in Literatur und Film

2.1. Historie und Fiktion

Seit geraumer Zeit erlebt die Forschung rund um Konzepte der Erinnerung, der verschiedenen Formen kultureller, individueller und kollektiver Gedächtnisse sowie der Geschichte Hochkonjunktur in der Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft. Der Konstruktionscharakter der Historiographie und nationaler Identitäten und der sich wandelnde Fokus auf bisher vom Geschichtsdiskurs ausgeschlossene Stimmen – etwa im Kontext der Gender-Forschung oder der Postcolonial Studies – bieten nicht nur ein breites Forschungsfeld, sondern schließen direkt an gesellschaftspolitische Themen und die Notwendigkeit einer konstanten Reevaluierung von Geschichtsdiskursen und Erinnerungskonzepten an.

Innerhalb des Feldes der Literatur bestand schon immer eine enge Beziehung zwischen Fiktion und Historie: Geschichtliche Ereignisse wurden als Inspiration genutzt, boten eine Möglichkeit, exotisch scheinende Epochen der Vergangenheit zum eskapistischen Vergnügen der Leser zugänglich zu machen, die historischen Wurzeln zeitgenössischer Phänomene zu erklären oder politisch brisante Themen, etwa aus Gründen der Zensur, in einem historischen Kontext verdeckt zu verhandeln. In der Geschehniszentriertheit historischer Romane liegt nun aber nicht nur ihr Reiz, sondern auch die Problematik „erkenntnistheoretische[r] und geschichtswissenschaftliche[r] Fragen“¹, die diesem Genre schlussendlich auch ihre „Schlüsselstellung in der nationalideologischen, kulturgeschichtlichen und bildungspolitischen und kanonrelevanten, Verwertungsindustrie“² einräumt. Eine genaue Definition des historischen Romans gestaltet sich komplex. Ausschlaggebend erscheint zum einen die zeitliche Distanz zwischen dem Zeitpunkt des Verfassens des Texts und der geschilderten Ereignisse. Als Reaktion auf die Entwicklungen postmoderner Schreibweisen, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausmachen lassen, schlägt Ansgar Nünning eine fünfgradige Skalierung des historischen Romans im Hinblick auf die metareferentielle Explizität des Fiktionalitätscharakters eines Texts vor. Ausgehend vom dokumentarischen Roman, der quellenzentriert arbeitet und Authentizität fingiert, führt Nünning seine Kategorisierung

¹ Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994, S. 2.

² Aust: Der historische Roman, a. a. O., S. 4.

mit dem realistisch-historischen Roman weiter, der ein „weitgehend fiktives Geschehen in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten Milieu“³ situiert. Im revisionistischen historischen Roman wechselt der Blickwinkel nun auf eine der Dichotomie zwischen Fakt und Fiktion gegenüber kritisch eingestellte Seite. Die Fragen nach der Vermittlung von Geschichte, ihrer Rolle im kulturellen Erbe und ihrer Auswirkungen auf die Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses werden mit der Gegenwart verknüpft. Einen Schritt weiter geht der metahistorische Roman, der „das Verhältnis zwischen hetero- und autoreferentiellen Bezügen noch stärker zugunsten fiktionaler Rückbezüglichkeit verschiebt.“⁴ Die Klammer dieser Skalierung schließt die historiographische Metafiktion, die explizit Bezug auf Probleme und Polemiken der Geschichtsschreibung nimmt. Natürlich sind die Übergänge zwischen diesen Definitionskategorien als fließend anzusehen. Grundlegend für diesen neuen Zugang zu historischen Stoffen sind Konzepte der Fragmentierung und Diskontinuität, Metafiktion und Selbstreferentialität. Der Schwerpunkt des narrativen Diskurses wandert von der Darstellung historischer Ereignisse zur Aufdeckung des Konstruktionscharakters historischer Schriften und Überlieferung. Die Überlappungen und die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion werden ausgelotet, um das, was Jean-François Lyotard als *metarécit* bezeichnet hat, zu unterminieren und einer Dekonstruktion beziehungsweise Dezentralisierung zu unterziehen⁵: Historisch wie literarisch marginalisierte Stimmen können so zumindest auf fiktionale Weise in die kollektive Erinnerungsarbeit integriert werden. Die Bedingungen und die Fehlbarkeit positivistischer Historiographie rücken in den Fokus der expliziten oder impliziten Kritik.

Im Mittelpunkt [...] stehen jene Modalitäten und Funktionen der kollektiven Konstruktion von Vergangenheit, die mit dem Begriff „Erinnerungskulturen“ bezeichnet werden. Dabei geht es um die Fragen, wie Gesellschaften und Individuen sich erinnern (und wie sie vergessen) und wie die Konstruktion von Vergangenheit zum Medium von Identitätsstiftung wird.⁶

Als Gegenpart zu diesen Überlegungen, die den Grad des ‚Realitätseinbruchs‘ in die Fiktion messen zu scheinen wollen, steht in der klassischen Historiographie eine Gruppe von Forschenden, die nicht die Historie in der Fiktion, sondern die Fiktion

³ Nünning, Ansgar: „Beyond the Great Story“. Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Fiktion. In: *Anglia* 117 1999, S. 15-48, hier S. 27.

⁴ Nünning: „Beyond the Great Story“, a. a. O., S. 29.

⁵ Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*. Graz/Wien: Böhlau 1967.

⁶ Nünning: „Beyond the Great Story“, a. a. O., S. 19.

innerhalb der Historie bzw. der Historiographie zum Mittelpunkt ihrer Überlegungen machen. Der prekäre Charakter der Geschichtsschreibung wird so schon in dem Terminus an sich sichtbar:

Historiography (that is, „history“ and „writing“) bears within its own name the paradox – almost an oxymoron – of a relation established between two antinomic terms, between the real and the discourse. Its task is one of connecting them and, at the point where this link cannot be imagined, of working *as if* the two were being joined.⁷

Hayden White nimmt diesen fehlenden *link* zwischen Realität und Diskurs zum Anlass, Fiktionalisierungsstrategien in der positivistischen Geschichtsschreibung aufzudecken. Ein absoluter Wahrheitsanspruch und das Ideal der Objektivität werden negiert, indem die narrative Gebundenheit jeglicher historiographischer Schriften hervorgehoben wird.

[...] There has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in science.⁸

Historiographische Arbeit stößt nicht nur im Bezug auf die Selektion oder die Verbindung von Quellen auf ein Problem, die Schwierigkeit liegt in der Verschriftung der Fakten: Den narrativen Grundstrukturen, durch die historische Ereignisse zu einer zusammenhängenden Erzählung verwoben werden, teilt White die literarischen Gattungen der Romanze, der Tragödie, der Komödie und der Satire zu, die durch strukturelle Homologien mit der Art der Argumentation – formativistisch, mechanistisch, organizistisch und kontextualistisch – sowie einer entsprechenden ideologischen Implikation assoziiert sein können, aber nicht müssen.

Der Historiker tritt dem historischen Feld in vielfacher Hinsicht so gegenüber wie der Grammatiker einer neuen Sprache: [...] Das Problem besteht für den Historiker also darin, ein die lexikalische, grammatische, syntaktische und semantische Dimension umfassendes Protokoll zu erstellen, mittels dessen das Feld und seine Bestandteile *in seiner eigenen Sprache* (anstatt in der Sprache der Quellen) beschrieben werden können, und es so für die Erklärung und Darstellung vorzubereiten, die er danach in seiner Erzählung geben wird.⁹

⁷ De Certeau, Michel: *The Writing of History*. New York: Columbia Press 1988, S. XXXVII. Hervorhebung im Original.

⁸ White, Hayden: *The Historical Text as Literary Artifact*. In: White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: John Hopkins UP 1978, S. 81-100, hier S. 82.

⁹ White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 49. Hervorhebung im Original.

Der Historiker wird so zu einem Rhetoriker; der Tiefenstruktur seiner historiographischen Arbeiten entsprechen, laut White, die Tropen Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie, mit denen wiederum bestimmte ideologische Denksysteme (anarchistisch, radikal, konservativ, liberal) verbunden sind. Whites Theoriegebäude traf nicht nur innerhalb des akademischen Geschichtsdiskurses auf Kritik, sondern wurde wegen der Nivellierung von Historiographie und Fiktion seitens der Literaturwissenschaft angegriffen. Als Gegenargument für die – offensichtlich extrem wirkenden – Fiktionalisierungsstrategien wird White die weniger radikal die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verwischende Technik des *emplotments* entgegengesetzt. Außer Acht gelassen wird ebenfalls der institutionelle Kontext der Entstehung historiographischer Schriften.¹⁰ Durch die Analyse historiographischer Texte mit aus der Literaturwissenschaft entlehnten Konzepten und Begriffen regte White nicht nur eine Diskussion postmoderner Theorie innerhalb der Geschichtswissenschaften an, sondern trat auch in einen interdisziplinären Dialog mit dem Bereich der Literatur, in dem seine Denkansätze in Form des metahistoriographischen Romans weiterhin Niederschlag finden.

2.2. Mediale Gedächtnisse

2.2.1. Gedächtnis und Literatur

Die Virulenz der Erinnerungs- und Identitätsdebatte innerhalb der Literaturwissenschaften geht zumindest zum Teil auf die mannigfaltigen Rollen zurück, die Literatur als Medium des Gedächtnisses spielt. Astrid Erll¹¹ weist in dieser Hinsicht darauf hin, dass Literatur als Symbolsystem ähnlichen Prozessen unterworfen ist, wie sie die Bildung des kollektiven Gedächtnisses erfordert. Erll benennt in dieser Hinsicht drei Prozesse, die Verdichtung, die Narration und die Gattungsmuster. Verdichtung

¹⁰ Zu den Kritikpunkten an Hayden Whites Theorien in *Metahistory* vgl. Nünning, Ansgar: Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane [Hrsg.]: *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 35-58, hier S. 37ff.

¹¹ Vgl. Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005, vor allem die Seiten 143-196.

bezeichnet die Notwendigkeit zur Codierung, einer Überlagerung von Bedeutungen, wie sie etwa innerhalb einer Metapher, eines Bilds oder eines Topos vonstatten geht. Diese Überstrukturierung bestimmter Elemente erfordert die Fähigkeit einer Decodierung seitens des Lesenden bzw. des Erinnernden.

Narrative Prozesse, also Selektion und Konfiguration auf paradigmatischer und syntaktischer Ebene, stellen einen weiteren Schnittpunkt zwischen literarischen Techniken und der Erzeugung und Wiedergabe von Erinnerungen her. Diese Technik des *emplotment*, wie sie Hayden White schon für die Historiographie postulierte, leitet zum dritten Konvergenzpunkt von Literatur und kollektivem Gedächtnis über, nämlich der Gliederung des Plots bzw. der Erinnerungen in Gattungsmustern, die als „Modelle von Entwicklungsverläufen“¹² angesehen werden können.

Im Gegensatz zu diesen einenden Faktoren werden der Literatur ob ihres fiktiven Charakters Eigenschaften zugesprochen, die sie von reinen Gedächtnismedien unterscheiden, darunter etwa fiktionale Privilegien wie Dialogizität und Polyphonie sowie eine erhöhte polyvalente Komplexität, während der Referenzrahmen maximal als Mischform zwischen Realem und Erfundenem, Imaginiertem, angesetzt werden kann. Im Bezug auf die Funktionsweisen der Medien des kollektiven Gedächtnisses entspricht Literatur ähnlichen Prämissen. Als Speichermedium bewahrt sie Kulturgut und macht es als Zirkulationsmedium über zeitliche und räumliche Distanzen zugänglich.

Als mediale Rahmen stehen Literatur und Erinnerung in einem Verhältnis der Interdependenz: Durch die Lektüre werden Erinnerungen an die Vergangenheit aufgerufen oder Vorstellungen von Vergangem kreiert. Im Gegenzug werden reale Orte und Gegenstände durch Literatur symbolisch belegt, sodass dadurch wiederum Erinnerungen aufgerufen werden können. Anders gesagt: Durch die Verbreitung von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ist es selbst Menschen, die den Roman nicht gelesen haben und nur über Anspielungen in anderen Medien Kontakt zu dem Text hatten, unmöglich, die Süßigkeit ‚Madeleine‘ unschuldig zu betrachten – die Erinnerung an die erinnerungstiftende Funktion der Süßigkeit im Roman wird sofort evoziert. Die gesellschaftliche Funktion der Literatur im Erinnerungsdiskurs ist aber noch eine andere: Literatur bildet eine Plattform zur Reflexion über Bildung, Grenzen und Möglichkeiten des Gedächtnisses. Unsicherheit und Zweifel ob der Korrektheit und

¹² Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, a. a. O., S. 146.

Authentizität von Erinnerungen werden gesät und der Konstruktionscharakter von Erinnerungskomplexen angedeutet.

Im Anschluss an Paul Ricoeur¹³ konstatiert Erll drei Ebenen der Mimesis, durch die in literarischen Texten Erinnerung imitiert wird. Durch Präfiguration, den Rückgriff auf ein erinnerungskulturelles Reservoir, wird im zweiten Schritt der Mimesis, der Konfiguration, ein neuer, Erinnerung und Gedächtnis thematisierender Text erschaffen. Den Abschluss bildet die Refiguration, mit der die Rezeption durch die Lesenden bezeichnet wird. Birgit Neumann setzt dieser übermäßig ausdifferenzierten Kategorisierung der erinnernden Literatur die grundsätzliche Fiktionalität jedes literarischen Textes entgegen. Auf textueller Ebene kreieren erzählende Texte nur „new models of memory“¹⁴ und erzeugen so eine „illusion of mimesis“¹⁵. Eine ähnliche Neigung zum Selbstzweck der Kategorisierungen findet sich in Erlls Ausführungen zur Rhetorik der Erinnerungsfiktionen und des kollektiven Gedächtnisses.¹⁶ Die fünf Modi des erinnernden Erzählens – der erfahrungshaftige (der Alltagswelt entnommen), der monumentale (auf eine mythologische Dimension verweisend), der historisierende (der historiographisch, mit einer abgeschlossenen Vergangenheit arbeitet), der antagonistische (der Erinnerungskonkurrenzen aushandelt) und der reflexive (Metaverhandlung des Erinnerten und der Erinnerung) – scheinen zum einen kaum voneinander zu trennen zu sein, da oft mehrere dieser Erzählweisen in den betreffenden Texten auftreten. Zum anderen wirkt die Zuordnung zu einer Kategorie aufgrund der extrem individuellen Ausformung vieler Erinnerungsfiktionen als wenig aussagekräftig und fordert ohnehin weitere Ausführungen.

2.2.1.1. Die Gedächtnisthematik in der Literaturwissenschaft

Die Beschäftigung mit Themen wie Erinnerung und Gedächtnis in der Literaturwissenschaft ist nicht neu, doch mangelte es an theoretischen Zugängen und

¹³ Vgl. Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1988, S. 87ff.

¹⁴ Neumann, Birgit: *The Literary Representation of Memory*. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 333-343, hier S. 334.

¹⁵ *Ibid.*, S. 334.

¹⁶ Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, a. a. O., S. 167ff.

exakten Definitionen, was zu großen Unterschieden in der Nomenklatur führte und die Analyse auf intratextuelle Signale beschränkte. Seit den achtziger und neunziger Jahren nimmt die Forschung rund um Konzepte der kollektiven und kulturellen Erinnerung und deren Einfluss auf die Identitätskonstruktion von Nationen, Gruppen und Individuen in allen Bereichen der Geistes- und Kulturwissenschaften eine wichtige Stellung ein. Eine Vielzahl an Theorien im Bezug auf das Thema Gedächtnis – seien es soziologische, kulturanthropologische, medienwissenschaftliche oder psychologisch-neurologische – macht sowohl den Reiz und die Heterogenität dieses Forschungsgebiets aus, erschwert aber auch eine adäquate Transponierung und Anwendung der Theorien auf den Bereich der Literaturwissenschaft. Um Aufgaben, Möglichkeiten und Einschränkungen der Forschung zum Themenkomplex von Literatur und Gedächtnis voneinander abzugrenzen, scheint eine systematische Gliederung in drei Grundrichtungen angebracht. Ansgar Nünning und Astrid Erll¹⁷ schlagen hierfür eine Abgrenzung in drei Bereiche des Forschungsinteresses vor.

Das Gedächtnis der Literatur tritt in mehreren Formen auf. Die diachrone Dimension der Toposforschung und der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien eröffnet einen Blick in die Vergangenheit der Literatur. Die Wiederholung, das Aufgreifen und die Integration von Partikeln aus anderen Texten und Medien richten den Blick des Rezipienten auf die geschichtliche Gebundenheit und die Entwicklung der Literatur – ähnlich eines Palimpsests schimmern Elemente durch das Textgefüge, die an andere Texte erinnern. Als federführend gelten in dieser Hinsicht die Schriften des Kunsthistorikers Aby Warburg, die Toposforschung des Romanisten Ernst Curtius sowie Arbeiten der Vertreterinnen und Vertreter von Intertextualitätstheorien wie Harold Bloom und Renate Lachmann, die das Element des Gedächtnisses in ihr Theoriegebäude integrieren. Daneben steht die Forschung zur Gattung als Ort des Gedächtnisses. Diese spielt aber ohnehin in die Betrachtung des Intertexts hinein, und betrifft sonst die narrativen Strukturen der Erinnerungsbildung (*emplotment*), sei es im

¹⁷ Vgl. Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar: Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick. In: Erll, Astrid/Birke, Hanne [Hrsg.]: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 1-10.

Bereich der individuellen oder kollektiv-kulturellen Erinnerung.¹⁸ Ferner können in diesem Licht auch Kanonisierungsprozesse und Literaturgeschichtsschreibung beleuchtet werden.

Mit dem Schlagwort ‚Das Gedächtnis in der Literatur‘ soll hier die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Erinnerung und Gedächtnis innerhalb eines oder mehrerer Texte bezeichnet werden. Inszenierungen, Funktionsweisen und verschiedene Formen der Erinnerung spielen in der Analyse dieser Texte eine ebenso große Rolle wie Verweise auf das kollektive Gedächtnis, Erinnerungskulturen und die Multiplikation der Perspektiven auf geschichtliche Ereignisse und ihre Auswirkungen auf die Identitätsbildung. Traditionell literaturwissenschaftliche Interessensgebiete sind die Metaphern des Erinnerns, deren Topik und narratologische Implikationen im Bezug auf Zeit und Raum sowie die narrative Mimesis von Gedächtnisprozessen. Im Zuge dieser Forschungen wird des Weiteren verstärkt auf die Gedächtnistheorien Maurice Halbwachs‘, die Schriften zu den *lieux de mémoire* von Paul Nora und die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann verwiesen.

Der dritte und abschließende Punkt der Beziehungen zwischen Erinnerung und Literatur findet sich in der Medialität der Literatur selbst. Ausgangspunkt für jedwede Überlegungen dieser Art bildet der Zeichencharakter der Literatur, die Schrift, die trotz zahlreicher Kritikpunkte als das Gedächtnismedium schlechthin betrachtet werden kann.¹⁹

Ihr Potential zur Herstellung und Semantisierung von Zeitverhältnissen macht die Literatur zu einem Medium der Erinnerung: Wie die Erinnerung beruht auch die Literatur auf der Verknüpfung von Ereignissen und deren Verortung in der Zeit. Durch diese narrative Dimension von Erinnerungsprozessen wird Zeiterfahrung sinnhaft gestaltet.²⁰

Als historisches Medium verweist Literatur trotz ihres fiktionalen Charakters auf die kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit – ein Faktor, der im *New Historicism* an Bedeutung gewann. Eine Einbettung der Lektüre in

¹⁸ Vgl. Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar/Gymnich, Marion: Literatur – Erinnerung – Identität. Trier: WVT 2003, S. 3-27, hier S. 10ff.

¹⁹ Auf die Problematik der Erforschung oraler Literatur und ihren engen Zusammenhang mit dem Themenkomplex von Gedächtnis und Erinnerung soll hier verwiesen werden; ist es doch die Gefahr des Vergessens, die der oralen Literatur imminert ist.

²⁰ Wodjanka, Stephanie: Zeit – Literatur – Gedächtnis. In: Erll, Astrid/Birke, Hanne [Hrsg.]: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 179 – 202, hier S. 184.

ihren historischen Kontext und das Entnehmen des historischen Kontexts aus dem betreffenden Text soll in dieser literaturwissenschaftlichen Strömung zu einem „Aufladen von Textstellen mit kultureller Energie“²¹ führen. Literatur wird als Medium angesehen, das durch „Mikro-Transaktionen, die zwischen Literatur, Kultur und Gesellschaft auf der Ebene von Texten stattfinden“²² einen Einblick in die Vergangenheit bieten kann und diese gleichzeitig präsenter und dynamischer erscheinen lässt. Abgesehen davon ist Literatur eines der Medien, das – zumindest in Form des historischen Romans und vor allem in postmodernen Ausformungen dieser Gattung – am stärksten in den Bereich der Erinnerungsarbeit integriert ist und das so an der Formung zeitgenössischer Geschichtsdiskurse und der Relativierung bzw. Transformation historisch gebundener Identitätsstiftung mitwirkt.

2.2.2. Gedächtnis und Film

Die Beschäftigung mit Film als Gedächtnismedium hinkt der der Literatur deutlich hinterher, und das vor allem in medientheoretischer Hinsicht. Eine Erklärung dafür liegt auf der Hand: Film lässt sich ob seiner Zeichenhaftigkeit und Semiotisierung wie Literatur decodieren. Die Analyse der Filmsprache kann also mit denselben Mitteln wie die der Literatur durchgeführt werden, bedenkt man, dass die Gedächtnisthematik in der Literatur ohnehin einen starken interdisziplinären Bezug zu anderen Forschungsfeldern aufweist, darunter vor allem Soziologie und Kulturanthropologie. Andererseits wird so auf die speziellen Eigenschaften des Mediums Film vergessen. Wenn, um Marshall McLuhan²³ zu paraphrasieren, das Medium schon Träger der Botschaft ist, so sollten Distributions- und Rezeptionscharakteristika des Films in der Analyse des Themenkomplexes Erinnerung bedacht werden. Dafür spricht schon das Vertrauen in

²¹ Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Baßler, Moritz [Hrsg.]: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 7-28, hier S. 19.

²² Kaes, Anton: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Baßler, Moritz [Hrsg.]: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 251-268, hier S. 256.

²³ McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. London: Routledge Classics 2004.

die Bildhaftigkeit der Erinnerung²⁴, wie wir sie in der antiken *ars memorativa* finden. Realen oder imaginierten Räumen (*loci*) wird zur Gedächtnisstütze ein möglichst einprägsames, Aufmerksamkeit erzeugendes Bild zugeordnet. Diese *imagines agentes* werden auf beinahe mechanistische Weise zu Auslösern von Erinnerung. Der Bildhaftigkeit des Bewusstseins fügte der französische Philosoph Henri Bergson als einer der ersten, die die zur Jahrhundertwende noch immer neue Kunst der Kinematographie in ihren Theorien besprachen, die Idee der Bewegung bei. Für ihn spiegelt der Kinematograph die Prozesse des menschlichen Gedächtnis in Analogie wider. Einzelne, individuelle Bilder konzipieren durch ihre kohärente Aufeinanderfolge auf künstliche Weise das menschliche Gedächtnis:

Instead of attaching ourselves to the inner becoming of things, we place ourselves outside them in order to recompose their becoming artificially. We take snapshots, as it were, of the passing reality, and, as these are characteristic of the reality, we have only to string them on a becoming, abstract, uniform and invisible, situated at the back of the apparatus of knowledge, in order to imitate what there is that is characteristic in becoming itself. Perception, intellection, language so proceed in general. Whether we would think becoming, or express it, or even perceive it, we hardly do anything else than set going a kind of cinematograph inside us.²⁵

In dieser Hinsicht scheint vor allem Bergsons Situation als Rezipient des Mediums Film wichtig. Die enge Beziehung zwischen Film und Bewusstsein kann als Hinweis auf den stärkeren Illusionscharakter gewertet werden. Andererseits wurden durch Film erstmals bewegte Bilder der Vergangenheit zugänglich, die trotz der Diskussion über den dokumentarischen Anspruch und die Art der Inszenierung historisches Material lieferten und so Eingang in ein historiographisch bearbeitbares Archiv fanden. Der Drang des Festhaltens von Realität in Bildern geht laut André Bazin auf ein kulturanthropologisches Bedürfnis zurück, dem des Aufhaltens des Todes²⁶. So wie durch die Mumifizierung im alten Ägypten schon versucht wurde, das Abbild des Lebenden im Tod zu erhalten, so dienten auch Plastiken und Bilder sowie später Fotografie und Film diesem Zweck. Sowohl für den Abgebildeten als auch für den Schöpfer liegt eine Funktion der Kunst darin, „to have the last word in the argument

²⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 2009, vor allem die Seiten 218 – 228.

²⁵ Bergson, Henri: Creative Evolution. New York: Random House 1944, S. 332.

²⁶ Bazin, André: The Ontology of the Photographic Image. In: Bazin, André: What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Volume 1. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005, S. 9-16.

with death by means of the form that endures.“²⁷ Ziel ist eine immer wirklichkeitsgetreue Darstellung der Realität, die Bazin in der Fotografie gewährleistet sieht und die im Film durch Bewegung eine weitere Annäherung, eine weitere Dimension der Ähnlichkeit mit dem Realen, erfährt.²⁸

Im Bezug auf seine breitere Wirkkraft scheint Film zum „Leitmedium der Erinnerungskultur“²⁹ aufgestiegen zu sein, was sich auch durch die stärkere Einbindung des Mediums in gesellschaftliche Erinnerungsdiskurse zeigt. Ihren Beitrag zur Erinnerungsarbeit einer bestimmten Gruppe leisten Filme aber nicht nur durch die Thematisierung von Geschichte und Identität, sondern auch durch ihren Anteil an einer Gedächtnisproblematik, deren Aufarbeitung öffentlich noch nicht abgeschlossen ist. Wie im Bereich der literarischen Erinnerungsfiktion steht der Film im Bezug zu einer Gefahr des Verlusts direkter Informationsquellen über vergangene Ereignisse.

Der bevorstehende Verlust einer Generation, die als Zeitzeugen das zu Erinnernde erlebt haben, bedeutet den Verlust einer spezifischen ‚Erinnerungskompetenz‘, die auf einem Bündel von Merkmalen, wie Augenzeugenschaft, Zeitgenossenschaft, leibliche Erfahrung und organischen Gedächtnisinhalten basiert. Er erfordert stattdessen eine Reflexion über (nicht zuletzt mediale) Strategien, die diesen Verlust kompensieren können und den Übergang von erlebter Geschichte zum kulturellen Gedächtnis zu leisten vermögen.³⁰

Die Imitation der Vergangenheit kann im Erinnerungsfilm auch auf der Bildebene erfolgen – sei es durch die Montage originalen Filmmaterials oder durch nostalgisierende Stilmittel wie Sepiatönung, Körnung oder die Verwendung von Schwarz-Weiß-Film. Diese visuellen Manipulationen führen gleichzeitig zu Fragen der Authentizität: Inwiefern darf ein immersives Medium wie Film Referentialität suggerieren? Welche Strategien der Fiktionalisierung können eingesetzt werden, ohne Verzerrungen der Geschichte zu kreieren? Die „fiktional[e] Nachinszenierung historischen Geschehens“³¹ verschiebt, so wird hinsichtlich des Rezipienten befürchtet, „den für das Geschichtsbewusstsein konstitutiven Bruch zur Vergangenheit durch

²⁷ Ibid., S. 10.

²⁸ Fraglich ist in dieser Hinsicht Bazins Annahme der Objektivität von Fotografie und Film. Zum Zusammenhang von Tod und Fotografie vgl. des Weiteren: Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

²⁹ Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 1-20, hier S. 1.

³⁰ Ibid., S. 10.

³¹ Schneider, Irmela: Film. In: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens [Hrsg.]: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 173-174, hier S. 174.

Vergegenwärtigung [...]“³²; der Zuseher als „Zeit-Tourist[en]“³³ wird vom Beginn des Filmes in die Vergangenheit gezogen und muss sich von dieser mit dem Einblenden der *Credits* wieder befreien.

2.3. Theorien des Gedächtnisses

2.3.1. Das kollektive Gedächtnis: Maurice Halbwachs

Der französische Theoretiker Maurice Halbwachs (1877-1945) trug mit drei Werken, *Les cadres sociaux de la mémoire*, dem fragmentarisch gebliebenem *La mémoire collective* und *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* zur Etablierung der Gedächtniswissenschaft innerhalb der Soziologie bei.

In dem 1925 erschienenen Werk *Les cadres sociaux de la mémoire* weist Halbwachs auf die soziale Komponente der Gedächtnisstiftung hin: Erinnerungen werden durch kommunikative Prozesse weitergegeben und verlieren so ihre individuelle Komponente, da sie durch kollektive soziale und kulturelle Normen transformiert und an gesellschaftliche und zeitgebundene Umstände angepasst wurden. Die soziale Umgebung – der *cadre social* – erhält die Erinnerung am Leben. Anhand der Analyse von Traum und Sprache zeigt Halbwachs auf, dass kollektives Gedankengut auch unmerklich Eingang in individuelle Erfahrungen und Erinnerungen findet – was insofern erklärbar ist, als der Mensch als soziales Wesen einen Großteil seiner psychologischen und intellektuellen Prägungen innerhalb einer Gruppe erfährt und diese gleichzeitig als Stütze der autobiographischen Erinnerung fungiert: Das Verhältnis von individuellem und kollektivem Gedächtnis ist also eines wechselseitiger Beeinflussung. Da sich innerhalb eines Individuums aber mehrere kollektive Gedächtnisse kreuzen können – etwa das religiöse und das einer Klasse, das nationale und das lokale – konstituiert sich das Individuum als Schnittpunkt dieser Gedächtnisse, es wird gleichsam zu einem „Ausblickspunkt auf das kollektive Gedächtnis“³⁴. Die Kohärenz

³² Ibid., S. 174.

³³ Ibid., S. 173.

³⁴ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 31.

einer Gruppe oder Gesellschaft kann über Erinnerungspolitik gewährleistet werden, was auch zu einer größeren Akzeptanz von staatlichen Autoritäten führt:

So bietet uns in einem Sinne das von uns konstruierte Bild der Vergangenheit ein der Wirklichkeit besser entsprechendes Bild der Gesellschaft. In einem anderen Sinne ist es ungenau, nämlich insofern dies Bild den ursprünglichen Eindruck wiedergeben sollte. [...] Darum zwingt die Gesellschaft die Menschen von Zeit zu Zeit, nicht nur in Gedanken die früheren Ereignisse ihres Lebens zu reproduzieren, sondern auch sie zu retuschieren, Schnitte hineinzulegen, sie zu vervollständigen, so daß wir in der Überzeugung, unsere Erinnerungen seien genau, ihnen ein Ansehen zumessen, das die Wirklichkeit nicht hatte.³⁵

Über den sozialen Rahmen des Gedächtnisses erfolgt also nicht nur die Weitergabe von gesellschaftlich relevanten Sitten und Gebräuchen, sondern auch die von sinnstiftenden Ideologien, die mentale Prozesse und Erinnerungen beeinflussen. Um Identität zu stiften, werden Erinnerungen homogenisiert und Ähnlichkeiten innerhalb der Erfahrungswelt hervorgehoben, Differenzen unterschlagen. Da der soziale Rahmen metaphorisch als Gefäß für das Gedächtnis steht, bedingt eine Auflösung der Gruppe die Auflösung der Erinnerung und damit das Vergessen, es sei denn, der betreffende Wissensvorrat wird auf andere, mediale Weise gespeichert.

Das Vergessen erklärt sich aus dem Verschwinden dieser Rahmen oder eines Teiles derselben, entweder, weil unsere Aufmerksamkeit nicht in der Lage war, sich auf sie zu fixieren, oder weil sie anderswohin gerichtet war [...]. Das Vergessen oder die Deformierung bestimmter Erinnerungen erklärt sich aber aus der Tatsache, dass diese Rahmen von einem Zeitabschnitt zum anderen wechseln.³⁶

Eng mit dem Wandel der sozialen Rahmen ist das, was Halbwachs das Generationengedächtnis nennt, verbunden: Drei Generationen bzw. ungefähr die Spanne von 80 Jahren wird ein gewisser Erfahrungs- und Wissenskomplex in einer Gesellschaft weitergegeben. Um darüber hinaus Gedächtnisinhalte verlässlich zu sichern, ist der Einsatz von Speichermedien unumgänglich. Während Halbwachs aber der Historiographie – anders als Hayden White etwa – eine objektive Wiedergabe der Vergangenheit zuschreibt, werden Erinnerungen durch Subjektivität und Konstruktivität gekennzeichnet. Die Perspektive auf und das Wissen über die Vergangenheit sind abhängig von Bedürfnissen und Gegebenheiten der Gegenwart. Erinnerungen können so

³⁵ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 161f.

³⁶ Ibid., S. 368.

an Bedeutung gewinnen oder verlieren, umgeformt und reformuliert werden, um den gesellschaftlichen Umständen der Gegenwart zu genügen. Sie existieren also nur insofern, als sie „die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren“³⁷ können. Veränderungen innerhalb der sozialen Rahmen finden nur über Austausch statt – eine Überzeugung gegen eine andere, ein Vergangenheitsbild gegen ein anderes.

Mit *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land*³⁸ erweitert Halbwachs den Rahmen des kollektiven Gedächtnisses auf einen Zeithorizont, der den des Generationengedächtnisses sprengt. Durch die Analyse der christlich konnotierten Topographie des heutigen Israels und Palästinas eröffnete Halbwachs dem kollektiven Gedächtnis eine Tradierungslinie, die knappe zweitausend Jahre überbrückte. Um die Erinnerung an biblische Episoden lebendig zu halten, wurden sie nachträglich bestimmten geographischen Orientierungspunkten zugeschrieben. Die Kongruenz von Raum und Erinnerung ist aber nicht gegeben, sondern fiktional – eine Rekonstruktion, die der Erinnerungspraktik einen Rahmen verleiht.

Trotz der produktiven Rezeption in wissenschaftlichen Disziplinen wie Psychologie, Soziologie und Kulturwissenschaft können Halbwachs verschiedene Kritikpunkte entgegengestellt werden. Das schon angesprochene Vertrauen in die Objektivität der Historiographie scheint ein Überbleibsel eines positivistischen Geschichtsbilds zu sein, dem Halbwachs die Subjektivität und Vielfalt der Erinnerung gegenüberstellt. Jan Assmann³⁹ kritisiert des Weiteren den Mangel an klaren begrifflichen Definitionen und die Ignoranz des Einflusses von Speichermedien wie der Schrift. Auch wenn Halbwachs den Grundstein für eine Kulturtheorie des Gedächtnisses gelegt hat, ging sein Interesse nie über das der Gruppe hinaus. Das kollektive Gedächtnis war für Halbwachs nie nur Metapher oder Abstraktum, sondern manifest erforschbar: „Aber das soziale Denken ist nicht abstrakt. Selbst wenn sie der Gegenwart entsprechen und sie ausdrücken, nehmen die Ideen der Gesellschaft stets in einzelnen oder in Gruppen Gestalt an.“⁴⁰ Darüber hinaus sollte aber nie aus den Augen verloren werden, dass Halbwachs' Werk aufgrund

³⁷ Ibid., S. 390.

³⁸ Halbwachs, Maurice: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*. Konstanz: UVK 2003.

³⁹ Zur Kritik an Halbwachs vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 2007, S. 45f.

⁴⁰ Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, a. a. O., S. 389.

von Deportation und Tod im KZ Buchenwald im Februar 1945 nicht abgeschlossen wurde. *La mémoire collective* blieb unvollendet und wurde von seiner Familie 1950 veröffentlicht.

Eine Möglichkeit, Halbwachs heute auch abseits einer reinen Gedächtnistheorie zu denken, besteht über die Integration der Mechanismen des Vergessens und der Rekonstruktion in die Diskurstheorie Michel Foucaults. Wenn zwischen beiden auch zahlreiche Unterschiede deutlich werden, so könnte eine Kombination der Theorie des kollektiven Gedächtnisses mit Foucaults Diskurstheorie insofern fruchtbar sein, als beide doch von ähnlichen Prämissen ausgehen. Sowohl Foucault als auch Halbwachs thematisieren das Verhältnis von Subjekt und Kollektiv bzw. Staat, den Konstruktionscharakter von Wissen/Erinnerung und die Macht, die durch (Erinnerungs)Diskurse generiert werden kann.

2.3.2. Das kulturelle Gedächtnis: Jan und Aleida Assmann

2.3.2.1. Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis

Jan Assmann geht in seiner 1992 erstmals veröffentlichten Studie *Das kulturelle Gedächtnis* von verschiedenen Arten an Gedächtnisrahmen aus. Während das kommunikative Gedächtnis einen begrenzten Zeitraum umspannt – etwa den des Generationengedächtnisses von Halbwachs – und nur veränderliches und dem Alltagsleben entlehntes Wissen transportiert, überbrückt das kulturelle Gedächtnis weitaus größere Zeitspannen und fungiert als Brücke der Gesellschaft zu einer sinnstiftenden, mythologischen Vergangenheit. Die Erinnerungsprozesse des kulturellen Gedächtnisses verlaufen vor allem über ritualisierte Handlungen, die wiederum spezialisierte Praktizierende – sei es in der Ausübung des Rituals, sei es in der Auslegung normativer und formativer Texte – verlangen.

Um diese Dynamik beschreiben und in Beziehung setzen zu können zu geschichtlichen Wandlungen in der Technologie der Aufzeichnungssysteme, der Soziologie der Trägergruppen, der Medien und Organisationsformen von Speicherung, Tradition und Zirkulation kulturellen Sinns, kurz als Oberbegriff für den mit den Stichwörtern „Traditionsbildung“, „Vergangenheitsbezug“ und „politische Identität bzw. Imagination“ umrissenen Funktionsrahmen brauchen wir den Begriff des kulturellen Gedächtnisses. Dieses Gedächtnis ist

kulturell, weil es nur institutionell, artifiziell realisiert werden kann, und es ist ein Gedächtnis, weil es in bezug auf gesellschaftliche Kommunikation genauso funktioniert wie das individuelle Gedächtnis in bezug auf Bewusstsein.⁴¹

Die Rolle des kulturellen Gedächtnisses liegt in seiner kohäsionsstiftenden Eigenschaft für das Kollektiv, als Ankerpunkt für Identität, aber auch als Begründung und Legitimierung für aktuelle Herrschaftsverhältnisse. Zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis situiert Assmann, vor allem in oralen Kulturen, eine „fließende Lücke [*the floating gap*]“⁴², die den diffusen, kaum von Erinnerungen erhellten Teil der Vergangenheit umfasst, der zwischen rezenten Ereignissen und Gründungsüberlieferungen liegt. Zusammenfassend charakterisiert Assmann das kulturelle Gedächtnis als „*identitätskonkret*“⁴³, rekonstruktiv und geformt, insofern, als es auf fixierte Formen des Ausdrucks angewiesen ist und in diesem Sinne institutionalisiert werden muss, um als Spiegel eines Kollektivs zu gelten: „Feste und Riten sorgen im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität. Rituelle Wiederholung sichert die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit.“⁴⁴

Von Interesse für diese Arbeit sind vor allem Assmanns Überlegungen zur Politisierung der Erinnerung. Erinnerung kann für hegemoniale Strukturen als Inzertiv der Herrschaft gelten, und dies gilt sowohl für die Vergangenheit, durch die an ein legitimierendes Element erinnert werden soll, als auch für die Zukunft, in die ein Herrscher sein Andenken durch Taten oder Denkmäler, Chroniken oder Anlassgedichte projizieren will. Im Anschluss an Claude Lévi-Strauss – und trotz scharfer Kritik an den von ihm etablierten bipolaren Positionen – wird zwischen heißen und kalten Erinnerungskulturen unterschieden. In heißen Erinnerungskulturen wird die Vergangenheit zum Antrieb von Entwicklung.

Erinnerung, im Sinne *verinnerlichter Vergangenheit*, bezieht sich auf die mythische, nicht auf die historische Zeit, denn nur die mythische Zeit ist die Zeit des Werdens, während die historische Zeit nichts anderes als die Fortdauer des Gewordenen ist. [...] Verinnerlichte – und genau das heißt: erinnerte – Vergangenheit findet ihre Form in der Erzählung. Diese Erzählung hat eine Funktion. Entweder wird sie zum „Motor von Entwicklung“, oder sie wird zum

⁴¹ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, a. a. O., S. 23f.

⁴² Ibid., S. 48. Hervorhebung im Original.

⁴³ Ibid., S. 39. Hervorhebung im Original.

⁴⁴ Ibid., S. 57.

Fundament der Kontinuität. In keinem Falle aber wird die Vergangenheit „um ihrer selbst willen“ erinnert.⁴⁵

Auslöser dieser geschichtlichen Umschwünge ist meist eine unterdrückte Bevölkerungsschicht, die einen Wandel herbeiführen will. Im Gegensatz zur umbruchfreudigen heißen Erinnerungskultur steht die kalte, auf Kontinuität bedachte. Das Quietiv – im Gegensatz zum Inzentiv – beruht auf Repetition, regelmäßigen Strukturen und dem Ausblenden geschichtlicher Umbrüche. „Kälte‘ Kulturen leben nicht in der Vergessenheit von etwas, was ‚heiße‘ Kulturen erinnern, sondern in einer anderen Erinnerung. Um dieser Erinnerung willen muss das Eindringen von Geschichte verhindert werden.“⁴⁶ Grundlage beider Überlegungen zur Mythomotorik ist die „zur fundierenden Geschichte verdichtete Vergangenheit.“⁴⁷ Die Frage, die im Verlauf dieser Überlegung aufgeworfen wird, ist die nach der Distanz der Gegenwart zum Mythos. Als Distinktionsmerkmal gilt das Verhältnis zum Mythos: Kalte Erinnerungskulturen beziehen sich auf einen absoluten, seiner Zeitlichkeit enthobenen Mythos, während heiße Erinnerungskulturen auf ein historisches Ereignis referieren. Die Funktionen dieses mythologischen Rekurses sind vielfältig. Die fundierende Funktion legitimiert die Gegenwart, stiftet Sinn und lässt die geschichtlichen Entwicklungen bis zur Gegenwart naturgegeben und kontinuierlich erscheinen. Die kontrapräsentische Funktion hingegen besteht in der Vergegenwärtigung eines Verlusts.

Sie geht von Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart aus und beschwört in der Erinnerung eine Vergangenheit, die meist Züge eines Heroischen Zeitalters annimmt. Von diesen Erzählungen fällt ein ganz anderes Licht auf die Gegenwart: Es hebt das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand gedrängte hervor und macht den Bruch bewusst zwischen ‚einst‘ und ‚jetzt‘. Hier wird die Gegenwart weniger fundiert als vielmehr im Gegenteil aus den Angeln gehoben oder zumindest gegenüber einer größeren und schöneren Vergangenheit relativiert.⁴⁸

2.3.2.2. Das Gedächtnis als *ars* und *vis*, *memoria* und *fama*

Als Ausgangspunkt jedweder Gedächtnisdebatte verortet Aleida Assmann die doppelte Funktion des Erinnerns als *ars* und *vis*. Die Kunst der Erinnerung geht auf die antike Rhetorik zurück, in der Mnemotechniken eingesetzt wurden, um Informationen besser

⁴⁵ Ibid., S. 75. Hervorhebung im Original.

⁴⁶ Ibid., S. 68.

⁴⁷ Ibid., S. 78.

⁴⁸ Ibid., S. 79.

zu bewahren. Grundlage dieser *ars memorativa* ist die Verbindung von Ort und Bild (*locus* und *imago*), die die dauerhafte Fixierung im menschlichen Gedächtnis garantiert – ihre Funktion ist also die eines Speichers. Dem entgegen steht die evokative Kraft (*vis*) der Erinnerung, also der Prozess, durch den eine einstmals erlernte Information wieder aufgerufen wird: „Der Akt des Speicherns geschieht gegen die Zeit und das Vergessen, deren Wirkungen mit Hilfe bestimmter Techniken außer Kraft gesetzt werden. Der Akt des Erinnerns geschieht in der Zeit, die aktiv an dem Prozeß mitwirkt.“⁴⁹ Nur durch die Kombination des mechanistischen Speichergedächtnisses und des individuellen Funktionsgedächtnisses wird Individualität geriert:

Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbare, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution – oder, mit Halbwachs zu sprechen: der Rahmenbildung – hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht *Sinn* hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht.⁵⁰

Das kulturelle Gedächtnis wiederum hat seine Wurzeln in der anthropologischen Notwendigkeit des Totengedenkens. In der Erinnerung der Nachkommen, der Überlebenden, bleiben die Ahnen lebendig; diese Motivation für Erinnerungsarbeit findet sich schon in den Gründungsanekdote der antiken Mnemotechnik, die den Dichter Simonides als einzigen Überlebenden einer Katastrophe illustriert, durch dessen Gedächtniskraft die Opfer identifiziert sowie entsprechend geehrt und bestattet werden können. Über das Gedenken als Affirmation einer vergangenen Existenz geht die *fama* hinaus, das Lob der Taten des Verstorbenen. Oft kommt dem Dichter als Lobpreiser die erinnernde Funktion zu, die „Individuen namhaft und Namen dauerhaft“⁵¹ macht und so dem Tod zumindest auf metaphorischer Ebene ein Schnippchen schlägt. Bezieht sich die *fama* auf die Zukunft, so schafft die *historia*, wie schon Jan Assmann darlegte, im kulturellen Gedächtnis eine konstruierte Basis für Identitätsstiftung und herrschaftliche Legitimierung.

⁴⁹ Assmann: Erinnerungsräume, a. a. O., S. 29f.

⁵⁰ Ibid., S. 137. Hervorhebung im Original.

⁵¹ Ibid., S. 39.

Die starke Bindung an die antike *ars memoriae* verleiht dem Assmann'schen Theoriegebäude bisweilen eine zu starke mechanistische Konnotation, was sich auch in der strikten Trennung von Funktions- und Speichergedächtnis sowie der Hierarchisierung von mündlicher und schriftlicher Tradition zeigt, die kaum Überlappungen der beiden Systeme zulässt. Dasselbe trifft auf das Verhältnis zu idiosynkratischen Eigenschaften verschiedener Medien und ihrer Involvierung in Erinnerungsprozesse zu – oft wird hier zu wenig differenziert, um ein möglichst glattes, homogenes Gesamtbild zu kreieren. Anders als Halbwachs, der das Individuum immer als Schnittmenge verschiedener kollektiver Gedächtnisse sieht, denken Jan und Aleida Assmann das kulturelle Gedächtnis meist über ein nationales Moment, was kaum Raum für Alterität lässt – ein Punkt, an dem etwa die Kritik Vittoria Borsòs einhakt: „Kulturelle Gedächtnisse sind Dispositive der Selbstvergewisserung, die binäre Oppositionssysteme von Einzelkulturen voraussetzen. Transkulturelle Formen von Kultur, bei denen sich Identität und Alterität wechselseitig durchdringen, finden hier keinen richtigen Platz.“⁵²

2.3.3. Erinnerungsorte: Pierre Nora

In der siebenbändigen Studie *Les lieux de mémoire* (1984-1992) erklärt Pierre Nora kulturelle Symbole und Zeichen zu Stabilisatoren, die eine Weitergabe kultureller Erinnerung über größere Zeitspannen hinweg ermöglichen und die so die Rolle eines kleinsten gemeinsamen Nenners kollektiver Identität übernehmen.

Gedächtnis, Geschichte: keineswegs sind dies Synonyme, sondern, wie uns heute bewusst wird, in jeder Hinsicht Gegensätze: Das Gedächtnis ist das Leben. Stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es weiß nicht um die Abfolge seiner Deformationen [...] Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentation der Vergangenheit. [...] Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung. Das Gedächtnis entwächst einer Gruppe, deren Zusammenhang es stiftet [...] Die Geschichte hingegen gehört allen und niemandem, so ist sie zum Universalen berufen.⁵³

⁵² Borsò, Vittoria: Einleitung. In: Borsò, Vittoria/Krumeich, Gerd/Witte, Bernd [Hrsg.]: Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 9-22, hier S. 19.

⁵³ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin: Wagenbach 1990, S. 12f.

Auch wenn Nora, wie Halbwachs, der Historiographie ein ihr durch die Theoriebildung der letzten Jahrzehnte abgesprochenes Objektivitätsideal nahe legt, so scheint die relativierende Trennung von Geschichte und Gedächtnis doch klar. Geschichte mag nicht objektiv sein, dafür aber objektiver als Erinnerung; dasselbe gilt umgekehrt für deren Subjektivitätscharakter. Im Anschluss an die antike Mnemotechnik und Rhetorik, die jede Erinnerung an einen räumlichen Kontext koppelt, widmet sich Nora der Erforschung kollektiver – vor allem nationaler französischer – Erinnerungsorte. Frühere Generationenorte, die *milieux de mémoire*, wurden im Zuge der Modernisierung und der immer rascher wechselnden sozialen Rahmenbedingungen der Erinnerungen zu *lieux de mémoire*, Gedenkorten, an denen der Vergangenheit in einem musealen Kontext gedacht werden kann. Diese Orte können aber zahlreiche andere Erscheinungsformen annehmen; gemein ist ihnen eine evokative Kraft, die eine Verbindung zur Vergangenheit herstellt:

Die Bindungskraft der Orte ist dabei ganz unterschiedlich fundiert: Im Falle des Generationenortes beruht sie auf der Verwandtschaftskette der Lebenden und Verstorbenen, im Falle der Gedenkorte auf der wiederhergestellten und weitertradierten Erzählung, im Falle der Erinnerungsorte auf rein antiquarisch-historischem Interesse, im Falle der traumatischen Orte auf einer Wunde, die nicht vernarben will.⁵⁴

Die grundlegende Auswirkung von Beschleunigung, Industrialisierung und Medialisierung liegt im Verlust des belebten, konkreten Gedächtnisses und führt zu einer verstärkten Hinwendung zur Geschichtswissenschaft und zur Archivierung, zur immer weiteren Erforschung und Produktion historischen Wissens, dessen Relevanz Nora anzweifelt und dessen Zweck er nur in einer künstlichen Identitätssicherung sieht, die durch den Verlust des Gedächtnisses notwendig wurde: „Die unbegrenzte Schaffung von Archiven ist der zugespitzte Effekt eines neuen Bewusstseins, der klarste Ausdruck des Terrorismus des historisierten Gedächtnisses.“⁵⁵

Die Erinnerungsorte als Platzhalter des lebendigen Gedächtnisses haben nur noch sentimentalistische Wirkung auf den Betrachter, können aber verschiedenste Formen annehmen. Unter der materiellen Dimension des Gedächtnisortes versteht Nora kulturelle Objektivation, also greifbare oder wahrnehmbare Phänomene (etwa ein Buch,

⁵⁴ Assmann: Erinnerungsräume, a. a. O., S. 337f.

⁵⁵ Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, a. a. O., S. 21.

ein Kunstwerk, aber auch eine Schweigeminute). Die funktionale Dimension beinhaltet die Zugehörigkeit zu einem Ritual und leitet zur symbolischen Dimension weiter, die den Status und die Intentionalität des betreffenden Gedächtnisorts innerhalb der Gesellschaft benennt. All diese Charakteristika gehen ineinander über, „alle Gedächtnisorte sind gleichsam russische Puppen der Bedeutung.“⁵⁶ Aus der chronologischen Abfolge der Geschichte ragen Gedächtnisorte als Sammelpunkte heraus, an denen sich Bedeutungen immer wieder überlagern.

Aber just das, was aus ihnen Gedächtnisorte macht, bewirkt, dass sie sich der Geschichte entziehen [...] In diesem Sinn ist der Gedächtnisort ein Doppelort, ein Ort des Überschusses, der sich abschließt, sich auf seine Identität versammelt und auf seinen Namen gründet, aber beständig offen ist für die ganze Welt seiner Bedeutungen.⁵⁷

Im Zuge der Anwendung der Theorie der Erinnerungsorte in *Les lieux de mémoire* weitete Nora seinen definitorischen Rahmen immer weiter aus, was Pim den Boer schließlich zu folgender Anmerkung veranlasste: „Qu’est-ce qui n’est pas *lieu de mémoire*?“⁵⁸ Weitere Kritikpunkte sind die national-konservativen Ansätze in Noras am Begriff der Geschichte festgemachter Zivilisationskritik, die wichtige Rolle, die er rigoros strukturierten Institutionen wie Schule, Kirche und Armee zudenkt und die Singularität, die er dem französischen Kulturerbe in der Erinnerungsdiskussion zuweist (innerhalb derer etwa die Rolle Frankreichs als Kolonialmacht ausgeblendet wird).⁵⁹

2.4. Intertextualität als Gedächtnis der Literatur

Im Zuge der literaturwissenschaftlichen Entwicklungen und vor allem durch die vom Strukturalismus und Poststrukturalismus in die Theoriediskussion eingebrachten Konzepte entstand in den sechziger Jahren das Konzept der Intertextualität, das sich gleichzeitig als Weiterführung und Gegenbegriff zur traditionellen Einflussforschung

⁵⁶ Ibid., S. 28.

⁵⁷ Ibid., S. 32.

⁵⁸ Boer, Pim den: *Lieux de mémoire et l’identité de l’Europe*. In: Boer, Pim den/Frijhoff, Willem [Hrsg.]: *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam: Amsterdam UP 1993, S. 11-29, hier S. 17. Hervorhebung im Original.

⁵⁹ Zur Kritik an Nora vgl. auch Schmidt, Patrick: *Zwischen Medien und Topoi: Die lieux de mémoire und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses*. In: Erll, Astrid/Nünning Ansgar [Hrsg.]: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: De Gruyter 2004, S. 25-43.

begreifen lässt. Ausgehend von den Thesen zur Dialogizität, Polyphonie und dem Karnevalesken, die der russische Literaturwissenschaftler Mikhael Bakhtin schon in den 1920er Jahren etabliert hatte, entgrenzte Julia Kristeva durch ihren Ansatz zur Intertextualitätstheorie jeden individuellen Text zu einem einzigen Netz von Texten.

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.⁶⁰

Die Ansätze zur Intertextualität sind vielfältig: Karlheinz Stierle sieht Intertextualität als Situierung eines Texts „in einem schon vorhandenen Universum der Texte.“⁶¹ Roland Barthes definiert den Intertext als Echoraum, eine ständige Verknüpfung individueller Leseerfahrungen, durch die die ‚Lust am Text‘ erst generiert wird: „Und eben das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben.“⁶² Die Freude des Lesers ist nun aber die Qual des Autors, außerhalb dieses Intertexts – dieses Einflussfelds – originell zu schreiben, oder, wie Harold Bloom meint: „There is no end to ‚influence‘ [...]“⁶³ Autoren sehen sich im Schatten eines übergroßen Vaters. Um sich von dessen Vorbild zu entfernen, bieten Schriftsteller in ihren Texten Abwehrmechanismen auf, etwa das *misreading*, durch das neue Produktivität und Varietät in die Literatur eingeführt wird.

Das Konzept zur Erforschung von Gedächtnis und Literatur – also die Kombination von Intertextualität und Gedächtnistheorien sowie die daraus folgende Doppelkodierung im Text – geht vor allem aus den Schriften Renate Lachmanns hervor, die in ihrer gleichnamigen Arbeit zur Intertextualität der Literatur der russischen Moderne den Versuch unternimmt, Intertextualitätstheorien sowie Bachtins Gedanken zur Dialogizität mit Theorien der Erinnerungsforschung und Mnemotechnik zu verbinden.

⁶⁰ Kristeva, Julia: Bakhtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 334-348, hier S. 337.

⁶¹ Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 349-359, hier S. 349.

⁶² Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 53f.

⁶³ Bloom, Harold: Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press 1997, Seite xi.

Bei der Diskussion des Gedächtnisbegriffs geht es um zweierlei: zum einen um die Interpretation der Intertextualität (konkreter Texte) als eines mnemonischen Raums, der sich zwischen den Texten entfaltet, und um den Gedächtnisraum innerhalb konkreter Texte, der durch die Intertexte aufgebaut wird, die in diesen eingetragen werden.⁶⁴

Ebenso wie Aleida Assmann geht Lachmann von einer Anekdote Ciceros zur Gründung der *ars memorativa* aus, die beschreibt, wie der Dichter Simonides nach einer Katastrophe – das Dach seines Gastgebers stürzte während eines Festmahls ein – die durch ihre Verletzungen unkenntlich gemachten Toten anhand ihrer Position im Raum identifizieren kann und den Familien so ein würdevolles Totengedenken ermöglicht. Die Gedächtniskunst ermöglicht Sinnstiftung über den Tod hinaus, schafft die Voraussetzungen für eine generationenübergreifende Weitergabe von Wissen und, in ihrer Form als „imaginative[s] Erinnern[s]“⁶⁵ auch die Grundlage für poetisches Schaffen. Die Wirkkraft der Literatur ist dabei eine doppelte: „Zum einen entwerfen diese Texte selbst einen Gedächtnisraum und treten in einen sich zwischen den Texten erstreckenden Gedächtnisraum ein, zum anderen konstruieren sie die Gedächtnisarchitekturen, in die sie mnemonische Bilder deponieren, die an Verfahren der *ars memoria* geknüpft sind.“⁶⁶ Das Motiv der Doppelung nimmt in Lachmanns Überlegungen eine herausragende Rolle ein: Das Gedächtnisbild gilt als Simulakrum des zu Erinnernden, die Verbindung beider Zeichen ist nicht mehr eine direkte, sondern nur eine der Ähnlichkeiten. „Die Übersetzung des zu Erinnernden ins Erinnerungsbild ist bereits Entstellung, schon in der Repräsentation eines Zeichen durch ein anderes, das an dem ersteren nicht partizipiert, sondern es lediglich über eine *similitudo* ergreift, beginnt die Entstellung.“⁶⁷ Eine Betrachtung der Literatur im Sinne einer Gedächtniskunst macht aus dem Korpus aller Texte einen Spiegel der Makrokultur, der durch jeden Text, der diesem Kontinuum hinzugefügt wird, verändert, erweitert und verschoben wird. Jeder Text nimmt so den manifesten, also niedergeschriebenen, Gedächtnisraum einer Kultur auf: „Die Intertextualität der Texte zeigt das Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreiben einer Kultur, einer Kultur als Buchkultur und als

⁶⁴ Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 10f.

⁶⁵ Ibid., S. 34.

⁶⁶ Ibid., S. 35.

⁶⁷ Ibid., S. 30.

Zeichenkultur, die sich über Zeichen immer wieder neu definiert. Das Schreiben ist Gedächtnishandlung und Neuinterpretation der (Buch-)Kultur in eins.“⁶⁸

Das Verhältnis von Prätext und Referenztext (bei Genette Hypo- und Hypertext⁶⁹) beschreibt Lachmann ebenfalls mit aus der Rhetorik entnommenen Kategorien, nämlich die der metaphorischen und die der metonymischen Aneignung. Dient metaphorische Intertextualität zu einer Erneuerung, Verdichtung und Potenzierung des Prätexts, so steht dem die metonymische Intertextualität durch ihre „Kontiguitätsbeziehung“⁷⁰ gegenüber, die ein Wiedererkennen der Herkunft der Zitate erlaubt. Dieser Akt der Kontamination erlaubt durch die „In- und Übereinanderschaltung“⁷¹ ein Verfahren der Rekontextualisierung durch die Kombination ursprünglich fremder Texte.

Darüber hinaus wird zwischen drei verschiedenen Strategien, durch die Texte in andere integriert werden, unterschieden. Die Methode der Partizipation erlaubt einen Dialog zwischen Texten, während die Strategie der Tropik als Auflehnung gegen vorangehende Texte zu verstehen ist:

I understand troping in the sense of Harold Bloom's concept of the trope, as a turning away from the precursor text, a tragic struggle against those other texts that necessarily write themselves into the author's text, and an attempt to surpass, defend against, and eradicate traces of a precursor's text.⁷²

Die dritte Strategie der Lachmann'schen Intertextualität ist die der Transformation. Im Zuge der Transformation erfolgt eine Appropriation, Ursupation und Distanzierung, die ein Verstecken, Verzerren und spielerischen Umgang mit dem Prätext erlaubt. Unter Transformation können zwei verschiedene textuelle Strategien verstanden werden: „[...] a tendency toward the esoteric and the cryptic on the one hand, and the ludic, the syncretistic, and the carnivalesque on the other.“⁷³

Vergleicht man diese Ausführungen mit denen von Gérard Genette in *Palimpsestes*, so trifft Lachmanns Konzeption nur auf einen begrenzten Teil der Intertextualität – bei Genette ist das Hyperonym Transtextualität in Verwendung – zu: „[...] la transtextualité,

⁶⁸ Ibid., S. 36.

⁶⁹ Vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1992.

⁷⁰ Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, a. a. O., S. 57.

⁷¹ Ibid., S. 60.

⁷² Lachmann, Renate: *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 301-310, hier S. 304f.

⁷³ Ibid., S. 305.

ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par tout ce que met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes."⁷⁴ Neben Genettes Intertextualität – der „présence effective d'un texte dans un autre“⁷⁵ – lässt sich von Lachmanns Überlegungen auf Hypertextualität und Architextualität als Gedächtnis literarischer Gattungen schließen. Lachmanns Textbegriff ist somit enger gefasst und geht kaum auf die Phänomene der Paratextualität und Metatextualität ein.

2.5. Intermedialität und Adaptation

2.5.1. Zur Konzeption der Intermedialität

Der entgrenzte Textbegriff, den wir etwa in den Intertextualitätstheorien Roland Barthes' und Julia Kristevas finden, kann schon als Hinweis für den Sprung über die Mediengrenzen hinweg gelten, der den Grundstein der Intermedialitätsforschung ausmacht. Dieser in den neunziger Jahren zu größerer Popularität gekommene Forschungszweig hat seine Wurzeln aber, wie Rajewsky nachweist, in zwei verschiedenen Wissenschaftsströmungen: Der komparatistischen *inter-art* bzw. den *comparative art studies* (im deutschen Sprachraum oft ‚Literatur und andere Künste‘) auf der einen Seite, und auf der anderen der aus literatur- und filmwissenschaftlichen Betrachtungen hervorgegangenen Traditionslinie der Medienwissenschaft.

Der Terminus Intermedialität wird im Bezug auf die Medienkomparatistik oft als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“⁷⁶ gebraucht, während Intramedialität den Verbleib innerhalb der Grenzen eines Mediums bezeichnet (zu dessen Untergruppen in diesem Definitionsverlauf die literarische Intertextualität gehören würde). Des Weiteren weist Rajewsky noch auf „medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘“⁷⁷, also Stoffe, die immer wieder von verschiedenen Medien aufgegriffen werden, und auf das Phänomen der

⁷⁴ Genette: Palimpsestes, a. a. O., S. 7.

⁷⁵ Ibid., S. 7.

⁷⁶ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 12.

⁷⁷ Ibid., S. 12.

Medienkombination hin, durch das wirklich plurimediale Konstellationen geschaffen werden können.

Wichtig ist im Zuge dieser begrifflichen Abklärung noch die Unterscheidung zwischen Medienwechsel und intermedialen Bezügen. Während bei letzterem versucht wird, die Qualitäten eines Mediums analog auf ein anderes zu übertragen, findet im Medienwechsel eine vollständige Transposition des Codesystems statt:

Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, also den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä»texts« bzw. »Text«substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes.⁷⁸

Um den Bereich der intermedialen Bezüge zwischen Medien zu kategorisieren, schlägt Rajewsky ein System der Abstufungen vor, durch die die Intensität der intermedialen Referenzen abgegrenzt werden können. Bezieht sich die Einzelreferenz nur auf das Erwähnen eines Fremdmediums, kann in punkto Systemreferenz schon unter der ‚leichteren‘ Systemerwähnung und der schwerwiegenderen Systemkontamination unterschieden werden. Wird bei einer expliziten Systemerwähnung das Fremdmedium – sei es intra- oder extradiegetisch – thematisiert, findet es bei einer Systemerwähnung qua Transposition als Evokation, Simulation oder (Teil-)Reproduktion schon weiteren Eingang in das Primärmedium:

[...] der zweite Grundtypus intramedialer Systemerwähnungen, d.h. die Reproduktion bestimmter Elemente und/oder Strukturen, [geht, V. B.] stets mit der punktuellen, ausschnitthaften Einhaltung bestimmter Regeln des Bezugssystems einher, und zwar der Regeln, denen die reproduzierte Mikroform unterliegt und die die zugehörige Makroform für den Leser erst erkennbar werden lassen.⁷⁹

Ausschlaggebend ist in dieser Hinsicht vor allem das Element der Rezeption seitens des Lesers bzw. Betrachters: Die Markierung, also die Referenz auf das Fremdmedium, muss für den Rezipienten „als altermedial[e] [...] oder zumindest als dem jeweiligen Bezugssystem analog rezipiert werden.“⁸⁰

Bei einer Systemkontamination dehnt sich der Kontakt zum Fremdmedium vom punktuellen zu dem einer „wesentliche[n] Gestaltungsgrundlage“⁸¹ aus. Dabei rekuriert

⁷⁸ Ibid., S. 16.

⁷⁹ Ibid., S. 83.

⁸⁰ Ibid., S. 88.

⁸¹ Ibid., S. 118.

des Medium konstant auf das Fremdmedium, der Versuch besteht darin, sich dem Referenzmedium anzunähern, indem „Präsentations-, Konstruktions- und Kommunikationsprinzipien des Bezugssystems“⁸² simuliert werden und eine Anpassung an die präskriptiven als auch restriktiven Regeln des Bezugssystem erfolgt. Bei einer teilreproduzierenden Systemkontamination vollzieht sich dieser Prozess in Hinsicht auf Textstruktur bzw. Inhalt des Subsystems, während die teilaktualisierende Systemkontamination das fremdmediale System konstant als Gestaltungsgrundlage benutzt.

Der entscheidende Unterschied zwischen diesen beiden Verfahren liegt also nicht [...] in der Frage nach einer vorhandenen oder nicht vorhandenen Illusionsbildung begründet; vielmehr geht es hier um Unterscheidungskriterien, die bereits die evozierende und simulierende Systemerwähnung einerseits und die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung andererseits differenzierbar werden lassen. In den Vordergrund rückt somit die Frage, ob das kontaktnehmende System mit Hilfe medienunspezifischer Formen bzw. medial deckungsgleicher Komponenten des Bezugssystems ‚kontaminiert‘ wird oder ob man es mit einer Modifikation des literarischen Systems zu tun hat, die gerade auf medienspezifische Qualitäten des Referenzmediums zielt. Während letztere immer nur dem Prinzip nach auf das kontaktnehmende System übertragbar sind, können erstere tatsächlich regelhaft verwendet werden.⁸³

Grundlegend für Rajewskys Konzeption der Intermedialität ist der Annäherungscharakter zwischen beiden Medien, deren Verhältnis sich immer nur durch Scheinhaftigkeit, durch ein „als ob“⁸⁴, charakterisieren lässt. Das Konzept der Systemerwähnung und Systemkontamination beschreibt also nur den Grad der imitierenden Illusion, mit dem der Rezipient durch den Medienkontakt konfrontiert wird.

2.5.2. Zur Theorie der Adaptation

Das Konzept der Adaptation lässt sich mit der *aemulatio* bis in die Antike zurückverfolgen und bildet eine deutliche Kontinuität in der Literaturgeschichte. Anders verhält es sich mit dem Stellenwert der Adaptation: War es in der Antike noch eine gängige Methode, sich beim Verfassen von Texten an angesehenen Vorbildern zu

⁸² Ibid., S. 133.

⁸³ Ibid., S. 145.

⁸⁴ Ibid., S. 39.

orientieren, so hielt mit der Romantik das Konzept des Originalgenies Einzug in die Begrifflichkeiten der Literatur, und somit der Anspruch, dass Texte eigenständig und ohne den Einfluss – also die Nachahmung – von anderen entstehen sollten.

Eine Umkehr dieser Denkweise lässt sich vor allem durch das theoretische System des Poststrukturalismus erklären: Die Diskurstheorie Michel Foucaults ging mit einer Abwertung der Autorposition einher – der Text wird demnach nicht mehr durch ein Individuum, sondern durch das Diskursfeld zum Zeitpunkt der Entstehung determiniert.⁸⁵ Andere dehierarchisierende Denkweisen wie der Dekonstruktivismus Jacques Derridas und die verschiedenen Stränge der Intertextualitätstheorie schlossen an diese Auflösung der Autorinstanz an. Um Roland Barthes zu zitieren:

Un text n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique [...], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures.⁸⁶

Wenn wir Barthes hier folgen, dann unterminiert dies nicht nur die Position des Autors, sondern auch jeden Anspruch auf Urheberschaft oder Originalität. Lange Zeit lief die Kritik von Adaptationen, vor allem im Fall von medienübergreifenden Bearbeitungen, über ein essentialistisches Konzept der Treue. Nicht nur, dass eine Analyse nach diesem Gesichtspunkt zum einen ein längst überkommenes exklusives System der Hochkultur unterstützt und zum anderen das Feld möglicher Ergebnisse stark einschränkt; durch diese Vorgehensweise wird die ganze Bandbreite adaptierender Werke auch auf eine geringe Anzahl relativ werktreuer Bearbeitungen eingeschränkt, da bei einem freieren Umgang eine Bewertung über das Kriterium Werktreue zu wenig befriedigenden Ergebnissen führen würde. In diesem Sinne erscheint Linda Hutcheons Reevaluierung der zeitlichen Entstehungsbedingungen unumgänglich: „Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.“⁸⁷

⁸⁵ Vergleiche hierzu Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 233-248.

⁸⁶ Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Oeuvres complètes. Tome II: 1966-1973. Paris: Seuil 1994, S. 491-495, hier S. 491.

⁸⁷ Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation. New York: Routledge 2006, S. 9.

Um Adaptationen vom weiten Feld der Intertextualität zu trennen, müssen Einschränkungen vorgenommen werden, die eine relative Nähe des adaptierten und des adaptierenden Werks garantieren. Hutcheon schlägt in diesem Fall zum einen die Sichtweise der Adaptation als gleichzeitige Terminologie für den Prozess und das Endprodukt medieninterner und medienübergreifender Transformation vor, zum anderen etabliert sie drei definatorische Zugänge. Eine Adaptation ist:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* interpretative act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work.⁸⁸

Einen weiteren Aspekt bringt Julie Sanders durch die Funktion der Adaptation als Kommentar zu einem bestehenden Werk in die Diskussion ein, der als Verlängerung von Hutcheons Kategorie der *appropriation* bzw. des *salvaging* gesehen werden kann.⁸⁹ Auch das rezeptionsästhetische Moment der Adaptation findet Eingang in die Definition, als Verkörperung des Anreizes, eine Geschichte immer wieder und immer ein wenig anders erzählt zu bekommen, des „inherent sense of play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise [...]“⁹⁰ Als zweiten Terminus technicus setzt Sanders *appropriation* ein, wobei dieser zusammengefasst nur eine radikalere Transposition des ursprünglichen Werkes, etwa in einen anderen kulturellen Kontext oder ein anderes Genre, bezeichnet⁹¹, in diesem Sinne aber schon in die breiter gefasste Definition Hutcheons fallen würde.

Die Verschiebungen bei Adaptationen können sich auf verschiedenen Ebenen abspielen: Texte können im Bezug auf ihre zeitliche und räumliche Gebundenheit transponiert, an politische Veränderungen und an kulturelle Kontexte angepasst werden. Tragende Akteure bei dieser Transposition sind sowohl derjenige, der adaptiert, als auch das Zielpublikum, für das die Adaptation verständlich bleiben muss. Ein interessanter

⁸⁸ Ibid., S. 8.

⁸⁹ Vergleiche hierzu Sanders, Julie: *Adaptation and Appropriation*. London/New York: Routledge 2006, besonders S. 21f.: Als Beispiel der kommentierenden Funktion erwähnt Sanders etwa die visuelle Anwesenheit Sycorax' in den filmischen *The Tempest*-Adaptationen von Derek Jarman und Peter Greenaway als Hinweis auf ihre Abwesenheit im Shakespeare'schen Text.

⁹⁰ Ibid., S. 25.

⁹¹ Für eine kritische Betrachtung von Sanders' Theorien vergleiche Leitch, Thomas: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation* Vol. 1, S. 63-77, hier S. 72f.

Aspekt ist in diesem Fall die Indigenation, die der Hybridisierung und der damit verbundenen Wahl von adaptierten Stoffen Rechnung trägt. „People pick and choose what they want to transplant to their own soil. Adapters of travelling stories exert power over what they adapt.“⁹² Schwierig erscheint eine Bewertung der Machtverhältnisse, wenn die Adaptation in einen postkolonialen Kontext eintritt. So macht Sanders darauf aufmerksam, dass sich besonders die Vergleiche der adaptierenden Praxis mit Konzepten aus den Naturwissenschaften, vor allem der Biologie, im Bezug auf hierarchische Strukturen zwischen Kolonialisierer und Kolonialisiertem problematisch gestalten können.

In the case of postcolonial cultures this is particularly problematic, since the scientific notion of dominant and recessive factors (or genes) holds true for cultures, then the colonial or imperial tradition dominates over the indigenous in any hybridized form.⁹³

Postkoloniale Adaptationen gehen so wegen ihrer radikalen Verschiebung des Stoffes in einen anderen Kontext mit einer Neuinterpretation des verhandelten Texts einher.

Die Frage, welche Stoffe immer wieder adaptiert werden, soll hier ebenfalls kurz in den Fokus gerückt werden. Hutcheon schlägt in diesem Fall die Langlebigkeit, die Fruchtbarkeit und „copying-fidelity“⁹⁴ vor, ein Begriff, der vor allem durch seinen prozessualen Charakter geprägt ist: Veränderung bei jeder Wiederholung. Als relative Begrenzung lässt sich der adaptierte Stoff (oder die adaptierte Figur, das adaptierte Motiv, Thema etc.) als offen genug definieren, um immer neue Interpretationen zuzulassen, und als spezifisch genug, um einen Wiedererkennungswert zu gewährleisten; dies erscheint vor allem bei medien- und kontextübergreifenden Adaptationen notwendig. Auch über die Rezeptionsästhetik lässt sich der Adaptationsbegriff einschränken. Das eidetische Bild, die Durchlässigkeit und Lesbarkeit des Originals über die Adaptation hinweg, muss für das Publikum gegeben sein.⁹⁵

⁹² Hutcheon: A Theory of Adaptation, a. a. O., S. 150.

⁹³ Sanders: Adaptation and Appropriation, a. a. O., S. 18.

⁹⁴ Hutcheon: A Theory of Adaptation, a. a. O., S. 167.

⁹⁵ Vgl. Ibid., S. 170ff.

2.5.3. Vom Text zum Film

Die Relation von Literatur und Film war schon immer eine enge. So sieht Joachim Paech die Entwicklung des Kinofilms in Analogie zum Roman des 19. Jahrhunderts, der die Erfinder der Montagetechnik, darunter vor allem D.W. Griffith, inspiriert haben soll.

Die ‚Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films‘ mündet im Dunkel des Kinos. Nun war bisher vom Vergleich narrativer Strukturen in Literatur und Film am Beginn der Literarisierung des *Films* die Rede. [...] Es ist kein Zufall, dass die Literarisierung des Films auch zugleich der Beginn des Kinofilms ist. Nicht nur die narrativen Strukturen des literarischen und filmischen Erzählens entwickeln sich künftig homolog, sondern auch das Kino als Veranstaltungsform literarisierter Filme weist eine homologe Struktur zu den Vorstellungen des Sichtbaren im 19. Jahrhundert auf, von denen die realistischen Romane ein Teilbereich sind.⁹⁶

Mit der Entwicklung des Films ging eine Steigerung des Selbstbewusstseins der Filmschaffenden einher – Autoren und Regisseure verstanden sich als Künstler und arbeiteten an der ‚Anerkennung des Films und des Kinos als Institution der Kultur und der Kunst.‘⁹⁷ Die Nähe zwischen Roman und Film ergibt sich aber nicht nur durch das ‚narrative Potential des Films‘⁹⁸: Der Prozess der Beeinflussung ist ein gegenseitiger: Wird von der Filmindustrie oft auf Romanvorlagen zurückgegriffen, so findet sich, etwa im Bereich des Merchandise, oft ein Roman, der auf einem Film basiert. In intermedialen Forschungen – etwa in Paechs *Literatur und Film* – ist darüber hinaus die Rede vom ‚filmischen Schreiben‘, der Aneignung kinematographischer Techniken wie Montage, Raffung, Fragmentation der Wahrnehmung und Verfremdung der Realität, in der Literatur. In dieser Hinsicht soll aber auf Historizität und Subjektivität verwiesen werden – wie kann eine Schreibweise filmisch sein, wenn sich das Medium Film ständig weiterentwickelt und jeder Rezipient verschiedene Vorstellung von der Essenz des Filmischen hat? Rajewsky verweist in dieser Hinsicht wieder auf den ‚als ob‘-Charakter intermedialer Systembezüge.⁹⁹

Als Grundlage eines Vergleichs von Film und Text dient der semiotische Charakter beider Medien: Arbeitet die Literatur mit nur einem semiotischen System, der Sprache, so überlagern sich in einem audiovisuellen Medium mehrere Filmsprachen – Text und

⁹⁶ Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988, S. 63. Hervorhebung im Original.

⁹⁷ *Ibid.*, S. 121.

⁹⁸ Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 48.

⁹⁹ Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, a. a. O., S. 39f.

Ton, Bild und Schnitt.¹⁰⁰ Im Zuge einer Adaptation muss eine Übersetzung in ein anders sprachlich codiertes System geschehen. Hutcheon nennt als häufigste Strategie der Adaptation die Verschiebung von ‚telling‘ zu ‚showing‘¹⁰¹:

In the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds and visual images. [...] In the process of dramatization there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters and plot.¹⁰²

Die Adaptation eines Texts verläuft über seine Visualisierung, doch eine reine Bebilderung der Vorlage wäre in den meisten Fällen Grund für das Scheitern des adaptiven Vorhabens. Ein weiterer Faktor betrifft die „aura“¹⁰³ des Ausgangstexts, die etwa durch Musik und Soundtrack oder visuelle Effekte reproduziert oder zumindest imitiert werden kann. Es ist möglich, die Adaptation als Austausch zu betrachten – nicht-reproduzierbare mediale Elemente gehen verloren, während das adaptierende Medium neue mediale Qualitäten hinzufügt. Einige filmische Techniken versuchen eine größtmögliche Annäherung an die Erzählsituation im Roman, werden von den Rezipienten aber als störend und illusionsbrechend empfunden (u. a. *voice-over* oder die Beschränkung der Kameraperspektive auf die Blicke einer Figur). Des Weiteren wird Literatur oft größere Ausdrucksmöglichkeit für Interiorität und Reflexivität zugesprochen, während visuellen Medien Exteriorität eigen ist. Ähnliche Vorstellungen herrschen bei zeitlichen Verhältnissen. Ausgangspunkt dieser Ansichten scheint aber weiterhin ein veraltetes Konzept der Treue zu sein: Film kann Charakteristika der Literatur nicht wie ein rein textuelles Medium ausdrücken; sie können aber transponiert und anders inszeniert werden.

¹⁰⁰ Vgl. zum Thema Filmsprache etwa Bienk, Alice: Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag 2006.

¹⁰¹ Vgl. Hutcheon: A Theory of Adaptation, a. a. O., S. 38f.

¹⁰² Ibid., S. 40.

¹⁰³ Vgl. Ibid., S. 40.

3. Historie, Identität und Literatur

3.1. Historischer Hintergrund: Mosambik im Estado Novo und der Kolonialkrieg

Die Problematik der Aufarbeitung der portugiesischen Verbrechen während des Kolonialkriegs in Mosambik im Bereich der Historiographie soll hier nur kurz dargestellt werden¹⁰⁴: In einer 2001 auf Deutsch erschienenen Ausgabe der bekannten Geschichtsdarstellung *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs* (die portugiesische Vorlage entspricht der von 1995) spricht Oliveira Marques von einem „so genannten ‚Kolonialkrieg‘“¹⁰⁵, die Afrikaner waren in „ihrem primitiven Stammesleben gefangen“¹⁰⁶, „Rassenhass (schwarz gegen weiß)“¹⁰⁷ wurde geschürt und auch das Massaker von Mueda war nur ein so genanntes, das „mit Gewalt niedergeschlagen [wurde, V. B.], was schwer nachzuprüfenden Quellen zufolge zu zahlreichen Toten unter den protestierenden Arbeitern geführt haben soll“¹⁰⁸. Um eine derartige interpretatorische Neigung zu vermeiden, bezieht sich die folgende Darstellung der geschichtlichen Ereignisse, die in Mosambik zur Unabhängigkeit geführt haben, auf die historiographischen Werke von Malyn Newitt¹⁰⁹, Joseph Hanlon¹¹⁰ und Walter Schicho¹¹¹.

Mosambik ist eine Nation, die auf eine lange Geschichte von Fremdbeeinflussung, kriegerischen Auseinandersetzungen und politischer Instabilität zurückblickt. Obwohl Mosambik schon seit dem 16. Jahrhundert als portugiesische Kolonie betrachtet wurde, zeigte sich das volle Ausmaß der Repression durch die europäische Kolonialmacht erst zur Zeit der portugiesischen Diktatur des *Estado Novo*, in der eine weiße Elite beinahe alle Fäden des wirtschaftlichen und politischen Lebens in ihren Händen hielt. Die

¹⁰⁴ Renate Heß weist, im Bezug auf eine Ausgabe aus den achtziger Jahren, auf die gleiche Problematik hin. Vgl. hierfür Heß, Renate; Lídia Jorge: Der weibliche Blick auf die Geschichte. In: Engelmayer, Elfriede/Heß, Renate [Hrsg.]: Die Schwestern der Mariana Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart. Berlin: Edition tranvía 1993, S.140-151, hier S.150.

¹⁰⁵ Marques, A. H. de Oliveira: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*. Stuttgart: Kröner Verlag 2001, S. 622.

¹⁰⁶ *Ibid.*, S. 631.

¹⁰⁷ *Ibid.*, S. 631.

¹⁰⁸ *Ibid.*, S. 638.

¹⁰⁹ Newitt, Malyn: *A History of Mozambique*. London: Hurst 1995.

¹¹⁰ Hanlon, Joseph: *Mosambik. Revolution im Kreuzfeuer*. Bonn: Edition Südliches Afrika 1986.

¹¹¹ Schicho, Walter: *Handbuch Afrika*. Band 1. Zentralafrika, südliches Afrika und die Staaten im Indischen Ozean. Frankfurt/Wien: Brandes und Apsel/Südwind 1999.

Bestrebungen António de Oliveira Salazars, der von 1932 bis 1968 als *Presidente do Conselho de Ministros* das Land in autoritär-diktatorischer Weise regierte, Portugal in größtmögliche wirtschaftliche Autonomie zu führen, resultierte in einer vermehrten Konzentration auf die Kolonien. Portugals Aktivitäten konnten zu diesem Zeitpunkt als „Krämerkolonialismus“¹¹² bezeichnet werden – die wirtschaftlichen Großunternehmen des Landes wie die *Mozambique Company* und die *Niassa Company* standen unter britischer Oberhoheit. Zur Ausbeutung der Kolonie fehlten Portugal zunächst Mittel und Einfluss; die Portugiesen im Land selbst arbeiteten entweder für die vielen ausländischen Firmen oder waren als Kleinbauern bzw. Gewerbetreibende in überschaubarem Maße tätig. Zum einen musste also der Einfluss anderer Nationen – vor allem Südafrikas, Großbritanniens und der USA – minimiert werden, zum anderen international ein positives Bild des portugiesischen Kolonialapparats erschaffen werden, um Einflussnahmen von außen vorzubeugen. Als Mittel dazu dienten Zensur und Propaganda. Informationen über den portugiesischen Umgang mit den Kolonien wurden streng kontrolliert, während sich Salazar als Gallionsfigur portugiesischer Tugenden inszenierte:

The image that Salazar wished to portray was one of a society rebuilt on Catholic principles of authority and family; of financial probity and sound money; of planned economic progress achieved largely from domestic resources; of stern neutrality and national independence; and of a civilising mission in Africa [...]¹¹³

Die Kolonien nahmen zunächst eine wichtige Rolle im Rahmen der finanziellen Gesundung Portugals ein. Sie bildeten einen Absatzmarkt für portugiesische Produkte, lieferten Rohstoffe und im Falle Mosambiks wurden aufgrund der geographischen Nähe zu Südafrika und Rhodesien stabile Fremdwährungen als Devisen von in den Nachbarländern beschäftigten Arbeitskräften ins Land gebracht. Zur industriellen Entwicklung konnten billige Arbeitskräfte aus den Kolonien herangezogen werden, während die Emigration einer wirtschaftlichen Unterschicht in die Kolonien die Armutsproblematik in Portugal selbst linderte.

¹¹² Hanlon: Mosambik. Revolution im Kreuzfeuer, a. a. O., S. 35.

¹¹³ Newitt: A History of Mozambique, a. a. O., S. 446.

Neben dem Verlust der finanziellen Autonomie ging innerhalb der 1930er Jahre die legale Neudefinierung des Status der Kolonien vorstatten, die auf diese Weise in das portugiesische Staatsgefüge integriert wurden. In gesellschaftspolitischer Hinsicht wurde die Existenz eines geteilten Bürgertums bestätigt: Unter afrikanischen Arbeits- und Steuergesetzen standen die *indígenas*, während die *não-indígenas* bzw. *civilizados* die Vorteile portugiesischer Gesetzgebung genossen. 1928 wurde weiters ein Gesetz eingeführt, das die Verpflichtung von Afrikanerinnen und Afrikanern zur Zwangsarbeit unter Strafe stellte; inoffiziell war diese Praxis aber weiterhin verbreitet bzw. waren die Bedingungen für Arbeitskräfte afrikanischer den portugiesischer Herkunft nicht gleich. Für besonders wohlhabende *indígenas* wurde die Bürokratie durch die Klasse der *assimilados* erweitert, die aber, ähnlich den *mestiços*, trotzdem mit einem geringeren sozialen und wirtschaftlichen Status zu kämpfen hatten. Das System der Einteilung der Bevölkerung in Klassen wurde erst 1954 abgeschafft, eine Verbesserung der Arbeitssituation ergab sich in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, und selbst dann oft nur auf dem Papier.

Trotz der ungleichen Verhältnisse kamen erst ab 1960 organisierte Autonomiebestrebungen auf – bis dahin hatten nur die Vereinten Nationen Portugals Umgang mit den Kolonien kritisiert. Mosambik befand sich zwar schon seit längerem in einem Zustand schwelender Unzufriedenheit, der Ausbruch des Kolonialkriegs im September 1964 in Form eines Angriffs auf eine Militärbasis kam aber ohne offizielle Vorwarnung. Die Geburt eines mosambikanischen Nationalismus vollzog sich hauptsächlich außerhalb des Landes. Mosambikanerinnen und Mosambikaner wurden erst, oft im Zuge ihres Studiums in Europa oder den USA, in einen freien intellektuellen Austausch integriert und trugen so revolutionäres Gedankengut zurück in ihr Heimatland. Abgesehen davon erschwerten die Aktivitäten der PIDE (*Polícia Internacional da Defesa do Estado*) das Entstehen jeglichen Widerstands in Mosambik selbst. Im Zuge der Freiheitsbemühungen entstanden verschiedene Gruppierungen, die nach dem Ende der Kolonialherrschaft den Bürgerkrieg der verschiedenen mosambikanischen Fraktionen führen sollten. Anfang der sechziger Jahre entstand die FRELIMO (*Frente de Libertação de Moçambique*) unter Eduardo Mondlane, wobei sich auch hier schon eine starke Einflussnahme von außen auf die politischen Konflikte in Mosambik durch entweder marxistisch oder kolonialistisch orientierte Staaten

abzeichnete. Salazar und sein Nachfolger Marcello Caetano wandten gegen die Aufstände zuerst eine Taktik an, die schon in Angola erfolgreich eingesetzt wurde: Man versuchte, die Rebellion im bevölkerungsarmen Norden einzukesseln und eine weitere Ausbreitung zu verhindern. Darüber hinaus verließ man sich auf die Schürung ethnischer und persönlicher Konflikte innerhalb der rebellischen Gruppierungen. Mangelnde Erfolge verleitete die portugiesische Kolonialregierung zu einem immer brutaleren Vorgehen gegen die Rebellen, was nicht nur eine Steigerung des finanziellen und militärischen Aufwands zur Folge hatte, sondern auch immer mehr Leben portugiesischer Soldaten forderte. Um diese Verluste zu kompensieren, wurden lokale, einheimische Männer rekrutiert, was in den portugiesischen Kolonien gemeine Praxis war. Taktische Fehlkalkulierungen hatten weitreichende Folgen für die Kriegsmaschinerie: „The Portuguese counter-insurgency operation had been crippled through lack of intelligence and inadequate policing of the population.“¹¹⁴

Der erfolgreiche Guerilla-Kampf der FRELIMO schwächte die kolonialen Strukturen in Mosambik und übte psychologischen Druck auf die Kolonialherren aus, und das, obwohl die Zahlenverhältnisse äußerst ungleich waren. In den siebziger Jahren waren zwischen 65.000 und 70.000 Menschen auf Seiten Portugals in die Kampfhandlungen involviert, während der Umfang der Guerilla zwischen 8000 und 10.000 Kämpferinnen und Kämpfern lag.¹¹⁵ Gleichzeitig stürzte der Kolonialkrieg Portugal in große ökonomische Schwierigkeiten. Während der Krieg ursprünglich durch Kredite und Auslandsanleihen finanziert wurde, verschoben Sparmaßnahmen die finanzielle Last des Krieges auf die Kolonien selbst. Portugals Ansuchen um eine EWG-Mitgliedschaft brachte eine weitere wirtschaftliche Trennung von Mutterland und Kolonien mit sich: Während sich Portugal Europa zuwandte, wurde Südafrika zum wichtigsten Handelspartner Mosambiks. Auch in politischer Hinsicht wurde versucht, Mosambik ein Mindestmaß an Autonomie zuzugestehen. Das Land verlor 1972 den Status als portugiesische Provinz und erhielt dafür weitere Rechte; so wurde etwa die gesetzgebende Versammlung auf 50 Mitglieder aufgestockt. In Portugal mehrten sich indessen die Probleme: Ein Umschwung in der katholischen Kirche gefährdete deren Rückendeckung für das koloniale Projekt, und die portugiesische Wirtschaft schien ihr Interesse an Afrika zu verlieren.

¹¹⁴ Ibid., S. 532.

¹¹⁵ Vgl. Schicho: Handbuch Afrika, a. a. O., S. 84.

Der Zusammenbruch der Regierung des *Estado Novo* nach der Nelkenrevolution hatte schlussendlich die Unabhängigkeit des Territoriums mit dem 25. Juni 1975 zur Folge, auch wenn Caetanos Nachfolger António de Spínola zuerst am Erhalt der Kolonien festhielt. Die Kriegshandlungen wurden am 7. September 1974 mit den *Acordos de Lusaka* beendet, die von Mário Soares und Samora Machel unterzeichnet wurden. Nachdem die FRELIMO unter dem neuen Präsidenten Samora Machel die Staatsgeschäfte übernommen hatte, entstand durch die Finanzierung von Rhodesien und der südafrikanischen Regierung die RENAMO (*Resistência Nacional de Moçambique*), die der FRELIMO Jahrzehnte lang einen erbitterten Bürgerkrieg liefern sollte. Eine Beruhigung der Lage sollte erst in den neunziger Jahren eintreten.

3.2. Der koloniale Expansionsgedanke im portugiesischen Identitätsdiskurs

Spätestens seit der Dynastie von Avis (1385-1580) ist der maritime Expansionsgedanke nicht aus dem portugiesischen Selbstverständnis wegzudenken. Einer Isolierung und marginalisierten Stellung am Rande Europas neben dem konstanten Konkurrenten Spanien setzte Portugal eine kulturelle und politische Öffnung im afrikanischen, asiatischen und schlussendlich auch südamerikanischen Raum entgegen. Nicht nur die politische Realität des Jahres 1975, als Portugal seine Kolonien ihrer Selbstbestimmung übergeben musste, sondern ein ganzer Komplex mythologischer Selbstzuschreibungen, die das portugiesische Volk zu einer Weltmacht, einer Seefahrernation hochstilisierten, musste mit dem Ende der Kolonialzeit verabschiedet werden. So scheint es in Folge notwendig, das Gewicht einer über fünfhundert Jahre dauernden Kolonialgeschichte zu bedenken, um die Auswirkungen der endgültigen Rückkehr auf das europäische Festland für die kulturelle Identität der Portugiesinnen und Portugiesen zu begreifen.

Die Rolle Portugals als Weltmacht und als Eroberer unentdeckter Gebiete findet ihre Affirmation in der portugiesischen Literatur. Luís Vaz de Camões feierte im Epos *Os Lusíadas*¹¹⁶ die Abenteuerlust und den Pioniergeist der Lusitanier, angeführt von Vasco da Gama. Der Prozess der Entdeckungen und damit der Kontakt zu außereuropäischen Völkern ist aber, laut Maria Calafate Ribeiro (2004), auch ein entscheidender Moment

¹¹⁶ Camões, Luís de/Pimpão, Álvaro Júlio da Costa [Hrsg.]: *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões/Ministério da Educação 1992.

der Identitätsbildung. Die Begegnung mit asiatischen, afrikanischen und südamerikanischen Bevölkerungsgruppen ging über die Distinktionskategorie Portugal im Gegensatz zum restlichen Europa hinaus; die Linie wurde nun auch zwischen ‚zivilisierten‘ Europäerinnen und Europäern und den ‚unzivilisierten‘ anderen gezogen.¹¹⁷ Der Gedanke der Eroberung wird mit dem des Herrschaftsanspruchs gegenüber allen eroberten Völkern gleichgesetzt, der durch den Missionierungsanspruch religiöse Deckung erhält:

[...]
 Não faltarão Cristãos atreventos
 Nesta pequena casa Lusitana:
 De África tem marítimos assentos,
 É na Ásia mais que todas soberana,
 Na quarta parte nova campos ara,
 E se mais mundo houvera, lá chegara. (VII, 14)¹¹⁸

Ein weiteres literarisches Denkmal dieses Selbstverständnisses bildet die *História do Futuro*¹¹⁹ des Padre António Vieira. Im Banne des Endes der Dynastie Avis, die auf die Niederlage von D. Sebastião in Alcácer Quibir folgte, und der sechzigjährigen Fremdherrschaft durch Kastilien, reaffirmierte er den portugiesischen Herrschafts- und Heilsanspruch in seinen Schriften über das *Quinto Império* – das fünfte Reich sollte zum einen perfekt den Idealen des Christentums entsprechen und zum anderen von Portugal angeführt werden, welches zu diesem Zwecke einen messianischen, bislang versteckten König stellen sollte. Der Einfluss des Sebastianismus ist hierbei schon spürbar; interessant ist indessen die entscheidende Rolle, die Vieira Brasilien in diesen Visionen zugesteht. D. João IV sollte durch Vieiras Interpretation die Rolle des Königs zufallen, der Portugal zu seinem alten Glanz zurückführt und den Anstoß zur Entwicklung des *Quinto Império* gibt.

Mas quem quiser desde logo fazer de algum modo a conjectura desta desproporção, tome os compassos a Portugal e ao mundo, e pergunte-se a si mesmo se se atreve a igualar estes paralelos. É porém, tão poderoso contra todos os impossíveis o conhecimento e fé do que há-de ser representado no espelho das profecias, que nenhuma empresa pode haver tão desigual,

¹¹⁷ Vgl. Ribeiro, Maria Calafate: Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento 2004, S. 20f.

¹¹⁸ Camões/Pimpão [Hrsg.]: Os Lusíadas, a. a. O., S. 178.

¹¹⁹ Vieira, António: História do Futuro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1982.

nenhuma tão armada de perigos, nenhuma tão defendida de dificuldades, que debaixo do escudo desta confiança se não intente, se não prossiga, se não vença.¹²⁰

Zuletzt soll hier noch kurz auf die Theorie des Lusotropikalismus verwiesen werden, die der brasilianische Soziologe und Kulturanthropologe Gilberto Freyre erstmals 1933 in *Casa Grande e Senzala* publizierte, auch wenn die Bezeichnung Lusotropikalismus erst später in Verwendung kam. Freyre hebt die Hybridität des portugiesischen Volkes als entscheidenden Faktor für den Erfolg der Kolonialisierung hervor. Die Portugiesinnen und Portugiesen selbst stellen laut Freyre schon ein Volk dar, in dem sich afrikanische und maurische, germanische und römische Elemente vermischten. Durch die sexuellen Beziehungen zu eroberten Völkern, sei es in Asien, Afrika oder Brasilien, wurde diese Hybridität und dadurch die Anpassungsfähigkeit durch das Mestizentum noch gefördert. Die Vermischung mit indigenen Völkern macht, so Freyre, die Einzigartigkeit der portugiesischen und somit auch der brasilianischen Kultur aus. Ein sexistisch-rassistisches Element ist dieser Theorie inhärent – die Verbindung von Eroberern und Eroberten erfolgt immer durch den portugiesischen Mann und die indigene oder afrikanische Frau bzw. die Mulattin. Ein ähnliches Herrschaftsgefälle ist schon im Titel ersichtlich. Die Verbindung verläuft über das männlich dominierte Herrenhaus zur weiblich konnotierten Sklavenhütte. Beachtenswert ist, dass Freyre die portugiesische Mentalität des 15. und 16. Jahrhunderts als Ideal hervorhebt, während er das zeitgenössische Portugal schon in kolonialer Dekadenz sieht.

Do século XVI até hoje só tem feito aguçar-se no português a simulação de qualidades europeias e imperiais, que possuiu ou encarnou por tão curto período. É um povo que vive fazer de conta que é poderoso e importante. Que é supercivilizado à europeia. Que é grande potência colonial. [...] A Suíça que condense a leite e a Holanda que fabrique os seus queijos. Portugal continua em pontas de pés, no esforço de aparecer entre as grandes potências europeias.¹²¹

Das Aufeinandertreffen eines tropikalischen und eines luischen Elements stellt für Freyre eine einzigartige Form des Kolonialismus dar, der alle portugiesischsprachigen

¹²⁰ Ibid., S. 92.

¹²¹ Freyre, Gilberto: *Casa Grande e Senzala*. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Lisboa: Edição Livros do Brasil s.a., S. 192f.

Gebiete miteinander verbindet und im Endeffekt eine Angleichung ans Mutterland gutheißt – ein Gedanke, der von Salazars Kolonialpolitik instrumentalisiert wurde¹²².

Der Soziologe Boaventura de Sousa Santos setzt an der prekären geographischen Lage und Ausbreitung des portugiesischen Reichs an, um auf die Schwierigkeiten einer homogenen Identitätsbildung zu schließen. Die nationale Problematik des Landes liegt seiner Meinung nach in der Unmöglichkeit einer Zuordnung in Kategorien von Zentrum und Peripherie. Zum einen nimmt Portugal im europäischen Kontext eine periphere Stellung ein, die nicht nur durch den ständigen Konkurrenzkampf mit Spanien bedingt ist, sondern auch, abgesehen von einigen Jahrzehnten historischer Blütezeit in der Epoche der Entdeckungen, aus der Position eines Nachzüglers im Bezug auf alle gesamteuropäischen Entwicklungen resultiert. Selbst im 20. Jahrhundert waren Aspekte dieser Rückständigkeit noch immer deutlich: Während des *Estado Novo* bildete Portugal in punkto Wirtschaft, Modernisierung und Bildung das Schlusslicht Europas, was an der mangelnden Industrialisierung und fehlenden Infrastrukturen, der Verarmung und des Analphabetismus deutlich wurde.¹²³ Zum anderen sah sich Portugal als Zentrum eines Kontinente umspannenden Weltreichs. Aus dieser Zwitterposition ergibt sich Santos' Definition einer „[...] sociedade semiperiférica da região europeia do sistema mundial.“¹²⁴ Nach der Unabhängigkeit Brasiliens 1825 konnte im 19. und 20. Jahrhundert das Selbstbild Portugals als Zentrum eines Weltreichs noch über die Rolle des Kolonialherren in Afrika gerechtfertigt werden, auch wenn diese rasch als imaginiert entlarvt werden kann:

No contexto imperialista do final do século XIX, pelo império, Portugal recuperava a imagem do Portugal descobridor, universalista, representado nas aventuras marítimas dos séculos XV e XVII, eternizado na epopeia camonianiana, posicionando-se de novo como centro de um império colonial; e pelo império, Portugal iludia a sua situação de séculos de decadência, a que a ressaca brasileira neste fim de século trazia laivos de desespero, e acompanhava – mesmo que ilusoriamente, como o Ultimatum inglês viria a demonstrar – a Europa desenvolvida como uma nação imperialista europeia, imaginando-se no centro dos movimentos do mundo.¹²⁵

¹²² Sartingen, Kathrin: Zur Lusophonie als Vermittlerin der Kulturen. In: Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik. Heft 31/32 2009, S. 25-45, hier vor allem S. 28ff.

¹²³ Vgl. Briesemeister, Dietrich: Der Estado Novo des António de Oliveira Salazar. In: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel: Portugal heute: Politik – Wirtschaft – Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, S. 159-179.

¹²⁴ Santos, Boaventura de Sousa: O estado, as relações salariais e o bem-estar na semiperiferia: o caso português. In: Santos, Boaventura de Sousa: Portugal: Um Retrato Singular. Porto: Afrontamento/Centro de Estudos sociais 1993, S. 17-56, hier S. 20.

¹²⁵ Ribeiro: Uma História de Regressos, a. a. O., S. 26f.

Im *Estado Novo* wurde diese Fiktion vom portugiesischen Imperialismus immer komplexer. Zum einen generiert sich die portugiesische Identität noch immer über die zentrale Rolle, die das Land in der Erschließung neuer Kontinente für Europa und in der Erfüllung seines Zivilisierungs- und Missionierungsauftrag gespielt hat. Zum anderen steht diesem Aspekt die Realität der Ideologie Salazars gegenüber, die eine kulturelle und politische Prägung auf die radikal katholischen und ruralen Wurzeln Portugals verfolgte. Dieses Paradoxon zwischen Isolationismus und Kolonialismus – eines „[...] regresso ao atlantismo, mas de um atlantismo provinciano e isolacionista“¹²⁶ – ist ein weiterer Hinweis auf das Spannungsverhältnis von Peripherie und Zentrum, in das Santos Portugal platziert. Entscheidend ist in dieser Hinsicht auch, dass Portugals Kolonialismus, etwa im Vergleich mit anderen Kolonialmächten wie Großbritannien, ob der oft schwierigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im Mutterland selbst als prekär angesehen werden kann:

Portuguese colonialism was the result both of a deficit of colonization – Portugal’s incapacity to colonize efficiently – and an excess of colonization: Portugal’s colonization and, indirectly, the colonization of the core countries (particularly England) of which Portugal was dependent (often in a near colonial way).¹²⁷

Portugal, selbst gefangen in einem Netz aus Abhängigkeiten zu anderen Staaten und starken Interdependenz-Verhältnissen zu seinen Kolonien bot nur eine „colonization by an incompetent, reluctant, originally hybrid Prospero“¹²⁸, erzeugte aber trotzdem die Fiktion eines Kolonialstaates, oder anders gesagt: „Portugal erlebt sich in seinem Innern in einer Art sublimierter Isolation, obwohl es nach außen als das Musterbeispiel der Völker mit einem universalen Auftrag auftritt, und das in solchem Maße, dass es seinen Körper und seine Seele über die ganze Welt verteilt.“¹²⁹

Die Revolution des 25. April und der Verlust der Kolonien entzogen der kulturellen Identifikation als Expansionsmacht jede reale Grundlage – ein ganzes System

¹²⁶ Ibid., S. 124f.

¹²⁷ Santos, Boaventura de Sousa: Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity. In: Moraña, Mabel/Jáuregui, Carlos A. [Hrsg.]: Revisiting the Colonial Question in Latin America. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2008, S. 139-184, hier S. 139.

¹²⁸ Ibid., S. 153.

¹²⁹ Lourenço, Eduardo: Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 17.

mythologischer Selbstdefinitionen wurde zum Einsturz gebracht und Portugal sah sich gezwungen, sich neu in und an Europa zu orientieren.

Bis 1974 lebte Portugal in der Überzeugung, dass ihm sein Platz in der Welt trotz seiner subalternen Rolle im europäischen Kontext durch die Erneuerung einer Präsenz in Afrika und die Möglichkeit, dort ein neues Brasilien aufzubauen, gesichert ist. Unmittelbar nach 1974, nach einer kurzen halluzinatorischen Periode, in der man ein Kuba im äußersten Südwesten Europas sein wollte, der Versuch, mit einem Gewaltmarsch Europa einzuholen, bevor es zu spät sein würde und man sich nur noch in ein europäisches Hongkong oder, schlimmer noch, ein Puerto Rico mit einem Sternchen von Uncle Sams Gnaden verwandeln konnte.¹³⁰

Die Lage zwischen Zentrum und Peripherie wurde in den letzten 35 Jahren aber reevaluiert. Als Mitglied der EU spielt Portugal nun seine Rolle in einem vereinten Europa, als Mitglied der CPLP (*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*)¹³¹ bildet Portugal ein interkontinentales Verbindungsstück zu sechs afrikanischen Staaten und Brasilien, die durch eine gemeinsame Sprache verbunden werden. Abseits politischer Abhängigkeiten schafft der Begriff der Lusophonie „Bereiche des kulturell Symbolischen“¹³², in dem Portugal seine Rolle innerhalb der Gemeinschaft neu definieren kann und muss. Mit der Aufarbeitung des kolonialen Erbes sollte zwar die Aufarbeitung des Kolonialkriegs einhergehen, diese scheint aber nach der Nelkenrevolution nur zögerlich betrieben zu werden. Paulo Medeiros spricht von einer „collective amnesia“¹³³, dem Wunsch, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, um sich neuen Herausforderungen zu stellen. Die Umwälzungen nach 1974, die Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien und die Integration in ein sich vereinigendes Europa wurden bereits gemeistert. Es scheint an der Zeit, sich auch offiziell und nicht nur auf der Ebene von Kunst und Literatur mit den dunkleren Kapiteln der Kolonialgeschichte zu beschäftigen. Diese umfassen vor allem die Entscheidung, sich auf eine kriegerische Auseinandersetzung einzulassen, anstatt dem Wunsch der afrikanischen Kolonien nach Selbstbestimmung nachzugeben.

¹³⁰ Ibid., S. 124.

¹³¹ Vgl. Große, Sybille: Die Gemeinschaft der Länder portugiesischer Sprache (CPLP). In: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel: Portugal heute: Politik – Wirtschaft – Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, S. 471-483.

¹³² Sartingen: Zur Lusophonie als Vermittlerin der Kulturen, a. a. O., S. 28.

¹³³ Medeiros, Paulo de: Hauntings: Memory, Fiction and the Portuguese Colonial Wars. In: Asplant, T. G./Dawson, Graham/Roper, Michael [Hrsg.]: The Politics of War Memory and Commemoration. London: Routledge 2000, S. 201-221, hier S. 202.

3.3. Der Kolonialkrieg in der portugiesischen Literatur

Allein die verschiedenen Bezeichnungen für den portugiesischen Kolonialkrieg machen deutlich, dass die Zeitspanne vom 4. Februar 1961, als die ersten Konflikte in Angola ausbrachen, und dem 25. April 1974, als das Ende der Salazar-Diktatur eine neue politische Richtung vorgab, nicht durch eine umfassende Interpretation erfasst werden kann. So scheinen in der portugiesischen Verhandlung der Ereignisse die Begriffe *Guerra Colonial* und *Guerra do Ultramar* auf, während auf afrikanischer Seite der Terminus *Guerra da Libertação*¹³⁴ verwendet wird. Diese verschiedenen Gesichter des Krieges sind es auch, die ihren Eingang in die portugiesische Literatur der letzten Jahrzehnte gefunden haben. Der Einfluss der Kriegsereignisse auf das nationale Selbstverständnis der Portugiesinnen und Portugiesen, auf den Umgang mit den dunkleren Kapiteln der Geschichte und der Verarbeitung der Schuldfrage in der Gegenwart schlug sich in über 60 Romanen nieder, die das Thema des Kolonialkriegs als primären Teil der Narration verhandeln, während in weiteren 200 Romanen der Kolonialkrieg zumindest als Subthema oder durch Anspielungen präsent ist.¹³⁵ Nicht nur die Menge der literarischen Produktion, sondern auch die Qualität einiger Werke trug so zur intensiven wissenschaftlichen Beschäftigung bei, die Kolonialkrieg und Literatur innerhalb der Literaturwissenschaften, aber auch im Bereich der Kulturwissenschaften erfahren.

In allen Werken, die vor der *revolução dos cravos* erschienen, ist der Einfluss der Zensurpolitik des *Estado Novo* deutlich: Systemkonform, kriegsbejahend und konservativen literarischen Traditionen verbunden wird die ideologische Propaganda unter Salazar weitergegeben. Oppositionelle Strömungen übernahmen nach dem Ende der Diktatur die Überhand: „Esta literatura, sustentada por uma base emocional de culpa, é nas suas grandes linhas, autopunitiva, antimilitarista [...] e anti-héroeica,“¹³⁶ In einem Versuch, die verschiedenen Eigenheiten der Literatur zum Kolonialkrieg unter einen kanonisierenden Überbau zu stellen, weist Roberto Vecchi vor allem auf den

¹³⁴ Bei portugiesischen Forschenden, etwa Rui de Azevedo Teixeira (2001), scheint die Verwendung der Begriffe *guerra colonial* und *guerra do ultramar* zu überwiegen, während der Historiker Malyn Newitt (1995) den Kolonialkrieg als *war of liberation* bezeichnet.

¹³⁵ Vgl. Teixeira, Rui de Azevedo: *A Guerra e a Literatura*. Lisboa: Vega Editora 2001, S. 41f. Es ist zu vermuten, dass sich dieser Korpus in den letzten Jahren noch erweitert hat.

¹³⁶ *Ibid.*, S. 44.

Themenkomplex von Erinnerung und Erinnerungspolitik hin, der nicht nur seitens der Autoren, sondern auch seitens der Literaturkritik einen herausragenden Platz einnimmt.

Sempre apreciando o perfil crítico que se definiu a partir da leitura dos textos de guerra colonial, percebe-se uma outra preocupação de fundo, a de detectar fios que suturassem experiências e representações disjuntas e disjuntivas assim que o *corpus* literário pudesse reconstituir o corpo, ainda que fetichizado, de uma memória aberta e transitiva, no entanto desencontrada em qualquer outro tipo de discurso.¹³⁷

Im Anschluss daran entfaltet sich in der Literatur über den Kolonialkrieg das Problem der Repräsentation von Geschichte und Erinnerung. Die starke autobiographische Färbung vieler Romane impliziert einen Zeugnischarakter, der durch den fiktionalen Charakter des Werks unterminiert wird. Das Schwanken zwischen *fact* und *fiction*, zwischen einer wie auch immer gearteten historischen Wahrheit und ihrer Abbildung durch und in der Literatur, berührt auch die Frage nach der Darstellbarkeit von vergangenen Erfahrungen und den Grenzen ihrer Vermittelbarkeit, vor allem innerhalb der Theorielinie, die ein Schreiben nach Auschwitz als unzureichend definiert: „[...] a aliança entre testemunhas e escritores, os autores por excelência, torna-se evidente. Eles colocam a sua palavra, fundam a sua língua como resto que fica da possibilidade ou impossibilidade de falar.”¹³⁸ Weitere häufig auftretende literarische Elemente umfassen Ironie und Satire, die „ideia da sem-razão da guerra, do absurdo de viver entre o absurdo de matar e o absurdo de morrer”¹³⁹, die Vermischung des Portugiesischen mit Elementen afrikanischer Sprachen und eine negative Haltung gegenüber einer Ästhetisierung des Krieges, wie sie etwa im klassischen Kriegsroman üblich war. Auf parodistische Art und Weise wird indessen auf die Originaldiskurse des *Estado Novo* zurückgegriffen, deren Rhetorik imitiert und unterminiert wird, um die „Doppelbeziehung von Identität und Alterität“¹⁴⁰ zu erfassen, in der Schriftstellerinnen und Schriftsteller sich im Bewusstsein der Vergangenheit und der Neuinterpretation

¹³⁷ Vecchi, Roberto: Experiência e Representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial. In: Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra Colonial: Realidade e Ficção. Livro de Actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias 2001, S. 389-400, hier S. 390. Hervorhebung im Original.

¹³⁸ Ibid., S. 394.

¹³⁹ Teixeira: A Guerra e a Literatura, a. a. O., S. 46.

¹⁴⁰ Rocha, Clara Crabbé: Grundzüge der portugiesischen Prosaliteratur der achtziger und neunziger Jahre. In: Lange, Wolf-Dieter/Smolka, Andrea-Eva [Hrsg.]: 25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2001, S. 13-27, hier S. 13f.

traditioneller Mythen gefangen sieht. Die starke Präsenz des Kolonialkriegs in der portugiesischen Literatur, dessen Einfluss nicht nur zu einer thematischen, sondern auch zu einer ästhetischen und im Endeffekt postmodernen Orientierung der literarischen Produktion geführt hat¹⁴¹, lässt sich durch zwei wichtige Faktoren erklären. Zum einen muss der starke Schock für das portugiesische Selbstbild und die portugiesische Identität in Betracht gezogen werden, den der Verlust der Kolonien in Afrika, aber auch das Bekanntwerden der dort von Portugiesen verübten Gräueltaten mit sich brachte.

Zum anderen schien die Literatur und Kunst in den siebziger und achtziger Jahren eine Lücke zu füllen und ein gesellschaftliches Bedürfnis nach einer Aufarbeitung der dramatischen Ereignisse im Kolonialkrieg zu befriedigen, das weder von der Historiographie noch in einer offenen, gesellschaftspolitischen Diskussion wahrgenommen wurde: „[...] a historiografia é o parente pobre do movimento criativo de desconstrução da memória imperial que detectámos na literatura e na arte.”¹⁴² Der Notwendigkeit, die Ereignisse der Vergangenheit in ein neues Identitätskonzept zu integrieren, und dabei kritisch mit der eigenen Rolle im Kolonialkrieg und in der Diktatur des *Estado Novo* umzugehen, wurde vorerst also nur auf der Ebene der Fiktion stattgegeben.

Den Nukleus dieser Werke bilden *Autópsia de Um Mar de Ruínas* (1984) von João de Melo, *Um Jeep em Segunda Mão* (Fernando Dacosta, 1983), das Tagebuch *Jornal de Campanha* (Liberto Cruz, 1986), *Morte em Combate* (António Silveira, 1989), *O Capitão Nemo e Eu* (Álvaro Guerra, 1973), *Lugar de Massacre* (José Martins Garcia, 1975), *Jornada de África* (Manuel Alegre, 1989), *Os Navios Negreiros Não Sobem o Quando* (Domingos Lobo, 1993) und *Os Cus de Judas* (1979) von António Lobo Antunes. Aus weiblicher Autorschaft stammt ein weitaus kleinerer Korpus an Romanen, der den portugiesischen Kolonialkrieg zum Thema hat. Joana Ruas' *Corpo Colonial* (1981), Wanda Ramos' *Percursos – do Luachimo ao Luena* (1981) und Lídia Jorge's *A Costa dos Múrmurios* (1988) richten den Blick der Leserinnen und Leser auf die Kriegserfahrungen von Frauen und fügen so der Kritik an Historiographie und

¹⁴¹ Vgl. Lobo, Domingos: A Guerra Colonial enquanto elemento de renovação (temática e estética) da moderna ficção portuguesa. In: Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra Colonial: Realidade e Ficção. Livro de Actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias 2001, S. 433-440.

¹⁴² Bethencourt, Francisco: Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia. In: Ribeiro, Margarida Calafate [Hrsg.]: Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo. Porto: Campo das Letras 2003, S. 69- 81, hier S. 81.

Erinnerungspolitik eine weitere Perspektive hinzu. *A Costa dos Murmúrios* nimmt aufgrund der starken Rezeption in literaturkritischer Hinsicht eine Sonderstellung ein und wird oft als weibliche Antwort in einem Dialog mit Lobo Antunes' *Os cus de Judas* gesehen. Obwohl *Os cus de Judas* 1979 erschien, sah Jorge die Aufarbeitung der historischen Ereignisse durch die portugiesische Gesellschaft noch immer als unzureichend an. „Lídia Jorge's novel contests then those narratives, such as Lobo Antunes' *Os cus de Judas*, which are written as though [sic!] the real is knowable, as though [sic!] language is transparent, and as though [sic!] they can contribute towards man's emancipatory project in History.”¹⁴³

¹⁴³ Ferreira, Ana-Paula: Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*: History and the postmodern She-Wolf. In: *Revista Hispánica Moderna*. Volumen XLV 1992. New York: Hispanic Institute Columbia University 1992, S.268 - 278, hier S. 289.

4. *A Costa dos Murmúrios*: Erinnerung intermedial

4.1. Der Roman *A Costa dos Murmúrios*

Der 1988 erstmals auf Portugiesisch erschienene Roman *A Costa dos Murmúrios* (*Die Küste des Raunens*) beginnt mit einer Kurzgeschichte. In *Os Gafanhotos* (*Die Heuschrecken*) wird ein einziger Tag im mosambikanischen Hotel Stella Maris geschildert, das seit dem Ausbruch des Kolonialkriegs als Offiziersmesse genutzt wird. Die junge Braut Evita folgt ihrem Verlobten, dem ehemaligen Mathematikstudenten Luís Alex, und reist nach Beira. Am Tag ihrer Hochzeit trifft sie auf Jaime Forza Leal, einen hochrangigen Offizier, und seine mysteriös wirkende Frau, die von allen nur Helena de Tróia genannt wird. Ein Heuschreckenregen ergießt sich über der Stadt. Von der Terrasse aus betrachten die Hochzeitsgäste, wie ertrunkene Mosambikaner an den Strand gespült werden. Luís Alex und ein Journalist steigen zum Strand herab, um Klarheit über die Situation zu erlangen. Ein Schuss fällt. Der Fähnrich Luís Alex ist tot, Evita verlässt das Land als Witwe.

Auf die Erzählung folgt eine andere Version des Geschehens, in der immer wieder Elemente aus *Os Gafanhotos* aufgegriffen werden. Kurz nach der Hochzeit brechen Luís Alex und Jaime Forza Leal ins Feld auf. Helena gibt vor, ihr Haus nicht verlassen zu wollen, bis Jaime lebend aus dem Kampf zurückkehrt und hält nur durch Evita Kontakt mit der Außenwelt. Evita, immer wieder unterbrochen und relativiert durch die Stimme ihres zwanzig Jahre älteren Ichs Eva Lopo, begibt sich indessen auf eine Entdeckungsreise durch die (Schein)Welt der portugiesischen Kolonie. Mithilfe von Kriegsphotografien enthüllt ihr Helena die Wandlung Luís Alex' zu einem grausamen Militaristen, und auch Helena leidet unter der Brutalität Forza Leals und wünscht seinen Tod. Evita entdeckt, dass Flaschen voller Methylalkohol, die vom Meer an den Strand geschwemmt werden, für das Massensterben der Mosambikanerinnen und Mosambikaner verantwortlich sind. Der Journalist Álvaro Sabino weigert sich aber, die Vergiftungen als Verbrechen der portugiesischen Regierung zu denunzieren. Stattdessen bringt er ihr seine Philosophie über die afrikanische Welt nahe, und die beiden beginnen eine Affäre. Als Luís Alex, manischer Imitator seines militärischen Vorbilds, davon erfährt, verteidigt er seine Ehre so, wie es Forza Leal mit seinem Vorgehen gegen einen

Geliebten Helenas vorgegeben hat: Er fordert Sabino zu einem Duell Russisches Roulette. Luís Alex verliert das Spiel, während der Journalist Mosambik den Rücken kehrt und mit dem Flugzeug abreist. Evita, und einige Jahre später beinahe die gesamte portugiesische Bevölkerung in Mosambik, machen sich ebenfalls auf die Reise zurück ins ‚Mutterland‘.

4.1.1. Die Inszenierung der literarischen Erinnerungsfiction

Die Besonderheit im Bezug auf die Konstruktion des Romans *A Costa dos Murmúrios* liegt in der Verdoppelung der Narration. Die Erzählung *Os Gafanhotos* erscheint wie eine zensierte, kondensierte Version der Ereignisse, die die erzählende Figur Eva Lopo wiedergibt. Sie selbst ist auch zweigeteilt: Im Zuge der erzählten Ereignisse begegnen die Lesenden der jungen Evita, der Frau des Fähnrichs Luís Alex, die selbst abseits der Kriegereignisse den aussichtslosen Charakter der militärischen Anstrengungen wahrnimmt. Ihr Alter Ego Eva Lopo ruft sich nach der Lektüre von *Os Gafanhotos* die Ereignisse dieser Zeit am Übergang zu den siebziger Jahren wieder in Erinnerung: Zwischen Evita und Eva liegt eine intellektuelle Entwicklung, die sich innerhalb von zwanzig Jahren vollzogen hat. Die Trennung von ihrem jungen Ich, Evita, schafft abgesehen davon die Möglichkeit, sich von dem in Mosambik erfahrenem Trauma zu distanzieren. Ihre Sicht auf die Vorkommnisse während des Aufenthalts in Mosambik ist resignativ und ironisch, skeptisch und von Zynismus geprägt. Durch ihre Erinnerungen, Digressionen und Kommentare zu *Os Gafanhotos* dekonstruiert sie die Erzählung, versucht sie, der Wahrheit der Ereignisse zumindest näher zu kommen, als es in *Os Gafanhotos* möglich war.

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Jorge, Lídia: *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Colecção Mil Folhas 2002, S. 33.

Os Gafanhotos und die Erzählung Eva Lopus sind nur durch ein System der Analogien, der *correspondências* miteinander verbunden; eine vollständige Wiedergabe vergangener Ereignisse ist ohnehin unmöglich. „Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?“¹⁴⁵ Der Anspruch von Historiographie und Erinnerung, eine vergangene Realität wieder zugänglich zu machen, wird negiert.

Ora bem, não será perverso dizer a quem pretender achar o âmago dessa pequena recordação, que não o acha, mesmo que, um a um, persiga os passos de todas as figuras que patinharam nesse Verão secreto, até ao último instante. [...] Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira? Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato. Como lhe disse, maravilha-me esse relato sobretudo pela verdade do cheiro e do som.¹⁴⁶

Die Konkurrenz der zwei Modi der Erinnerung liegt in der Rekonstruktivität des Gedächtnisses: *Os Gafanhotos* erlangt seine identitätsstützende Funktion durch das Vergessen der negativen Punkte einer Geschichte, die immer schwerer als positive Ereignisse in einem kollektiven Selbstbild zu erfassen sind. Und dies ist eine unangenehme Erkenntnis, die Evita, aber auch der Figur des Journalisten Álvaro Sabino eigen ist: Dass nicht die Fakten, sondern die Imagination, die Vision der Geschichte, die ein Kollektiv sich selbst erzählt, meistens stärker und von größerer Dauerhaftigkeit sind: „A teoria tem uma força vital que ultrapassa a vida. A teoria e o conto.“¹⁴⁷

Die Stärke von *Os Gafanhotos* liegt, laut Eva Lopo, nur in ihrer Evokation von Gerüchen und Geräuschen. Ähnlich der Proust'schen *mémoire involuntaire*¹⁴⁸ rufen starke Sinneseindrücke Erinnerungen wach, doch die Wahrheit dieser Erinnerungen liegt nicht in den Ereignissen von *Os Gafanhotos* selbst, sondern in der Atmosphäre, die darin von der portugiesischen Gesellschaft während des Niedergangs ihrer Macht in Afrika und von der Endzeitstimmung im Hotel Stella Maris gezeichnet wird. Wenn Eva

¹⁴⁵ Ibid., S. 34.

¹⁴⁶ Ibid., S. 33 f.

¹⁴⁷ Ibid., S. 223.

¹⁴⁸ Zu Proust vgl. Assmann: Erinnerungsräume, a. a. O., vor allem die Seiten 163-166.

Lopo nun die erzählende Figur in *A Costa dos Murmúrios* ist – bis auf die konstant wiederholte Inquit-Formel ‚disse Eva Lopo‘ ist keine weitere übergeordnete narrative Instanz bemerkbar –, wer ist dann der Autor von *Os Gafanhotos*, mit dem Eva Lopo über die Länge des Romans in einem virtuellen Dialog steht? In einem Artikel zu *A Costa dos Murmúrios* schlägt Erich Kalwa vor, den Journalisten Álvaro Sabino auch als Schöpfer von *Os Gafanhotos* zu betrachten.¹⁴⁹ Es scheint anfänglich kaum wahrscheinlich, dass eine hybride Figur wie Álvaro Sabino, der als Mestize zwischen Portugiesen und Mosambikanern steht, sich derart in den Duktus der portugiesischen kolonialen Erinnerungskultur einschreiben würde. Obwohl Sabino Widerstand nur in Chiffren leistet, die in seiner *Coluna Involuntária* für Eingeweihte in der Zeitung *Hinterland* Kritik an den Machthabern ausdrücken – „Nos regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se.”¹⁵⁰ –, so identifiziert er sich eher mit Afrika als mit Europa: Seine ideologische Position ist also ebensowenig mit der prokolonialistischen Ausrichtung von *Os Gafanhotos* vereinbar. Doch er, im Gegensatz zu Evita, bevorzugt die Gnade des Vergessens, die erlaubt, ein positiveres Bild der Vergangenheit und damit der eigenen Existenz zu schaffen: „Eu compreendo que vinte anos depois ele [o jornalista, V. B.] tenha guardado essa visão na memória. Compreendo que ele desejasse que assim tivesse sido.“¹⁵¹

Das Verhältnis zwischen *Os Gafanhotos* und dem zweiten Teil von *A Costa dos Murmúrios* sollte also weniger an den Figuren als an den Texten selbst festgemacht werden¹⁵²: Es sind zwei Perspektiven auf die Geschichte, zwei verschiedene Erinnerungskulturen, die sich in der Gesamtheit des Romans gegenüberstehen. *Os Gafanhotos* entspricht, mit all seinen Evokationen vergangenen Grandeurs und wehmütigen Erinnerungen an „cheiro e som“¹⁵³ eines fernen Landes einer verklärenden, nostalgisierenden Erinnerungspolitik, die willentlich unangenehme Teile der Vergangenheit dem Vergessen anheim fallen lässt und die Reste der Erinnerung zu einer

¹⁴⁹ Kalwa, Erich: Lídia Jorge: *A Costa dos Murmúrios* (1988): Geschichte und Kolonialkrieg in weiblicher Sicht. In: Schönberger, Axel [Hrsg.]: Beihefte zu Lusorama. 2. Reihe, 11. Band. Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP. Frankfurt am Main: TFM Domus Editoria Europea 1996, S. 89-117, hier S.100.

¹⁵⁰ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 126.

¹⁵¹ *Ibid.*, S. 216.

¹⁵² Vgl. Kaufmann, Helena: Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*. In: *Luso-Brazilian Review* 1/Summer 1995, S. 41-49, hier S. 41: „A dialogue is established therefore, not between the author of *Os Gafanhotos* and Eva Lopo but between the two texts, two discourses corresponding to the two parts of the novel.”

¹⁵³ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 33.

konformistischen Erzählung synthetisiert, während der zweite Teil versucht, eben diese ‚Erinnerungslücken‘ wieder zu füllen, ihre künstliche Linearität aufzubrechen und ihren patriarchalisch-kolonialistischen Fokus zu verschieben. Das Verhältnis der beiden Texte lässt sich mit der Gegenüberstellung von *Metarécit* und postmoderner Schreibweise, wie sie von Jean-François Lyotard postuliert wurde, wohl am besten erfassen:

Dem Verhalten des metanarrativen Dispositivs der Legitimation entspricht namentlich die Krise der metaphysischen Philosophie und der von ihr abhängigen universitären Institutionen. Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, den großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken, die aus sprachlich-narrativen, aber denotativen, präskriptiven, deskriptiven usw. Elementen bestehen, von denen jedes pragmatische Valenzen sui generis mit sich führt.¹⁵⁴

Trotzdem liegt zwischen *Os Gafanhotos* und dem Roman keine binäre Polarität: Die beißende Ironie, mit der Evita die koloniale Rhetorik kritisiert, lässt sich auch in der Kurzgeschichte aufspüren. Das Verhältnis der Texte zueinander findet sich in Eva Lopo's Konzeption der Dichotomie von Wahrheit und Realität: Die ‚Wahrheit‘ von *Os Gafanhotos* liegt in ihrer Darstellbarkeit, in der Möglichkeit einer erleichterten Wiedergabe, während die ‚Realität‘ eben nicht darstellbar, nicht in einem widerspruchsfreien Diskurs zusammenfassbar ist: „A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum.“¹⁵⁵

Ebenso ambivalent ist das Verhältnis von Geschichte und Zeit, das Eva Lopo im Zuge ihrer Überlegungen anspricht:

‘Eu acho’ – disse eu ‘Que existe um conceito de tempo relativo, conforme as esferas, os planetas, as estrelas, as galáxias, as diferentes coroas do Universo. Tempos diferentes que relativizam todos os tempos. Então o tempo é uma ilusão. Isto é – não é nada!’ disse eu com a voz cortada pelo puma.¹⁵⁶

Die konstante Hinwendung zum Relativen, zur Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit des Realen geht mit einer Negation des Absoluten einher. Zeit, Erinnerungen und Ereignisse befinden sich ständig im Fluss; nichts kann festgehalten werden und alles steuert unwiderruflich der Zerstörung entgegen: „A pessoa que apunhala para ter felicidade de

¹⁵⁴ Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, a. a. O., S. 14.

¹⁵⁵ Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 71.

¹⁵⁶ Ibid., S. 166f.

aprisionar o instante absoluto, logo vê como foi traído pela natureza da lâmina e o estrondo do baque. Não é possível suspender o instante supremo que separa a vida da morte. O segredo estaria aí. Mas escapa – disse Eva Lopo.¹⁵⁷

Der relative Geschichtsbegriff Eva Lopos findet sich auch im Verhältnis von Mikro- und Makrogeschichte, die beide im Roman präsent sind. Über kurze Anekdoten werden die Verbindungen zwischen individuellem und nationalem Schicksal verfolgt, wie es etwa über die Geschichten Álvaro Sabinos, des Klavierspielers oder der Frau des Tenente Zurique nachvollziehbar wird. Das Streifen der Leben anderer Personen wird zu einem *pars pro toto* der Historie, an der die Handlungen jedes einzelnen Teil haben. Diese „illustrative micro-teleology“¹⁵⁸ erzeugt ein Netz, das die Handlungen jeder Figur in ein System von „cause, effect and explanation“¹⁵⁹ stellt – ein „teiazinha“¹⁶⁰, das vor allem in Bezug auf die Klärung der Schuldfrage von Bedeutung ist: „Triste, não é? Só que nesse momento ainda nenhuma parte dessa teiazinha entrou na teia da História. Mas entrará.”¹⁶¹

Die Erzählung Eva Lopos verschreibt sich einer Erinnerungspoetik der Auflösung, dem Versuch, Aspekte der Vergangenheit festzuhalten und das Wissen darüber zu berichtigen, bevor es vergessen wird. Gleichzeitig bindet sie eine weibliche Erinnerung an Kriegereignisse, die eigentlich nur von Männern bestimmt wurden. Ihre Erinnerungen erscheinen nur als Spuren in eine Zeit, die längst vergangen ist; als wenig feste Markierungen, durch die das Ende der portugiesischen Kolonialherrschaft in Mosambik nicht nachvollzogen, aber zumindest imaginiert werden kann. Der letzte Satz des Romans macht noch einmal deutlich, dass ihre Erzählung ein Versuch ist, das Geschichtsbild von *Os Gafanhotos* auszulöschen und die damit verbundenen patriarchalisch dominierten politischen Strukturen aufzulösen:

Deixe ficar aqui, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiço as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*.¹⁶²

¹⁵⁷ Ibid., S. 109f.

¹⁵⁸ Owen, Hilary: Back to Nietzsche: The Making of an Intellectual/Woman. Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*. In: Lídia Jorge. In Other Words/Por Outras Palavras (Portuguese Literary and Cultural Studies) 2/Spring 1999, S. 79-98, hier S. 84.

¹⁵⁹ Ibid., S. 84.

¹⁶⁰ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 157.

¹⁶¹ Ibid., S. 157.

¹⁶² Ibid., S. 224. Hervorhebung im Original.

Vor allem die Verwendung des Gerundiums *rindo* und die damit verbundene metahistoriographische und metamnemonische Revision von *Os Gafanhotos* zeigen, dass durch den zweiten Text nicht nur versucht wird, ein Weltbild zu kritisieren, sondern auch, einen Weg für einen neuen, der Heterogenität und der Nivellierung von Machtstrukturen verschriebenen Gedankenkomplex zu schaffen: „Das Lachen setzt im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt über keine Gebote und Einschränkungen. Macht, Gewalt und Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“¹⁶³

4.1.2. Die Küste des Raunens als portugiesische Erinnerungsprogramm

Schon der Titel des Romans weist auf die Rolle hin, die dem Konzept der Erinnerung von der Autorin zugedacht wird und die die Verhandlung des Themenkomplexes im Text leitet. Beides, sowohl die Küste als auch das Raunen, bezeichnen nicht zuletzt Stadien des Übergangs, transgressive Existenzformen, deren Ausbreitung räumlich und zeitlich begrenzt ist. Das titelgebende Raunen, *o murmúrio*, ist zum einen das Geräusch des Meeres, das langsam alle anderen Geräusche überlagert und verschluckt, sie so dem Vergessen anheim fallen lässt. Zum anderen gilt uns das Raunen auch als Motiv des Übergangs – dem zwischen Geräusch und Stille.

Die Küste¹⁶⁴ indessen verweist auf ein ganzes mit dem Meer verbundenes Imaginarium, das als ein grundlegender Bestandteil der portugiesischen Literatur angesehen werden kann und schon in den Anfängen der portugiesischen Literatur, den mittelalterlichen *cantigas* auf *galaico-portugês* (man denke an Martin Codax' *Ondas do mar do Vigo*), präsent ist: „Como empurrado contra o mar, toda a sua história, literária ou não, atesta o sentimento de busca dum caminho que só ele representa e pode representar.“¹⁶⁵ Weitere, nur punktuelle Beispiele aus der portugiesischen Literaturgeschichte vereinen illustre Titel wie Camões' *Os Lusíadas* oder Fernando Pessoa's (unter dem Heteronym Álvaro de Campos veröffentlichte) *Ode Marítima* unter dem gemeinsamen Mantel der Meeresbezüge. Nicht zuletzt trägt ein weiteres Werk Lídia Jorge's den Titel *O Cais das*

¹⁶³ Bachtin, Michael: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1996, S. 35.

¹⁶⁴ Zur Rolle der Küste in *A Costa dos Murmúrios* siehe auch Abschnitt 4.3.3. dieser Arbeit.

¹⁶⁵ Moisés, Massaud: *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix 2006, S. 13.

Merendas. Das Meer als Projektionsfläche nationaler Ausbreitung und romantischer Entdeckerphantasie steht der Küste (oder ihren anderen Ausformungen als Kai, Mole oder Hafen) gegenüber, ein transitorischer Raum, der nicht nur das Land von der See trennt, sondern auch Schauplatz eines ständigen Kommens und Gehens ist, des Abschieds und des Willkommens und damit auch der zutiefst portugiesischen *saudade*. „Die *saudade* ist einzig und allein das Bewusstsein der wesenhaften Zeitlichkeit unserer Existenz, ein gewissermaßen körperliches und nicht abstraktes Gefühl, das mit dem subtilen Gefühl seiner Unwirklichkeit verbunden ist.“¹⁶⁶ Das Bewusstsein der Vergänglichkeit, des Verlusts durch und in der Zeit, ist der Kern des Gedächtnisdiskurses in *A Costa dos Murmúrios*. Das Experiment des Romans liegt darin, durch die Anstrengungen der Erinnerung das festzuhalten, was sich bereits im Auflösungszustand befindet und somit nur mehr durch fragmentarische, teils fehlerhafte Kopien zu sichern ist; also das Raunen aufzuzeichnen, bevor es verstummt. Diese etwas paradox anmutende Übung der Erinnerungsarbeit ist in diesem Sinne nicht abschließbar: So wie sich das Raunen in einem konstanten Überlagerungsprozess befindet, so wird auch der Aufarbeitungsprozess der Vergangenheit nie beendet werden, da sich auch deren Parameter ständig verschieben und weiterentwickeln.

4.2. Der Film *A Costa dos Murmúrios*

4.2.1. Zwischen Buch und Film

Schon einige Kritiker vermeinten, filmische Elemente im Roman zu entdecken. Der Schriftzug „FIM“¹⁶⁷ am Ende von *Os Gafanhotos* erinnert ebenso an das Fremdmedium wie die Erzählhaltung Eva Lopos: „In vielen ihrer Romane finden sich direkte Bezugnahmen auf den Film, und Lídia Jorge Schreiben selbst hat kinematographische Züge: die Reihung der Bilder, die Schnitte und die Wahrnehmung der Details wie mit dem Kamerauge.“¹⁶⁸ Abseits dieser schwer definierbaren angeblich filmischen

¹⁶⁶ Lourenço: Mythologie der Saudade, a. a. O., S. 50.

¹⁶⁷ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 32.

¹⁶⁸ Heß, Renate: Schreiben heißt: sich erinnern. Zum Werk von Lídia Jorge. In: Thorau, Henry [Hrsg.]: Portugiesische Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997, S. 501-520, hier S. 515.

Elemente des Texts existiert aber eine punktuelle intermediale Systemerwähnung, die größere Aufmerksamkeit verdient. In der Erinnerung Evitas an eine Geschichtsvorlesung an der Universität, in der sie mit einem Professor, dessen lineares Weltbild offensichtlich vom Salazar-Regime geprägt wurde, über relative Zeitkonzeptionen diskutiert, bringt ein Kommilitone den amerikanischen Science-Fiction-Film *Planet der Affen* als Beispiel.

„Senhor Doutor, existe o tempo desencontrado d’*O Planeta dos Macacos*?” Não, o Milreu não tinha visto essa ficção, ele não via ficção, um bom universitário não se deve divertir com as ficções burlescas de Hollywood? O tempo d’*O Planeta dos Macacos*!¹⁶⁹

Der Film *Planet of the Apes*, der basierend auf dem Roman *La planète des singes* des Franzosen Pierre Boulle von Franklin J. Schaffner verfilmt wurde, feierte 1968 Premiere.¹⁷⁰ Der Film selbst weist einige Parallelen zu *A Costa dos Murmúrios* und den Erfahrungen Eva Lopus auf. Sofort als „an anti-war film and science fiction liberal tract“¹⁷¹ rezipiert, erzählt der Film die Geschichte von vier Astronauten, die mit Hilfe eines Systems der Zeitdilatation das All durchqueren sollen. Nach einem Absturz stranden sie auf einem Planeten, auf dem Affen die herrschende Spezies sind – Menschen werden wie Ungeziefer behandelt und taugen höchstens zu Sklavenarbeit oder für wissenschaftliche Experimente. Nach zahlreichen Abenteuern rettet sich ein Astronaut an eine Küste, an der er die Freiheitsstatue, zerstört und halb im Sand vergraben, findet. Er ist also in der Zukunft der Erde gelandet, die längst von den Menschen zerstört wurde. Die Verhältnisse zum System der Kolonien, in denen Menschen ebenfalls in verschiedene Klassen eingeteilt wurden, sind offensichtlich. Auch die folgende Deskription evoziert unweigerlich Vergleiche mit dem Roman: Die gnadenlose Vorgehensweise der portugiesischen Soldaten nicht nur gegen die Rebellen, sondern auch gegen die mosambikanische Zivilbevölkerung, der militaristische Männlichkeitskult, der Wunsch, die Gräueltaten noch mit Fotografien zu dokumentieren.

¹⁶⁹ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 166.

¹⁷⁰ Fragwürdig scheint nur, ob der Film so schnell seinen Weg nach Portugal fand – und ob er dort nicht der Zensur zum Opfer gefallen wäre, was die historische Akkuratheit der Anspielung etwas in Zweifel zieht.

¹⁷¹ Adler, Renate: *Planet of the Apes* [Reprint der Filmkritik aus der *New York Times* vom 9.2.1968] In: *The New York Times Film Review*. Volume 5. New York: The New York Times & Arno Press 1970, S. 3733.

Es gelingt Franklin J. Schaffner nur stellenweise, die satirischen Absichten Pierre Boules, der die Vorlage für diesen Film lieferte, optisch herüberzubringen: Dann etwa, wenn die in Leder gekleideten und mit Musketen bewaffneten Affen sich grunzend und prahlerisch nach einer erfolgreichen Menschenjagd zu einem Gruppenfoto zusammenstellen und ablichten lassen.¹⁷²

Evita selbst entdeckt die Welt der Kolonien und ihre Gesetzmäßigkeiten, als wäre es ein anderer Planet. Sie, die gebildete Städterin, strandet in einem Land, in dem sogar ihr Bekanntes, etwa Luís Alex, verändert ist und in dem ein martialisches Kriegsrecht herrscht. Hierauf soll im Abschnitt zur Fotografie als Erinnerungsmedium noch eingegangen werden.

4.2.2. Die Inszenierung der filmischen Erinnerungsfiktion

Die portugiesische Regisseurin Margarida Cardoso beschäftigte sich schon im Dokumentarfilm *Kuxa Kanema* mit der mosambikanischen Geschichte. Gemeinsam mit Cédric Basso erstellte sie, mit ausdrücklichem Einverständnis der Autorin Lúcia Jorge, das Drehbuch zur Adaptation von *A Costa dos Murmúrios*¹⁷³. Jorge selbst nahm keinen Einfluss auf den Prozess der Adaptation und der Verfilmung, war aber zeitweise am Set anwesend. In einem Interview mit Cardoso und Ana Sousa Días¹⁷⁴ spricht Jorge davon, dass beide Medien mit verschiedenen Sprachen arbeiten, und sie selbst nur die Sprache der Literatur beherrscht. Während Film finite Bilder liefert und wegen seiner zeitlichen Restriktivität komprimieren muss, ermöglicht Literatur die Kreation von „imagens infinitas“¹⁷⁵.

Eine Adaptation von Text zu Film fordert primär die Verschiebung von Informationen auf andere Wahrnehmungskanäle, nämlich die von Bild und Ton. Aufgrund des Romanumfangs müssen Prozesse der Verdichtung und der Verkürzung vorgenommen werden, deren mechanistische Aufzählung aber nicht Ziel dieser Analyse ist. Drängender ist die Frage nach der Transposition: Wie werden die verschiedenen

¹⁷² Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Wilhem Fink Verlag 1993, S. 604-606, hier S. 605f.

¹⁷³ Cardoso, Margarida: *A Costa dos Murmúrios*. Portugal: Edição Atlanta Filmes 2005/115 Minuten. Alle folgenden in Klammer gesetzten Minutenangaben beziehen sich auf diese Edition.

¹⁷⁴ Entrevista de Ana Sousa Dias a Margarida Cardoso e Lúcia Jorge. Als Extra auf: Cardoso, Margarida: *A Costa dos Murmúrios*. Portugal: Edição Atlanta Filmes 2005/115 Minuten.

¹⁷⁵ Entrevista de Ana Sousa Dias a Margarida Cardoso e Lúcia Jorge. Als Extra auf: Cardoso, Margarida: *A Costa dos Murmúrios*. Portugal: Edição Atlanta Filmes 2005/115 Minuten.

Erinnerungsprozesse filmisch inszeniert? Wie kann eine derart markante narrative Ausgangssituation in ein anderes Medium verschoben werden? Auffällig ist zunächst, dass der Film nicht dieselbe plakative Teilung erfährt, wie sie durch die Erzählung *Os Gafanhotos* und deren Dekonstruktion gegeben ist. Das bedeutet aber nicht, dass diese Dichotomie der Erinnerungsdiskurse verloren geht. Die Konfrontation der Vergangenheitsnarrative wird weitaus subtiler in Szene gesetzt. Das Ineinandergreifen von Analepsen und Wiederholungen führt so zu einer Vision der Verdoppelung. Diese Wiederholungen bilden zum einen den Rahmen der filmischen Erzählung, erwecken aber gleichzeitig den Eindruck, dass ohnehin im Rückblick erzählt wird. Dieser Effekt wird durch das *voice-over* verstärkt, das die Stimme Eva Lopos wiedergibt und denselben Effekt der Digression und des metafiktionalen Bruchs erzeugt wie die narrativen Einschübe im Buch.

Die erste Einstellung (Minute 00:00:16 – 00:00:20) zeigt schon den ironischen Gestus der Verfilmung auf: Ein Kind, ein schwarzer Junge, bringt mit einem Stoß seines Fingers einen Globus zum Kreisen und stellt damit den ganzen Komplex der kolonialen Rhetorik auf den Kopf. Gleichzeitig wird die Hybris der Portugiesen enttarnt, durch den Besitz von Kolonien ein weltumspannendes Imperium aufgebaut zu haben. Die nächste Szene gibt Evitas Anreise wieder: Zuerst streift der Blick aus dem Fenster des Flugzeugs über die Küste, darauf folgt der Weg durch die Stadt Beira zum Hotel.

Die ästhetische Inszenierung verdeutlicht die Reise in die Vergangenheit, die die Zuseherin und der Zuseher für die nächsten zwei Stunden antreten werden: Die Qualität des Bildmaterials entspricht der einer Super 8 Kamera, die Aufnahmen sind zum Teil Originale, die Cardoso zur Verfügung gestellt wurden. Doch auch die erste Aufnahme von Beatriz Bearda als Evita imitiert noch den körnigen, farblich verwaschenen Film der Super 8 Kamera, den man in den sechziger und siebziger Jahren erwarten würde. Die Nostalgie erzeugende Bildwelt erhält durch den Text des Lieds *Sol de Inverno*, gesungen von Simone de Oliveira, eine traumhafte Qualität. Die Erinnerungen Evitas scheinen wie aus einem Traum aufzutauchen, doch auch ein anderer Traum kollidiert im Laufe des Films mit der Realität, nämlich der von einem portugiesischen Imperium. Die Fahrt mit dem Bus durch Beira (00:01:59-00:02:28) wirkt wie eine Komprimierung der folgenden Ereignisse.



Abbildung 1: Evitas Fahrt durch Beira (0:02:13)

Ein Panorama der Korrespondenzen zieht an Evita, die den Straßenrand durch das Fenster des Busses betrachtet, vorbei, darunter Soldaten, ein uniformierter Mann und seine Frau oder Freundin, Mosambikaner ohne Schuhe, eine einsame Frau. So, wie in Erinnerungen Ereignisse Revue passieren, wird dieser Prozess durch die Kombination von Filmbewegung und der Sehbewegung Evitas durch das Fenster des Busses imitiert. Eine ähnliche Assoziation wäre die der Bilder, die vor einem inneren Auge ablaufen: Durch die Veräußerlichung dieser Bilder in ihrer filmischen Umsetzung erfährt dieser Aspekt des Erinnerns eine weitere mediale Transposition.

Dieselbe Szene wiederholt sich gegen Ende des Films nach dem Heuschreckenregen (01:32:15-01:32:48). Der Wechsel der Modi der Erinnerung wird auf Bild- und Tonebene deutlich. Keine Musik verklärt die Bilder, an deren Stelle der intradiegetische Straßenlärm tritt. Ähnliches lässt sich im Bezug auf die Bildqualität feststellen: Es wird scharfgezogen, dieselbe Szene in HD-Qualität gezeigt. Motiv der Wiederholungen und Spiegelungen ist meist Evita, denn auch im Roman gibt es ihrer zwei, die junge Evita und die intellektuell gereifte Eva Lopo. Diese Spiegelung wird mehrmals aufgegriffen. Man sieht Evita, wie sie, augenscheinlich im Anblick des Meeres versunken, auf einmal den Blick direkt auf die Betrachterin bzw. den Betrachter wendet und so die Illusion des Filmes stört (00:04:34-00:04:58). In der Wiederholung dauert diese Szene länger, es stellt sich heraus, dass sie auf Luís Alex zurückblickt, der hinter ihr auf der Promenade entlang geht (01:40:48-01:41:30).



Abbildung 2: Evita an der Küste (01:41:03)

Die Verdoppelung der Erzählung vollzieht sich, wenn auch mit geringerem zeitlichen Abstand, einige Male: Helena erzählt Evita im Bungalow vom Tod ihres Geliebten (01:23:56-01:27:49). Dasselbe Ereignis wird gleich im Anschluss in einem visuellen Flashback dargestellt, begleitet von Helenas *voice-over* (01:27:50-01:29:38), um in der Zeit der Diegese beendet zu werden (01:29:35-01:31:15).

Auch im Roman ergibt sich der Überschuss an Information, der gleichzeitig eine Verschiebung der Perspektive darstellt, nicht nur durch die Doppelung von *Os Gafanhotos* und des darauffolgenden Erinnerungsdiskurses. Evita betrachtet zuerst mit Helena das Archiv der Kriegsfotografien von Jaime Forza Leal, lässt sich die darauf abgebildeten Ereignisse aber noch einmal vom Soldaten Góis erzählen.



Abbildung 3: Luís Alex im Spiegel (01:45:48)

Ein ähnlicher Effekt wird durch die Verwendung von Spiegeln erzielt: Vor allem Evita, aber auch Luís Alex und Helena werden oft mit Spiegeln verdoppelt, so wie von ihnen zwei Versionen in verschiedenen Erinnerungskonstruktionen existieren, was in Abbildung 3 zu einem regelrechten *mise-en-abyme* der Erinnerungsbilder führt. Luís Alex lebt nur noch als Abbild in der Erinnerung, ein visuelles Echo einer längst vergangenen Existenz.

Nicht nur die Wiederholungen und das System der Verdoppelungen exemplifizieren die Perspektivierung der Erinnerungen. Als deutlichste Anspielung auf *Os Gafanhotos* kann uns eine Analepse gelten: Nachdem Evita bei den Schießübungen auf eine Gruppe Flamingos zum ersten Mal mit dem veränderten, gewaltbereiten Luís Alex konfrontiert wird, versetzt ein Schnitt den Betrachter auf die Terrasse des Stella Maris zurück, auf der die Hochzeit der beiden in vollem Gang ist (00:22:03-00:22:41). Evas Stimme im *voice over* ruft den Erinnerungsdiskurs von *Os Gafanhotos* in Erinnerung und spielt auf Ereignisse der Erzählung an: Niemand verlässt die Terrasse, die Paare tanzen weiter, die schrecklichen Ereignisse, die auf die Hochzeit folgen sollen, könnten so einfach ausgeblendet werden.

Die Gewalt und der Krieg sind allgegenwärtig, selbst wenn Cardoso in ihrer Adaptation weitaus subtiler vorgeht als Jorge und die Darstellung von offener Aggression und der körperlichen Dimension der Gewalt weitgehend vermeidet. Die Bereitschaft zu gewalttätigem Verhalten bleibt unterschwellig, auf latente Weise, präsent: In den Schreien der Frau, die im Zimmer neben dem von Evita und Luís Alex von ihrem Mann misshandelt wird, oder in den sadistischen Spielchen, die Jaime Forza Leal mit Helena treibt – beides auch Indikatoren dafür, dass die Soldaten die kriegerische Aggression mit in ihr Privatleben nehmen, dass der Krieg anfängt, sich auch innerhalb der portugiesischen Bevölkerung sowie vor allem zwischen Mann und Frau zu manifestieren. Deswegen erstaunt folgender Punkt der Analyse des Romans *A Costa dos Murmúrios* durch Rui de Azevedo Teixeira umso mehr:

Esta lacuna capital num romance que lída com guerra, resultando de uma lei geral – as mulheres não fazem a guerra -, acaba por tingir de fragilidade o tom cínico, depreciativo, sobre a guerra feita pelos militares portugueses – um *cinismo inocente* num livro de sábia ironia – e por gerar

uma hiper-compensação que é uma camuflagem de um centro vazio porque desconhecido, inexperimentado.¹⁷⁶

Diese Kritik an der fehlenden Empirie des Krieges – der für Teixeira offensichtlich nur in den aktiven Kampfhandlungen von Männern besteht – ist nicht nur eine „incompreensão básica do processo de reconceptualização da guerra e da sociedade portuguesa“¹⁷⁷, sondern ignoriert auch die unterschwellige Allgegenwart der Kriegsmaschinerie, die besonders im Film durch die Verwendung von Medien wie Radio und Fernsehen erfahrbar wird. Das Murmeln des Krieges, das sind die Gespräche der Soldatenfrauen, die Nachrichten im Äther, die konstante Wiederholung der kolonialistischen Propaganda.

Eine Besonderheit des portugiesisch-afrikanischen Kolonialkriegs war eben die Gegenwart der Ehefrauen der Soldaten am Kriegsschauplatz. Aus verschiedensten Gründen – der Familienpolitik Salazars, dem Versuch, einer Vermischung mit mosambikanischen Frauen vorzubeugen, oder der Nähe der Familie in Zeiten der Regeneration¹⁷⁸ – reiste die Familie den kämpfenden Vätern nach. In *A Costa dos Murmúrios* ist die Rolle der Frau eine zwiegespaltene. Zum einen sind sie die Opfer männlicher Aggression, zum anderen werden sie zu Komplizinnen, entweder durch Mitwisserschaft oder dadurch, dass sie ihren eigenen sozialen Status über die militärischen Erfolge der Ehemänner definieren. Diese Komplizenschaft ist es auch, die die Verhandlung der Schuldfrage erweitert. Nicht nur die Soldaten sind Teil der Kriegsmaschinerie, sondern die ganze Gesellschaft, die ihr stummes Einverständnis zum kriegerischen Vorgehen gibt. Die Schuld des Soldaten ist aber plakativer zuzuweisen, eine Entwicklung, die etwa durch den Soldaten Goís angeprangert wird:

„Pois fica a saber que é uma porra que uma guerra seja feita só com os homens. Uma guerra deve envolver homens, mulheres e crianças, e velhos, e coxos e doentes e tudo. Esta história de só uns fazerem para os outros sobreviverem com a cara de anjos beatos ficarem em paz, é mesmo uma grande porra! Pois isto devia-se saber! Isto há-de saber-se!“¹⁷⁹

¹⁷⁶ Teixeira, Rui de Azevedo: *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa: Editorial Notícias 1998, S. 334f. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁷ Medeiros, Paulo de: *Memória Infinita*. In: Lídia Jorge. In *Other Words/Por Outras Palavras* (Portuguese Literary and Cultural Studies) 2/Spring 1999, S. 61-78, hier S. 65.

¹⁷⁸ Vgl. Ribeiro: *Uma História de Regressos*, a. a. O., S. 365f.

¹⁷⁹ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 131.

Innerhalb der Gesellschaft der Frauen wird die Protagonistin Evita von Margarida Cardoso als Außenseiterin inszeniert, eine Position, die durch die Erzählhaltung auch auf die Zusehenden übergeht. Bei Jorge ist Evita „um olhar intenso“¹⁸⁰, und auch im Film wird versucht, die Diegese über die Blicke Evitas zu entwickeln. Evitas Perspektive ist Dreh- und Angelpunkt metafiktionaler Anspielungen. Evitas Sicht auf die Ereignisse wird durch das Einblenden eines weißen Schriftzugs vor schwarzem Hintergrund initiiert: „Então a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior mas a quem todos chamavam Evita, abriu os olhos“ (00:03:00-00:03:06) Ihr Blick ist ein fragender, unangenehmer. Schon während der Hochzeit dreht Luís Alex Evitas Kopf zur Seite und rügt sie: „Não olhes tanto!“ (00:07:38-00:08:12).

Dieser Blick wird durch die Kamera auf verschiedene Art und Weise inszeniert. Zum einen verdeutlichen kurze Wechsel in die subjektive Kamera, dass der Zuschauer weiterhin Evitas Blick folgt. Zum anderen lässt die Verwendung einer statischen Kamera bei Aufnahmen, die etwa durch eine Tür gemacht werden, die Beschränkung durch eine individuelle Perspektivierung erahnen: Es gibt immer Handlungen, die außerhalb der Vision der Betrachtenden ablaufen – auch jene werden die Geschichte nie in ihrer Gesamtheit erkennen.

Jorge beschreibt Evita im Film als eine Spionin¹⁸¹, was vor allem durch die Inszenierung der Fenster klar wird. Die häufigen Aufnahmen Evitas im Zusammenhang mit einem Fenster verstärken diese Konnotation des Spionierens. Gleichzeitig ist die Glasscheibe immer Zeichen einer Trennung von Subjekt und Welt. Evita bleibt in ihrer passiven Beobachterrolle gefangen: Selbst ihr Versuch, Álvaro Sabino davon zu überzeugen, die Vergiftungen durch Methylalkohol zu denunzieren, scheitert. Die Schuld daran trägt sie nun nicht allein. Álvaro Sabinos Schreibtisch schmücken nicht umsonst die drei Affen – nichts sehen, nichts hören, nichts sagen (00:44:43-00:46:54). Auch die Umkehrung dieses Motivs existiert: Sehen die Betrachterin oder der Betrachter die Aufnahme Evitas durch ein Fenster, ist hier die unüberbrückbare Trennung der Erfahrungswelten spürbar. Mithilfe der Fenster wird die marginalisierte Stellung Evitas innerhalb des Hotels deutlich. Ihre Entwicklung führt sie immer weiter weg von den anderen Soldatenfrauen, deren Lebensinhalt aus der Sorge für die Kinder,

¹⁸⁰ Ibid., S. 35.

¹⁸¹ Entrevista de Ana Sousa Dias a Margarida Cardoso e Lúcia Jorge. Als Extra auf: Cardoso, Margarida: A Costa dos Murmúrios. Portugal: Edição Atlanta Filmes 2005.

Handarbeiten sowie der Obsession für die Kriegereignisse besteht. Cardoso selbst bezieht zur Verwendung der Fenster als inszenatorisch-ästhetisches Mittel Stellung:

[...], para mim as janelas são uma coisa, uma imagem muito simbólica: são coisas que se passam para lá de nós e que vemos assim...é uma sombra que passa, uma luz que se acende, outra que se apaga. Sabemos que existem 'outros' mas a nossa capacidade de nos aproximarmos de qualquer coisa mais íntima é limitada. Porque, afinal, a verdadeira compreensão do outro é sempre impossível.¹⁸²



Abbildung 4: Die Frauen des Hotel Stella Maris (01:17:12)

Im Gegensatz zum Blick Evitas, zu ihrer Erkenntnisfähigkeit, steht die Blindheit des kolonialen Systems, die durch den blinden Offizier personifiziert war. Sein Vortrag will das Bild eines ewigen portugiesischen Imperiums projizieren, während eben dieses Imperium offensichtlich schon am Zerbröckeln ist.

Die Inszenierung als Film kann des Weiteren für eine Verdreifachung des weiblichen Blicks stehen. Der fiktive Blick Evitas, der literarische Lúcia Jorge und der kinematographische Margarida Cardosos schaffen einen Zugang zu einer weiblichen Erlebniswelt des Kriegs, die im Falle von Jorge und Cardoso auch eine biographische Dimension hat. Als Kern einer weiblichen Erinnerung definiert Carina Faustino Santos das Unpräzise, den Versuch, eine Wahrheit jenseits der Sprache zu erreichen:

Em Lúcia Jorge, [percebemos, V.B.] a ansiedade em alcançar a *verdade* de um pensamento através da linguagem. [...], intuimos que um ritmo, um som, um sussurro ou murmúrio de uma palavra vale mais que um sentido preciso. Daí que a impossibilidade da palavra remeta o mundo

¹⁸² Pressehandbuch von *A Costa dos Murmúrios* (Entrevista com a Realizadora) über http://insomnia-sales.com/admin/Documents/F22_500_LERIVAGEDE_PressbookP.pdf (Letzter Zugriff am 1.8.2010).

das possibilidades e das respostas para um *outro* lugar, sem nome, pois não há nome que traduza um texto que jamais se revela pleno, uma vez que o ser que o compõe é por demais complexo para se circunscrever a uma *palavra* que se busca incessantemente.¹⁸³

Santos fasst Weiblichkeit aber in einer bipolaren Beziehung zu Männlichkeit auf. Des Weiteren ist die Erinnerung an ein weibliches Erfahrungsuniversum nicht gleichbedeutend mit einer weiblichen Art des Erinnerns. Die Sprachkritik und der Versuch, die Grenzen der Sprache zu überwinden, sind eigentlich generelle Kennzeichen einer postmodernen Schreibweise. Jorge und Cardoso suchen in ihren Erinnerungsinszenierungen des Kolonialkriegs nicht ein metaphysisches Jenseits der Wörter: Erinnern ist ein letztes Aufflackern der Vergangenheit, ein Versuch zu bewahren, was wie Sand zwischen den Fingern zerrinnt und durch seine eigentliche Natur schon diffus und unzugänglich ist: Ein Rettungsversuch im Bewusstsein der Subjektivität eines Gedächtnisses, der nicht kathartisch wirkt, sondern nur größere Instabilität in einen Identitätsdiskurs einführen wird.

4.2.3. Filmische Metaphern des Erinnerns: Die Vögel und die Schleier

Da das Konzept der Erinnerung im Film nicht durch die konstanten Einwürfe Eva Lopos unterminiert und in Zweifel gezogen werden kann, verdeutlichen zwei filmische Metaphern den ephemeren Charakter, der der Reise in Evitas Vergangenheit eigen ist. Vögel und Schleier sind Symbole der Flüchtigkeit, der Vergänglichkeit der Erinnerung. Der motivische Rekurs auf Vögel findet aber schon im Roman statt. Hier sind sie vor allem weiblich konnotiert: Helena wirkt auf Evita immer so zart wie eine Taube, doch auch Evita wird mit dem sexistischen Spitznahmen *pombinha* bedacht. Auch auf intertextueller Ebene spielt die Vogelsymbolik eine Rolle: Die Helena der griechischen Mythologie schlüpfte aus einem Ei, Tochter des Zeus und der Leda, die selbst in einen Schwan verwandelt wurde. Helenas Hausangestellter Odília fällt – etwas plakativ - die Rolle des schwarzen Schwans zu, erinnert ihr Name doch an die Figur aus Tschaikowskys Ballet *Schwanensee*. Die Zeit scheint für Vögel aufgehoben zu sein: „O

¹⁸³ Santos, Carina Faustino: *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*. Lisboa: Vega 2003, S. 99f. Hervorhebung im Original.

tempo não conta para as aves.“¹⁸⁴ Im Film tritt der Bezug zur Vogelmetaphorik erstmals mit der Jagd der Flamingos auf (00:16:31-00:21:33): Nachdem Jaime und Luís einige Schüsse auf die Flamingos abgegeben haben, fliegen die Vögel davon.



Abbildung 5: Der Flamingo setzt zum Flug an (01:51:01)

Das Bild der Flucht der Flamingos wiederholt sich in der letzten Einstellung (01:51:49-01:51:05). Ein Flamingo setzt zum Flug an und hinterlässt nur vergängliche Spuren auf der Wasseroberfläche, eine Umformung der von Eva Lopo am Ende des Romans konstatierten Auflösungstendenzen der Erinnerung. Die Kadrierung der Einstellung ist offen: Der Flamingo verlässt das Bild, ohne dass der Zuschauer ihn im Flug sieht. Die Richtung ist der der Anreise im Flugzeug entgegengesetzt, der umrahmende Kreis wird geschlossen. Evita selbst wird durch Kleider, auf denen ein Vogelmotiv abgedruckt ist, zu einem Symbol des Vergänglichen, Flüchtigen.

Die Funktion der Schleier schreibt sich ebenfalls in den Erinnerungsdiskurs ein – sie verbergen die Vergangenheit und erschweren Klarsichtigkeit den Ereignissen gegenüber. Die Vergangenheit wird immer diffuser, während der Akt der Erinnerung zu einer willentlichen, bewussten Anstrengung wird. Evita, die den Film mit ihren Blicken durchquert, sieht die wahre Natur Luís Alex erst nach der Hochzeit. Das Heben des Hochzeitsschleiers, das eigentlich ein Initiationsritus für ihre Rolle als Ehefrau und Mutter sein soll, bewirkt das Gegenteil. Evita wird scharfsichtig, sie beobachtet die Menschen um sich herum, und sieht hinter den Schleier des patriarchal-kolonialen Duktus.

¹⁸⁴ Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 217.



Abbildung 6: Ein Schleier verdeckt Jaime Forza Leal und Helena de Tróia (00:06:10)

Das verschleiende Moment tritt in vielen Variationen auf: Als Vorhang, Seidenschal, oder, wie in Abbildung 6, als Abtrennung auf der Dachterrasse des Stella Maris. Jaime Forza Leal und Helena de Tróia treten hinter den Schleier und damit in die undefinierte, unscharf umrissene Welt der Vergangenheit ein. Sie so gut wie möglich wieder in den Fokus zu ziehen, ist die Aufgabe von Eva Lopus Gedächtnisarbeit in *A Costa dos Murmúrios*.

4.3. Fotografie als Erinnerungsmedium

Die Erinnerungen Eva Lopus eröffnen eine weibliche Perspektive auf die Kriegsgeschehnisse in Mosambik. Obwohl die Frauen des Stella Maris nicht direkt ins Kampfgeschehen eingebunden sind, sind sie doch daran beteiligt: als Beobachterinnen, als Beraterinnen ihrer Männer und als Repräsentantinnen der portugiesischen Gesellschaft in Afrika. Alle Kriegseindrücke in *A Costa dos Murmúrios* stammen aus zweiter Hand, wurden durch Zeitungsberichte, Fernsehen oder mündliche Erzählung weitergegeben. Als eine der Schlüsselstellen des Romans gilt die Demonstration der Kriegsfotografien, die Helena Evita anvertraut. Die Fotos zeigen die Truppen um Jaime Forza Leal im Kriegsgeschehen, dokumentieren ihre von unnötiger Grausamkeit geprägten Handlungen und verleihen Evita so auch Einsicht in die Veränderungen von Luís Alex' Charakter.

Die Fotografien befinden sich in einem zeitlich begrenzten Fegefeuer: Gewinnt Portugal den Kolonialkrieg, erhalten sie einen dokumentarischen Wert und können so als Erinnerungsmedium einer nationalen Leistung gebraucht werden; verliert Portugal, werden die Fotos zu inkriminierendem Material. Allein die Beschriftung der Fotografien spricht für sich. Die Kuverts, in denen sie aufbewahrt werden, sind mit den Worten ‚Spoiled‘ – ‚verdorben‘ – und ‚to be destroyed‘ beschriftet. Die Verwendung der englischen Sprache deutet auf einen der Akteure im Hintergrund des Kolonialkriegs in Mosambik hin, der zum Teil von Südafrika unterstützt wurde. Die Namen der erwähnten Einsätze – *Tigre Doido*, *Víbora Venenosa*, *Lobo Assanhado*, *Salamandra Roxa*, *Espadarte Raivo* – schwanken zwischen Einschüchterung und Lächerlichkeit. Als Fotograf stellt sich schlussendlich ein Soldat mit dem Namen ‚Costa‘ heraus. Die Fotografien als dokumentarisches Gedächtnismedium und der Roman als fiktionaler Beitrag zur portugiesischen Erinnerungskultur beginnen so, sich zu überlappen.

Der Akt des Kriegsfotografie wird meist mit dem Sammeln von Beweismaterial, mit der Veröffentlichung und Bloßstellung von Gräueln assoziiert. Abgesehen davon besteht aber auch die Fotografie als Ausformung eines Kriegstourismus; so war es etwa im 2. Weltkrieg üblich, dass Soldaten während ihrer Tätigkeit im Feld Fotos machten und diese dann in ihren Brieftaschen als privates Erinnerungsarchiv aufbewahrten. Eine Funktionsänderung ergab sich durch Festnahme oder Tod, denn seitens der Alliierten wurden diese Fotografien wiederum als Beweismaterial für Kriegsverbrechertribunale gesammelt (Der Nutzen dieser Fotos als Beweismaterial war insofern begrenzt, als eine Beschriftung mit Ort und Datum fehlte).¹⁸⁵

Auch die Fotografien in *A Costa dos Murmúrios* scheinen vorerst den Stellenwert des dokumentarischen Knipsens zu haben, sind aber zum Teil Folge einer bewussten Inszenierung durch Jaime Forza Leal. Das touristische Element der Kriegsfotografien und die Schaulust am Exotischen wird etwa in der Erzählung des Soldaten Góis über die *velha das setas* angesprochen:

„E o Luís? Também se fotografou com a velha das setas?”

„O Luís e todos nós. Nunca se tinha visto uma velha com uma *ndona* tão grande agarrada ao beijo. Tatuada que parecia um tapete. Quem não tirou?”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Vgl. zu diesem Punkt Boll, Bernd: Vom Album ins Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg. In: Holzer, Anton [Hrsg.]: Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003, S. 167-181.

¹⁸⁶ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 132.

Die Fotografie als Medium an sich fordert Assoziationen mit Jagd und Krieg geradezu heraus; allein das Vokabular, das im Feld der Fotografie benutzt wird, evoziert die Kamera als Waffe. Der Fotograf ist auf der Jagd nach einem Motiv. Der Akt des Fotografierens inkludiert immer einen Moment symbolischer Appropriation: „Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.”¹⁸⁷ Besonders im Falle der Kriegsfotografie fällt dem Fotografen immer die Zuschreibung eines impliziten Mittäters zu. Als „act of non-intervention“¹⁸⁸ verhindert die Fotografie ein Eingreifen in das Geschehen, setzt also passives Einverständnis voraus.

Der ganze Erinnerungskomplex rund um die Fotografien Jaime Forza Leals zieht weitere Kreise, als anfänglich zu vermuten war: Die Fotografie wird Teil und Bestätigung der Kriegsmaschinerie, durch deren Zirkulation im Endeffekt jeder in die Schuldfrage involviert wird. Nicht nur das Schießen, sondern auch das Betrachten der Fotos erschafft passive Mitwisser, Zeugen zweiten Grades, die wie Eva Lopo das Bedürfnis fühlen sollten, diese Verbrechen anzuprangern. Schuld ist nie nur individuell, sondern kollektiv und betrifft jeden, der damit in Kontakt kommt: „Não compreendo que pensamento cínico habitualmente me leva a estabelecer sobre o mundo, para sempre chegar à conclusão de que a culpa é um corpo celeste que existe além de nós e independentemente de nós.“¹⁸⁹

Die Problematik der Fotografie als Gedächtnismedium liegt in der Dichotomie von Externalisierung und Spur, die diesen Medien zugeordnet werden kann: Repräsentiert die Externalisierung ein Medium als Träger von Gedächtnisinhalten, so ist die Spur als Resultat eines Ereignisses anzusehen und verlangt nach einer Lesbarmachung.¹⁹⁰ Die einzige Aussage, die einer Fotografie immer eigen ist, besteht laut Roland Barthes in der „Beglaubigung von Präsenz“¹⁹¹ – jede weitere Interpretation der Fotografie muss mit einem Versuch, die Oberfläche des Fotografierten zu überwinden, verbunden sein: „The ultimate wisdom of the photographic image is to say: 'There is the surface. Now

¹⁸⁷ Sontag, Susan: In Plato's Cave. In: Sontag, Susan: On Photography. London: Penguin 2008, S. 3-24, hier S. 14f.

¹⁸⁸ Ibid., S. 11.

¹⁸⁹ Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 105.

¹⁹⁰ Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar [Hrsg.]: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität. Berlin/New York: De Gruyter, S. 83-108.

¹⁹¹ Barthes, Roland: Die helle Kammer, a. a. O., S. 97.

think, or rather feel, intuit, what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way.”¹⁹²

Auch im Fall der Fotografien ist das Verhältnis der Realität zum Gedächtnismedium also nur ein relatives. Die Fotos sind Fenster zu Ereignissen, deren Kontext nicht durch die Bilder allein zu klären ist. Die Frage, die sich für Evita/Eva Lopo stellt, ist nicht die der Interpretation der Bilder – die in ihrer Darstellung von Grausamkeit und der Erniedrigung anderer Menschen an rezente Fotografie-Skandale wie die Veröffentlichung der Folterbilder von Abu Ghraib erinnern. Die primäre Überlegung Eva Lopos gilt dem Umgang mit diesen Gedächtnismedien: „Por favor, evite todas as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra.”¹⁹³ *Sombras*, die Schatten der Vergangenheit, können durch die dem Gedächtnismedium kontingente Information wieder ans Licht kommen. Das gesellschaftliche Problem hinter diesen Gedanken ist aber nicht die Ignoranz, das Nicht-Wissen, sondern die willentliche Entscheidung, nicht wissen zu wollen:

Querer desconhecer não é uma cobardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento. Aflige imenso o esforço que se faz para atingir umas centenas de quilómetros de papel onde se julga deixar selado o conhecimento. Papiro, pedra, papel, sinais, bibliotecas. Lembro a de Alexandria. Ah, Biblioteca de Alexandria, como eu te estimo tanta vez incendiada! – disse Eva Lopo. O conhecimento subtil dos teus papiros amarelos, queimados, transformados em caracóis de fumo, escreveu ao longo dos séculos quilómetros e quilómetros de desconhecimento. A vida passa ao lado, vai correndo a caminho do reino obscuro das areias e das pedras. Estimo os países de vocação metafísica total, os que não investem na fixação de nada. Que queimam ou deixam voar, quando as manhãs ventosas de Outono chegam, tudo o que pode ser objecto de conhecimento – disse ainda Eva Lopo. Aprecio imenso esse esforço de tudo apagar para se colaborar com o silêncio da Terra.¹⁹⁴

Das Archiv der Dokumente, Eva Lopos Bibliothek von Alexandria, wird schlussendlich von Luís Alex und Jaime Forza Leal im Wissen um den Ausgang des Kolonialkriegs verbrannt. Aber nicht nur die Dokumente an sich, sondern auch die Projektionsfläche, die sie für Evita boten, werden damit ausgelöscht: „O noivo esgaratava com um pau as cinzas que restam dos pacotes. A biblioteca de Alexandria da nossa imaginação fica imitada a uma escala tão diminuta que mete dó e apetece dormir ou morrer.”¹⁹⁵ Alle

¹⁹² Sontag: In Plato's Cave, a. a. O., S. 23.

¹⁹³ Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 116.

¹⁹⁴ Ibid., S. 111f.

¹⁹⁵ Ibid., S. 220.

Medien, die Erinnerungen transportieren können – seien es Schrift und Sprache des Romans, seien es visuelle Medien wie Fotografien – müssen nicht nur immer im Bewusstsein ihrer Vergänglichkeit betrachtet werden, sondern auch im Bewusstsein, dass die Fähigkeit, sie zu decodieren, ebenso ausgelöscht werden kann. Mit dem Verbrennen der Fotografien wird, quasi wie in einem *Autodafé*, die sündhafte Vergangenheit ausgelöscht. Für Evita, die sich der Denunziation der portugiesischen Verbrechen verschrieben hat, bedeutet es die Vernichtung jeglichen Beweismaterials.



Abbildung 7: Eine Fotografie von Luís Alex im Feld (00:54:29)

Gleichzeitig lässt die Verwendung des Mythos der Bibliothek von Alexandria aufhorchen. Der Vergleich einiger Kuverts voller Fotografien mit der Monumentalität der antiken Bibliothek verweist ironisch auf eine andere Ausprägung des Größenwahns während des Kolonialkriegs. Die Evokation der Figur Alexander des Großen, des Gründers der Stadt Alexandria, kreiert eine Verbindung zur militärischen Aktion *Nó Gordio* (Gordischer Knoten), einem von General Kaúlza de Arriaga ab Mai 1970 durchgeführten Schlag gegen die FRELIMO im Gebiet von Mueda. Die Operationen, die unter Arriaga durchgeführt wurde, und das Massaker in Wiriamu, bei der die gesamte Bevölkerung eines Dorfes ausgelöscht wurde, gehören zu den brutalsten Verbrechen Portugals in Mosambik. Im Roman wird diesbezüglich ein Vergleich zum Verhalten der Amerikaner im Vietnamkrieg gezogen:

Fazíamos o nosso Vietnam sozinhos, com o Mundo contra nós, quando defendíamos a Civilização Ocidental. Mas quando os americanos perdessem a guerra no Vietnam – porque eles

haveriam de a perder – Portugal teria há muito vencido a guerra das suas províncias por determinação dos altos comandos.¹⁹⁶

Susan Sontag vermerkt zur Konkurrenz von Fotografie und Film als Erinnerungsträger folgendes: „Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow. [...] Each still photograph is a privileged moment, turned into a slim object that one can keep and look at again.”¹⁹⁷ Durch die intermediale Systemerwähnung der Fotografie im Film *A Costa dos Murmúrios* wird dieser Unterschied nivelliert. Die Fotografie, das unbewegte Bild, wird in das bewegte inkorporiert. Das Foto von Luís Alex, der einen Stock hält, auf dem der Kopf eines mosambikanischen Guerilleros aufgespießt ist, ist die schockierendste Aufnahme in einem Film, der weitgehend auf plakative Gewaltdarstellungen verzichtet. Zum einen scheint es ungewöhnlich für einen Film, der im weitesten Sinn ein Kriegsfilm ist, dass dieser nur durch ein weiteres Medium mittelbar wird. Zum anderen werden so die selben Fragen über die Möglichkeit der Darstellbarkeit aufgeworfen, die in der Diskussion über Geschichte und Erinnerung verhandelt werden.

4.4. Ephemere Erinnerungsräume

4.4.1. Das Hotel

A Costa dos Murmúrios weist keine ausdrücklichen Hinweise auf einen klassischen Erinnerungsort auf, was mit der Poetik des Ephemereren, des Vergessens und des Verschwindens Eva Lopus zu vereinbaren ist. Das Hotel Stella Maris wird durch die Lektüre aber zu einem fiktiven Erinnerungsort, zu einem stellvertretenden Symbol, das vor allem die temporäre Begrenzung der portugiesischen Kolonialherrschaft zum Ausdruck bringt. Das Hotel Stella Maris ist im Hinblick auf den Symbolwert beinahe überdeterminiert: In ihm kommt der Wechsel von der Zivil- zur Militärgesellschaft zum Ausdruck, der sich durch den Kolonialkrieg vollzog. Die Terrasse des Hotels als wichtigster Schauplatz der Ereignisse ist gleichzeitig Zeichen einer rassistisch

¹⁹⁶ Ibid., S. 201.

¹⁹⁷ Sontag: In Plato's Cave, a. a. O., S. 18.

motivierten Hierarchie, die die portugiesische Bevölkerung immer nur von oben auf die Mosambikanerinnen und Mosambikaner herabblicken lässt. Als abgeschlossener Ort, der den Einheimischen nur in ihrer Rolle als Dienstpersonal Zutritt gewährt, wird das Hotel zu einer Grenze, die eine Identitätsdistinktion zwischen den Portugiesen und den ‚anderen‘ nur noch verstärkt. In der postkolonialen Raumtheorie kann dies als räumlicher Ausdruck von Rassismus gelesen werden:

So haben die Akte der Grenzziehung die Funktion, heterogene Räume zunehmend zu vereinheitlichen und binär strukturierte Räume zu erschaffen, die in den Dienst der selbstaffirmativen Separation des Eigenen und Fremden gestellt werden können. Diese bipolare Aussagestruktur ist nie bloß deskriptiv, sondern immer normativ. Sie gilt als Indikator einer prinzipiellen moralischen Differenz, aus der langfristige politische Aufgaben, ‚Missionen‘ und Ziele abgeleitet werden können.¹⁹⁸

Die Funktion der Abgrenzung ist der Schutz vor kultureller Kontamination: Michael Frank bezieht sich im Zuge seiner Überlegungen auf Harold Bloom und weitet den Begriff der Einflussangst auf kulturelle Kollektive aus. In einem kolonialen Kontext herrscht für die Kolonialherren „die befürchtete Verwandlung und Entfremdung des Eigenen außerhalb Europas“¹⁹⁹. Im Gegensatz dazu fordert der Kolonialherr von der kolonialiserten Bevölkerung die Absage an die eigene Kultur und Akkulturation an die Fremdkultur. Evita überschreitet als einzige Bewohnerin des Hotels diese Grenze, ihr Kontakt zu Mosambik verläuft aber trotzdem nur über die einer hybriden Mittlerfigur, nämlich den Journalisten, der selbst zwischen den Widersprüchen portugiesischer und afrikanischer Kultur aufgerieben wird.

Die im Namen des Hotels enthaltene intertextuelle Anspielung verweist auf die Jungfrau Maria in ihrer Inkarnation als Schutzheilige der Seefahrer: In ihm findet sich sowohl eine Erinnerung an den katholischen Missionierungsauftrag Portugals als auch der Bezug zum Selbstverständnis des portugiesischen Volkes als *navegadores*. Für die Portugiesinnen und Portugiesen in *A Costa dos Murmúrios* ist das Stella Maris ein Ort des Schutzes, die letzte Bastion eines fehlgeschlagenen Besatzungsunternehmens und eines kulturellen Hegemonialanspruchs, die nicht zu halten sein wird:

¹⁹⁸ Neumann, Birgit: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit [Hrsg.]: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 115-138, hier S. 118.

¹⁹⁹ Frank, Michael C.: Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 16.

É possível que o Stella Maris hoje já tenha uma racha que lhe abra de meio a meio a frontaria, talvez um cardo já lhe saia das pedras e o piano tenha sido feito às pranchas para com elas se fazer uma jangada de pesca. Talvez os fios electrónicos pendam das paredes como as teias, e se entrelacem com as raízes que entretanto cresçam do dia para a noite, e andem e penetrem, pontiaguadas, como focinhos de animais. Quem sabe? [...] O que mais hei-de dizer sobre uma ruína? Acrescentar talvez que é impossível suster uma ruína só com a vontade.²⁰⁰

Das Hotel Stella Maris als fiktiver Erinnerungsort wird in zahlreichen proleptischen Passagen als dem Untergang und der Auslöschung geweiht inszeniert. Nur in den Erinnerungen der ehemaligen Gäste – so, wie die Kolonialherren in Mosambik immer nur Gast, aber nie Bewohner waren – lebt es als Symbol dieser Zeit weiter. Im heutigen Beira existiert indessen noch immer ein Hotel, das als realer Gegenpart des Stella Maris angesehen werden kann: Das Grand Hotel Beira, einst eines der luxuriösesten Hotels Afrikas, wurde Mitte der fünfziger Jahre eröffnet und Ende der Sechziger geschlossen. In den letzten Jahrzehnten wurden alle Einrichtungsgegenstände aus dem Hotel entfernt. Anstatt europäischer Gäste beherbergt das Grand Hotel Beira heute über tausend Besetzer und ist so nicht nur eine kleine, in sich selbst geschlossene Stadt, sondern auch ein Zeichen für die Rückeroberung kolonialer Strukturen durch die Mosambikanerinnen und Mosambikaner. Der schwierige Prozess der Dekolonialisierung hat seine Spuren hinterlassen: Die Bewohnerinnen und Bewohner des Grand Hotel Beira leben nicht nur in großer Armut, sondern auch im Bewusstsein, in ihrer Zukunft kaum auf Verbesserung ihrer Lebenssituation hoffen zu können.²⁰¹

Die Rolle als Besetzer spiegelt sich auch in der Wohnraumsituation Helenas wider. Ihr Bungalow befand sich ursprünglich im Besitz eines Italieners, der sich durch die Kriegshandlungen gezwungen sah, Mosambik zu verlassen. Jaime Forza Leal, der den Besitzer nur als Verräter am portugiesischen Projekt der Kolonialisierung sieht, okkupiert das Haus, als wäre es das seine. „Pelo Jaime, assim que houver uma independência branca, vai logo haver uma lei que proíba o regresso de quem abandonou as casas, de quem fugiu, de quem não acreditou nos comandantes. [...] Mas é o que vai suceder se as casas começam a ser abandonadas...“²⁰² Die Ironie, im mosambikanischen Kolonialkrieg von einer ‚weißen Unabhängigkeit‘ zu sprechen, ist wohl mehr als deutlich.

²⁰⁰ Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 91.

²⁰¹ Vgl. hierzu die Doku-Fiktion *Língua – Vidas em Português*. Direção: Victor Lopes. Brasil/Portugal 2004/105 Minuten und *Les Hotes de la Nuit*. Mosambik. Vom Luxushotel zum Elendsquartier. Regie: Licinio Azevedo. Portugal 2007/43 Minuten.

²⁰² Jorge: A Costa dos Murmúrios, a. a. O., S. 80.

Noch treffender entwickelt sich diese Szene aber im Film Margarida Cardosos (00:38:09-00:39:43). Jaime besetzt nicht nur das Haus eines Mannes, der bereits aus Mosambik geflohen ist, sondern gibt auch die dort hängenden Jagdtrophäen als seinen Besitz aus. Es wirkt so, als ob er sich mit diesen gefälschten Beweisen der Fertigkeiten als Jäger seiner Männlichkeit versichern wollte.

Hotel und Bungalow sind nicht nur Symptom der eigentlichen Fremdheit der Portugiesinnen und Portugiesen in Mosambik, sondern existieren auch in einer zeitlichen Aufgehobenheit. Sie sind das, was Foucault als Heterotopien bezeichnet, real lokalisierbare Orte, die „völlig anders sind als die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen“²⁰³. Diese Räume können nun utopisch sein oder Orte, „in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.“²⁰⁴ Besonders im Kontext des Kolonialismus erfüllen diese Heterotopien eine ganz bestimmte Funktion:

Das letzte Merkmal der Heterotopien schließlich liegt darin, dass sie gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. Das wäre dann keine illusorische, sondern eine kompensatorische Heterotopie, und ich frage mich, ob das nicht in Teilen die Funktion mancher Kolonien gewesen war.²⁰⁵

Das in Hotel und Bungalow noch als gültig anerkannte Weltbild einer portugiesischen kulturellen und militärischen Vormachtstellung ist Anzeichen eines zeitlichen Bruchs, der die Räume von denen in der Außenwelt ablaufenden Veränderungen trennt, sie zu Anachronismen macht, in denen der Einfall der Zeit zumindest für eine Weile aufgehoben ist. Beide verlangen nach einem Ritus, um das „System der Öffnung und Abschließung“²⁰⁶ zu überwinden. Abgesehen von der Anstellung als Dienstbote ist es nur möglich, diese Räume zu betreten, wenn man eine bestimmte – portugiesische – Herkunft nachweisen kann und entweder dem Militär, oder den Frauen, die Soldaten geheiratet haben, angehört. So lässt sich Evitas Hochzeit am Anfang des Romans auch

²⁰³ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hrsg.]: Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier S. 320.

²⁰⁴ Ibid., S. 320.

²⁰⁵ Ibid., S. 326.

²⁰⁶ Ibid., S. 235.

als Initiationsritus lesen, mit dem sie Eintritt in die Heterotopie Hotel und das ihm eigene System von Werten erhält. In der filmischen Inszenierung tritt ein weiterer Aspekt der Heterotopie zu Tage. Foucault benennt den Spiegel als Schnittpunkt zwischen Utopie und Heterotopie, ein Ort, der zur Realität in Verbindung steht, weil er sie wiedergibt, und zugleich vollkommen unreal ist, „weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.“²⁰⁷

In der Verfilmung von *A Costa dos Murmúrios* stechen viele Szenen ins Auge, die entweder eine Doppelung der Figuren Evita, Helena und Luís Alex herstellen, da diese in einen Spiegel sehen, oder die nur das Abbild über die Spiegelung zeigen, und die reale Person außen vor lassen. All diese Aufnahmen werden vor dem Hintergrund des Hotels oder des Bungalows gemacht, verstärken also deren Charakter als Heterotopie.

Zum anderen lassen sie sich innerhalb des Erinnerungsdiskurses des Films verstehen. Die Erinnerung ist, wie etwa Lachmann in ihrer Intertextualitätstheorie anmerkt, immer nur eine Verdoppelung der Realität, ein Simulakrum. Die Zuseherin bzw. der Zuseher werden also darauf hingewiesen, dass nicht die Vergangenheit repräsentiert wird; sondern Evitas Erinnerungen. Über die Spiegelung der Erinnerungsbilder ist es den Figuren möglich, Blickkontakt mit den Betrachtern des Films aufzunehmen – auch sie werden von der Vergangenheit berührt, in den Prozess der Introspektion miteinbezogen. Am Anfang des Films *A Costa dos Murmúrios* wird das Hotel als leerer Gedächtnisraum inszeniert (00:04:18-00:04:33). Die Kamera schwenkt langsam durch einen Gang und den Speisesaal. Die Räume sind leer, doch lassen sich Spuren menschlicher Präsenz erahnen. Das Stella Maris kann nur noch in Erinnerungen lebendig werden, und selbst diese befinden sich ständig in der Gefahr, durch das Vergessen ausgelöscht zu werden:

Esta é a última vez que vejo o hotel Stella Maris. Se ninguém mais voltar a mostrar-me uma narrativa sobre esse tempo, se nunca mais evocar esta lembrança à luz duma lâmpada ocasional como a sua, o Stella inteiro, iluminado à beira do Índico, que foi de vidro, areia e cal, acabará aqui. O seu pequeno fulgor, que eu penso existir ainda dentro da cabeça de cem, duzentas pessoas vivas, brilhando com a intensidade com que nesta hora brilha na minha cabeça – disse Eva Lopo – acabará à medida que as pessoas se forem deitando nas marquesas e os médicos forem dizendo, com seus terríveis assentos de morte, condenado.²⁰⁸

²⁰⁷ Ibid., S. 321.

²⁰⁸ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 179.

4.4.2. Die Narbe

Die Soldaten in *A Costa dos Murmúrios* versichern sich ihrer Vormachtstellung als Männer mittels exzessiven Herrschaftswillens und Brutalität, die vor allem auf zwei, damit indirekt verbundene, Ziele gerichtet sind: Schwarze Mosambikaner und Frauen. Es scheint kaum verwunderlich, dass sowohl der Roman als auch *Os Gafanhotos* mit einem Ritual beginnen, das zu gleichen Teilen eine Vergewisserung des kulturellen Gedächtnisses der abendländische Kolonialmacht als auch der sozialen Hierarchien darstellt, nämlich die Hochzeit von Luís Alex und Evita. Der militärische Rang bestimmt die Reihenfolge, nach der die Gäste ein Stück der Hochzeitstorte erhalten. Die Rolle der Frau wird durch die Ehe fixiert – Luís Alex verlangt von Evita als seiner Frau nun mehr Gehorsamkeit.

Konstante, starre Riten erhalten und affirmieren eine Identität, deren Fundamente eigentlich schon zu bröckeln beginnen. Als Grund für die instabilen Identitäten der männlichen Protagonisten – vor allem Luís Alex' und Jaime Forza Leals – kann der Mangel an Erinnerung und an affirmativer Selbstbestätigung gesehen werden. So beklagt Luís Alex vor allem, dass Portugal, das am 2. Weltkrieg nicht beteiligt war, durch die Neutralität weiter an den Rand Europas gerückt wurde und durch die mangelnde Kriegserfahrung nicht mehr in einen nationalen Identitätsdiskurs eingebunden ist, der sich vor allem durch den Vergleich mit anderen Nationen konstituiert:

O que era a terra sem a memória activa do seu inimigo – perguntou o noivo. Sem a memória do seu inimigo contemporâneo, um contemporâneo é contemporâneo de quê? Se ao menos houvesse uma lápide que indicasse o local duma bomba, pelo menos ter-se-ia dado a esses homens a ilusão de que tinham alguma coisa com a Guerra, essa necessidade da Ciência, da Arte e da própria Matemática. O noivo, calçado de botas, via agora a Matemática como um sucedâneo da guerra.²⁰⁹

Wenn die Erfahrungen des 2. Weltkriegs und das durch Auschwitz ausgelöste Trauma als grundlegend für die Veränderung der westlichen Mentalitätsgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesehen werden können, wie können dann Nationen, die weder als Gewinner noch als Verlierer, weder als Unschuldige noch als Schuldige daran partizipiert haben, in diesen Diskurs eintreten? Peter Burke sieht in

²⁰⁹ Ibid., S. 48.

Geschichte als soziales Gedächtnis vor allem die Verlierer in der Rolle als Bewahrer der Erinnerung:

Schon oft hieß es, die Sieger hätten die Geschichte geschrieben. Und doch könnte man auch sagen: Die Sieger haben die Geschichte vergessen. Sie können sich's leisten, während es den Verlierern unmöglich ist, das Geschehene hinzunehmen; diese sind dazu verdammt, über das Geschehene nachzugrübeln, es wiederzubeleben und Alternativen zu reflektieren.²¹⁰

Nicht erwähnt bleiben aber die, die diese Konflikte nur von außen beobachten konnten und so aus dem Prozess der Identitätsneubildung ausgeschlossen bleiben. Zahlreiche Eigenschaften von Luís Alex und Jaime Forza Leal sprechen dafür, dass es ihre Unfähigkeit ist, eine postmoderne, fragmentierte Welt – die Veränderung eines kollektiven Weltbilds – zu akzeptieren, die sie in einem antiquierten Männer- und Militaristendasein zementiert. Jaime Forza Leal, von Luís Alex grenzenlos bewundert, schöpft seinen militärischen Ruhm – seine *Fama* und damit seinen Anspruch auf das Totengedenken! – aus einer Narbe, die er, aus Evitas Sicht, auf peinliche Weise inszeniert. Zum einen hat er die Narbe der eigenen Fehleinschätzung und Befehlsverweigerung zu verdanken, was kein Grund wäre, ihm Ehre angedeihen zu lassen. Zum anderen stilisiert er sich durch die Narbe – einem körperlichen Erinnerungsträger – zu einem Helden. Für Eva Lopo entspricht er damit einem Männlichkeitsdiskurs, der längst überwunden wurde und nur im künstlichen Klima des Krieges in Mosambik aufrecht erhalten werden kann:

Claro que me seduzia o seu significado [da cicatriz, V. B.] embora não me deixasse de seduzir o exagero da sua forma. Quanto ao significado, porém, eu e o noivo divergíamos como duas margens. O significado que ele lhe atribuía era tão amplo que eu tinha desistido de o abarcar. O significado que eu lhe dava condensava-se num curto pensamento – quando o capitão passava com a camisa transparente, eu imagina estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz.²¹¹

Auch Luís Alex scheint das Scheitern der *metarécits*, der umfassenden Welterklärungen, nicht verkraften zu können. Nachdem sein Universitätsprojekt, eine globalisierende Lösung für alle Gleichungen vierten Grades zu entwickeln, scheitert – man bemerke hier auch, das mit dem vierten Grad auch auf die vierte Dimension, die

²¹⁰ Burke, Peter: *Geschichte als soziales Gedächtnis*. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich [Hrsg.]: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 289-304, hier S. 297.

²¹¹ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 53.

Dimension der Zeit angespielt werden kann – versucht er, sein sich in Auflösung befindliches Weltbild durch Rückschritt zu stabilisieren: Durch die Regression in ein veraltetes Männlichkeitsideal, in dem fixe gesellschaftliche Rollen und Strukturen noch von Gültigkeit waren, durch die Imitation aller Handlungen Forza Leals und durch die Ausübung von Gewalt soll die Wiederkehr einer längst vergangenen Zeit erzwungen werden, in der zumindest noch der Glaube an eine umfassende Erklärung der Welt Bestand hatte.

Anfänglich ist es die koloniale Kriegsrhetorik, die Luís Alex anspricht, da sie klare Hierarchien vorgibt. Zieht man hier einen Vergleich zu Klaus Theweleits Studie des faschistischen Sprachgebrauchs des Freikorps in *Männerphantasien*, findet man deutliche Parallelen in Hinsicht auf das soldatische Bedürfnis nach Strukturierung.²¹² In der 1977 erstmals erschienen Studie wird versucht, anhand einer psychoanalytischen Leseweise die sprachliche Realitätskonstruktion und Körperlichkeit des ‚soldatischen Mannes‘ zu erklären. Ausgehend von Freuds Theorien zum Ödipus-Komplex und beeinflusst vom erstarkenden Feminismus setzt Theweleit durch die Gegebenheiten der Freikorps-Literatur aber bald zu einer Kritik der Freudschen Psychoanalyse im Sinne von Deleuze/Guattaris *Anti-Ödipus* an. Über Prinzipien der Kinderpsychologie und den Studien zu Psychosen konstatiert er den soldatischen Mann als ‚Nicht-zu-Ende-Geboren‘. Ein funktionierendes, aber nicht vollständig ausgebildetes Ich, hält sich nur anhand äußerer Konstanten, etwa Disziplin, Drill und institutionalisierter Autoritäten, aufrecht. Diese äußere Festigkeit sieht sich von allem bedroht, was zum einen ausdrücklich weiblich, zum anderen flüssig ist – also Änderungstendenzen, die auf gegenteilige politische Strömungen projiziert werden können und die die Stabilität des Systems beeinträchtigen. Der faschistische Terror richtet sich also nach außen, aber auch nach Innen, anders gesagt: Der Hass auf das andere ist auch immer der Hass auf das Selbst. Die Äußerung dieser Realitätsproduktion besteht in institutionalisierter, sexualisierter Gewalt. Luís Alex' Zusammenbruch, nachdem er miterleben musste, dass die ganzen Kriegshandlungen nur noch fingiert werden und keinem militärischen Ziel dienen, lässt sich im Sinne dieser Auflösungstendenzen des soldatischen Mannes lesen. Die metaphorische Verflüssigung wird fiktionale Realität: Luís Alex weint, seine Stimme scheint die einer Frau zu sein:

²¹² Vgl. zum folgenden Abschnitt: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien* Band I. Frauen, Fluten, Körper, Geschichten. In: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien I + II*. München/Zürich: Piper 2002.

O noivo embaça, sentado na cama, quando fala não tem mais voz de noivo, mudou-a, de repente o noivo tem voz de mulher. „Foi uma grandessíssima merda!“ – gritou ele.

„Como uma merda?“

„Dois meses e meio“ – disse o noivo cada vez mais com voz de mulher. „Dois meses e meio metidos naquele buraco sem hipótese de ninguém se distinguir! Na minha companhia, só se louvásemos o tratador dos cães que dispensámos à chegada. Assim que vimos o buraco! Dois meses e meio dentro duma cova, de castigo, sem água!“

[...] Começou a chorar abertamente, e era espantoso como chorava e as lágrimas do noivo tombavam nas ilhós do bernal. Era a primeira vez que via Luís Alex chorar.²¹³

A Costa dos Murmúrios ist nicht die Aufarbeitung eines nationalen Traumas, sondern der Versuch, zu zeigen, inwieweit dieses Trauma inszeniert wurde – so wie zahlreiche Kriegshandlungen im Roman als inszeniert entlarvt werden, um noch einmal eine weiße, portugiesische Zivilisation als hegemoniale Kultur durchzusetzen – und welche Folgen diese Inszenierung für alle Involvierten hatte. Luís Alex' Rückentwicklung gipfelt kurz vor seinem Tod in einem Wechsel der Bezeichnungen – von *o noivo* wird er zu *o rapaz*.²¹⁴ Sein lineares Geschichtsbild entspricht diesen veralteten Vorstellungen von Krieg und Männlichkeit. Der Gipfel der wissenschaftlichen Entwicklung sind Schusswaffen, mit denen er die westliche, portugiesisch geprägte Zivilisation und damit seine Identität beschützen kann. Die Atomwaffen, die ein neues Zeitalter des Krieges einführen, stellen insofern eine Bedrohung dar, als in einem Atomkrieg „keine ‚Helden‘ mehr“²¹⁵ gebraucht werden: „O tiro é a síntese da História. O nuclear já é a morte da História.“²¹⁶

Im Gegensatz dazu steht die Narbe der Frau des Tenente Zurique, die ihr Kind im Zuge einer Totgeburt verliert. Im Vorfeld dazu verhält sie sich aber ebenfalls gemäß der Regeln eines stoischen Männlichkeitsbildes: „Tão calma, tão digna.“²¹⁷ Mehrere Erzählstrenge kulminieren in der Episode der Frau des Tenente Zurique, der nicht einmal ein Eigenname zugestanden wird, sondern die immer nur als Anhängsel ihres Mannes erscheint: Sie übertritt die Grenze des Hotels und ist mit den Gebräuchen in der Außenwelt nicht vertraut. Das Leben eines Menschen zählt im lokalen Krankenhaus weniger als das Verlangen nach der fehlenden Anzahlung, wegen der ihr die Betreuung verweigert wird. Der Verlust des Kindes kann so auch für die Unfruchtbarkeit der portugiesischen Besetzung stehen – nur ein weiterer Toter in einem Krieg der Kulturen.

²¹³ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 206.

²¹⁴ *Ibid.*, S. 206f.

²¹⁵ Heß: Lídia Jorge: *Der weibliche Blick auf die Geschichte*, a. a. O., S. 149.

²¹⁶ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 67.

²¹⁷ *Ibid.*, S. 144.

4.4.3. Die Küste

Die Bedeutung der Küste für den Erinnerungsdiskurs des Romans wird schon durch die Nennung im Titel deutlich. Sie ist der erste Punkt des Landes, der durch die portugiesischen Seefahrer während der Entdeckungsfahrten betreten wurde, und sie wird im Verlauf des Abzugs auch der letzte sein. Sie wird so Symbol für das drohende Verlassen Mosambiks. Die Küste als liminaler Raum²¹⁸ stellt auch eine Grenze zwischen Leben und Tod dar: Sowohl die todbringenden Flaschen mit Metanol als auch die Leichen der Opfer werden vom Meer an die Küste geschwemmt. Im Tod zumindest wird dadurch die Rassentrennung aufgehoben. Die Opfer der Vergiftungen und die Opfer des militärischen Ehrenkodexes, also Helenas Geliebter und Luís Alex, erfahren im Meer das gleiche Schicksal. Erst durch die Reaktionen an Land werden die Unterschiede zwischen ihnen wieder deutlich.

Weitere symbolische Zuordnungen betreffen den Übergang vom Sublimen, dem Ozean, zum Profanen, dem Land. Die Küste versinnbildlicht aber vor allem das transitorische Element der Erinnerung, die von Evita festgehalten werden will. Das Vergessen kommt über das Meer: Welche andere Funktion haben die Flaschen vermeintlichen Alkohols denn, als den Mosambikanern ihr tristes Schicksal zu verbergen. Der vermeintliche Unterschied zwischen Afrika als einer Vergessenskultur und Europa als einer des Erinnerns manifestiert sich des Weiteren in der Episode des Telefonisten Bernardo. Anstatt die mosambikanische Gesellschaft als eine großteils orale Erinnerungskultur anzuerkennen, werden die Gedächtnisfähigkeiten – „essa inteligência rememorativa“²¹⁹ – Bernardos, der sich alle Telefonnummern merkt, als für einen Mosambikaner außergewöhnlich angesehen: „Era a prova de que África podia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse.“²²⁰

Das Leben im *Stella Maris* ist nur „uma agulha de gramofone raspando a água“²²¹: Die Küste bietet so den Hintergrund für das Drama, das sich in *A Costa dos Murmúrios*

²¹⁸ Das Konzept der Liminalität geht auf den Anthropologen Victor Turner zurück, der damit die Phase zwischen Separation und Aggregation im Zuge von stammetypischen Übergangsriten bezeichnete. Die liminale Phase setzt die normale Sozialordnung außer Kraft und kann bisweilen karnevaleske Züge annehmen. Der Terminus Liminalität ist längst in kultur- und literaturwissenschaftliche Forschungen eingegangen. Vgl. hierzu etwa Kay, Lucy/Kinsley, Zoé/Philipps, Terry/Roughley, Alan: *Mapping Liminalities. Thresholds in Cultural and Literary Texts*. Bern: Peter Lang 2007.

²¹⁹ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 73.

²²⁰ *Ibid.*, S. 73.

²²¹ *Ibid.*, S. 92.

entfaltet. Alain Corbin verwendet für diese Funktion den Begriff der Küstenpathetik: „Die Weite dieser flachen Bühne ermöglicht ein Nebeneinander vielzähliger Dramen, die alle trügerischen Eindruck der Augenblicklichkeit vermitteln. Der Überlebenskampf der einen verbindet sich mit den herzerreißenden Klagen der anderen.“²²² Die Küste als Bezugspunkt aller Handlungen kristallisiert sich in der Verfilmung vor allem durch Zwischenschnitte heraus, die oft das Meeresufer zeigen, ohne dass dies als Mittel örtlicher Situierung notwendig wäre. Der Blick der Kamera ist immer ein Blick zurück, vom Land aus auf die Küste gerichtet und scheint so den Kulminationspunkt des Kolonialkriegs und die Fluchrichtung der Portugiesen vorwegzunehmen.

Die Verbauung der Küste wäre im kolonialen Diskurs von *Os Gafanhotos* ein illustrer Akt der Einnahme – ähnlich eines *padrão* des 20. Jahrhunderts würden Hochhäuser die Vorherrschaft Portugals symbolisieren und gleichzeitig Teil eines anachronistischen Ensembles sein. Entwicklungen der letzten Jahrhunderte könnten einfach aufgeschoben werden, nur Aspekte der Technologisierung, die in ein koloniales portugiesisches Konzept passen, könnten angewandt werden. Abseits von Erinnern und Vergessen wird so ein Blick in eine mögliche koloniale Zukunft offenbart:

Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito menos o hediondo fisiocratismo, tudo do século dezanove à exceção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de écran. Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita.²²³

4.5. Intertextualität: Die Auflösung mythologischer Strukturen

Innerhalb von *A Costa dos Murmúrios* werden die zwei großen Hypotexte der westlichen Literatur, die Bibel und die Epen Homers, nicht nur konstant zitiert, sondern auch dekonstruiert. Dieser Blick in das Gedächtnis der Literatur erlaubt nicht nur einen Anschluss an eine literarische Tradition, sondern auch deren Um- und Neuformulierung. Interessant scheint auch, dass die engen intertextuellen Verbindungen zu den Wurzeln der europäischen Literatur in einen afrikanischen Kontext eingesetzt

²²² Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1990, S. 299.

²²³ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 9.

und somit fast als Fremdkörper angesehen werden können. Die Motive der Reise bzw. der Rückkehr und des Krieges werden durch die Referenzen auf andere Texte verstärkt und neuinterpretiert. Die Arbeit mit den Referenztexten ist metonymisch – sie werden in einen neuen Kontext verschoben, in dem sie sofort die Fiktionalität des Texts offenbaren und dessen historisch-dokumentarischen Anspruch unterwandern. Eine Orientierung an Lachmanns oben beschriebenen Strategien der intertextuellen Integration situiert *A Costa dos Murmúrios* zwischen Tropik und Transformation. Jorge schreibt bewusst gegen identitätsformierende literarische Texte an und lehnt sich gegen das von ihnen vermittelte Menschen- und Gesellschaftsbild auf. Dies geschieht zum Teil auf transformative Weise – die Prätexte werden im Roman neu interpretiert, gegen den Strich gelesen und dekonstruiert.

Während im Namen von Evita nicht nur ein Diminutiv steckt, das die Möglichkeit einer Weiterentwicklung beinhaltet, verweist Eva schon auf die biblische Namensgeberin. Der Sündenfall Evas ist eng mit der Suche nach Wissen durch den Baum der Erkenntnis verbunden. Was im christlichen Kontext aber negativ dargestellt wird, wird im Bezug auf Eva Lopo ins Positive verkehrt: Sie scheint die einzige zu sein, die versucht, die Wahrheit zu finden und die Zustände der portugiesischen Gesellschaft am Ende der kolonialen Ära unverklärt und frei von äußerer Beeinflussung wahrzunehmen. Auch wenn seit den Ereignissen in Beira zwanzig Jahre vergangen sind, denunziert sie in *A Costa dos Murmúrios* nicht nur die Urheber des Massenmordes an den Mosambikanern durch Methylalkohol, sondern auch die Geisteshaltung, die dazu führen konnte. Die Invasion der Heuschrecken, die für die Erzählung *Os Gafanhotos* als Namensgeber fungiert, findet sich im Alten Testament als eine der zehn Plagen, die den Auszug der Israeliten aus Ägypten ermöglichte. Die Signifikanz der Heuschreckenplage ist für die Portugiesinnen und Portugiesen nicht offensichtlich: Anstatt sich um die Zerstörung, die die Heuschrecken für das Land mit sich bringen werden, zu kümmern, sehen sie sie als ästhetisches Phänomen, als „esmeraldas voadoras“²²⁴. Einen Vergleich der Heuschrecken mit der Besatzungsmacht, die das Land überfallen hat, zu ziehen, liegt auf der Hand. Auf der anderen Seite ist die missverständliche Interpretation des Heuschreckenschwarms auch die Folge der Unterminierung der Sprache, die durch die Kriegsrhetorik verzerrt wird:

²²⁴ Ibid., S. 7.

Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. Ou menos do que isso – o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão. Não guerra.²²⁵

Paulo de Medeiros stellt zu der Vermeidung des Wortes ‚Krieg‘ in der portugiesischen Kolonialrhetorik zwei interessante Überlegungen an. Zum einen weist er nach, dass die Verwendung einer verdrehten Terminologie, etwa durch staatliche Autoritäten oder in historiographischen Schriften, oder in Studien, die noch in den neunziger Jahren publiziert wurden, gebräuchlich war. Zum anderen merkt er an, dass durch die offizielle Unterdrückung der Begriff in anderen Kontexten des Romans wieder auftaucht:

Ao tentar submergir, desviar e anular o sentido próprio da guerra, o discurso oficial só consegue que o termo reprimido venha à superfície por todos os lados, que contamine todas as actividades, mesmo aquelas mais opostas poderiam parecer à guerra, como o parto ou o amor.²²⁶

Der thematische Bereich rund um den alttestamentarischen Auszug aus Ägypten wird weiter aufgegriffen. Als Evita die Flasche Methylalkohol findet, die von den Wellen an den Strand getragen wird, ist ihre erste Assoziation die mit dem Auffinden Moses‘ in einem Weidenkorb. Das positive Ereignis der Rettung eines Kindes wird zum Negativum – was hier an Land treibt, ist der Tod.

De repente penso em Moisés. Moisés não viria mais num cesto de vime. Moisés viria sem dúvida num saco de napa. Só que num cesto de vime, um recém-nascido respira, e urina e chora e pode manter-se vivo ao longo duma margem até que a lavadeira o veja. Num saco de napa, com fecho corrido, o mesmo recém-nascido morreria. Um recém-nascido poderia estar a morrer dentro do saco. Precipito-me para o saco, abro-o, revolvo-o. O saco contém palha-da-china ainda enxuta e uma garrafa de álcool metílico. É veneno. Moisés deu à costa em forma de veneno.²²⁷

Der Austausch des Kindes durch eine Flasche weist des Weiteren auf einen Mangel seitens der portugiesischen Bevölkerung hin. Es gibt niemanden, der in der Lage wäre, sie aus Mosambik hinauszuführen; niemanden, der in der Lage ist, einen im Grunde sinnlosen Krieg zu beenden. Das zweite Findelkind im Roman, der neugeborene *menino Jesus*, ist ebenfalls dem Tod geweiht. Nachdem eine Kriegsgefangene während einer Operation der Kompanie von Jaime Forza Leal ein Kind gebiert, wird der Junge schnell zum Maskottchen, aber nur so lange, bis sein Weinen in der Nacht droht, die Position der Soldaten an die Feinde zu verraten – und Forza Leal die Order gibt, ihn zu töten.

²²⁵ Ibid., S. 62.

²²⁶ Medeiros: *Memória Infinita*, a. a. O., S. 69.

²²⁷ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 86.

Das grausam-ironische Spiel mit dem Kind, und auch mit der alten Mosambikanerin, die festgenommen und von den Soldaten zur Königin gekrönt wird, öffnet den Blick nur weiter dafür, dass die portugiesische kulturelle Überlegenheit nur eine angebliche ist. Die intertextuelle Implikation des Todes des *Jesus Cristo* scheint eine ähnliche wie die des Kindes zu sein, welches die Frau des Tenente Zurique gebiert: Solange die kolonialen Verhältnisse und kriegerischen Begegnungen andauern, solange besteht keine Chance auf die Entwicklung neuen Lebens.

Das Verhältnis von christlichem Mythos und Realität wird an einer Stelle treffend von Álvaro Sabino thematisiert. Er stellt die irreführende Idealität der formativen Überlieferung und ihrer Rolle in der kollektiven Identität einer Gruppe der unausweichlichen Menschlichkeit entgegen, die allen eigen ist – und dieses menschliche Element ist fehlerhaft, verängstigt und alles andere als heroisch. Als Beispiel benutzt er eine Episode aus dem neuen Testament, nämlich Jesus' Zweifel an seinem Schicksal am Abend im Garten von Gethsemane. Die Entwicklung der christlichen Geschichte favorisierte immer die Immaterialität, das Abstraktum eines religiösen Ziels, das seinen Ausdruck im Missionierungsdrang von den Kreuzzügen bis zu den kolonialen Assimilierungsbestrebungen fand. Die Vermenschlichung, die die Figur Jesus in Sabinos dekonstruierender Lektüre des neutestamentarischen Texts erfährt, hätte die Rekonstruktion eines übermenschlichen Ideals verhindert:

Há um momento em que ainda não se perdeu a dignidade e já se ganhou a lucidez do fim, um breve instante na vida, o de maior tensão e maior dor, de comparação entre o projecto e o seu extermínio, em que a resposta orgânica é essa. O jornalista sabe, ele disse-me, diante do paredão, que Cristo não fez outra coisa no jardim das oliveiras quando se sentou com a pálida face no côncavo da mão e chorou para dentro dela. „Pai, pai, porque não afastas de mim esse cálice?“ – Essa foi a forma de traduzir a verdade orgânica. [...] Esse é o momento da História cristã da maior humanidade. As guerras feitas durante o tempo cristão poderiam, pelo menos essas, ter sido evitadas, se em vez dum corpo místico imaterial, Cristo tivesse sido apresentado sentado, chorando no monte das suas fezes entre árvores e azeitonas. Assim o jornalista.²²⁸

Als zweiter Referenztext werden die Epen Homers herangezogen. Das einzige wörtliche Zitat aus einem literarischen Werk in *A Costa dos Murmúrios* stammt ebenfalls aus dem antiken Text: „Há mais de vinte séculos, Homero escreveu – *Deixai que cada homem marche para a linha da frente – Quer se morra quer se viva. Eis como a guerra e a*

²²⁸ Ibid., S. 218.

*batalha beijam e murmuram!*²²⁹ Das Verb *murmurar* bildet einen direkten Konnex zum Titel des Romans; gleichzeitig kann aus dieser Stelle auch eine Verbindung von Krieg und Sexualität entnommen werden. Obwohl *A Costa dos Murmúrios* wegen der fehlenden Darstellung von Kampfhandlungen kein klassischer Kriegsroman ist, lässt sich so das Verhältnis der Frauen zum Krieg erläutern. Die „army of Penelopes“²³⁰ wartet, größtenteils von einem normalen sozialen Leben abgeschnitten, auf die Heimkehr ihrer Ehemänner aus dem Krieg. Selbst die Beziehungen zwischen den Geschlechtern werden zu einem Schlachtfeld: Jaime Forza Leal tötet den Geliebten Helenas und zwingt sie dann, das Haus nicht zu verlassen, während er im Feld ist. Luís Alex imitiert ihn und verlangt dasselbe von Evita, die sich weigert, ihm zu gehorchen. Die Rolle der Frauen ist eine untergeordnete: Sie werden geschlagen und vergewaltigt, ihre Meinungen werden ignoriert und unter den Militärs müssen die Männer, deren Frauen ein weibliches Kind auf die Welt bringen, ihren Kameraden Whiskey spendieren, während ein männliches Kind dem Vater Spenden in Form von Alkohol einbringt. Die Frau ist, auch wenn etwa Jaime Forza Leal diese Meinung zu vertreten scheint, nie der Grund für den Krieg. Sie werden, so wie Helena, als Projektionsflächen für einen absurden Machismo missbraucht. Helena, die wegen ihrer Schönheit selbst von Evita unterschätzt und anfänglich nur als Abstraktum angesehen wird, stellt sich am Ende auf ihre eigene Art und Weise als subversiv heraus.

Mas Helena de Tróia era a abstracção de quê?

[...] Longe, se não a voltasse a ver incitando o abate de flamingos, se não voltasse a partir patas de crustáceos com turquês, ela poderia ser o corpo que servisse de abstracção em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo, e assim tudo ficaria explicado. Os cépticos têm suas crenças. Evita pensou numa divindade a quem se sacrificasse a inocência, e que simbolizasse essas três forças tão precárias e tão violáveis, reunidas. Pensava, nadando. Os gregos, pais dos nossos mitos, não inventaram essa fragilidade nem a malevolência dessa fragilidade. Se as três abstracções estivessem reunidas, tudo se explicaria desde os pássaros vermelhos à cena do barco, e assim ela não era malévola mas frágil. Via Helena frágil, uma pomba frágil, e pensava, nadando, Evita, no destino dos frágeis – os frágeis contêm o farol onde costumam aterrar as aves mais nocturnas.²³¹

²²⁹ Ibid., S. 211. Hervorhebung im Original.

²³⁰ Vgl. Dias Martins, Ana Margarida: *Prisoners of Anamnesis. Exorcising History through Storytelling in the Work of Lídia Jorge and Paulina Chiziane*. Manchester: University of Manchester (Faculty of Humanities) Dissertation 2005. Über: <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/docs/dissertation.pdf> (Letzter Zugriff am 15. Jänner 2010)

²³¹ Jorge: *A Costa dos Murmúrios*, a. a. O., S. 75.

Helenas ständige Beschäftigung mit den Statistiken der Kriegsoffer ist nicht die Folge ihrer Angst um Forza Leal, sondern Ausdruck der Hoffnung, dass auch er als Gefallener darin aufscheinen wird. Zwar gehorcht sie ihrem Mann insofern, als sie das Haus nie verlässt; das hält sie aber nicht davon ab, Evita eine sexuelle Beziehung als Rache anzubieten²³², die diese aber ablehnt. Helena de Tróia bleibt so eine ambivalente Figur: Im Umgang mit ihren Angestellten propagiert sie den Rassismus weiter und scheint die Gewalt, die durch Forza Leal an ihr ausgeübt wird, an hierarchisch niedriger Gestellte weiterzugeben. Andererseits ist auch in ihr der Wille zum Wissen präsent, der sich im Umgang mit den Fotografien zeigt. Die Verwendung des Namens Helena seitens der Portugiesen zeigt auch, auf welcher Seite sie sich in diesem auf eine mythologische Ebene gehobenen Konflikt sehen, nämlich auf der der Besetzten, der Troianer. Auch hier setzt die verquere portugiesische Kriegslogik ein, sind sie doch eigentlich Aggressoren in einem fremden Land und nicht umgekehrt. Der Irrglaube, ein kulturelles, zivilisatorisches Erbe beschützen zu müssen, drängt sie in ihrer Selbstwahrnehmung in die Position eines Opfers der mosambikanischen Unabhängigkeitsbewegung.

Wenn das Epos die literarische Form ist, mit der die Taten der Helden und Götter besungen werden, so ist der Roman *A Costa dos Murmúrios* dessen Dekonstruktion, eine Anthropomorphose im kritischsten Sinne des Wortes: Die ‚Helden‘ können nur noch ironisierend unter Führungszeichen gesetzt werden. Sie inszenieren sich als Krieger, doch der Krieg ist, so wie ihre Art des Heldentums, eine Lüge. Eva und Helena werden indessen von ihrem schweren literarischen Erbe nicht überschattet, sondern interpretieren ihre mythologischen Rollen neu und entwickeln sie so in einem zeitgenössischen Kontext weiter.

²³² Zur Ambiguität Evitas und ihrer Beziehung zu Helena siehe auch Jordão, Paula: *A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada*. In: Lídia Jorge. In *Other Words/Por Outras Palavras* (Portuguese Literary and Cultural Studies) 2/Spring 1999, S. 49-60.

5. Schlussbetrachtung

*Estamos começados e não acabados, e o acabamento é obra de cada um da gente.*²³³

Lídia Jorge's Roman *A Costa dos Murmúrios* nimmt innerhalb der Lusitanistik und in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem portugiesischen Kolonialkrieg eine prominente Stellung ein. Die Ausdifferenzierung und Multiperspektivität des poetischen Diskurses erlauben nicht nur verschiedenste interpretatorische Annäherungen an den Mikrokosmos des Texts, sondern fordern gleichzeitig eine Integration der Lektüre in den Makrokosmos der portugiesischen Erinnerungspolitik und des nationalen Geschichtsverständnisses des Landes. Das beide untrennbar miteinander verbunden sind, sollte durch diese Arbeit nachgewiesen werden: Genau so, wie sich im Roman Historie und Fiktion überlagern, ist realen Geschichtsdiskursen durch die rekonstruktive und narrative Natur jeder Erinnerung ein fiktives Element inne. Die Möglichkeit, Geschichte auf verschiedenste Weisen zu erzählen, wird im Medienwechsel der Adaptation – hier am Beispiel der Verfilmung durch Margarida Cardoso – deutlich. Dem medialen Sprung von Text zu Film steht die Transponierung eines Stoffes entgegen, der trotz des Versuchs einer treuen Adaptation Verschiebungen und Verzerrungen erfährt; kurz: die selbe Geschichte erzählt, und doch eine neue Perspektive auf die Historie kreiert.

Allein diese mediale Spezifität künstlerischer Ausformungen deutet darauf hin, dass ein allgemeiner, rein gedächtnistheoretischer Zugang einer eingehenden Analyse nicht genüge tut. Wurde auf dem Gebiet der Literaturwissenschaften schon eine Vielzahl an Publikationen den idiosynkratischen Eigenschaften der Literatur als Gedächtnismedium gewidmet, so steht ebendieser Bereich der Forschung im Bezug auf andere Medien, wie etwa dem Film, noch an seinen Anfängen. Es scheint offensichtlich, dass eine Anwendung der auf Literatur zutreffenden Kategorien auf andere Medien zwar fruchtbare Ergebnisse bringen kann, aber bei Weitem nicht erschöpfend ist und dem veränderten Wahrnehmungskomplex, der mit den audiovisuellen Eigenschaften des Films einhergeht, nicht Rechnung trägt. Betrachtet man aber die verschiedenen medialen Ausformungen und Verknüpfungen, die literarische Stoffe heutzutage erfahren, scheint nicht nur ein interdisziplinärer und intermedialer, sondern auch ein

²³³ Jorge, Lídia: *O dia dos prodígios*. Mem Martins: Publicações Europa-América 1978, S. 172.

Zugang unumgänglich, der sich der verschiedenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen eines jeden Mediums bewusst ist. Im Falle des Mediums Films finden wir zum einen zwar eine literarische Erdung, zum anderen eröffnet die Kinematographie aber den Zugang zu einem Bildpool historischen Materials, der eingehende Betrachtung verdient. Ein anderer Aspekt, der für verstärktes Bewusstsein für Medienspezifität des Films als Erinnerungsmedium spricht, ist die visuelle Grundlage verschiedenster Erinnerungstheorien, von der antiken *ars memorativa* bis zu Aby Warburgs Konzept der Pathosformel, das in einer zukünftigen Beschäftigung mit intermedialen Erinnerungsformen mit Sicherheit näher beleuchtet werden sollte. Die Bilder eines Films können so als mnemotechnischer Sequenzierungsprozess verstanden werden. Film als Erinnerungsmedium nimmt somit eine Schlüsselrolle ein, verknüpft er doch bildspezifische Erinnerungstifter mit den bildgestützten Erinnerungsprothesen der Gedächtniskunst.

Im Kontext der portugiesischen Gesellschaft ist jegliche Beschäftigung mit dem Kolonialkrieg differenziert zu betrachten. Das Ende der Salazar-Diktatur 1974 und der damit einhergehende Verlust der Kolonien führte zu einer Zäsur im nationalen Selbstbild des Landes. Der Weg über die Meere, der im Zeitalter der Entdeckungen zu einer Ausweitung des Reiches in Asien, Afrika und Südamerika führte, musste zurückgegangen werden – die Rückkehr in ein rein europäisches Portugal bildete eine vollkommene Antithese zum mythologischen Selbstverständnis als Entdecker und Eroberer. In den späten siebziger und achtziger Jahren übernahm die Literatur eine führende Stellung in der Hinterfragung offizieller Geschichtsdiskurse, weitete ihr Interesse aber auch auf die Bereiche der Identitätsbildung und Memorialkultur aus. In *A Costa dos Murmúrios* werden diese verschiedenen Interessensstränge zu einem besonders komplexen Gesamtbild zusammengefügt. Sowohl im Roman als auch im Film *A Costa dos Murmúrios* folgt man der jungen Portugiesin Evita auf ihrer Entdeckungsreise durch das koloniale Beira in Mosambik. Im Text wird durch die Zweiteilung der Erzählung und der Einführung des zwanzig Jahre älteren Alter-Egos der Protagonistin, Eva Lopo, als narrative Instanz eine polyphone Erinnerungsverhandlung eingeführt, die ein Spiel der Stimmen aus der Vergangenheit erlaubt. Der Umgang mit Erinnerung und Geschichte in *A Costa dos Murmúrios* ist ein ambivalenter. Zum einen ist das Wissen um die Vergänglichkeit und die fragile Natur

der Erinnerung stets präsent – sie kann nur durch eine Niederschrift, wie sie von Eva Lopo durchgeführt wird, oder durch eine andere Art der Materialisierung in einem Gedächtnismedium festgehalten werden, da die Erinnerungen an diese Zeit, dem Niedergang Portugals als Kolonialmacht, sonst mit dem Tod der Zeitzeugen verloren gehen. Zum anderen darf Erinnerung nicht Basis der Verklärung der Vergangenheit werden, was den Raum für die Wiederholung alter Verhaltensmuster öffnen würde. In diesem Sinne müssen Erinnerungen losgelassen werden, um Raum für neue Entwicklungen zu schaffen. Ein nostalgisches Festhalten an einer Epoche ist unmöglich und bringt, wie in *A Costa dos Murmúrios* aufgezeigt wird, nur Leid mit sich. Anstatt von einem Übermaß an Erinnerungen bestimmt zu werden, muss also dem Vergessen Raum gewährt werden, insofern, als dadurch veraltete Ideologien und längst überkommene Selbstbilder überwunden werden können. Eva Lopos Art der Vergangenheitsbewältigung kann so für eine gesamtgesellschaftliche Bewegung exemplarisch sein: Es müssen nicht nur historiographische Diskurse überdacht werden, sondern auch Identitätsdiskurse, insbesondere, als diese sich durch die Erinnerung an ein bestimmtes Vergangenheitsbild konstituieren und dieses wiederum meist Folge einer Rekonstruktion ist. In *A Costa dos Murmúrios* wird so der Kolonialkrieg als Folge einer imperialen Rhetorik enthüllt, die während des *Estado Novo* das Selbstbild der Portugiesinnen und Portugiesen und vor allem des Militärs bestimmte.

Im Zuge der filmischen Adaptation verschiebt sich das Zentrum der verschiedenen Stimmen, der verschiedenen Vergangenheitsperspektiven, auf die Figur der Evita. Zwar versucht Margarida Cardoso, die komplexe Struktur des Romans durch die zeitliche Inszenierung mit Analepsen und durch ein dezent eingesetztes *voice-over* zu rekreieren, der Medienwechsel führt aber gleichzeitig zu einem Wechsel der Wahrnehmungspraxen. Evitas Aufenthalt in Beira wird zu einer Schule des Sehens: Über ihre Figur werden auch die Betrachtenden zu Spionen, stehen zwar am Rande der erzählten Ereignisse, lernen aber über Evitas intensiven, fragenden Blick, wie Machtstrukturen zurückverfolgt und enttarnt werden können. Dient der Roman zur Verhandlung von Erinnerungskonkurrenzen, so bietet der Film Einblick in eine Form der individuellen Erinnerungsarbeit. Auch die Frage der Darstellbarkeit fließt in die Adaptation ein. Bewusst werden offensichtlich gewalttätige Handlungen am Rande der Diegese gehalten, die Brutalität des Regimes ist nur aus den Augenwinkeln zu

erkennen. Information über das Kriegsgeschehen stammt immer nur aus zweiter Hand – die Kriegsgräuel sind verzerrt mittelbar, aber nicht direkt darstellbar. Die perspektivische Verschiebung weg von der traditionell männlichen zu einer weiblichen Erfahrungswelt des Krieges macht deutlich, dass die Kriegsmaschinerie alle Bereiche des sozialen Lebens und nicht nur das Feld des Militärs durchdringt, sodass eine Vergangenheitsbewältigung die ganze Gesellschaft betrifft, trotz ihrer Passivität im Bezug auf die Kampfhandlungen. Die Problematik der Darstellbarkeit betrifft aber nicht nur den Krieg; ebenso herausfordernd ist die Transponierung einer literarischen Erinnerungspoetik in das Reich der Bilder. Cardoso greift zwei der von Jorge dem System der Erinnerungen zugeschriebenen Eigenschaften auf und verwandelt sie in filmische Metaphern: Die Vögel als Symbol der Flüchtigkeit, des kaum Greifbaren, und die Schleier als diffuse Trennwand, die den Zugriff auf Vergangenes erschweren.

Die Integration der Fotografie in Roman und Film erschafft ein Erinnerungsmedium zweiten Grades und schließt sich der Diskussion über Medialität und Erinnerung an, ein Themenkomplex, der durch die Adaptation nur noch vervielfältigt wird. Auffallend sind in dieser Hinsicht die unterschiedlichen Funktionen, die ein und derselben Fotografie als Gedächtnismedium zugeschrieben werden: das touristische Souvenir, der Nachweis für militärische Fähigkeiten und inkriminierendes Beweismaterial für Kriegsverbrechen. Die Intertextualität als Gedächtnis der Literatur fügt der Verhandlung der Erinnerung in *A Costa dos Murmúrios* einen weiteren Aspekt hinzu. Jorge beruft sich in ihrem Roman auf die Bibel und die Epen Homers als Hypotexte und nutzt den spielerischen Umgang mit den kanonisierten Texten, um die darüber vermittelten Ideale zu dekonstruieren und die Auswirkungen des Mythos auf das Selbstbild Portugals nachzuvollziehen. Ein ähnlicher Konnex zur gesellschaftlichen Realität wird über die fiktiven Erinnerungsorte des Romans hergestellt. Die primären Schauplätze der Handlung, die Küste und das Hotel, verweisen auf ein System von Bedeutungszuschreibungen und Überlagerungen, das im portugiesischen Identitäts- und Geschichtsdiskurs zu finden ist. Die Narbe als mnemonische Projektionsfläche bezieht sich indessen genauso auf ein antiquiertes, männlich dominiertes Erinnerungsmodell wie auch auf die Narben der Geschichte, die zum Teil über große Zeitspannen hinweg ihre Spuren in einem nationalen Imaginarium hinterlassen können.

Die Beschäftigung mit Erinnerung in verschiedenen Medien ist vielschichtig und erfordert zahlreiche theoretische Zugänge, um jeden ihrer Aspekte eingehend zu analysieren. Dies betrifft zum einen die intradiegetische Inszenierung der Memorialkultur, öffnet das Forschungsfeld für die diachrone Dimension der Intertextualität und setzt zum anderen die Erstellung eines engen Netzes der Referenzen zur Sozialgeschichte und Identitätsgeschichte einer Literatur voraus. Von besonderem Interesse sind in dieser Hinsicht die Verschiebungen im Zuge eines Medienwechsels, den der Prozess der Adaptation mit sich bringt. Der Wechsel von Literatur zu Film verändert nicht nur die Darstellungsmöglichkeiten von Gedächtnis und Erinnerung, sondern bringt unweigerlich einen Wechsel der Perspektive und, selbst im Fall eines Versuchs einer treuen Adaptation, ein um minimale Faktoren verschobenes Geschichtsbild mit sich. Dies hat nun mehrere Auswirkungen: Zum einen wird so die Wichtigkeit eines pronunziert medienspezifischen Umgangs mit Erinnerungsspeichern deutlich, zum anderen kann so der Diskussion über die Rolle von Erinnerungsmedien und ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung und Rezeption ein wichtiges Kapitel hinzugefügt werden. Eine Ausweitung dieses Forschungsfelds auf andere Medien scheint in diesem Zusammenhang in Zukunft angeraten. Als weitere Interessensgebiete bieten sich etwa die Erinnerungsverhandlungen in so unterschiedlichen Medien wie Fotografie und Comics, Tanz, Theater und bildender Kunst an, die alle nach einer ihren individuellen Charakteristiken Rechnung tragenden theoretischer Grundlage und dementsprechend nach einer neuen Methodologie verlangen. Der komparatistische Zugang über das adaptive Element kann hierzu dienlich sein, richtet es doch den Blick genau auf die Transpositionsprozesse eines Stoffes bzw. einer Thematik, die die Unterschiede zwischen den medialen Ausdrucksmöglichkeiten erst deutlich werden lassen.

6. Bibliographie

6.1. Primärliteratur

Camões, Luís de/Pimpão, Álvaro Júlio da Costa [Hrsg.]: Os Lusíadas. Lisboa: Instituto Camões/Ministério da Educação 1992.

Jorge, Lúcia: A Costa dos Murmúrios. Lisboa: Coleção Mil Folhas 2002.

Jorge, Lúcia: O dia dos prodígios. Mem Martins: Publicações Europa-América 1978.

Vieira, António: História do Futuro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1982.

6.2. Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 2009.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 2007.

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Bergson, Henri: Creative Evolution. New York: Random House, 1944.

Bienk, Alice: Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag 2006.

Bloom, Harold: Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press 1997.

Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1990.

De Certeau, Michel: The Writing of History. New York: Columbia Press 1988.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005.

Frank, Michael C.: Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Freyre, Gilberto: Casa Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Lisboa: Edição Livros do Brasil s.a.

Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1992.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer 1991.

Halbwachs, Maurice: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis. Konstanz: UVK 2003.

Hanlon, Joseph: Mosambik. Revolution im Kreuzfeuer. Bonn: Edition Südliches Afrika 1986.

Hutcheon: A Theory of Adaptation. New York: Routledge 2006.

Kay, Lucy/Kinsley, Zoé/Philipps, Terry/Roughley, Alan: Mapping Liminalities. Thresholds in Cultural and Literary Texts. Bern: Peter Lang 2007.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Lourenço, Eduardo: Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Graz/Wien: Böhlau 1967.

Marques, A. H. de Oliveira: Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs. Stuttgart: Kröner Verlag 2001.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. London: Routledge Classics 2004.

Moisés, Massaud: A literatura portuguesa. São Paulo: Cultrix 2006.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009.

Newitt, Malyn: A History of Mozambique. London: Hurst 1995.

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin: Wagenbach 1990.

Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke 2002.

Ribeiro, Maria Calafate: Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento 2004.

Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag 1988.

Sanders, Julie: Adaptation and Appropriation. London, New York: Routledge 2006.

Schicho, Walter: Handbuch Afrika. Band 1. Zentralafrika, südliches Afrika und die Staaten im Indischen Ozean. Frankfurt/Wien: Brandes und Apsel/Südwind 1999.

Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra Colonial e o Romance Português. Lisboa: Editorial Notícias 1998.

Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra e a Literatura. Lisboa: Vega Editora 2001.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien Band I. Frauen, Fluten, Körper, Geschichten. In: Theweleit, Klaus: Männerphantasien I + II. München/Zürich: Piper 2002.

Vatter, Christoph: Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt am Main: Fischer 2008.

6.3. Wissenschaftliche Artikel

Adler, Renate: Planet of the Apes [Reprint der Filmkritik aus der New York Times vom 9.2.1968] In: The New York Times Film Review. Volume 5. New York: The New York Times & Arno Press 1970.

Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Oeuvres complètes. Tome II: 1966-1973. Paris: Seuil 1994, S. 491-495.

Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Baßler, Moritz [Hrsg.]: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 7-28.

Bazin, André: The Ontology of the Photographic Image. In: Bazin, André: What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Volume 1. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005, S. 9-16.

Bethencourt, Francisco: Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia. In: Ribeiro, Margarida Calafate [Hrsg.]: Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo. Porto: Campo das Letras 2003, S. 69- 81.

Briesemeister, Dietrich: Der Estado Novo des António de Oliveira Salazar. In: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel: Portugal heute: Politik – Wirtschaft – Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, S. 159-179.

Boer, Pim den: Lieux de mémoire et l'identité de l'Europe. In: Boer, Pim den/Frijhoff, Willem [Hrsg.]: Lieux de mémoire et identités nationales. Amsterdam: Amsterdam UP 1993, S. 11-29.

Boll, Bernd: Vom Album ins Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg. In: Holzer, Anton [Hrsg.]: Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg: Jonas Verlag 2003, S. 167-181.

Borsò, Vittoria: Einleitung. In: Borsò, Vittoria/Krumeich, Gerd/Witte, Bernd [Hrsg.]: Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 9-22.

Burke, Peter: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich [Hrsg.]: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 289-304.

Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar/Gymnich, Marion: Literatur – Erinnerung – Identität. Trier: WVT 2003, S. 3-27.

Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar: Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick. In: Erll, Astrid/Birke, Hanne [Hrsg.]: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 1-10.

Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1-20.

Ferreira, Ana-Paula: Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*: History and the postmodern She-Wolf. In: Revista Hispánica Moderna. Volumen XLV 1992. New York: Hispanic Institute Columbia University 1992, S. 268 – 278.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 233-248.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hrsg.]: Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329.

Große, Sybille: Die Gemeinschaft der Länder portugiesischer Sprache (CPLP). In: Briesemeister, Dietrich /Schönberger, Axel: Portugal heute: Politik – Wirtschaft – Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, S. 471-483.

Heß, Renate: Lídia Jorge: Der weibliche Blick auf die Geschichte. In: Engelmayer, Elfriede/Heß, Renate [Hrsg.]: Die Schwestern der Mariana Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart. Berlin: Edition tranvía 1993, S.140-151.

Heß, Renate: Schreiben heißt: sich erinnern. Zum Werk von Lídia Jorge. In: Thorau, Henry [Hrsg.]: Portugiesische Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 501-520.

Kaes, Anton: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Baßler, Moritz [Hrsg.]: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 251-268.

Kalwa, Erich: Lídia Jorge: *A Costa dos Murmúrios* (1988): Geschichte und Kolonialkrieg in weiblicher Sicht. In: Schönberger, Axel [Hrsg.]: Beihefte zu Lusorama. 2. Reihe, 11. Band. Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP. Frankfurt am Main: TFM Domus Editoria Europea 1996, S. 89-117.

Kaufmann, Helena: Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*. In: Luso-Brazilian Review 1/Summer 1995, S. 41-49.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 334-348.

Lachmann, Renate: Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 301-310.

Leitch, Thomas: Adaptation Studies at a Crossroads. In: Adaptation Vol. 1, S. 63-77.

Lobo, Domingos: A Guerra Colonial enquanto elemento de renovação (temática e estética) da moderna ficção portuguesa. In: Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra Colonial: Realidade e Ficção. Livro de Actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias 2001, S. 433-440.

Medeiros, Paulo de: Hauntings: Memory, Fiction and the Portuguese Colonial Wars. In: Asplant, T. G./Dawson, Graham/Roper, Michael [Hrsg.]: The Politics of War Memory and Commemoration. London: Routledge 2000, S. 201-221.

Medeiros, Paulo de: *Memória Infinita*. In: Lídia Jorge. In *Other Words/Por Outras Palavras* (Portuguese Literary and Cultural Studies) 2/Spring 1999, S. 61-78.

Neumann, Birgit: *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung*. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit [Hrsg.]: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 115-138.

Neumann, Birgit: *The Literary Representation of Memory*. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter 2008, S. 333-343.

Nünning, Ansgar: „Beyond the Great Story“. *Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Fiktion*. In: *Anglia* 117 1999, S. 15-48.

Nünning, Ansgar: *Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen*. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane [Hrsg.]: *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 35-58.

Owen, Hilary: *Back to Nietzsche: The Making of an Intellectual/Woman*. Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*. In: Lídia Jorge. In *Other Words/Por Outras Palavras* (Portuguese Literary and Cultural Studies) 2/Spring 1999, S. 79-98.

Rocha, Clara Crabbé: *Grundzüge der portugiesischen Prosaliteratur der achtziger und neunziger Jahre*. In: Lange, Wolf-Dieter/Smolka, Andrea-Eva [Hrsg.]: *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2001, S. 13-27.

Ruchatz, Jens: *Fotografische Gedächtnisse*. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 83-108.

Santos, Boaventura de Sousa: *Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity*. In: Moraña, Mabel/Jáuregui, Carlos A. [Hrsg.]: *Revisiting the Colonial Question in Latin America*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2008, S. 139-184.

Santos, Boaventura de Sousa: *O estado, as relações salariais e o bem-estar na semiperiferia: o caso português*. In: Santos, Boaventura de Sousa: *Portugal: Um retrato singular*. Porto: Afrontamento/Centro de Estudos sociais 1993, S. 17-56.

Sartingen, Kathrin: *Zur Lusophonie als Vermittlerin der Kulturen*. In: *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*. Heft 31/32 2009, S. 25-45.

Schneider, Irmela: Film. In: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens [Hrsg.]: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 173-174.

Schmidt, Patrick: Zwischen Medien und Topoi: Die *lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses. In: Erll, Astrid/Nünning Ansgar [Hrsg.]: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität. Berlin: De Gruyter 2004, S. 25-43.

Sontag, Susan: In Plato's Cave. In: Sontag, Susan: On Photography. London: Penguin 2008, S. 3-24.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Kimmich, Dorothee u. a. [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2004, S. 349-359.

Vecchi, Roberto: Experiência e Representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial. In: Teixeira, Rui de Azevedo: A Guerra Colonial: Realidade e Ficção. Livro de Actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias 2001, S. 389-400.

White, Hayden: The historical Text as literary Artifact. In: White, Hayden: Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore & London: John Hopkins UP 1978, S. 81-100.

Wodianka, Stephanie: Zeit – Literatur - Gedächtnis. In: Erll, Astrid/Birke, Hanne [Hrsg.]: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 179 - 202.

6.4. Audiovisuelle Medien

A Costa dos Murmúrios. Portugal: Edição Atlanta Filmes 2005/115 Minuten.

Azevedo, Licinio: Les Hotes de la Nuit. Mosambik. Vom Luxushotel zum Elendsquartier. Portugal 2007/43 Minuten.

Lopes, Victor: Vidas em Português. Brasil/Portugal 2004/105 Minuten.

6.5. Internetquellen

Martins, Ana Margarida Dias: Prisoners of Anamnesis. Exorcising History through Storytelling in the Work of Lúcia Jorge and Paulina Chiziane. Manchester: University of Manchester (Faculty of Humanities) Dissertation 2005. Über: <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/docs/dissertation.pdf> (Letzter Zugriff am 15. Jänner 2010)

Pressehandbuch von *A Costa dos Murmúrios* (Entrevista com a Realizadora). Über http://insominia-sales.com/admin/Documents/F22_500_LERIVAGEDE_PressbookP.pdf (Letzter Zugriff am 1.8.2010).

6.6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 bis Abbildung 7: Cardoso, Margarida: *A Costa dos Murmúrios*. Portugal. Edição Atlanta Filmes 2005/115 Minuten

7. Anhang

7.1. Resumo em português

No romance *A Costa dos Murmúrios*, publicado em 1988, a escritora portuguesa Lídia Jorge tenta recapitular a atmosfera durante os últimos anos da *Guerra Colonial* nas colónias portuguesas do ultramar, e os passos que levaram ao fim dessa época e da hegemonia portuguesa nos países ocupados. Seguindo o desenvolvimento intelectual da protagonista Evita, uma mulher jovem que viajou para Moçambique para se casar com um alferes, Luís Alex, a autora descortina meticulosamente os mecanismos latentes da guerra: a retórica imperialista fundada por uma visão distorcida do passado da nação, a atitude superior frente às culturas africanas, um patriarcalismo obsoleto e a incapacidade de aceitar uma derrota que já se revelou fatal. Evita, como testemunha dos acontecimentos, narra as suas experiências; mas é o seu alter ego mais velho, Eva Lopo, que desconstrue a memória oficial da *Guerra Colonial*, sempre interrompendo a diegese do romance com digressões e reflexões sobre a natureza da história e da historiografia, da memória colectiva e das recordações individuais.

O objectivo do trabalho aqui apresentado é por um lado a iluminação do pano de fundo cultural e social que contribuiu à génese do romance. Por outro lado, um panorama de vários conceitos científicos tirados dos *Estudos Literários*, da *Antropologia Cultural* e dos *Estudos Culturais* serve como base da análise interdisciplinar do conjunto temático de literatura, história e memória encontrado no romance. A discussão do papel desempenhado pelos portugueses durante os anos da *Guerra Colonial* (1961-1964) exige não só a investigação das ocorrências históricas durante o Salazarismo no *Estado Novo* (1933-1974) e as consequências para as colónias, mas também a do discurso colonial em Portugal que iniciou na época dos descobrimentos e criou a imagem do povo português como navegadores e descobridores, propagadores da fé cristã e da civilização ocidental. Para introduzir um aspecto intermedial, a análise não se limita ao romance, mas focaliza outrossim a adaptação fílmica de Margarida Cardoso. Contrariamente ao romance, o filme *A Costa dos Murmúrios* (2004) não suscitou um eco grande na comunidade científica. A obra cinematográfica, sendo de uma qualidade considerável, bem merece uma consideração individual; mas o que interessa no context

desse trabalho são as mudanças que ocorrem no processo da adaptação, as transposições da encenação da memória que a modificação de um meio de comunicação ao outro necessita. Um olhar crítico será dirigido às implicações sócio-políticas e culturais da memória como demonstradas no romance e no filme numa maneira cooperativa.

Nos *Estudos Literários* e nos *Estudos Culturais*, bem como nos *Estudos das Mídias*, a investigação das relações entre história, vários conceitos de memória – a memória individual, a memória colectiva e a memória cultural – e a identidade nacional fica num período de grande prosperidade, antes de tudo porque oferece métodos de análise que possibilitam uma melhor compreensão da construção e da coerência de comunidades e uma reinterpretação do passado. Quanto à historiografia, o investigador Hayden White mostrou na sua obra *Metahistory* que mesmo historiadores têm aproveitado de técnicas e estruturas próprias à ficção para redigir os seus estudos. Esse processo de *emplotment*, da selecção e da conjunção de factos, leva necessariamente a uma influência ideológica – inconsciente ou não – por parte do autor. No campo da ficção, o romance histórico oferece vários acessos ao passado. O romance histórico na sua aparência mais popular pode servir como meio de escapismo, criando uma imagem exótica do passado. No caso do realismo e documentarismo do romance histórico, o leitor é sempre confrontado com um passado escondidamente fingido, enquanto que, nos romances pos-modernistas, este fingimento do passado seja contestado pela técnica narrativa da metaficção, tematizando numa forma ostensiva o processo da narração, criticando a Historiografia e contando outras versões de acontecimentos temporalmente distantes. As narrativas em questão permitem uma revisão da história e podem dar uma voz a grupos sociais antigamente marginalizados e excluídos do discurso oficial, por exemplo mulheres ou povos colonizados e oprimidos.

A importância da ficção na discussão de identidade e história não só se constitui através das relações fortes com o passado e a Historiografia, mas é também uma consequência dos paralelos entre processos narrativos e processos memorativos. Astrid Erll nomeia naquele contexto três analogias do funcionamento da ficção e da memória. As duas exigem uma densificação, uma sobreposição codificada dos factos ou acontecimentos fictícios, para criarem uma narração que por sua vez necessita uma estrutura, quer dizer, um género literário. Em contrapartida à memória, a literatura serve-se de privilégios da ficção, entre outros a polifonia, a dialogicidade e a polivalência. A literatura só pode no

máximo ser considerada como uma mistura do real e da imaginação; a memória entretanto desempenha o papel dum espelho do real como percebido por um ser individual ou um colectivo. A função mediática da literatura posiciona-a também no discurso da memória colectiva: Como meio de comunicação, facilita tanto o armazenamento como a circulação de informações e põe-nas ao alcance de todos desde que saibam decifrar as letras da escrita, mesmo em casos em que a distância ao origem seja muito grande em termos de espaço e tempo. Nos *Estudos Literários*, a pesquisa dos laços entre literatura e memória surge em formas diferentes. Um acesso diacrónico à temática inclui a análise dos topoi e as teorias pos-estruturalistas da intertextualidade. Em virtude da repetição e da integração de partículas alheias tiradas de outros textos, o passado da literatura torna-se acessível como num palimpsesto. Assim, elementos de textos mais antigos permeiam toda a literatura. Nessa área de pesquisa, Ernst Curtius, o historiador de arte Aby Warburg e Renate Lachmann são apontados posições destacadas. Nesse contexto, a obra de Lachmann que primeiramente uniu a teoria da memória com o conceito da intertextualidade merece aprofundamento maior. Lachmann junta os conceitos da dialogicidade estabelecida por Mikhael Bakhtine com as teorias antigas da retórica. Referindo-se a uma anedota de Cícero que descreveu as origens da *ars memorativa* num episódio da vida do poeta Simonides, Lachmann desenvolveu a ideia da intertextualidade como memória da literatura. Simonides, convidado a um banquete, é o único sobrevivente duma catástrofe, o desabamento da casa do anfitrião. Como Simonides memorizou a ordem como os outros convidados estiveram sentados, era capaz de identificar todos os mortos, viabilizando-lhes um enterro digno. A *ars memorativa* como memória imaginada cria a base de toda a literatura. A imagem na memória funciona como uma duplicação do real, como um simulacro baudriillardista. A concepção da literatura como *ars memorativa* significa que todos os textos formam um espelho da cultura na sua totalidade, e cada texto acrescentado ao contínuo traz uma mudança, um deslocamento e uma extensão do universo textual consigo. Para Lachmann, a intertextualidade permite um jogo, uma crítica e uma continuação da história literária.

O segundo ramo da pesquisa observa o carácter mediático da literatura mesma. Ponto de partida das reflexões deste tipo é sempre o código da língua e a sua preservação na escrita. Obras literárias históricas, não obstante as características de ficção, contêm todo

um panorama de informações sociais e culturais sobre a época descrita. Além disso, a literatura contemporânea apresenta-se como veículo principal da discussão das funções e problemáticas da memória. Como terceiro ramo de pesquisa pode-se distinguir a ocupação com literatura e memória dentro dum texto literário. Isto refere-se à encenação da memória com meios da ficção e atinge qual a discussão do funcionamento e das modalidades diferentes da memória tal as alusões a conceitos da memória como as culturas da memória, a multiplicação das perspectivas a acontecimentos históricos e as consequências da visão polifacetada da história para o desenvolvimento de identidades colectivas. Áreas de interesse classicamente encontradas nos *Estudos Literários* abrangem o estudo da mimese literária de processos memorativos, das metáforas da memória e das suas implicações para os conceitos de tempo e espaço. Quanto às teorias da memória, os escritos de Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan e Aleida Assmann andam a ter um grande impacto sobre a comunidade científica.

Maurice Halbwachs (1877-1945), um sociólogo francês, introduziu primeiramente o termo da memória colectiva nos estudos empíricos. Em vida, publicou os estudos *Les cadres sociaux de la mémoire* e *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. Foi executado no campo de concentração em Buchenwald, deixando fragmentário o seu ultimo livro *La mémoire collective*. Base das reflexões de Halbwachs é o aspecto comunicativo da memória. A divulgação da memória colectiva, do saber cultural e das normas e regras sociais depende de processos comunicativos dentro duma comunidade. O ambiente dum indivíduo constitui o enquadramento social – ‘*le cadre social*’. Halbwachs entende a relação entre memória individual e colectiva como um sistema de interdependências. Num indivíduo cruzam-se várias memórias colectivas, por exemplo a da classe social, a da orientação religiosa e a da nacionalidade. Uma memória compartilhada por todos os membros garante a coerência dum conjunto, mas também uma forma de homogeneidade. Aqui entra a característica da restructividade que Halbwachs atribui a todas as memórias. Para proteger a identidade colectiva, a memória do passado é submetido a um processo de homogeneização em retrospecto conforme as ideologias da comunidade. Uma dissolução da comunidade causa a perda da memória colectiva. Uma mudança inteira do enquadramento social efectua-se através de 80 anos, ou seja, o decurso de três gerações. A conservação de informações por períodos de tempo maiores exige o uso de meios de

armazenamento. Enquanto a vista da Historiografia de Halbwachs ainda era fortemente influenciada pelo positivismo, a sua concepção da memória tem um papel fundador para a investigação contemporânea da memória.

O egiptólogo Jan Assmann tomou o racocínio de Halbwachs como ponto de partida para desenvolver a sua teoria da memória cultural. Em *Das kulturelle Gedächtnis* (1992), Assmann define a memória cultural como o saber fora da vida cotidiana que constroi um ponto de referência a um passado afastado, mítico e fundador de identidades nacionais. O mito gera sentido e tem uma função unificadora com respeito à sociedade. Os processos de recordação são executados em virtude de rituais complexos. Para os actos rituais são precisos especialistas que saibam interpretar os textos normativos e que obedeçam as regras do rito. Apesar de cimentar a identidade colectiva, a memória cultural serve também como justificação e legitimação da hegemonia presente. Sobretudo em culturas orais existe uma lacuna entre a memória comunicativa e a memória cultural chamada de *floating gap*. Esta lacuna contém todo o tempo entre a *mémoire de génération* de Halbwachs e o passado mítico; os anos entre essas duas fases ficam obscuros e ofuscados. A memória cultural é tanto uma reconstrução como a memória comunicativa, depende duma institucionalização e pertence sempre a uma certa identidade que assim pode ser afirmada.

Aleida Assmann, a esposa de Jan Assmann, refere-se nas suas reflexões sobre o tema da memória em *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) a retórica da antiguidade que atribuía grande importância a *ars memorativa*. Base da *arte memorativa* é a contaminação de lugares (*loci*) e imagens fortes (*imagines agentes*). A arte da memória (*ars*) como armazém de informações é situada ao revés da força evocativa da memória (*vis*). As raízes da memória como uma arte encontram-se numa necessidade antropológica, na comemoração dos mortos. A *fama*, o elogio de qualidades, virtudes e proezas dos defuntos ultrapassa a comemoração duma existência e tem o valor duma tentativa de assegurar uma vida metafórica depois da morte.

O historiador francês Pierre Nora define símbolos culturais como estabilizadores que facilitam a divulgação da memória cultural ao longo dos séculos e assim representam um denominador comum da identidade. Na sua obra extensa *Les Lieux de Mémoire*, Nora explora lugares na França que possuem um valor simbólico relacionando-os com o

passado. Segundo o teórico, a modernização e a industrialização causaram o aniquilamento dos *milieux de mémoire*, comunidades unidas pela memória compartilhada. Como estes ambientes da memória pereceram, criaram-se os *lieux de mémoire*, lugares onde o passado pode ser comemorado num contexto quase museal. Uma consequência desse desenvolvimento é o entusiasmo surgindo pela Historiografia e pela conservação do passado em arquivos e museus. Os lugares da memória aparecem em formas variadas. Um lugar da memória deve conformar a três condições: Sob a dimensão material entende-se uma objectivação cultural, isto é, um fenómeno tangível como um livro ou uma obra de arte. A dimensão funcional pressupõe a inerência a um ritual e continua na dimensão simbólica que denomina o estado e a intencionalidade do lugar da memória em questão com referência à sociedade. Os lugares da memória erguem-se da sequência cronológica da história, o que determina uma sobreposição constante de significados.

A análise de filmes no contexto da memória pode em parte ser comparada com a da literatura, mas parece também necessário considerar as características próprias da outra forma de arte. Como canal de comunicação audiovisual, a cinematografia exige uma distribuição e recepção diferente da literatura. A comparação entre o romance *A Costa dos Murmúrios* e a adaptação de Margarida Cardoso não será estabelecido com respeito a um conceito antiquado de fidelidade. O que interessa são as transposições que ocorrem durante o processo da adaptação, as variadas possibilidades de se aproximar a uma temática e as encenações diferentes da memória.

A *Guerra Colonial* em Moçambique forma o núcleo histórico do romance *A Costa dos Murmúrios*. Moçambique já foi visto como uma colónia portuguesa no século 15, mas só no século 19, inspirado pelos esforços imperialistas de outros países como a Grã-Bretanha, Portugal começou a mostrar mais interesse naquele país africano. Durante o regime salazarista, Moçambique servia antes de tudo como fonte de recursos financeiros, disponibilizando por um lado mãos-de-obra baratas que tinham de trabalhar sob condições indignas, e por outro lado e um mercado para produtos portugueses. A sociedade moçambicana era dividida em várias classes: Os civilizados, quer dizer os portugueses, tinham mais direitos do que a classe indígena ou não-civilizada. Um progresso na classe dos assimilados era muito difícil, exigia tanto uma formação excelente como recursos financeiros e ainda não significava uma equiparação com os

civilizados. As insurgências nas colónias iniciaram-se em Angola (1961). Em Moçambique, a Guerra Colonial estalou em 1964. Dentro dos movimentos de resistência destacou-se logo a FRELIMO (Frente da Libertação de Moçambique), liderando uma luta guerrilheira contra o sistema colonial português. Depois de dez anos de combates encarniçados, as mudanças políticas em Portugal causadas pela revolução dos cravos levaram a um desanuviamento da situação nas colónias. Os acordos assinados em Lusaka puseram fim à luta armada. Em 1975, Moçambique tornou-se independente de Portugal, mas as bancadas diferentes estabelecidas durante a Guerra Colonial continuaram as lutas numa guerra civil renhida.

A perda das colónias significou uma cesura radical na autoconfiança da nação portuguesa. Desde a época dos descobrimentos, os portugueses criaram de si mesmo a imagem duma nação de navegadores e conquistadores, de propagadores da fé cristã e da civilização ocidental. O ideário imperialista deixou os traços em todas as formas de expressão do património cultural. Na literatura, essa linha de auto-imaginação encontra-se em obras-primas da língua portuguesa como *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões e nos escritos sobre o *Quinto Império* de António Vieira na *História do Futuro*. Mesmo no século 20, o conceito do lusotropicalismo estabelecido por Gilberto Freyre pega na noção de uma soberania das culturas tropicais, como a do Brasil, marcadas por um forte cunho lusitano. O sociólogo Boaventura de Sousa Santos caracteriza a identidade portuguesa como semiperiférica: Num contexto europeu, Portugal ocupa um lugar periférico na margem do continente, situado entre a Espanha ameaçadora e o Atlântico antigamente desconhecido. Os descobrimentos e a expansão de além-mar instituíram uma nova posição de Portugal no mundo, a dum centro dum império com territórios na Ásia, na África e na América do Sul. A propaganda salazarista durante o Estado Novo intensificava a encenação de Portugal como um império cristão com uma missão singular no mundo. O fim da época colonial causou uma impressão tanto mais ponderosa na identidade portuguesa. Reduzido ao território europeu, o país sentia a necessidade de uma orientação nova no contexto da União Europeia, mas também no papel intermediário com as antigas colónias na África e o Brasil. O confronto tanto com o património colonial como com os crimes portugueses durante a Guerra Colonial efetua-se muito lentamente. Uma crítica da Guerra Colonial e do comportamento dos portugueses quase não entrava nos discursos oficiais, uma culpa ou a necessidade duma

elucidação do passado ficavam negados. Como mesmo a Historiografia falhou no que respeita a discussão pública, as artes começaram a tematizar e desconstruir os mitos fundadores da identidade portuguesa. A literatura sobre a Guerra Colonial é caracterizada por um questionamento das possibilidades da representação do real, uma mistura lúdica do factual e do ficcional e uma oposição contra ideologias militaristas, racistas e patriarcais. Outras linhas fortes incluem a descrição do absurdo da guerra e da violência, a reflexão sobre identidade e alteridade, a sátira e a parodia e uma reinterpretação da história portuguesa.

Nesse ramo pós-moderno da literatura portuguesa destacou-se Lídia Jorge como uma das poucas mulheres descrevendo os acontecimentos da Guerra Colonial dum ponto de vista feminino. No romance *A Costa dos Murmúrios*, Jorge estabelece uma dicotomia entre duas modalidades da memória. No início do romance encontra-se o conto *Os Gafanhotos*, relatando as experiências da protagonista Evita numa perspectiva colonial e demonstrando uma mentalidade patriarcal. A memória em *Os Gafanhotos* pode ser descrita como fragmentária: As recordações são limitadas aos pontos positivos e denominam uma certa nostalgia e saudade duma época nacional supostamente grandiosa. A violência e as atrocidades da Guerra Colonial são submetidos a uma amnesia colectiva. Parece necessário uma política da memória selectiva para preservar a identidade portuguesa. A segunda parte do romance oferece a desconstrução de *Os Gafanhotos*. Sendo o conto *Os Gafanhotos* o que Lyotard chamou de grande narrativa, representa a parte maior do livro a desconstrução desta narrativa, revelando-a como simplificadora e fingida. Na segunda narração, o alter-ego de Evita, Eva Lopo, lembra-se do seu tempo na cidade moçambicana de Beira. Consciente da falibilidade e do carácter efémero da memória, dedica-se a uma poética da ambiguidade, do questionamento constante e do relativo. Duma maneira satírica denuncia os crimes portugueses em Moçambique e a retórica militarista que leva a guerra, e como se vai mostrar no romance, até ao fingimento da guerra para afirmar um machismo antiquado. Em *A Costa dos Murmúrios*, não se vê a memória como meio catártico; o romance parece como tentativa de preservar a memória daquele tempo do apagamento e de interpretações ideologicamente marcadas. No filme de Margarida Cardoso, o olhar de Evita domina toda a narração. Como mulher independente e educada, a protagonista ocupa uma posição marginalizada na sociedade colonial do Hotel Stella Maris, lugar

principal do enredo. Não pertence ao grupo de mulheres sempre falando sobre as bravezas dos seus maridos na guerra, mas descobre por conta própria o mundo fechado do sistema colonial, aprendendo assim como a guerra funciona e como mesmo civis e mulheres são afectados. Conotada como uma espiã, Evita é mostrada muitas vezes observando em frente de janelas: Ela sabe dos acontecimentos, mas permanece passiva. A duplicação da narrativa no romance não é imitada, mas transportada num outro canal de comunicação numa maneira muito subtil. Um *voice-over* substitui a voz narrativa e as digressões da Eva Lopo. Além disso, uma análepse reconduz o espectador ao dia do casamento de Evita e Luís Alex, núcleo da narrativa de *Os Gafanhotos*, exemplificando numa maneira visual as duas modalidades concurrentes da memória: o esquecimento clemente e o esforço memorativo difícil. Uma função parecida pode ser atribuída a repetição de imagens de espelhos. As imagens do filme não representam a realidade, são imagens fingidas pela memória. Mesmo quanto à violência, o filme favorece uma poética da subtilidade e das sugestões, assim oferecendo só uma olhada restricta aos crueldades que deixa muito à imaginação. Duas metáforas visuais intensificam a carácter frágil e evanescente da narrativa. As aves significam a leveza da memória que nunca pode ser definida exactamente. Vários tipos de véus – cortinas ou cachecóis – velam a imagem do passado irrecuperável.

Em *A Costa dos Murmúrios*, a narração atribui a três lugares o valor simbólico dum lugar de memória. Primeiro, o hotel Stella Maris serve como pano de fundo para quase todos os acontecimentos importantes do enredo. Já o nome do hotel denomina a função. O termo Stella Maris é uma alusão à virgem Maria, protectora dos navegadores. Assim, o Stella Maris representa o último lugar que protege a sociedade portuguesa em Moçambique, mas, sendo um hotel, mesmo essa protecção da revolução e da reconquista do país pelos moçambicanos tem um limite temporal. O hotel como espelho da sociedade portuguesa em Moçambique exemplifica também as mudanças numa sociedade civil cada vez mais dominada pelo militarismo. O hotel demonstra a separação radical entre portugueses e moçambicanos e possui as qualidades numa heterotopia como descrita por Michel Foucault em *Des Espaces Autres*, um espaço real e fechado em oposição de todos outros espaços. No caso do Stella Maris, o hotel é um lugar onde o tempo parece parar, um núcleo numa época colonial que na realidade já não existe. Segundo, a cicatriz do Capitão Jaime Forza Leal como símbolo das virtudes

masculinas desvenda o machismo e o militarismo proeminente na identidade dos soldados. Sobrecarregados com uma realidade fragmentária e ambivalente na qual não existem explicações amplas do mundo e onde não se precisam os heróis das grandes narrativas, procuram refúgio nas regras rígidas do exército para estabilizar as suas identidades instáveis. Como terceiro lugar de memória, pode-se mencionar a costa. O espaço limiar da costa simboliza o limite entre vida e morte, mas é também a primeira parte da terra moçambicana que os portugueses pisaram durante os descobrimentos, e vai ser a última parte que abandonam. No contexto do discurso da memória, o costa representa um estado frágil e transitório da memória, e é esta memória que a narradora quer preservar do apagamento.

O emprego de fotografias no romance amplifica a discussão das diferentes modalidades da memória em *A Costa dos Murmúrios*. Geralmente considerado como uma forma de documentação objectiva do real, o papel das fotografias no romance e no filme é marcado por uma grande ambiguidade e leva a várias perguntas. As fotografias que a protagonista Evita encontra na casa dum soldado foram tiradas durante as campanhas do seu marido contra os rebeldes moçambicanos e denunciam o procedimento brutal dos portugueses na Guerra Colonial. Para o sistema colonial, as fotografias são uma espada de dois gumes: A vitória das tropas portuguesas em Moçambique significaria que as fotografias autenticassem a supremacia portuguesa no país, deixando aparecer as atrocidades cometidas durante a guerra como uma necessidade. No caso duma derrocada, as encenações da força militar como documentadas pelas fotografias tornar-se-iam em material incriminador. Seguindo os ramos da teoria estabelecidos por Susan Sontag e Roland Barthes, o encontro intermedial da fotografia com o romance e o filme será aprofundado, tendo em conta o significado das oposições entre documento e encenação para a fotografia como meio de armazenamento.

A última parte da análise de *A Costa dos Murmúrios* refere-se à memória da literatura, ou seja, da intertextualidade como apresentado por Renate Lachmann. Os grandes hipotextos do romance são ao mesmo tempo os textos fundadores da civilização ocidental, a bíblia e as epopeias de Homero. As referências encontram-se em diferentes níveis do texto; mais obviamente no episódio dos ganfanhotos, mas também nos nomes próprios das personagens (Eva/Evita, Helena) e em várias alusões. Jorge usa as referências intertextuais para desconstruir as afirmações das grandes narrativas e

desintegrar as estruturas mitológicas. Assim, Jorge subverte e transforma não só os hipotextos, mas também as memórias, os comportamentos e os hábitos fundados neles, criando possibilidades de se soltar do passado destrutivo e de estabelecer novas identidades.

Concluindo, pode-se constatar que o tratamento da memória e da história em *A Costa dos Murmúrios* é caracterizado como fortemente ambíguo, dedicando-se a uma poética do relativo, do efémero e da complexidade das perspectivas. Por um lado, o conhecimento da vanidade e da natura frágil da memória é sempre presente – é possível conservá-la somente na escrita ou num outro meio de armazenamento porque a memória viva da decadência do império colonial dos portugueses morre com as testemunhas. Por outro lado, a memória nunca deve ser a base da transfiguração do passado, o que possibilitaria a repetição de modos de comportamento não mais adequados. A retenção a uma época nostálgica verifica-se como impossível e dolorosa, como mostra a narrativa de Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios*. É necessário aceitar o esquecimento numa sociedade, em tal qualidade que viabiliza a ultrapassagem de ideologias e identidades antiquadas. A recuperação do passado de Eva Lopo pode dessa maneira ser exemplar para um movimento da sociedade na sua totalidade. O confronto com o passado, e especialmente com os pontos negativos que afectam a identidade numa forma decisiva, requer medidas extensas: a reconsideração dos discursos historiográficos, mas também a consideração da constructividade da identidade e da memória.

7.2. Zusammenfassung in deutscher Sprache

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich auf interdisziplinäre und intermediale Weise mit verschiedenen Möglichkeiten der Konstruktion von Erinnerung und ihren Auswirkungen auf die Identitätsbildung von Kollektiven und Nationen. Am Beispiel des Romans *A Costa dos Murmúrios* der portugiesischen Schriftstellerin Lídia Jorge und der Adaptation von Margarida Cardoso werden auf komparative Weise Faktoren der Erinnerungsbildung innerhalb der portugiesischen Gesellschaft analysiert. Als Basis gelten sowohl erinnerungstheoretische Zugänge, wie sie für die Kultur- und Literaturwissenschaft durch Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan und Aleida Assmann sowie Astrid Erll und Ansgar Nünning postuliert wurden, als auch die Intermedialitäts- und Adaptationsforschung (Irina Rajewsky, Linda Hutcheon, Julie Sanders).

Ein Blick auf den historischen Hintergrund sowohl des Kolonialkriegs in der Kolonie Mosambik, der das Zentrum der Narration ausmacht, als auch der Entwicklung des portugiesischen Selbstbilds als Entdecker, liefert Aufschlüsse über die Problematik, auf die der portugiesische Identitätsdiskurs in der Vergangenheit traf und mit denen er im Zuge der Vereinigung Europas konfrontiert wird. Als wichtigstes Medium der Bewältigung der kolonialen Vergangenheit stellte sich nach dem Ende der Salazar-Diktatur 1974 die Literatur heraus, die im Gegensatz zur Historiografie gegenüber den Kampfhandlungen eine oppositionelle Haltung einnahm und nicht nur diese Epoche der nationalen Geschichte, sondern auch die verschiedenen Diskurse, die dazu führten, kritisch beleuchtete. Der Stellenwert des Romans *A Costa dos Murmúrios*, eines der wenigen Werke zum Kolonialkrieg, in dem eine weibliche Stimme zu Wort kommt, lässt sich des Weiteren auch durch die neue, bislang ignorierte feminine Perspektive erklären. Die Verfilmung aus dem Jahr 2004 gilt darüber hinaus als Symptom dafür, dass aus Sicht der Künste die Konfrontation mit den Verbrechen der kolonialen Vergangenheit nicht abgeschlossen ist. Im Zuge der Analyse wird auf vier Aspekte der Erinnerungskonstruktion eingegangen: Die Inszenierung der Erinnerung in Roman und Film, die Bedeutung der fiktiven Gedächtnisorte sowie die intermediale Integration des Mediums der Fotografie in den Erinnerungsdiskurs. Schlussendlich wird durch eine Analyse der intertextuellen Referenzen, die zum Großteil zur Dekonstruktion vermeintlich mythologischer Fundamente des Identitätsdiskurses gelten, ein Blick in das Gedächtnis der Literatur selbst geworfen.

7.3. English Abstract

This diploma thesis aims to explore how memory can be constructed in different media and which consequences said mediatic constructivity has for national and collective identity formation. Focus of this work is an intermedial and interdisciplinary approach to cultural and collective memory as represented in literature and cinematography. By analyzing the novel *A Costa dos Murmúrios* by Portuguese author Lídia Jorge and the cinematic adaptation of the same name by Margarida Cardoso, not only the representation of mnemonic processes shall be discussed, but also the transpositions necessary for the depiction of memory when recreating a novel as a film. A combination of theoretical approaches is employed to further study the interconnectivity of memory and media. On one hand, cultural memory theories such as those established by Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan and Aleida Assmann as well as Astridd Erll and Ansgar Nünning, are drawn upon, as are aspects of intermediality and adaptation studies (Irina Rajewsky, Linda Hutcheon, Julie Sanders) on the other hand.

A look at the historical background of both the Portuguese colonial war in Mozambique and the development of Portugal's self-perception as a nation of discoverers and conquerors leads to further conclusions about the complex of problems the Portuguese identity discourse was confronted with in the past due to the loss of its colonial possessions, and in the present regarding the country's integration into the European Union. After the end of Salazar's dictatorship in 1974, literature evolved as the primary medium in the process of coming to terms with the colonial past, challenging not only hegemonic historical discourses about the war, but also identifying and deconstructing its underlying patriarchic and racist structures. The significance of *A Costa dos Murmúrios* lies in the feminine perspective it introduces to a corpus dominated by texts that narrate the combat experience from a male point of view. The film version that was launched in cinemas in 2004 can furthermore be considered symptomatic for the incompleteness of the national memory process, still broaching the issue of Portugal's colonial past more than 15 years after the novel's publication. Four aspects of both works will be expanded on in a comparative manner: The representation of memory in both text and film, the fictive *lieux de mémoire*, the integration of photography as a technology of memory and the intertextual references in *A Costa dos Murmúrios* as a form of literary memory.

7.4. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Verena Bauer

Geburtsdatum: 24.10. 1986 in St. Pölten

Österreichische Staatsbürgerschaft

SCHULBILDUNG UND AKADEMISCHE BILDUNG

1993-1997 Volksschule Etsdorf

1997-2005 BG/BRG Piaristengasse 2, 3500 Krems im humanistischen Zweig (Latein, Französisch)

2005 Matura mit Ausgezeichnetem Erfolg

Seit 2005: Studium der Romanistik (Portugiesisch) und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Sommer 2009: Teilnahme am 9. Österreichisch-Portugiesischen Sommerkolleg in Payerbach/Österreich (5. bis 18. Juli 2009)

Wintersemester 2009/2010: Medienwissenschaftliches Tutorium am Institut für Romanistik der Universität Wien

Sommersemester 2010: Medienwissenschaftliches Tutorium am Institut für Romanistik der Universität Wien

Sommer 2010: Teilnahme am 10. Österreichisch-Portugiesischen Sommerkolleg in Colares/Portugal (8. bis 21. Juli 2010)

ZUSÄTZLICHE QUALIFIKATIONEN

2008: Praktikum im Filmarchiv Austria/Studienzentrum und Bibliothek (Februar bis Juni)

2008: Mitglied des Organisationskomitees des Internationalen Symposiums: Text, Kontext und Post-text – Perspectives on the Literary Work of Luisa Valenzuela (Universität Wien, 20. und 21. November 2008)

AUSGEWÄHLTE PUBLIKATIONEN

Urban Trash Zone. Notes on the collapsing city in Warren Ellis' and Ben Templesmith's *Fell: Feral City*. In: Friesinger, Günther/Grenzfurthner, Johannes/Ballhausen., Thomas [Hrsg.]: Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity. Bielefeld: transcript 2010, S: 205-214.

Teilnahme am 2. Wiener Lusitanistentag (Universität Wien, 2010) mit dem Beitrag „Textualidade e Intermedialidade em *Água Viva*, de Clarice Lispector“ (Publikation in Vorbereitung).

Toby Barlow: Scharfe Zähne. Aus dem Amerikanischen von Verena Bauer und Thomas Ballhausen. Mit einem Vorwort von Carl Weissner und einem Nachwort von Verena Bauer und Thomas Ballhausen. Wien: Milena Verlag 2009.