

„A guerra no bolso“: Das portugiesische Theater als Gedächtnis-Bühne

Kathrin Sartingen (Universität Wien)

Einleitung

Im Jahre 1975 feiert der brasilianische Sänger Chico Buarque mit seinem Lied *Tanto Mar* (1975) aus der Ferne das ‚Fest‘ der Nelken-Revolution in Portugal mit, und bittet darum, ihm eine Nelke aufzubewahren, solange er (noch) nicht mitfeiern kann:

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim¹

Das Gedicht wurde von der Zensur verboten, denn es besingt die große Sehnsucht des Musikers, dass es auch in Brasilien zu einer solchen Nelken-Revolution kommen möge. Der Text zeigt zugleich aber auch auf, wofür die portugiesische Revolution gesamtgeschichtlich steht: ihre zutiefst koloniale Verflechtung, ihre großen kolonialgeschichtlichen Dimensionen und deren eigentliche Auslöser.

Bis weit über die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hinaus träumte Portugal noch vom einstigen Glanz und früherer Größe, isolierte sich von Europa und blieb *orgulhosamente só*. In Wirklichkeit entpuppte sich dieser Traum als eine blutige Fremdherrschaft, die erst mit den afrikanischen Unabhängigkeitskriegen erschüttert wurde und mit der Nelkenrevolution von 1974 offiziell endete. Danach musste sich Portugal nach einer fast 50-jährigen Diktatur quasi neu erfinden. In teilweise unglaublichem Tempo verwandelte sich das von der Salazar-Diktatur unterdrückte und vorrangig rural geprägte Land am Rande Europas in einen modernen europäischen Staat. In vielerlei Hinsicht übertraf sich Portugal dabei selbst und gerierte sich als europäisches Musterland. Musterland? Zumindest in Bezug auf die Aufarbeitung der eigenen, grausamen Kolonialgeschichte² – und zwar sowohl in den Ex-Kolonien als auch im „Mutterland“ selbst – ist vieles unerledigt, ungeschehen, wenn nicht gar gezielt zugedeckt geblieben.

1 Der Originaltext wurde von der brasilianischen Zensur verboten; eine veröffentlichte Aufnahme erschien im Jahre 1975 nur in Portugal (Chico Buarque, *Tanto Mar*, 1975).

2 Die Kolonialgeschichte Portugals bezeichnete der Historiker Perry Anderson als „[...] ultracolonialismo, isto é, simultaneamente a mais primitiva e a mais extremista de colonialismo“ (Anderson 2019, 24 f.).

Der portugiesische Kolonialismus und die afrikanischen Kolonialkriege sind bis heute ein Thema, das in der kollektiven Memoria Portugals sowie in den kulturwissenschaftlichen Diskussionen immer noch zu wenig Raum einnimmt. Auch wenn zahlreiche Publikationen seit den 90er Jahren den Kolonialkrieg und die portugiesischen Beteiligungen verstärkt in den Vordergrund stellen, bleibt die „kritische Masse“ aus, resümiert einer der einflussreichsten Kuratoren und Kulturwissenschaftler Portugals, António Pinto Ribeiro (2021, 115 ff.). Pinto Ribeiro sieht einen der Gründe darin, dass das Ende des portugiesischen Kolonialreiches erst sehr spät kam, um das kollektive Denken in Frage zu stellen. Paço *et al.* vermuten einen Hintergrund in der hochkomplexen Verzahnung zwischen dem portugiesischen Kolonialismus in Afrika und dem Niedergang des Faschismus in Portugal, wie sie in ihrer rezenten Publikation *O 25 de abril começou em África* (2019) unter Rückgriff auf Amílcar Cabral konstatieren (Paço 2019, 7). So bleibt es häufig bei individuellen Erinnerungen an die brutalen Unabhängigkeitskriege durch zurückgekehrte Veteranen:

[...] desde finais da década de 1990, multiplicaram-se as publicações sobre a guerra colonial e a retirada portuguesa, [...] uma „vaga de testemunhos“, com „centenas de títulos“. Trata-se, por grande parte, de obras de antigos combatentes, que rememoram as suas experiências das campanhas militares coloniais [...] (Valentim 2006, 35).

Diese Texte stellen zumeist subjektive Zeugen-Narrative dar und gelangen weniger zu kollektiver Geschichtssichtung oder finden Eingang in die allgemeine Geschichtsschreibung.³

Wie sehen diese Erinnerungsnarrative aus? Welche Auswirkungen hatte der Kolonialkrieg auf die unter Salazar kämpfenden portugiesischen Soldaten, heimgekehrt als (gescheiterte) Ex-Soldaten in ein inzwischen kommunistisch regiertes Portugal? Welche Einflüsse übte diese noch-koloniale Zeit auf die portugiesische Gesellschaft als solche aus, auf ihre kollektive und kulturelle Identität, ihre ureigene Geschichtsdarstellung? Wie steht es um das Fortbestehen von Kolonialität innerhalb der heutigen, von zahlreichen Einwanderern geprägten Gesellschaft, ihrer Literatur, ihren Medien, Film und Theater?

In den letzten Jahren haben sich historiographische, aber auch literarische und filmische Texte – immer noch sehr zögerlich – mit den kulturellen und sozialen Transformationen, die mit dem Ende der Kolonialkriege nach dem 25. April 1974 einsetzten, auseinandergesetzt. Dekolonisierung und die damit einhergehende Aufarbeitung der Kolonialkriege finden zunehmend Eingang in künstlerische Produktionen. Das Theater nimmt dabei eine Sonderposition ein, stellt es doch einen „näheren“⁴ und

3 „No domínio particular [...] da questão colonial, a historiografia especializada tem vindo a construir-se, nos últimos trinta anos, em grande parte por contraposição aos mitos dominantes na memória coletiva, bem como às suas omissões, aos seus buracos negros [...]. Mas as suas conclusões transitam dificilmente para a história geral de Portugal, e daí para o ensino – passos essenciais para o exercício de qualquer influência na reformulação do discurso identitário nacional, tão necessária à adaptação do país a um sistema que se globaliza“ (Valentim 2006, 38).

4 Zum Begriff des „Nähetheaters“ siehe Sartingen (2007).

stark identitätsbezogenen Zugang zu persönlicher Erinnerung und postkolonialer Traumata-Aufarbeitung dar.⁵

Am Beispiel des zeitgenössischen portugiesischen Theaters sollen im Folgenden die (traumatischen) kolonialen und postkolonialen Narrative der Unabhängigkeitskriege, die zur Nelkenrevolution und über sie hinaus führten, analysiert werden, wobei zu zeigen ist, inwieweit es dem Theater als privilegiertem⁶ Ort der Inszenierung von Erinnerungen und (post)kolonialen Transformationen gelingt, kollektive und kulturelle Memoria zu repräsentieren und in eine Art kollektive „narrative Memoria“ zu überführen. Es geht darum herauszuarbeiten, mit welchen ästhetischen Strategien das Theater arbeitet, um (kollektive) traumatische Erlebnisse aufzunehmen und zu (re)präsentieren, die nie überwunden worden sind, im Gegenteil, die sich mit jedem memorialistischen Akt neu konstruieren und zu neuem Leben erwecken. Letztlich geht es also auch um eine Revision der portugiesischen Geschichtsschreibung aus dekolonialer Perspektive auf der Bühne, um zu sehen, ob beim Fallen des Vorhangs die Nelken noch verdient sind. Schließlich ist die Vergangenheit nie wirklich vergangen, sondern wird in Gegenwart und Zukunft stets neu in Szene gesetzt.

Das narrative Gedächtnis

„Não voltarei a ser a mesma pessoa que fui, nunca mais“ (Ferreira 2016, 00:07:14). Diesen Satz spricht der Protagonist António im Film *Cartas da guerra* (2016) von Ivo Ferreira – der auf dem gleichnamigen Buch von António Lobo Antunes *Cartas da guerra. D'este viver aqui neste papel descripto* (2005) basiert – direkt zu Beginn resigniert aus. Die titelgebenden Briefe sind diejenigen, die der Arzt und Schriftsteller António Lobo Antunes aus dem Kolonialkrieg an seine Frau schrieb, wo er als Militärarzt in den Jahren 1971–1973 in Angola stationiert war.

Fast wortgleich wie die hoffnungsleere Schlussfolgerung Antónios ist der Titel des Theaterstücks, das 2021 unter der Regie von Rodrigo Francisco im Rahmen des Festival de Teatro de Almada⁷ Premiere feierte: *Um gajo nunca mais é a mesma coisa*. Dieses Stück ist einzigartig in seiner schonungslosen Aufarbeitung der kollektiven Erinnerung in Portugal, indem es eine vertiefte Analyse der traumatischen Ereignisse in den Ex-Kolonien sowie der Rolle des portugiesischen Theaters als Bühne dieser Erinnerungen erlaubt. Dessen Aufgabe ist es, auf der Basis von Re-Memorierungsprozessen die Ver-

5 „O teatro é mais direto, mais comovente, menos distanciado; não se pode desligar num momento pouco confortável ou cruel“ (Interview mit Rodrigo Francisco, Leiter des Teatro Municipal de Almada, 18. September 2021 in Almada).

6 Das Theater stellt einen privilegierten Raum dar im Sinne davon, dass es einen Möglichkeitsraum eröffnet, in dem Situationen und Szenen ausprobiert, wieder verworfen, geändert, letztlich lebendig gemacht werden können.

7 Das Festival de Almada fand zum ersten Mal im Jahre 1984 statt, mit Amateurgruppen, die von der Companhia de Teatro de Almada angeleitet wurden. Seitdem ereignet sich das Theaterfestival jährlich, und gilt inzwischen als größtes internationales Festival des portugiesischen Theaters: „[...] o Festival de Almada é considerado o maior festival internacional de teatro português“ (<https://festival.ctalmada.pt>).

gangenheit heraufzuholen, eine Vergangenheit, die im Zuge des *memory turns* (Lazzara 2017) aufzuarbeiten ist.

Diese Vergangenheit, die nicht vergangen ist, lebt in den Köpfen der Menschen weiter, in deren individuellem Gedächtnis. Doch ist sie noch viel zu wenig Gegenstand kollektiver Diskussionen in Portugal oder ausgeweiteter kultureller Auseinandersetzungen, mit Ausnahmen in akademischen oder anderen wissenschaftlichen Bereichen.⁸ Die Ausstellung „A Guerra Guardada“, die von 13. Januar bis 3. April 2022 im ehemaligen Gefängnis Aljube (Museu Aljube Resistência e Liberdade) in Lissabon zu sehen war, hatte sich genau das zum Ziel gesetzt: das öffentliche Ausstellen und Diskutieren von vergangenen Kriegserlebnissen aus der Sicht ehemaliger Soldaten in den Kolonialkriegen in Afrika. Durch private Fotosammlungen werden hier die persönlichen Schicksale derjenigen sichtbar gemacht, die in den Krieg geschickt wurden und ihre Erinnerungen nun über Fotos und Interviews ‚ausstellen‘ und damit kollektiv werden lassen: „Dispersas um pouco por todo o país, retratam um tempo e um espaço distantes, e mostram uma guerra vivida mas também imaginada“.⁹ Diese individuellen Vergangenheiten verbleiben jedoch allzu oft in den Schubladen der portugiesischen Geschichtsschreibung, stillgeschwiegen in der historischen Gedächtnisarbeit: „Em Portugal não se quer falar do passado colonial; é um assunto muito difícil de aceitar porque a nossa auto-estima portuguesa está muito relacionada com a glória dos descobrimentos e não com a parte sombria dos descobrimentos“, sagt die Schriftstellerin Isabela Figueiredo in einem Interview über ihren 2009 erschienenen ersten Roman *Caderno de memórias coloniais* (zit. nach Anjos 2021, o. S.). Die mit einer Arbeit über Frantz Fanon promovierte Psychoanalytikerin und international gefeierte Künstlerin Grada Kilomba konstatiert diesbezüglich jüngst im *Expresso*: „Portugal insiste em viver no passado e ainda não se apercebeu do seu presente e do seu futuro“ (zit. nach Salema 2023).

Das, was die beiden Kulturschaffenden Isabela Figueiredo und Grada Kilombo auf die rückwärtsgewandte Haltung Portugals und ihr Verhaftet-Bleiben an alter Größe zurückführen, bestätigt die Regisseurin Ariel Bigault mit ihrer These über das Totschweigen in Hinblick auf die eigene koloniale Geschichte und das Fortdauern von Kolonialität im portugiesischen Kino: „Portugal tem a mania do segredo“, sagt Ariel Bigault im Interview mit Mariana Carneiro zu ihrem rezenten Film *Fantasma do Império*. Ihrer Ansicht nach habe die Kolonialgeschichte Portugals Filmlandschaft niemals wirklich interessiert: „[...] a história [colonial] nunca interessou muito ao cinema português“ (zit. nach Carneiro 2021, o. S.). Auch wenn unbestritten ist, dass es eine Reihe an Produktionen gab, die den Kolonialismus, den Kolonialkrieg in Mosambik oder die Nelkenrevolution in Portugal thematisierten,¹⁰ zielt die hier formulierte Kritik von Ariel Bigault auf das Fehlen einer systematischen Aufarbeitung des Kolonialismus und der Kriege innerhalb der portugiesischen Filmgeschichte sowie ihrer eigenen filmischen Geschichtsschreibung. Aus diesem Grunde bedeutet Film für sie immer Arbeit

8 Siehe etwa: Lourenço (1978); Varela (2015, 2017); Santos (1990); Ribeiro (2021).

9 <https://www.museudoaljube.pt/expo/a-guerra-guardada>.

10 Etwa *Capitães de Abril* (2000) von Maria de Medeiros; *A costa dos murmúrios* (2004) von Margarida Cardoso; *Tabu* (2012) von Miguel Gomes; *Posto avançado do progresso* (2016) von Hugo Vieira da Silva; *Terra sonâmbula* (2007) von Teresa Prata.

am eigenen Gedächtnis: „[O filme] é um contributo para trabalharmos a nossa memória“ (zit. nach Carneiro 2021, o. S.).

Gerade in dem Jahr, in dem 200 Jahre Unabhängigkeit der einstigen größten portugiesischen Kolonie, Brasilien, gefeiert werden; gleichzeitig in dem Jahr, in welchem die größte künstlerische ‚Befreiung‘ Brasiliens stattfand, mit der berühmten „Semana de Arte Moderna“ in São Paulo im Jahre 1922; zudem just im 100. Geburtsjahr eines der renommiertesten portugiesischen Schriftsteller, José Saramago, genau in diesem Jahr 2021/22 wird feierlich des Beginns der Unabhängigkeitskriege in Afrika gedacht, wie zahlreiche Illustrationen, Publikationen, Statuen und weitere Kulturmanifestationen allerorten aufzeigen.

José Saramago, Nobelpreisträger und konstanter Kämpfer für Unabhängigkeit (im metaphorischen, intellektuellen Sinne), proklamierte in all seinen Romanen die individuelle Freiheit in Form von politischer Selbstbestimmung, geistiger Emanzipation und sozialem Engagement: „O ser humano não deve contentar-se com o papel de observador. Tem responsabilidade perante o mundo, tem de atuar, intervir“ (zit. nach Museu da Imprensa 2020, o. S.).¹¹ Mit Saramago gesehen leistet jeder Text, jedes Bild der Revision unserer kollektiven Geschichte Vorschub, indem sie neue Perspektiven und andere Geschichten in Form von weiteren Narrativen konstruieren. In diesem Sinne stehen alle Texte Saramagos stets für die Freiheit der Gedanken und gegen jede Form von geistiger Unterdrückung oder Diskriminierung, jede Form von ‚Blindheit‘ ein, um einen seiner bekannten Romantitel zu entleihen, *O ensaio sobre a cegueira*.¹²

Die Literatur (ebenso wie die Malerei, der Film, das Theater, die Kunst an sich) trägt grundsätzlich dazu bei, unsere Geschichtsschreibung zu flankieren oder auch gegenzulesen und damit unsere kollektive Memoria auszuleuchten, insbesondere dann, wenn es um Gründungsereignisse wie die eigene nationale Unabhängigkeit geht. Es handelt sich dabei um die Erhaltung des kulturellen ‚Erbes‘ sowie des kollektiven Gedächtnisses im Sinne von Jan Assmann (1999), der die kulturellen Repräsentationen immer auch als Archive der kollektiven Erinnerung begreift.

Das, was somit als „kulturelles Gedächtnis“ definiert wird (Assmann 1992; Warburg 2000; Smoljanizki 2013), konstituiert sich ausgehend von kulturellen Formen (Monumente, Texte, Riten) und unterschiedlichen Kommunikationsmitteln (Rezitationen, Führungen, Performances), die ihrerseits die kulturelle Erinnerung sowohl aufdecken als auch bewahren. Jeder „kulturellen Verdinglichung“ in Form von Texten und/oder Kunst (Assmann 1999, 12; Warburg 2000; Sondergeld 2010) liegt das Bemühen zugrunde, das kulturelle Gedächtnis zu erhalten. In einem solchen Memorial-Kontext dienen die Künste also als mediales Archiv von Erinnern und Wissen, von Erkenntnis und Erfahrung. Häufig werfen sie einen neuartigen Blick auf geschichtliche Ereignisse und tragen dazu bei, „reale Fakten“ zu revidieren, die nur deshalb als „real“ und „historisch“ gelten, da sie von den „Geschichte-Machenden“, denjenigen, die offiziell Geschichte schreiben, erzählt werden (Welsch 2002). Insofern weicht die „Große Geschichte“ von den vielen „Kleinen Geschichten“ jedes einzelnen Individuums oftmals ab (2002). Fik-

11 Dieses Zitat wird beschrieben als „expressão mobilizadora do Nobel da literatura“ (Museu da Imprensa 2020).

12 Der Roman *Ensaio sobre a cegueira* (Saramago 1995) ist ein Text, der in der aktuellen Gegenwart sein visionäres Potential auf besonders eindrückliche Weise entfaltet, indem er eine pandemische Situation vorhersagt bzw. parodiert.

tionale Texte hingegen haben die Möglichkeit, jedem/r Einzelnen¹³ eine Stimme zu geben, um die eigene Geschichte aus dem eigenen Blickwinkel zu erzählen und so ein ganz unterschiedliches Bild zu zeichnen, ein vielschichtiges, diverses, manchmal auch emotionaleres, in jedem Fall authentischeres und im Grunde sogar ‚realeres‘. So sind es die kleinen und persönlichen Ich-Geschichten, nicht *les grands récits* (Lyotard 1979), die den Schlüssel zur Konstituierung einer kollektiven Identität auf der Basis von kultureller Erinnerung liefern.

Das kulturelle Gedächtnis lässt sich nicht zeitlich begrenzen. Ganz im Gegenteil, es zieht sich durch alle Zeitzonen, umfasst mehrere Zeitlichkeiten. Die Diskussion über das kulturelle Gedächtnis schließt also eine Debatte über die Zeit als ästhetische Kategorie und konstante Herausforderung der Kunst ein. Wie lässt sich Zeit medial gestalten? Noch dazu verschiedene Zeitlichkeiten? Die sich vermischen, sich kreuzen, sich überlagern und sich keinesfalls klar abtrennen lassen? Wie kann man Erinnerungsbilder literarisch, dramaturgisch, filmisch wieder hervorholen, an die man sich eventuell kaum noch erinnert? Oder gar die Erinnerung anderer inszenieren?

Der theoretische Konnex zwischen kulturellem Gedächtnis, der Inszenierung von Zeit und der Kunst/den Texten besteht in dem, was Birgit Neumann (2005a) das „narrative Gedächtnis“ nennt. Innerhalb dieses Konzeptes stellt der Akt des Erzählens eine Orientierungshilfe dar, um sich der eigenen Identität anzunähern. Über das Erzählen wird narrativ Identität aufgebaut: „[...] die konstitutive Bedeutung von Erzählung für [...] das Konzept der ‚narrativen Identität‘“ (Neumann 2005a, 36; siehe auch Sarbin 1986; Ricoeur 1991; Straub 1998; Brockmeier 1999; Eakin 1999).

Die kulturelle Technik des Erzählens erfüllt demnach die Funktion erinnernder, identitätsbezogener Suchaktionen. Gleichzeitig treibt sie die Aufarbeitung der eigenen Erinnerung und Geschichte voran, denn nur in der Synthese der verschiedenartigen memorialen Narrative – jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven und Epochen erzählt – formt sich das narrative Gedächtnis:

[...] Erzählen von Selbstgeschichten, denn erst diese ermöglichen eine Synthese temporal differenter Erinnerungen. Identitätsarbeit, so lautet die Grundannahme narrativer Identitätstheorien, ist daher auch stets Narrationsarbeit (Ricoeur 1991; zit. nach Neumann 2005b, 155).

Vice versa lebt das kulturelle Gedächtnis von der Narrativität als kultureller Praxis. Zudem steht es häufig in Zusammenhang mit sogenannten Schlüsselmomenten, die oftmals mit Schicksalsschlägen und/oder traumatischen Ereignissen wie Kriegen, Gefangenschaften oder Tod in Verbindung gebracht werden (Assmann 2006). Das trifft beispielsweise auf das Trauma des Kolonialkrieges in Angola oder Mosambik zu, das in den Köpfen derjenigen fortbesteht, die dort gekämpft und ihn überlebt haben. Wie kann man die Gräueltaten des Krieges in Worte fassen? „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, sagte Theodor W. Adorno schon im Jahre 1949 (1976, 31). Wie lassen sich solch schreckliche Zeiten mit (objektiven? neutralen?) Worten be-

13 Diese Art der Zeugen-Literatur ist u. a. insbesondere in Lateinamerika ausgeprägt, wo die Zeuenschaft von Individuen als wesentlicher Bestandteil des erinnerungspolitischen Diskurses gesehen wird (García 2017).

schreiben? Wie kann man diese Schrecknisse in Texten oder auf der Bühne, also mit Sprache aufleben lassen?

***Um gajo nunca mais é a mesma coisa* – die Bühne als Gedächtnisort**

Dieser Aufgabe hat sich das schon immer diverse Theater in Almada angenommen. Genau 50 Jahre nach dem Beginn der Kolonialkriege in Afrika im Jahre 1961 eröffnet das Festival de Teatro de Almada 2021 mit einem Stück, das koloniale und postkoloniale Erinnerungen und Erlebnisse ins Zentrum rückt: *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* (Uraufführung am 14. Juli 2021 im Teatro Joaquim Benite). Es diskutiert den Kolonialkrieg in Angola und dessen traumatische Auswirkungen auf das Leben derjenigen, die als – von Portugal geschickte – Soldaten dort stationiert waren und nach der Nelkenrevolution in ein politisch völlig verändertes Land zurückkehrten. Denn die Unabhängigkeit der Kolonien traf ganz Portugal, ohne dass dies explizit thematisiert wurde. *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* geht auf reale *almoços dos veteranos* zurück, an denen der Regisseur Rodrigo Francisco teilgenommen und im Laufe von Monaten insgesamt drei der (noch lebenden) Veteranen interviewt hat. Ihre Erinnerungen, flankiert von Fotos, Briefen und Tagebuchnotizen, bilden vielschichtige Zeitzeugen-Berichte, die als Basis der dramatischen Handlung dienen.

Im Zentrum des Stücks stehen die drei Veteranen, die ihre Erfahrungen in Angola vor 50 Jahren reflektieren, wobei sie diese Erinnerungen immer wieder mit ihrem Leben im Laufe der Dekolonisierung vermischen, viele Jahre nach der Unabhängigkeit der Kolonien und längst zurück in Portugal. Während der gesamten Zeit treffen sie sich regelmäßig bei sogenannten Veteranen-Mittagessen, tauschen Erinnerungen aus und lassen die heroischen (und traumatischen) Momente gemeinsam wiederaufleben. Eingewoben in diese Zeugnennarrative werden Gespräche mit der Frau des Protagonisten Vicente sowie mit seinem Sohn und dessen Freundin. Letztere ist eine englische Postdoktorandin, die Vicente über die Schrecknisse des Krieges und des Kolonialismus im Allgemeinen interviewen möchte, um herauszuarbeiten, was jemanden dazu bringt, ein faschistisches System zu unterstützen oder – in dekolonialen Zeiten – die Ultrarechten zu wählen.

Obwohl die thematischen Eckpunkte auf den ersten Blick der Kolonialkrieg und der Kolonialismus in Afrika sind, wird schnell klar, dass diese Inhalte eng verknüpft sind mit Fragestellungen zur Politik extremer Rechter, zu Rassismus, Globalisierung und Geschichtsrevisionismus. Die Notwendigkeit, die Vergangenheit im Lichte der Gegenwart sowie mit einem kritischen Blick in Richtung Zukunft zu lesen, scheint insistierend durch.

Das Stück *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* bedient sich sehr unterschiedlicher ästhetischer Verfahren zur Dramatisierung der verschiedenen Zeitlichkeiten, um die es sich mit all seinen Erinnerungsebenen rankt. Auf diese Weise stellt die Inszenierung eine Art kollektive Gedächtnis-Bühne dar. Einige der Verfahren, die als Appelle an das kollektive Gedächtnis verwendet werden, sind dabei:

1. Diskursive Rituale und Zeugennarrative als Gedächtnis-Bühne

Ein sichtbarer Appell an das kollektive Gedächtnis erfolgt über das diskursive Ritual der bereits erwähnten regelmäßigen Veteranen-Mittagessen, während derer die Kriegsereignisse immer wieder aufgerufen werden; auch die Inszenierung von Alpträumen oder wirbelnden Stimmen im Kopf – „A minha guerra veio sempre comigo“, sagt Vicente an einer Schlüsselstelle (*Gajo*,¹⁴ 15) – lässt die „Fantasmas do Império“ (s. o. der Titel des bereits erwähnten Films von Ariel Bigault) niemals ganz verschwinden. In den Unterhaltungen mit den Kriegsgenossen konstruiert sich das Zeugennarrativ¹⁵ der Geschehnisse in den Kolonien jedes Mal neu: Sie wollen immer wieder aufs Neue von ihren Erlebnissen erzählen, um damit aktiv gegen das Vergessen anzuarbeiten und so ihre kollektive Erinnerung zu erhalten, letztlich ihre eigene Geschichte zu schreiben. Auf diese Weise eröffnet sich ein Kaleidoskop aus unterschiedlichen Blickwinkeln, die sich auf der Bühne entfalten, immer im Wechselspiel zwischen der gelebten Vergangenheit und der diese immer wieder neu aufleben lassenden bzw. neu konfigurierenden Gegenwart:

- „Quando nenhum de nós já cá estiver [...] não vão ser esses restos da guerra a dizer como a nossa guerra foi realmente“ (*Gajo*, 19).
- „Como é que há-de ser quando já não houver ninguém para contar as coisas como elas foram?“ (*Gajo*, 19).
- „E quando a gente já não se juntar para ver as fotografias, quem é que vai falar disto tudo?“ (*Gajo*, 40).

Der Protagonist auf der Bühne verdoppelt sich dabei, im wörtlichen Sinne: Auf der einen Seite ist er der Soldat im Krieg, auf der anderen Seite befindet er sich in den verschiedenen gegenwärtigen Zeiträumen, die er durchlaufen hat, nachdem er im Zuge der Nelkenrevolution und anschließender Unabhängigkeit Angolas in die Hauptstadt zurückgekehrt war – mit all seinen Kriegserinnerungen: „com a guerra sempre no bolso“ (*Gajo*, 18).

2. Strategien der Intermedialität als Gedächtnis-Bühne

Die deutlichste Referenz auf das kollektive Gedächtnis geschieht über intermediale Strategien. Aus einer sogenannten „caixa de guerra“ (*Gajo*, 35) mit allerlei kleinen Erinnerungsstücken werden nach und nach Briefe, Fotos (*Gajo*, 33, 40 ff.), Tagebücher und Notizheftchen hervorgeholt. Diese materiellen Erinnerungsobjekte tragen dazu bei, die gemeinsame Vergangenheit aufleben zu lassen, die Memoria bloßzulegen und diese sowohl für die gegenwärtige als auch die zukünftige Situation auszuwerten. Zusammen kommentieren die Veteranen die Fotos, wobei sie sich in die Vergangenheit hineinversetzen, um deren Bedeutung für den heutigen Alltag nachzuspüren. Auf

14 Im Folgenden wird das Stück *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* zitiert als *Gajo*. Die Seitenangaben beziehen sich auf das unveröffentlichte Theatermanuskript, das der Regisseur Rodrigo Francisco dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat.

15 Zu Zeugenschaft und Theater vgl. auch Wihstutz (2022).

den Fotos sind nicht nur Kriegsszenen zu sehen, eingefroren und abgeschlossen, vielmehr lassen sich aus ihnen, quasi wie eine Inschrift, auch deren Auswirkungen auf die Heutzeit ablesen, auf ihre eigene, aber auch auf die ihrer Familien und Freunde. Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich fotografisch. Auf diese Weise transformiert das Stück den ursprünglichen Gebrauchskontext und unterlegt die Archiv-Bilder mit neuer Bedeutung, die ihrerseits eine alternative Neu-Interpretation des Vergangenen nahelegen: im Sinne von Jaimie Baron haben wir es hier mit Strategien eines „Theaters der Aneignung“¹⁶ zu tun.

Auf der Bühne werden die Fotos mit Hilfe eines Beamers an die Wand projiziert. Während der Inszenierung ziehen die Soldaten die Fotos nun nicht mehr aus ihrer „caixa de guerra“, sondern holen sie direkt aus ihren Handys bzw. dem Internet (*Gajo*, 26), vor allem über Facebook (*Gajo*, 33). Sie kommentieren sie, vergleichen sie, lassen sie herumgehen und schicken sie sich gegenseitig via *social media* zu, so dass diese individuellen Erinnerungen semi-öffentlich, austauschbar, sozial und eben kollektiv werden. Sie verwandeln sich wortwörtlich in kollektive Identität der Veteranen und deren Erinnerungen.¹⁷

Das konstante Aufrufen von Intermedien zur Inszenierung von Zeitlichkeiten und Gedächtnis-Ebenen nimmt einen großen Raum ein. Ebenso wie die Fotos dienen auch Fernseher, Radio, Mikrofone, Musik und Tanz als ständig auf der Bühne präsente Rememorisierungselemente: ihre Funktion ist in erster Linie narrativ und strukturell/metapoetisch; sie kommentieren, komplettieren und bereichern die Handlung, während sie diese gleichzeitig in Frage stellen, in andere Kontexte verschieben und neue Bedeutungszusammenhänge konfigurieren. Dadurch wird die Handlung auf ein nahezu zeitloses Niveau versetzt; Kolonialkrieg und Kolonialität werden ‚Zeit‘-unabhängig dekolonial diskutiert.

Das „Theater der Aneignung“ provoziert mit den diversen Verschränkungen sowohl von Zeitebenen als auch von Texten, Formaten und Medien die Re-Signifizierung und Re-Konfigurierung des historischen Narrativs zum Kolonialkrieg. Es erwirkt damit eine Alternativversion vergangener Ereignisse und Epochen, eine von vielen möglichen, da es DIE eine Vergangenheit nicht geben kann, vielmehr immer nur verschiedene Versionen und Interpretationen derselben Vergangenheit (Baptista 2020, 46). Genau hier liegt auch der bedeutende Mehrwert der Memorial-Narrative bzw. der ‚narrativen Memoria‘ im Theater: vielfältige und facettenreiche Geschichten zu erzählen, die das kollektive Gedächtnis formen und bereichern.

3. Tagebuch-Lesung als Gedächtnis-Bühne

Eine weitere Gedächtnis-Bühne innerhalb des eigentlichen Bühnengeschehens wird in Form einer gemeinsamen Lesung von Tagebuch-Fragmenten inszeniert: Hierzu befinden sich einzelne Schauspieler bereits VOR der eigentlichen Aufführung auf der Bühne, wo sie laut aus dokumentarischen Texten, Tagebucheinträgen und Briefen vorlesen. Dieser Aufruf des kollektiven Gedächtnisses funktioniert wie ein antiker Chor:

16 Baron hat diesen Terminus für das Kino geprägt, wobei er Filme, die mit der Verwendung und Assimilierung anderer Medien funktionieren, als „appropriation cinema“ bezeichnete (zit. nach Ribas und Cunha 2020, 45).

17 Siehe hierzu auch: Campos (2017); Ferreira (2020).

Im Stile eines griechischen Chores antizipiert die Tagebuch-Lesung die kommenden Ereignisse, kommentiert im Vorfeld eintretende Situationen und sieht die Tragödie voraus. Der Effekt ist ähnlich dem eines Tarot-Spiels oder einer Wahrsagung, denn er stellt eine Vorhersage in Bezug auf das Kommende dar. Während das Publikum im Augenblick der Gegenwart zurück in die Vergangenheit katapultiert wird, wird ihnen gleichzeitig bereits im Vorfeld diese Vergangenheit vorausgesagt. Das heißt, alle durch den Krieg erst noch eintretenden Schrecknisse, die sich im Folgenden auf der Bühne abspielen werden, sind bereits vorweggenommen, sowohl die ganz konkreten Verwundungen als auch die unsichtbaren, mentalen Narben.

Die intermedial aufgerufenen Erinnerungen durchziehen und vereinen also unterschiedliche Zeitebenen. Sie beziehen sich auf vergangene Ereignisse, verweben sich mit gegenwärtigen und beziehen auf metatheatraler Ebene auch das Publikum mit ein.

Neben den intermedialen Strategien arbeitet das Stück auf drei weiteren Ebenen, um die historische Vergangenheit Portugals aufzuarbeiten und dekoloniale Perspektiven aufzuzeigen: auf Ebene der Figuren, auf sprachlicher und auf technischer Ebene.

1. Auf Ebene der Figuren fallen in erster Linie die verschiedenen Generationen auf, bzw. der Generationenkonflikt zwischen Vater (Soldat) und Sohn; letzterer stellt die Überzeugungen des Vaters zunehmend in Frage, indem er insistiert: „Pai, por que é que fizeste isto à mãe?“ (*Gajo*, 1). Der Vater erklärt sich nicht, niemals. Eher zeigt er seine eigenen Unsicherheiten und Zweifel, die letztlich auch zu seiner Scheidung führten: „Ó pá, o que é que [...] leva um gajo a divorciar-se“ (*Gajo*, 1). Stoßweise, holpernd, stoisch diese Leitfrage wiederholend wird hier die eigene Geschichte erzählt, wiedergekaut, rememorisiert. Das Narrativ des Krieges ist dabei kein logisches, durchstrukturiertes, vielmehr ein wechselhaftes Perspektiv, in ständiger Spaltung zwischen diversen Sichtweisen: auf der einen Seite die konkreten Erlebnisse der Ex-Soldaten im Krieg, auf der anderen die Erinnerung an eben-diese Vergangenheit und ihre permanente Präsenz in der Jetzt-Zeit. In starkem Kontrast dazu steht die externe Perspektive der unterschwelligen Verurteilung durch die Figur der „Schwiegertochter“, einer Ausländerin mit Migrationshintergrund, die weit entfernt von den Ambiguitäten des portugiesischen Soldaten aufwuchs, der in den Krieg zog, ohne eine wirkliche Wahl zu haben: „saímos heróis, regressamos facínoras“,¹⁸ äußert der Protagonist, als sie – zumindest innerhalb der theatralen Wirklichkeit – schon längst keine Helden mehr darstellten: „A gente já não queria ser heróis: só queríamos voltar de lá vivos“ (*Gajo*, 16).

Sie, die Freundin von Vicentes Sohn, nimmt als Engländerin und Akademikerin die Außenperspektive ein. Vehement fordert sie den Vater (und seinen Sohn) auf, sich den politischen Realitäten im kolonialen und postkolonialen Kontext zu stellen und mit den Ursachen auseinanderzusetzen, die zum Kolonialismus, zum Rassismus, zum Faschismus und zur Bildung ultrarechter Parteien geführt haben. Sie nimmt eine offensichtlich dekoloniale Position ein, kämpft für die Überwindung von Kolonialismus und Kolonialität und attackiert (auf Englisch) die herrschenden Machtstrukturen. Mit der Einsicht, dass dies unumkehrbar bzw. unmöglich sein

18 Diesen Satz sagt einer der Veteranen des portugiesischen Kolonialkrieges während der Aufführung des Stücks *Um gajo nunca mais é a mesma coisa*, ohne dass sich diese Äußerung im Theatermanuskript wiederfindet.

wird, resigniert sie und zieht sich desillusioniert zurück: „you just cannot erase in a sudden forty-eight years of dictatorship. It remains in you. In your guts. [...] And all that colonial shit he had been eating in those lunches ever since“ (*Gajo*, 20). Die Vergangenheit wird immer Teil eines Individuums sein und einen konstitutiven Platz innerhalb der Identität sowie der individuellen Geschichte einnehmen, erkennt sie am Ende enttäuscht die Unmöglichkeit zur Umkehrung. Die Auseinandersetzung mit der ausländischen, fremden Position spitzt den generationellen Konflikt interkulturell zu; er verbleibt ungelöst und offen.

2. Die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart zeigt sich ebenfalls im sprachlichen Bereich. Die von den Figuren verwendete Sprache ist eine Mischung aus aktuellem, umgangssprachlichem Register mit veraltetem Vokabular, wie, um den bestehenden Generationenkonflikt zu unterstreichen: „Pacóvio. Já reparaste que só os padres e as sopeiras é que falam como tu?“ sagt der Sohn zu seinem Vater (*Gajo*, 23). Mit Hilfe dieser diachronischen Varietäten werden über den Vater-Sohn-Konflikt hinausgehend die verschiedenen temporalen Ebenen ebenso wie die vielschichtigen (post)kolonialen Erinnerungen einander gegenübergestellt. Ein ausgesprochenes Kriegsvokabular intensiviert diesen Eindruck. Der *staccato*-Rhythmus der soldatischen Ausdrücke unterstreicht das Bemühen, bedeutende oder traumatische Ereignisse erneut zu evozieren, während zugleich versucht wird, sich von diesen Schrecknissen zu befreien. Auf der Bühne schockiert diese militärische Sprache, verstärkt durch überlauten Befehlston und Mikrofone: „Passar Foxtrote a mike“; „armar um trinta e um“ (*Gajo*, 31, 19). Das Kriegsgeschehen wird präsentisch, die Unabgeschlossenheit der Erinnerungen deutlicher denn je. Zugleich verstärkt sich das eigentliche, tiefe Unverständnis den Befehlen gegenüber, die man im Krieg nur erledigte und blind ausführte, ohne sie je in ihrer zugrundeliegenden Bedeutung zu verstehen. Auch während der Theateraufführung verbleiben sie semantisch unverstanden; unvermittelt und unkommentiert werden sie lediglich zur Suggestierung des Kriegsszenarios eingestreut. Auf diese Weise wird das verblässende Zeugengedächtnis auditiv hervorgeholt.
3. Zuletzt rufen spezifische bühnentechnische Effekte die Alternanz zwischen Jetzt und Früher herauf, sowohl auf visueller als auch auf auditiver Ebene. Typische Kriegsgeräusche und -ausleuchtung wie Maschinengewehrsalven, Helikopter-Rotoren oder Schweinwerfer verwandeln sich unmittelbar in Tanzmusik und Stroboskoplicht, die ein lang zurückliegendes Sylvester ankündigen. Mit dieser Aufrufung von Neujahr befindet sich der Zuschauer abrupt wieder in der Kolonialzeit, kurz vor Kriegsausbruch, beim Neujahrstanz von Vicente mit seiner zukünftigen Braut. Nach kurzer Zeit, ebenfalls spontan und scheinbar unmotiviert, wird allein über das Licht und den Lärm erneut in kriegerische Szenerie gewechselt. Das ständige, plötzliche Rückschwenken in den Kriegskontext zeigt die permanente Prädominanz des Krieges in Relation zum Rest des Lebens. Die Kriegsrückkehrer sind nach diesen Erlebnissen in den ehemaligen Kolonien nie mehr dieselben: *Um gajo nunca mais é a mesma coisa...* Diese auf der Bühne während der Aufführung angewandten Licht- und Tontechniken, die dazu dienen, von einer Zeitschiene ganz unerwartet in eine andere zu wechseln und damit sehr abrupte temporale ‚Schnitte‘ innerhalb der jeweiligen Handlung vorzunehmen, erinnern an filmische *match cuts*. Diese *match cuts* sind bereits in der schriftlichen Theaterfassung vorgegeben. Über ausführliche Regieanweisungen wird hier die Möglichkeit genutzt,

den Wechsel-Einsatz von Licht und Ton während der Aufführung vorzugeben, um die unglaublich schnelle Szenenfolge bzw. die sich gegenseitig überlagernden Szenenwechsel sichtbar und hörbar hervortreten zu lassen (*Gajo*, z. B. 33).

Schlussüberlegungen

Das Theater als narrative Kulturtechnik trägt dazu bei, die (erzählte) kollektive Geschichte zu formen und kulturelles Wissen zu archivieren. Auf diese Weise dient es als „erzähltes Gedächtnis“ im Sinne von Paul Ricoeur und Birgit Neumann, um sowohl Ereignisse zu (re)konstruieren als auch Geschichten (wieder) zu erzählen und die Erinnerung in einem Akt der Rememorisierung neu zusammenzusetzen. Indem Figuren, Zeiten und Orte in neue Kontexte versetzt werden, konstituieren der dramatische Text und die performative Aufführung ständig neue „Ich-Geschichten“ (Welsch 2002), sehr individuelle Ausformungen identitärer Neuordnungen – „Selbstgeschichten“ (Ricoeur 1991) – und Neu-Bedeutungen. Als narratives Gedächtnis vermag das „Theater der Aneignung“ die verschiedenen Zeitebenen in einer Art ‚Dritten Zeit‘, einer ‚Überzeitlichkeit‘¹⁹ zu verschmelzen und den individuellen Einzelerinnerungen eine wahrhaft ‚zeitlose‘ Stimme zu verleihen. In dieser ‚Überzeitlichkeit‘ entsteht ein ganzes Kaleidoskop an Perspektiven, Gedanken, Zeitsträngen und Generationen, das unzähligen Neukonstellationen, Fragestellungen und Auslegungen Spielraum lässt.

Eine lineare oder normative Ordnung ist nicht vorgegeben, wie das Stück *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* gezeigt hat. Die Erinnerung geht diskontinuierlich und inkohärent vonstatten. In der ungeordneten Überlagerung der jeweils aufgerufenen, unterschiedlichen Zeitebenen stellt sich heraus, dass die Vergangenheit schlussendlich zu derjenigen wird, die alle anderen dominiert. Sie wird gegenwärtig, mehr noch allgegenwärtig, mit Ausstrahlung sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Zukunft. Das Vergangene gewinnt mit jeder erzählten, gezeigten, gespielten Geschichte mehr Wert und Wirkung für das kollektive Gedächtnis. Dieser Vorgang provoziert ein konstantes In-Frage-Stellen und damit eine Auflösung der einzigartigen, historischen ‚Wahrheit‘, zugunsten einer Revision der Vergangenheit und einer Herausforderung der Zukunft.

Die geschilderte zeitlose Zeit oder ‚Überzeitlichkeit‘ zeichnet sich dadurch aus, dass sie keine Grenzen kennt, nicht determiniert oder einstimmig vorgeht, sondern vielstimmig und vielschichtig ist, distanziert und identitätsbezogen zugleich. Das Stück *Um gajo nunca mais é a mesma coisa* könnte damit als ein portugiesisches Beispiel für Polyphonie im Brecht’schen Sinne gelten, arbeitet es doch bewusst als verfremdendes und gleichzeitig identitätsstiftendes, kollektives Kulturarchiv. Ein solches Archiv ist notwendig: die authentischen Zeugennarrative der Veteranen wird es in naher Zukunft nicht mehr geben, höchstens noch archivarisch dokumentiert: „se [nós] não estivermos cá quem contará a história?“ (*Gajo*, 19).

60 Jahre nach Kriegsbeginn in Afrika ist es an der Zeit, die kolonialen Erinnerungen aufzuspüren und zu Wort kommen zu lassen. Sie sind es schließlich, die, stets präsent, dazu führen, dass „um gajo nunca mais é a mesma coisa“. Am Ende der Auf-

19 ‚Überzeitlichkeit‘ im Sinne von ‚außerhalb der Zeit‘ bzw. ‚über den Zeiten stehend‘ (Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/%C3%BCberzeitlich>).

führung sind die Zuschauer dennoch nicht in der Vergangenheit gefangen. So, wie der griechische Chor zu Beginn des Stücks als ‚Vorhersagung‘ bereits die Gegenwart anvisierte, sie interpretierte und konturierte, wurde im Laufe des Stücks zunehmend deutlich, dass es insgesamt die Aktualität betreffen würde, dass die früheren Tagebucheinträge eine Anspielung auf tagesaktuelle Geschehnisse sind.

Obwohl klargeworden ist, dass die Vergangenheit nicht vergangen ist und niemals sein wird, wird das portugiesische kollektive Gedächtnis immer noch zu wenig beleuchtet. Ein interessantes Projekt in diesem Zusammenhang ist *ReMapping Memories* das (post)koloniale Erinnerungsorte in Lissabon und Hamburg aufspürt, um sich „den stein- und ‚mental-map‘-gewordenen Spuren und Hinterlassenschaften des Kolonialismus und des antikolonialen Widerstands im öffentlichen Raum [...]“ zu widmen.²⁰ Das sind Schritte hin zu einem ‚narrativen Gedächtnis‘, die dazu beitragen, die Geschehnisse rund um den portugiesischen Kolonialismus und den Kolonialkrieg aufzuarbeiten.

Dieses ‚narrative Gedächtnis‘ ist zeitlos inszeniert – und genau damit lässt es die Erinnerungen andauern, sie nicht vergehen, niemanden loslassen und ihre Wirkung bis in die Zukunft hinein entfalten: „[...] el pasado nunca termina de pasar, siempre está aquí, operando sobre el presente, formando parte de él, habitándonos“ (Cercas 2014, o. S.). Die Erkenntnis des spanischen Autors Javier Cercas ist nicht neu – sie rekurriert auf eine von William Faulkners meistzitierten Zeilen: „The past is never dead. It's not even past“ (Faulkner 1919, 85). Javier Cercas wehrt sich damit dagegen, die Vergangenheit als beendet und abgeschlossen anzusehen. Im Gegenteil: die Vergangenheit ist Teil unseres Gedächtnisses und sicher nicht insignifikant der Gegenwart gegenüber; vielmehr wirkt sie unablässig auf die Jetzt-Zeit ein.

Um gajo nunca mais é a mesma coisa inszeniert zwar einen längst beendeten Krieg, der über die verschiedenen Zeugennarrative und das ‚narrative Gedächtnis‘ jedoch weiterhin in der portugiesischen Gesellschaft fortwirkt und den öffentlichen Diskurs konstituieren sollte. Er stellt eine offene Wunde im kollektiven Gedächtnis dar, deren Behandlung noch lange andauert. Konsequenterweise drückt Chico Buarque in der zweiten Version seines Gedichts *Tanto mar*, das er nur drei Jahre später 1978 sang, sein großes Bedauern über das Ende der ‚verwelkten‘ Nelken-Revolution aus:

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
Ainda guardo, renitente
Um velho cravo para mim
Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Em algum canto de jardim
(Chico Buarque, *Tanto Mar*, 1978).

20 „ReMapping Memories. Lisboa – Hamburg: (Post)koloniale Erinnerungsorte“, Goethe-Institut Lissabon, <https://www.re-mapping.eu/de/uber-das-projekt>.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1976. „Kulturkritik und Gesellschaft“. In *Gesammelte Schriften*. Band 10: *Kulturkritik und Gesellschaft 1, Prismen. Ohne Leitbild*, 7–31. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Anderson, Perry. 2019. „Portugal e o fim do ultracolonialismo“. In *O 25 de abril começou em África*, hrsg. von António Simões do Paço *et al.*, 15–144. Ribeirão: Humus.
- Anjos, Lígia. 2021. „Isabela Figueiredo apresenta ‚Garnet de Mémoires Coloniales‘ em Paris“. *RFI*, 30. September. <https://www.rfi.fr/pt/programas/convidado/20210930-isabela-figueiredo-apresenta-garnet-de-m%C3%A9moires-coloniales-em-paris>.
- Antunes, António Lobo und Maria José Lobo Antunes, Hrsg. 2005. *Cartas da guerra. Deste viver aqui neste papel descripto*. Lisboa: Dom Quixote.
- Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Assmann, Jan. 1999. „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. In *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, hrsg. von Ulrich Borsdorf und Theodor Heinrich Grütter, 13–32. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Baptista, Tiago. 2020. „Arquivo, Criação e Reescrita Permanente da História: Sobre Alguns Filmes de Apropriação Portugueses Recentes“. In *Um novo olhar sobre o cinema português do século vinte e um*, hrsg. von Daniel Ribas und Paulo Cunha, 43–61. Vila do Conde: Agência da Curta Metragem.
- Baron, Jaimie. 2020. *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Brockmeier, Jens. 1999. „Erinnerung, Identität und autobiographischer Prozeß“. *Journal für Psychologie. Theorie, Forschung, Praxis* 7, Nr. 1: 22–42. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-28767>.
- Buarque, Chico. 1993. „Tanto mar“. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Phonogram/Philips (1975/1978).
- Campos, Ângela. 2017. *An Oral History of the Portuguese Colonial War. Conscripted Generation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Carneiro, Mariana. 2021. „Fantasmas do Império é um contributo para trabalharmos a nossa memória. Entrevista com Ariel Bigault“. *Revista Esquerda*, 16. Juni. <https://www.esquerda.net/artigo/fantasmas-do-imperio-e-um-contributo-para-trabalharmos-nossa-memoria/75057>.
- Cercas, Javier. 2014. „La dictadura del tiempo“. *El País Semanal*, 22. Juli.
- Eakin, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Faulkner, William. 1919. *Requiem for a Nun*. London: Chatto & Windus.
- Ferreira, Ivo. *Cartas da guerra. O som e a Fúria, Portugal*, 2016, 105 min.
- Ferreira, Verónica. 2020. „Rebuilding the Jigsaw of Memory: The Discourse of Portuguese Colonial War Veterans’ Blogs“. In *Mass Violence and Memory in the Digital Age. Memorialization Unmoored*, hrsg. von Eve Monique Zucker und David J. Simon, 197–223. Cham: Palgrave Macmillan.
- Figueiredo, Isabela. 2009. *Caderno de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.

- Francisco, Rodrigo. 2021. *Um gajo nunca mais é a mesma coisa*. 14. Juli, Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada. (Uraufführung; unveröffentlichtes Manuskript).
- García, Victoria. 2017. „Literatura testimonial en la Argentina: un itinerario histórico (1957–2012)“. *Cuadernos Del CILHA* 18, Nr. 1: 11–43. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1506>.
- Lazzara, Michael J. 2017. „The Memory Turn“. In *New Approaches to Latin American Studies*, hrsg. von Juan Poblete, 14–31. London: Routledge.
- Lourenço, Eduardo. 1978. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lytard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Museu da Imprensa. 2020. „V Conferência José Saramago“. <http://museudaimprensa.pt/sitemuseuwpres/?p=3711>.
- Neumann, Birgit. 2005a. *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ‚Fictions of memory‘*. Berlin u.a.: De Gruyter.
- Neumann, Birgit. 2005b. „Literatur, Erinnerung, Identität“. In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, 149–178. Berlin u.a.: De Gruyter.
- Paço, António Simões do et al., Hrsg. 2019. *O 25 de abril começou em África*. Ribeirão: Humus.
- Ribas, Daniel und Paulo Cunha, Hrsg. 2020. *Um novo olhar sobre o cinema português do século vinte e um*. Agência da Curta Metragem: Vila do Conde.
- Ribeiro, António Pinto. 2021. „A restituição“. In *A cena da pós-memória. O presente do passado na Europa pós-colonial*, hrsg. von António Sousa Ribeiro, 115–131. Porto: Afrontamento.
- Ricoeur, Paul. 1991 [1985]. *Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Fink.
- Salema, Isabel. 2023. „A ‘única negra’ é doutora honoris causa: Grada Kilomba voltou ao ISPA“. *Público*, 15. April, 44–45.
- Santos, Boaventura de Sousa. 1990. *O Sistema Mundial Moderno*. Vol. I. Porto: Afrontamento.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Sarbin, Theodore R., Hrsg. 1986. *Narrative Psychology: the Storied Nature of Human Conduct*. New York u.a.: Praeger.
- Sartingen, Kathrin. 2007. *Szenische Sprache im Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Oralität und Brasilianität bei Nelson Rodrigues*. Wien: Praesens.
- Smoljanizki, Cathleen. 2013. *Erinnerungskultur. Theorien zum kollektiven Gedächtnis nach Halbwachs, Warburg, Nora und Assmann*. München: Grin.
- Sondergeld, Birgit. 2010. *Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann’sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936–1939*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Straub, Jürgen. 1998. „Geschichten erzählen, Geschichten bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung“. In *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*, hrsg. von Jürgen Straub, 81–169. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Valentim, Alexandre. 2006. „Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional“. *Cadernos de Estudos Africanos* 9/10: 23–41. <https://doi.org/10.4000/cea.1201>.
- Varela, Raquel. 2015. *Para Onde Vai Portugal?* Lisboa: Bertrand.
- Varela, Raquel. 2017. *25 de Abril – Roteiro da Revolução*. Lisboa: Parsifal.

- Warburg, Aby. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag.
- Welsch, Wolfgang. 2002. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wihstutz, Benjamin. 2022. „Bezeugen, verstellen, lügen, entlarven. Über Theater, Politik und Zeugenschaft“. In *Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft*, hrsg. von Zeynep Tuna, Mona Wischhoff und Isabelle Zinsmaier, 69–85. Stuttgart: Metzler.